Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Iranian Studies
Print ISSN: 1735-0700 Online ISSN: 2980-8766
Journal of Iranian Studies

Formal and Conceptual Analysis of the Role of Women in the Iron Age of Lorestan and its Reflection in Contemporary Artistic Creations

Reza Rezaloo[1]✉ | Zahra Cheraghi[2] | Mehdi Hosseininia[3] | Saba Madhani[4]

1. Corresponding author, Professor Department in Archaeology, Faculty of social sciences, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran, Email: r_rezaloo@uma.ac.ir
2. PhD student in Archaeology, Faculty of social sciences, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran, Email: zahracheraghi751@gmail.com
3.Postdoctoral Researcher in Islamic Archaeology, Faculty of social sciences, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran, Email: Mehdihosseyni5518@gmail.com
4. PhD student in Archaeology, Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran, Email: sabamadhani2087@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2025 November 12
Received in revised form 2025 November 23
Accepted 2026 April 29
Published online 2026 June 22

Keywords:
Female protagonist
Lorestan
Iron Age
Contemporary Art
Archetype

ABSTRACT

Purpose: Female motifs on bronze headpieces from Lorestan are among the depictions that have been mostly studied descriptively, and their symbolic meanings have been less independently and systematically analyzed. This study, focusing on different types of female figures on headpieces, seeks to reinterpret the symbolic position of the female body in the cultural context of the Iron Age of Lorestan and to examine the possibility of the continuity of its expressive patterns in contemporary artistic readings.

Method and Research: "The research method is qualitative and based on visual content analysis and uses Panofsky's three-stage model of iconology at the descriptive, iconographic, and iconographic levels. The data include bronze shields decorated with female figures, which have been analyzed with an emphasis on physical elements, body position, approach to nudity, and association with symbols such as pomegranates. The final interpretation is made in connection with cultural symbolic readings and with reference to the archaeological context of the region.

Findings and Conclusions: "The results of this study show that the depiction of women in bronze sanjaks from Lorestan in the Iron Age, beyond the decorative aspect, was related to concepts such as fertility, childbirth, and ritual functions. The diversity in the way the female body is depicted, from semi-nude figures to abstracted symbolism, reflects the differences in the cultural expression of these concepts in different social contexts. A comparative analysis with contemporary art shows that some formal and pictorial features of these motifs, without assuming direct historical continuity, can be seen in contemporary works of art as reinterpreted.

Cite this article: Rezaloo, R., Cheraghi, Z., Hosseyninia, M. & Madhani, S. (2026). Formal and Conceptual Analysis of the Role of Women in the Iron Age of Lorestan and its Reflection in Contemporary Artistic Creations. *Journal of Iranian Studies*, 25 (49), 311-336. http//doi.org/10.22103/jis.2026.26283.2807

© The Author(s).
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/10.22103/jis.2026.26283.2807

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Women, as at least half of society, are of a rank and position, and the power base and system of domination are very decisive in defining their status, position, and boundaries. As can be seen throughout Iranian history, women's images are abundant. The necessity of recognizing the female motif in the Lorestan region is undeniable; because this issue can largely reflect the beliefs and concepts related to the female gender in Iron Age society and reveal the social, cultural position, and the prevailing view of women in this period. Accordingly, the present study examines and analyzes the archaeological findings of the Iron Age of Lorestan that contain female motifs or manifestations of female representation, and pays attention to why and how these motifs appeared. Also, these motifs are compared with the female motifs used in handmade and hand-woven items in the Lorestan region in the last century.

Methodology

This research, adopting an expanded qualitative approach and emphasizing qualitative content analysis, studies selected examples of Iron Age bronze artifacts and contemporary artifacts of the region and seeks to discover and interpret the layers of meaning hidden in the female motif. The analytical framework of the research is based on Erwin Panofsky's three-stage model of iconology, which includes the stages of pre-iconography (description of formal elements), iconography (identification of conventional themes and subjects), and iconology (deep semantic interpretation based on cultural, social, and historical contexts). In order to strengthen the third stage of analysis, field data were also used. In this regard, the sampling was carried out in a mixed and criterion-based manner; meaning that the selection of artifacts with symbolic importance was carried out through purposive sampling and the selection of local people was carried out through criterion-based sampling.

Discussion

Within the framework of the third stage of Panofsky’s iconology, female motifs are examined not only as visual elements, but also as carriers of cultural meanings and mental structures. At this level, archetypal analysis allows for the connection between the findings of the Iron Age of Lorestan and contemporary examples and shows that the continuity of motifs is conceptual rather than formal. In Jung’s thought, an archetype is a fundamental structure in the collective unconscious that is reproduced through the repetition of symbols and behaviors in different cultures. This reproduction does not necessarily mean formal stability, but rather indicates the continuity of meaning in variable forms. From this perspective, the female motif in Iron Age works and its later manifestations in the native art of Lorestan is amenable to archetypal analysis. A comparative study of the data shows that the female archetype in Lorestan can be identified in the form of several main formulations. First, the archetype of the woman associated with fertility and childbirth, which was represented in the form of figurines and shields with an emphasis on fertility symbols in the Iron Age, and in the contemporary era, it appears as a woman in labor on kilims. The change from a metal ritual object to a functional art represents a transformation of the medium and form, while the symbolic function and ritual belief have continued. The second formulation is the archetype of the mourning woman, which has continued in Iron Age figurines with the act of scratching the face and in the contemporary era on tombstones. The continuity of this motif shows that mourning rituals and their visual representation have deep roots in the cultural memory of society and, despite the change in the expressive context, have maintained their meaning and symbolic function.

Conclusion

The findings of this study show that the female motif in Lorestan art cannot be interpreted simply as a pictorial or decorative representation, but rather this motif had a meaning-making and ritual function in the cultural system of the society. Female representations in various works, whether in symbolic or realistic forms, express a coherent visual logic in which art has acted as a medium for establishing social values, beliefs, and rituals. Analysis of Iron Age data shows that the low frequency of the female motif is not a sign of exclusion or marginalization, but rather a conscious selectivity in representing the sacred. The focus of this motif on objects with a ritual function, especially the bronze shields of the Sorkhdom site of Lori, indicates a direct connection of the image of the female with the concepts of fertility, birth, and the continuation of life. The way women are depicted, from symbolic nudity to the highlighting of sexual organs and their association with male symbols, confirms the central position of the fertility goddess in the belief system of this period. In contrast, the presence of a female musician on some bronze vessels shows that the role of women in Iron Age art had a social layer in addition to the ritual dimension. In the contemporary period, although the methods of representation have changed, comparative analysis of the data indicates that the semantic structure of the female motif has continued. The transfer of the image of a woman from a naked body to a skilled reproductive body, especially in the form of a weaver, indicates a change in symbolic form without a conceptual break. The representation of women in labor on contemporary kilims, which are given as ritual gifts to the bride, reflects the continuity of the same fertility logic that is previously observed in Iron Age ritual objects. Furthermore, the motif of the mourning woman on contemporary tombstones, especially in the form of face-scratching, shows that ritual patterns associated with death and loss have also continued in a transformed but meaningful form.

مجله مطالعات ایرانی
شاپا چاپی: ۱۷۳۵-۰۷۰۰ شاپا الکترونیکی: ۸۷۶۶-۲۹۸۰

تحلیل فرمی و مفهومی نقشمایهٔ زن در عصر آهن لرستان و بازتاب آن در دست‌آفریده‌های هنری معاصر[۱]

رضا رضالو[۱] ✉ | زهرا چراغی[۲] | سیدمهدی حسینی‌نیا[۳] | صبا مدهنی[۴]

۱. نویسندهٔ مسئول، استاد گروه باستان شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران رایانامه: r-rezaloo@uma.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری، گروه باستان شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، اردبیل، ایران، رایانامه: zahracheraghi751@gmail.com
۳.پژوهشگر پسادکتری، گروه باستان شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران، رایانامه: Mehdihosseyni5518@gmail.com
۴.دانشجوی دکتری، گروه باستان شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، رایانامه: sabamadhani2087@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۲۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۰۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
نقش‌مایه زن
لرستان
عصر آهن
هنر معاصر
کهن‌الگو.

چکیده

زمینه/هدف: نقوش زنانه بر سرسنجاق‌های مفرغی لرستان از جمله پیکرنمایی‌هایی هستند که غالباً به صورت توصیفی بررسی شده و معناهای نمادین آن‌ها کمتر به طور مستقل و نظام‌مند تحلیل شده است. این پژوهش با تمرکز بر گونه‌های مختلف پیکره‌های زنانه بر سرسنجاق‌ها، در پی آن است که جایگاه نمادین بدن زن را در بستر فرهنگی عصر آهن لرستان بازخوانی کرده و امکان تداوم الگوهای بیانی آن را در خوانش‌های هنری معاصر بررسی کند.

روش/رویکرد: روش پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل محتوای بصری است و از مدل سه مرحله‌ای آیکونولوژی پانوفسکی در سطوح توصیفی، شمایل‌نگارانه و شمایل‌شناسانه بهره می‌گیرد. داده‌ها شامل سرسنجاق‌های مفرغی مزیّن به پیکره‌های زنانه هستند که با تأکید بر عناصر بدنی وضعیت اندام، رویکرد به برهنگی و همراهی با نمادهایی چون انار تحلیل شده‌اند. تفسیر نهایی در پیوند با خوانش‌های نمادین فرهنگی و با استناد به بستر باستان‌شناختی منطقه انجام شده است.

یافته‌ها/نتایج: نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که پیکرنمایی زنانه در سرسنجاق‌های مفرغی لرستان در عصرآهن، فراتر از جنبهٔ تزیینی، با مفاهیمی چون باروری، زایش و کارکردهای آیینی مرتبط بوده است. تنوع در شیوهٔ نمایش بدن زن، از پیکره‌های نیمه‌برهنه تا نمادپردازی‌های خلاصه شده، بیانگر تفاوت در بیان فرهنگی این مفاهیم در بسترهای اجتماعی متفاوت است. تحلیل تطبیقی با هنر معاصر نشان می‌دهد که برخی ویژگی‌های فرمی و تصویری این نقشمایه‌ها، بدون فرض تداوم تاریخی مستقیم، به صورت بازخوانی شده در آثار هنری معاصر قابل مشاهده است.

استناد: رضالو، رضا؛ چراغی، زهرا؛ حسینی‌نیا، سیدمهدی؛ مدهنی، صبا (۱۴۰۵). تحلیل فرمی و مفهومی نقشمایهٔ زن در عصر آهن لرستان و بازتاب آن در دست‌آفریده‌های هنری معاصر. *مجلهٔ مطالعات ایرانی*، ۲۵ (۴۹)، ۳۳۶-۳۱۱.
http//doi.org/10.22103/jis.2026.26283.2807
ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱.مقدمه

۱-۱. بیان مسأله

استان لرستان از جمله مناطق حائز اهمیت طبیعی- فرهنگی به‌شمار می‌رود که به دلیل برخورداری از شرایط مناسب زیستی و فراوانی منابع محیطی، از دورهٔ پارینه‌سنگی میانه مورد توجه جوامع انسانی قرار داشته است؛ به گونه‌ای که این منطقه در عصرآهن (۱۵۵۰-۵۵۰ ق.م) توسط گروه‌های متعددی، از جمله فلزگران، مورد استقرار واقع شده است (ملازاده، ۱۳۹۴: ۲۱۴-۲۱۱). به سبب گسترش فلزکاری در این دوره، یافته‌های باستان‌شناسی منطقه عمدتاً شامل اشیای فلزی، به‌ویژه مصنوعات مفرغی و آهنی است. این اشیا در پی کاوش‌های باستان‌شناسی در محوطه‌هایی همچون قبرستان‌ها و معابد به دست آمده‌اند و تنوع ساختاری، هنری و کارکردی آن‌ها توسط پژوهشگران مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است (اورلت، ۱۳۹۲: ۸). در میان این یافته‌ها می‌توان به اشیایی مانند جنگ‌افزارها، زیورآلات و پیکرک‌ها اشاره کرد که در تزیین آن‌ها از نقوش متنوعی، از جمله موتیف‌های انسانی، گیاهی، جانوری و موجودات ترکیبی و اساطیری استفاده شده است (گدار، ۱۳۷۷: ۲۶). یکی از اسناد قابل توجه برای دستیابی به مفاهیم نهفتهٔ این دوران، منابع تصویری و نقوش برجای مانده بر روی این دست‌ساخته‌ها است؛ از این‌رو، بررسی یافته‌های باستان‌شناسی و تحلیل آن‌ها از منظر نقوش و مضامین به کار رفته در تزیین‌شان، از مهم‌ترین راه‌های تبیین و تشریح مفاهیم و باورهای جوامع انسانی در هر دوره محسوب می‌شود. در این میان، یکی از مفاهیم و عناصری که همواره در تزیین یافته‌ها به کار رفته است، نقشمایه‌های انسانی، به‌ویژه نقشمایهٔ زن است؛ نقشمایه‌ای که پیشینهٔ کاربرد آن به دوران فراپارینه‌سنگی و نوسنگی بازمی‌گردد و غالباً در قالب نماد یا الههٔ باروری تجلی یافته است (میرزایی رشنو، بیرانوند و سجادی، ۱۳۹۸: ۶۱).

زنان به مثابه حداقل نیمی از اجتماع، دربرگیرندهٔ مرتبه و مقامی هستند که پایگاه قدرت و نظام سلطه در تعریف جایگاه و موقعیت و حدود آن‌ها بسیار تعیین‌کننده است. به صورتی که در طول تاریخ ایران به وفور تصویر زنان قابل مشاهده است (ادراکی و علی‌محمدی اردکانی، ۱۳۹۴: ۲). ضرورت شناخت نقشمایهٔ زن در منطقهٔ لرستان امری انکارناپذیر است؛ چراکه این موضوع می‌تواند تا حد زیادی بازتاب‌دهندهٔ باورها و مفاهیم مرتبط با جنس زن در جامعهٔ عصرآهن باشد و جایگاه اجتماعی، فرهنگی و نوع نگاه حاکم به زنان در این دوره را آشکار سازد. بر این اساس، پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل یافته‌های باستان‌شناسی دورهٔ عصرآهن لرستان می‌پردازد که دارای نقشمایهٔ زن یا نمودهایی از بازنمایی زن هستند و به چرایی و چگونگی ظهور این نقوش توجه دارد. همچنین، این نقشمایه‌ها با نقوش زنانهٔ به کار رفته در دست‌ساخته‌ها و دست‌بافته‌های منطقهٔ لرستان در یک سدهٔ اخیر مقایسه می‌شوند. در ادامه، پژوهش می‌کوشد تأثیر نقشمایه‌های زن در عصرآهن را بر مفاهیم و مضامین متجلی‌شده در آثار هنرمندان معاصر منطقه بررسی کند. از این‌رو، حفظ و احیای این نقوش به مثابه بخشی از میراث فرهنگی و نیز شناخت آداب، رسوم، هنر و فرهنگ بومی لرستان از جمله ضرورت‌های این پژوهش به شمار می‌آید. بر همین اساس، پژوهش حاضر در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است: ۱. نقشمایهٔ زن در عصرآهن حاوی چه مفاهیم و مضامینی است؟ ۲. الگوها و مفاهیم مشترک میان نقشمایه‌های زن در عصرآهن و دوران معاصر کدام‌اند؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با نقشمایهٔ زن برروی دست‌ساخته‌ها پژوهش‌هایی انجام شده که از جمله می‌توان به چکیده‌ای از موارد ذیل اشاره نمود:

علیزاده (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان بررسی ارتباط بین نقوش و کاربرد آن‌ها در سرسنجاق‌های مفرغی لرستان به طبقه‌بندی نقوش زنانه موجود در سرسنجاق‌ها به نقوش زنانه تحت عنوان الههٔ در حال زایش پرداخته است. میرزایی رشنو، بیرانوند و سجادی (۱۳۹۸) در پژوهشی نقوش زنانهٔ سرسنجاق‌ها را به پیروی از گیرشمن نشان دهندهٔ الههٔ اشی و نشانی از باروری می‌داند. سالک اکبری، هژبری و افهمی (۱۳۹۸) در پژوهشی به بحث نشانه‌شناسی سرسنجاق‌های زاگرس مرکزی پرداخته‌اند که یک بخش از کار ایشان پرداختن به بحث نشانه‌شناسی نقوش زنانه با رویکرد نشانه‌شناسی سوسور است که دو نقش خدای زنانه و غلبهٔ گروه زنانه بر مردانه را معرفی و به نقد نظرات گدار و گیرشمن پرداخته‌اند. رضالو و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهش خود به بررسی مطالعهٔ زیورآلات مفرغی زنان لرستان در عصرآهن و بازتاب آن بر دست‌بافته‌های امروزی پرداخته‌اند. نتایج حاصل از پژوهش بیانگر این است که نقوش روی دست‌بافته‌های امروزی برگرفته از نقوش روی زیورآلات مفرغی لرستان است. با گذشت سالیان متمادی، نقوش مورد استفاده شده در اشیای مفرغی و به صورت ویژه در زیورآلات مفرغی، همچنان معنا و مفهوم خود را حفظ کرده است، چراغی و همکاران (۱۴۰۱) در پژوهش خود به تحلیلی بر نقوش گلیم شهرستان کوهدشت و عوامل مؤثر بر پیدایش آن‌ها به گلیم به عنوان مهم‌ترین دست‌بافته پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش حاکی از این است که مهم‌ترین نقوش بافته شده بر روی گلیم‌ها عبارت از: نقوش آیینی و اسطوره‌ای، نقوش حیوانات و مرغان، نقوش یادمانی از سوگ و سور، نقوش گیاهی و نقوشی برگرفته از اعتقادات مذهبی هستند. سودایی و محمودی (۱۴۰۲) در مقالهٔ خود با عنوان مطالعهٔ تطبیقی نقشمایهٔ زن در آثار هنری بین‌النهرین و سرسنجاق‌های لرستان براساس کهن‌الگوی یونگ نقشمایهٔ زن در هنر لرستان و بین‌النهرین را مقایسه کرده و بر این باورند که برمبنای اعتقادات و باورهای مذهبی و با الهام گرفتن از بن‌مایهٔ یکسان اسطورهٔ ایزدبانو در هنر آن‌ها نقش بسته است.

با پژوهش در پیرامون این آثار، علاوه بر حل بعضی از ناشناخته‌های هنر لرستان، روزنه‌هایی نیز برروی هنر این منطقه باز خواهد شد؛ چراکه مطالعهٔ این آثار پاسخ‌دهندهٔ سؤالات بسیاری در زمینه‌های مختلف از جمله فرهنگ و تغییر و تحولات آن و به خصوص مذهب می‌باشد. در تمامی این پژوهش‌ها، پژوهش مستقلی در مورد نقشمایهٔ زن برروی دست‌ساخته‌های لرستان صورت نگرفته، از این روی پژوهش حاضر دارای جنبهٔ نوآوری است.

۱-۳. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با اتخاذ رویکرد کیفی توسعه یافته و با تأکید بر تحلیل محتوای کیفی، به مطالعهٔ نمونه‌های منتخب از آثار مفرغی عصرآهن و آثار معاصر منطقه پرداخته و در پی کشف و تفسیر لایه‌های معنایی نهفته در نقشمایهٔ زن است. چارچوب تحلیلی پژوهش بر مدل سه مرحله‌ای آیکونولوژی اروین پانوفسکی استوار است که شامل مراحل پیش‌آیکونوگرافی (توصیف عناصر صوری)، آیکونوگرافی (شناسایی مضامین و سوژه‌های قراردادی) و آیکونولوژی (تفسیر معنایی عمیق مبتنی بر بسترهای فرهنگی، اجتماعی و تاریخی) می‌باشد. به منظور تقویت مرحلهٔ سوم تحلیل،

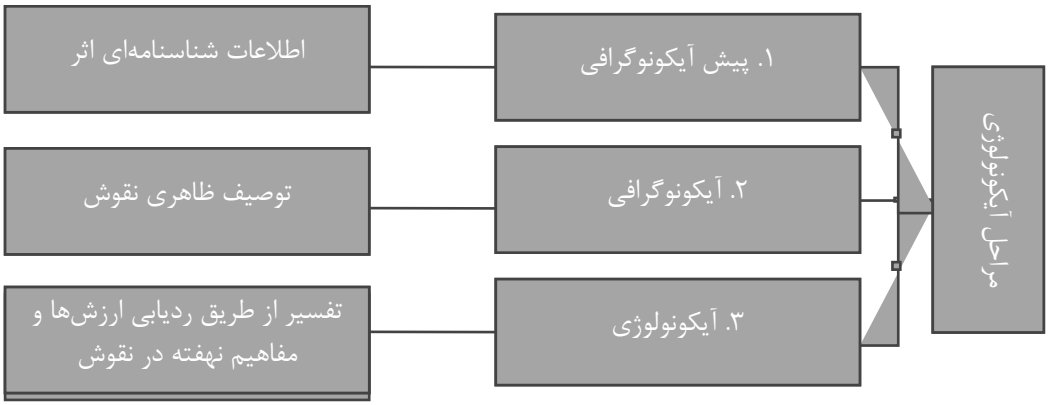
از داده‌های میدانی نیز بهره گرفته شد. در این راستا، نمونه‌گیری به صورت ترکیبی و مبتنی بر معیار انجام گرفت؛ بدین معنا که انتخاب آثار دارای اهمیت نمادین از طریق نمونه‌گیری هدفمند و انتخاب افراد محلی از طریق نمونه‌گیری مبتنی بر معیار صورت پذیرفت. داده‌ها از طریق مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته گردآوری شد و فرایند جمع‌آوری داده‌ها تا دستیابی به اشباع نظری ادامه یافت تا اعتبار داده‌های کیفی در فرایند رمزگشایی نمادین افزایش یابد. در نهایت، یافته‌های حاصل از تحلیل اسنادی (باستان‌شناسی) و داده‌های میدانی (مردم‌نگاری) در قالب یک چارچوب نظری یکپارچه تلفیق و تفسیر شدند.

۱-۴. رویکرد نظری پژوهش

آیکونولوژی، به معنای شمایل‌شناسی، رویکردی نسبتاً نوظهور در حوزهٔ مطالعات تاریخ هنر و نقد آثار هنری به‌شمار می‌رود که امروزه در قالب پژوهش‌های میان‌رشته‌ای، به‌ویژه در مطالعات باستان‌شناسی، مورد توجه و گسترش قرار گرفته است. اصطلاح Iconology از ترکیب دو واژهٔ یونانی eikon به معنای تصویر و logos به معنای شناخت و گفتار پدید آمده است. آیکونولوژی به عنوان یکی از شیوه‌های مطالعه در تاریخ هنر، در قرن بیستم وارد عرصهٔ پژوهش‌های هنری شد و به بررسی و تحلیل نمادهای موجود در آثار هنری براساس تعاریف و قواعد از پیش تعیین شده می‌پردازد. این رویکرد با هدف کشف محتوا و دلالت‌های معنایی تصاویر، فرایند تحلیل را فراتر از سطح ظاهری اثر گسترش می‌دهد (Lash, 1996: 89). اروین پانوفسکی، به منظور دست‌یابی به لایه‌های پنهان معنایی در آثار هنری، رهیافتی سه مرحله‌ای را پیشنهاد کرد. این رویکرد گام‌به‌گام به شناسایی و تفکیک سه لایهٔ معناییِ اولیه، ثانویه و محتوایی می‌انجامد و در نهایت، امکان دسترسی به پیام‌های نهفته در ورای عناصر ملموس اثر را فراهم می‌سازد. از دیدگاه او، آیکونولوژی روابط میان معنای آثار هنری و دیگر حوزه‌های فرهنگی، مذهبی، فلسفی و علمی هم‌زمان با خلق اثر را آشکار می‌کند.

طرح پانوفسکی با مرحلهٔ توصیف پیشاآیکونوگرافی آغاز می‌شود؛ مرحله‌ای که به توصیف الگوهای بصری اثر و اطلاعات شناسنامه‌ای آن اختصاص دارد و در آن، خوانشی اولیه از آنچه دیده می‌شود، ارائه می‌گردد، بی‌آن که معانی قراردادی یا نمادین مد نظر قرار گیرد. مرحلهٔ دوم، تحلیل آیکونوگرافی است که به شناسایی موضوع اثر، داستان‌ها، مضامین و شخصیت‌های حاضر در تصویر می‌پردازد. در مرحلهٔ سوم، پژوهشگر در پی کشف معنای واقعی و نهان اثر است؛ مرحله‌ای که تفسیر آیکونولوژیک نام دارد و با ارزش‌های نمادین مستتر در تصاویر ارتباط مستقیم برقرار می‌کند. این مرحله، بیش از دو مرحلهٔ پیشین، بر شهود، تجربهٔ پژوهشی و توان تألیفی محقق استوار است و امکان دست‌یابی به عمیق‌ترین لایهٔ معنایی اثر را فراهم می‌سازد. در این مرحله، پژوهشگر می‌کوشد شرایط خلق اثر را به گونه‌ای بازسازی کند که گویی فرایند آفرینش آن بار دیگر در برابر دیدگان قرار می‌گیرد (پانوفسکی، ۱۳۹۷: ۳۳-۳۴).

براساس نظریهٔ پانوفسکی، نقد یک اثر هنری تنها زمانی واجد اعتبار علمی است که هر سه بُعدِ تحلیل تکنیک، توصیف موضوع (آیکونوگرافی) و تحلیل نمادین (آیکونولوژی) به صورت هم‌زمان و منسجم مد نظر قرار گیرد (شکل ۱).



شکل ۱. مراحل انجام نقد یک اثر هنری از منظر آیکونولوژی (نگارندگان).

۱-۵.یافته‌های پژوهش

مرور منابع منتشر شده و اشیای موزه‌ای در دسترس مرتبط با نقشمایهٔ زن در میان یافته‌های باستان‌شناسی لرستان، همراه با بررسی داده‌های مردم‌شناسی، نشان‌دهندهٔ محدودیت بسامد این نقشمایه در مقایسه با سایر نقوش است. این امر می‌تواند از یک‌سو متأثر از ملاحظات فرهنگی و محدودیت‌های عرفی و اعتقادی در بازنمایی نقش زن باشد و از سوی دیگر، بیانگر کم‌توجهی پژوهشی و از میان رفتن بخش قابل توجهی از داده‌های فرهنگی، به‌ویژه در دورهٔ معاصر، تلقی شود. به طور کلی، جامعهٔ آماری مورد تحلیل در این پژوهش شامل یافته‌های باستان‌شناسی عصرآهن از محدودهٔ جغرافیایی استان لرستان است که در حال حاضر در موزهٔ ملی ایران، موزهٔ لوور، موزهٔ قلعهٔ فلک‌الافلاک، برخی مجموعه‌های خصوصی و نیز در بسترهای محلی همچون روستاهای چوارقلا و سرخ‌دُم لکی نگهداری می‌شوند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که نقشمایهٔ زن در دورهٔ عصر آهن عمدتاً در تزیین و ساخت سرسنجاق‌ها، پیکرک‌ها، اجزای لگام و ظروف مفرغی به کار رفته است. افزون بر این، تداوم بازنمایی نقش زن را می‌توان در عناصر فرهنگی متأخرتر منطقه، از جمله سنگ‌گورها و گلیم‌های بافت بومی لرستان، مشاهده کرد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نقشمایهٔ زن در عصر آهن لرستان

در سال ۱۳۰۷ خورشیدی، به طور اتفاقی و در جریان فعالیت‌های کشاورزی، مجموعه‌ای از اشیای مفرغی در میان زمین‌های زراعی منطقهٔ خاوهٔ نورآباد توسط یکی از بومیان کشف شد و به تدریج به بازارهای عتیقه راه یافت. این رویداد موجی از توجه پژوهشگران و باستان‌شناسان خارجی را به منطقهٔ لرستان برانگیخت و زمینه‌ساز آغاز کاوش‌های نظام‌مند در این ناحیه شد (مجیدزاده، ۱۳۶۷: ۱). در پی این تحولات، سرانجام در سال ۱۳۱۷ خورشیدی، هیأت باستان‌شناسی به سرپرستی اریخ اشمیت به کاوش محوطهٔ سرخ‌دُم لُری در شهرستان کوهدشت پرداخت. این محوطه به واسطهٔ حجم و تنوع اشیای مفرغی به دست آمده، به‌ویژه سرسنجاق‌هایی که مزیّن به نقش زنان هستند، جایگاهی ویژه در مطالعات باستان‌شناسی لرستان یافت (Schmidt et al, 1989).

براساس شواهد به دست آمده از مهرهای استوانه‌ای و نیز برخی اشیای کتیبه‌دار، محوطهٔ سرخ‌دُم کوهدشت بیانگر اهدای این آثار و ساخت معبدی مرتبط با خدای انلیل است و از نظر گاه‌نگاری در هزارهٔ اول پ.م. جای می‌گیرد (میرزایی رشنو، بیرانوند و سجادی، ۱۳۹۸: ۵۲). این داده‌ها بر کارکرد آیینی و نذری محوطه دلالت دارد و نقش آن را به عنوان یک مرکز مذهبی برجسته می‌سازد. در میان یافته‌های این محوطه، گروهی از زیورآلات معرفی می‌شوند که با عنوان سنجاق شناخته شده‌اند. این دست‌ساخت‌های فلزی اغلب به شکل میله‌هایی با نوک تیز، در اندازه‌هایی میان ۵ تا ۳۵ سانتی‌متر و با قطری همواره کمتر از یک‌ونیم سانتی‌متر ساخته شده‌اند. از نظر شکل ظاهری، این اشیا تنوع قابل توجهی دارند و بر همین اساس، به دو گروه کلیِ سنجاق‌های میله‌ای ساده و سنجاق‌های دارای سرسنجاق تقسیم می‌شوند (سالک اکبری، هژبری و افهمی، ۱۳۹۸: ۷۶).

جنس این سنجاق‌ها عموماً از مفرغ است و در مواردی معدود از آهن ساخته شده‌اند. اگرچه کارکرد دقیق این اشیا همچنان مورد بحث و نقد پژوهشگران قرار دارد، اما به طور کلی برای بستن موی سر، اتصال اجزای پوشاک، کاربردهای نذری و آیینی و احتمالاً به عنوان ابزاری مشابه میل بافتنی مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند (هژبری‌نوبری و سبزی، ۱۳۹۰: ۱۷۳-۱۷۴). نقشمایه‌های به کار رفته در این گروه از زیورآلات از تنوع بالایی برخوردار است؛ به گونه‌ای که دست کم می‌توان هفت گونهٔ مستقل از موتیف‌های گیاهی، جانوری، حیوانات ترکیبی، هندسی، انسانی، انسانِ شاخدار و نقوش انتزاعی را برای آن‌ها شناسایی و تفکیک کرد (سالک اکبری، هژبری و افهمی، ۱۳۹۸: ۷۵). در میان این مجموعهٔ متنوع، نقشمایه‌هایی نیز مشاهده می‌شود که به بازنمایی زنان اختصاص یافته‌اند و از نظر ساختار بصری و محتوای نمادین، جایگاهی متمایز دارند. با تکیه بر شاخص‌هایی همچون شیوهٔ نمایش پیکرهٔ زن (نظیر حالت نشسته، ایستاده یا نمایش بخشی از اندام)، عناصر مشترک میان نقوش، نوع ترکیب‌بندی و شیوه‌های تلفیقی در ساخت و پردازش نقش‌ها، می‌توان سرسنجاق‌های سرخ‌دُم را در قالب گروه‌های گوناگون طبقه‌بندی کرد. با این‌حال، در این نوشتار و به منظور دستیابی به تحلیلی منسجم و مبتنی بر رویکرد آیکونولوژیک، تنها سه گروه از نقوش زنانه بر روی سرسنجاق‌ها به عنوان نمونه‌های شاخص انتخاب شده‌اند.

شایان ذکر است که این یافته‌ها متعلق به هزارهٔ اول پ.م. بوده و از شکاف دیوار معبد سرخ‌دُم لُری به دست آمده‌اند. این سه گروه شامل: زنانی با چهرهٔ انسانی در مرکز سرسنجاق در همراهی با نقوش دیگر، نقش زنان به صورت تمام‌قد و نیمه‌برهنه و در نهایت، نقش زنان به صورت تمام‌قد و کاملاً برهنه است که هر یک واجد بار معنایی و نمادین خاص خود هستند و امکان بررسی لایه‌های ژرف‌تری از باورها و نظام‌های فکری سازندگان را فراهم می‌سازند.

گروه نخست از سرسنجاق‌ها دارای چهره‌ای انسانی است که به صورت تمام‌رخ ترسیم شده و با چشم‌های برجسته و درشت شناخته می‌شود. ابروها غالباً به هم پیوسته و در امتداد بینی قرار گرفته‌اند و نگاهی رازآلود را القا می‌کنند. بینی‌ها اغلب پهن طراحی شده و لب‌ها کوچک و چانه‌ها کشیده است. نقوش همراه این چهره‌ها گاه ماهیتی طبیعت‌گرا و گاه کیفیتی انتزاعی دارد که در کنار یکدیگر به غنای بصری و معنایی اثر می‌افزاید (محمودی و سودایی، ۱۴۰۲: ۲۳۴). در شکل (۲)، نمونه‌ای شاخص از این گروه مشاهده می‌شود؛ سرسنجاقی مفرغی که هم‌اکنون در موزهٔ ملی نگهداری می‌شود. در مرکز این اثر، نقش زنانه‌ای به صورت برجسته دیده می‌شود که با چشمان و ابروهای

بزرگ، موهایی با فرق باز و چانه‌ای باریک شناخته می‌شود. سطح نقش با مجموعه‌ای از نقاط برجسته، برجسته‌سازی‌های خطی و نقشمایه‌های پیوسته پوشیده شده است که در قالب نقوشی همچون میوهٔ انار و مخروط‌های کاج نمود یافته‌اند (سالک اکبری، هژبری و افهمی، ۱۳۹۸: ۸۴).

با توجه به این‌که دانه‌های انار در میان فرهنگ‌هایی همچون حوزهٔ مدیترانه، خاور نزدیک و هندوستان، نمادی فراگیر از باروری و فراوانی به شمار می‌رود و این میوه به عنوان نشانهٔ الهه‌هایی چون دمتر در اسطوره‌های یونانی شناخته می‌شود، می‌توان چنین انگاشت که حضور این نقشمایه کارکردی نمادین در بیدار ساختن غریزهٔ جنسی و تقویت مفهوم باروری داشته است (میرزایی رشنو، بیرانوند و سجادی، ۱۳۹۸: ۵۵). افزون بر این، حضور درخت و شاخه نیز که مفهومی زندگی‌بخش دارد، می‌تواند به عنوان نمادی از زایش و تداوم حیات تفسیر شود. بر این اساس، نقش مورد نظر واجد جنبه‌ای قدسی تلقی می‌شود و به احتمال، بازنمایی نوعی الههٔ باروری است (مبینی و شافعی، ۱۳۹۴: ۴۷).

دیدگاه یونگ نیز می‌تواند پشتوانهٔ نظری نیرومندی برای این تفسیر فراهم سازد؛ از نظر او، شاخهٔ درخت نماد حیات است و این نماد، چه به صورت تک‌شاخه و چه در قالب درخت کامل، در هنر جوامع گوناگون حضور دارد و مضامینی چون حیات ویژگی‌های مادرانه، کهنسالی، رشد و در نهایت مرگ و زایش را دربرمی‌گیرد (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۶۵). با کنار هم قرار دادن این عناصر نمادین، می‌توان به دیدگاه گدار نزدیک شد که این نوع از سرسنجاق‌ها را به الههٔ باروری نسبت می‌دهد (گدار، ۱۳۷۷: ۴۷).

شکل ۲- نقش الههٔ مادر برروی سرسنجاق، محل نگهداری موزهٔ ملی (سالک اکبری، هژبری و افهمی، ۱۳۹۸: ۸۴).

سنجاق دیگری که امروزه در موزهٔ متروپلیتن نگهداری می‌شود، تصویری از یک زن را در مرکز خود به صورت برجسته نمایش می‌دهد (شکل ۳). پیرامون این صورت برجسته، خطوطی کشیده شده است که به صورت شعاعی اطراف نقش مرکزی را دربرمی‌گیرد. در ردیف بعدی و به شکل دایره‌وار، نقش گل‌هایی با هشت پر دیده می‌شود که به وسیلهٔ خطوطی از یکدیگر جدا شده‌اند. در بخش بیرونی نیز، در پیرامون سرتاسر سنجاق، ردیفی از نقاط برجسته اجرا شده است که مرز نهایی ترکیب‌بندی را شکل می‌دهد. گل‌های چند پرِ به کار رفته در این ترکیب، ذیل عناصر گیاهی طبقه‌بندی می‌شوند و در پژوهش‌های مرتبط، با عنوان رزِت شناخته شده‌اند (محمودی و سودایی، ۱۴۰۲: ۲۳۹). از منظر گدار، نقش مرکزی شباهتی آشکار به خورشید در هنگام تابش دارد و خطوط پیرامونی آن می‌تواند

تداعی‌کنندهٔ اشعه‌های خورشید باشد. بر این اساس، وی این نقوش را به خدای خورشید نسبت می‌دهد؛ خدایی که با نیروی خود به جهان حیات می‌بخشد و سرچشمهٔ زندگی تلقی می‌شود (گدار، ۱۳۷۷: ۶۱).

شکل ۳. سنجاق با صورت برجسته از سرخ‌دُم؛ محل نگهداری موزهٔ متروپلیتن (بیرانوند، ۱۳۹۳: ۹۷).

نوعی دیگر از سرسنجاق‌های این گروه در مجموعهٔ کرافور پاریس نگهداری می‌شود که در مرکز لوحهٔ آن، تصویری به صورت برجسته دیده می‌شود (شکل ۴). در دو سوی این لوحه، دو فرد به حالت ایستاده و نیم‌رخ با لباس‌های بلند ترسیم شده‌اند. مرد سمت چپ ماری را در دست دارد که آن را از دم گرفته است و در دست دیگر خود شاخه یا برگی از درخت نگه داشته است. در مرکز لوحه، سری با برجستگی بسیار نقش شده است که به صورت تمام‌رخ تصویر یک زن را نشان می‌دهد. در دو سوی چپ و راست این نقش مرکزی، دو ملازم مرد دیده می‌شوند که در حالی که مار، به عنوان نمادی وابسته به گروه مردانه، را به صورت وارونه و از دُم گرفته‌اند، در دست دیگر خود شاخه یا بَرَسمی را نگه داشته‌اند. برجستگی اغراق‌آمیز نقش مرکزی در مقایسه با پیکره‌های پیرامونی، جایگاه برتر و محوریت شخصیت زن را در ترکیب‌بندی تصویر برجسته می‌سازد.

گدار نقشمایهٔ زنانهٔ موجود بر روی این سرسنجاق‌ها را با خدای خورشید یکی می‌داند و حضور عناصر جانبی را به شیرهای منسوب به خدای خورشید نسبت می‌دهد که در محور مرکزی جای گرفته‌اند و کاهنان با نگاهی احترام‌آمیز به آن‌ها، شاخه‌های نخل را تقدیم می‌کنند (گدار، ۱۳۷۷: ۶۲). در نقد این انتساب می‌توان بیان کرد که بازنمایی مار به‌صورت وارونه و گرفتن آن از دُم، به احتمال، بیانگر بی‌اثر شدن نیروی مار است و از این‌رو نمی‌تواند نشانه‌ای از قداست آن تلقی شود (میرزایی رشنو، بیرانوند و سجادی، ۱۳۹۸: ۵۷). بر این اساس، برخی پژوهشگران بر این باورند که این سرسنجاق بیش از آن‌که بازنمایی خدای خورشید باشد، تصویر خدایگانی زنانه است که بر نیروهای مردانه تسلط یافته و توان آن‌ها را مهار کرده است (سالک اکبری، هژبری و افهمی، ۱۳۹۸: ۸۲).

شکل ۴. سرسنجاق در موزهٔ لوور پاریس (گدار، ۱۳۷۷: ۶۴).

گروه دوم از نقوش زنانه بر روی سرسنجاق‌ها به نقوش زنان نیمه‌برهنه اختصاص دارد و شامل تصاویری از زنان به صورت تمام‌قد با بالاتنهٔ برهنه است. چهرهٔ این زنان شباهت زیادی به گروه نخست دارد، اما دست‌ها و اندام بدن نسبت به سر از تناسب طبیعی برخوردار نیست. افزون بر این، نقش‌های پیرامون پیکرهٔ زن در مقیاسی کوچک‌تر اجرا شده و به صورت نیم‌رخ به تصویر درآمده است؛ امری که بر برجسته‌سازی پیکرهٔ زن در مرکز ترکیب‌بندی نقش تأکید دارد. در شکل (۵)، در مرکز تصویر زن تمام‌قدی دیده می‌شود که دامنی نازک بر تن دارد، در حالی که بالاتنهٔ او برهنه است و سینه‌ها به وضوح نمایش داده شده است. این زن دو شاخه را در دستان خود گرفته و دست‌ها را به حالت خاصی بالا آورده است؛ حالتی که می‌تواند نشانه‌ای از اجرای آیینی یا حرکتی نمادین باشد. در دو سوی پیکرهٔ زن، تصویر دو شیر به‌صورت نیم‌رخ ترسیم شده است و در پیرامون نقش نیز عناصر تزیینی نظیر رزت و دایره مشاهده می‌شود.

گدار این نقش را بازنمایی الهه تلقی نمی‌کند، بلکه آن را تصویر کاهنی در خدمت آناهیتا می‌داند که مشغول اجرای رقصی مذهبی است. به باور او، این رقص شباهت زیادی به رقص بارش دارد؛ کاهن لباسی نازک و بلند بر تن داشته و دو شاخه از نخل را در دست گرفته است. همچنین نقش شیر، گل و دایره که پیرامون پیکرهٔ زن قرار گرفته‌اند، از نگاه گدار کارکردی تزیینی دارند و در راستای پر کردن فضای خالی اجرا شده‌اند؛ امری که می‌تواند از نوعی هراس از خلأ در ترکیب‌بندی حکایت داشته باشد (گدار، ۱۳۹۸: ۶۵).

در تفسیر دیگر، شیر به عنوان نمادی از خدای مردانه تلقی می‌شود. با این حال، نمایش پیکرهٔ زن در مرکز تصویر و تأکید بر نیمه‌برهنگی او، که نشانه‌ای از قداست مذهبی تلقی می‌شود، این امکان را مطرح می‌کند که چنین نقوشی بیانگر برتری و تسلط نمادین نیروی زنانه بر نیروی مردانه باشد. بر این اساس، به احتمال، این نقش نمی‌تواند بازنمایی خدای خورشید باشد و بیشتر در چارچوب باورهای آیینی مرتبط با قداست زنانه قابل تفسیر است (سالک اکبری، هژبری و افهمی، ۱۳۹۸: ۸۶).

گروه سوم سرسنجاق‌های زنانه با عنوان «پیوند و زایش» قابل شناسایی هستند و شامل نقشمایه‌هایی با مضمون زایمان و باروری می‌باشد. در این گروه، تصویر زنی کاملاً برهنه ترسیم شده است (شکل ۶) که پاهای خود را گشوده و نوزادی از بدن او خارج می‌شود. این تصویر، با نمایش مستقیم فرایند زایش، بر نقش محوری زن در تداوم

حیات تأکید دارد. زن سینه‌های خود را در دست گرفته است؛ حرکتی که می‌تواند به پیوند میان زایش و پرورش نوزاد اشاره داشته باشد و مفهوم مادری را تکمیل کند. در دو سوی این نقش، تصویر دو قوچ دیده می‌شود که گردن خود را به سمت عقب برگردانده‌اند. حضور این حیوانات، که در بسیاری از فرهنگ‌های کهن نماد نیرو، باروری و قدرت مردانه به شمار می‌آیند، به تقویت معنای زایش و تداوم نسل کمک می‌کند. در کنار این نقش، چهار گل زرت ترسیم شده است که می‌تواند نمادی از رویش، سرزندگی و پیوند زن با چرخه‌های طبیعی باشد.

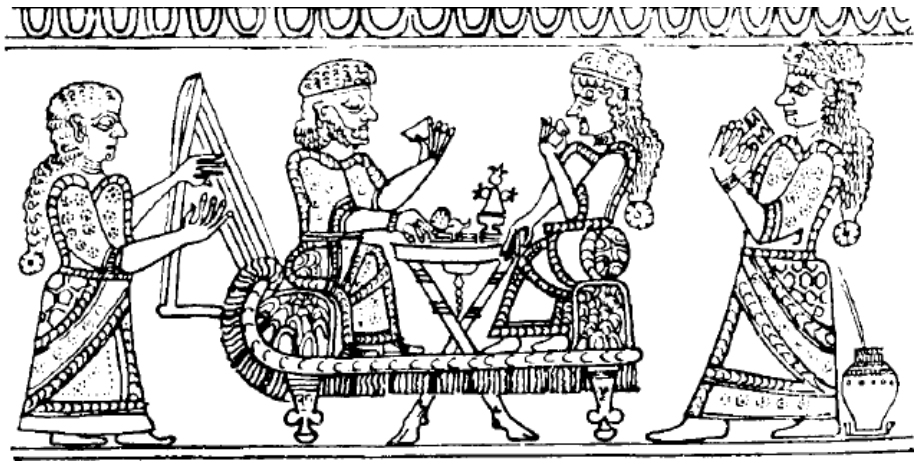
بر پایهٔ دیدگاه گروهی از باستان‌شناسان، مردم عصر آهن در لرستان این نوع سرسنجاق را به الههٔ «اشی»، به عنوان نماد باروری مطلوب در ایران باستان، تقدیم می‌کردند تا زایمانی ایمن و مطلوب را تجربه کنند (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۶۵). از این دیدگاه، نقش یادشده کارکردی آیینی داشته و در ارتباط مستقیم با باورهای مرتبط با باروری و تداوم نسل قرار می‌گیرد. همچنین، این نقش را می‌توان بازتاب‌دهندهٔ همراهی انسان با طبیعت دانست؛ زیرا تولید مثل یکی از بنیادی‌ترین خواست‌های انسانی به شمار می‌آید و بازنمایی زایش، نوعی هم‌سویی انسان با فرایندهای طبیعی و زایش زمین را یادآور می‌شود (میرزایی رشنو، بیرانوند و سجادی، ۱۳۹۸: ۵۹).

در مقابل این تفسیر، برخی پژوهشگران این نقش را با عنوان پیوند زایش معرفی کرده‌اند. براساس این خوانش، حضور قوچ‌ها به عنوان نماد قدرت و نیروی مردانه تفسیر می‌شود که عامل باروری زن به شمار می‌آید. در این چارچوب، خدایگانی زنانه در کنار نیرویی مردانه قرار می‌گیرد و مفهوم زایش حاصل تعامل این دو نیرو تلقی می‌شود. افزون بر این، نقشمایهٔ توده‌ای نقاط برجسته که به گروه مردانه نسبت داده می‌شود، بر این معنا تأکید دارد که باروری زن بدون حضور جنس مردانه قابل تحقق نیست و این ارتباط در قالب عناصر نمادین به تصویر کشیده شده است (سالک اکبری، هژبری و افهمی، ۱۳۹۸: ۸۲).

شکل۵. نقش زن در سر سنجاق موزهٔ بروکسل (گدار، ۱۳۷۷: ۶۴). شکل۶. سر سنجاق زنی در حال زایمان محل نگهداری موزهٔ لوور (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۴۶).

ظرف مفرغی: این ظرف مفرغی هم‌اکنون در موزهٔ سینسیناتیِ آمریکا نگهداری می‌شود. جزییات مربوط به محل کشف آن ثبت نشده و تنها به لرستان و سدهٔ هشتم ق.م نسبت داده شده است. در این نقش، تصویر چهار شخص مشاهده می‌شود (شکل ۷)؛ دو شخص ایستاده و دو شخص دیگر بر روی تخت نشسته‌اند. در مرکز نقش، در سمت چپ، تصویر مردی با موهای مجعد کوتاه و لباسی با تزیینات ظریف دیده می‌شود که با دست چپ در حال نوشیدن است و دست دیگر خود را بر روی میز قرار داده است. در مقابل او، تصویری که به احتمال زیاد متعلق به یک زن است، با موهای بسیار بلند و مجعد و لباسی مشابه پوشش شاه مشاهده می‌شود که با دست چپ در حال نوشیدن است و دست دیگر را بر روی زانو قرار داده است. در میان این دو شخص، تصویر میزی حجاری‌شده دیده می‌شود که گلدانی بر روی آن قرار دارد. این میز دارای دو پایه است که به سُم اسب شباهت دارد. در دو سوی این نقش، تصویر دو زن دیده می‌شود که نوع پوشش و آرایش مو با زن نشسته مشابهت دارد. زن سمت راست نقش، یک آلت موسیقی در دست دارد و زن سمت چپ در حال نواختن چنگ است. در حاشیهٔ بالایی ظرف، دو نوار برجسته مشاهده می‌شود و در میان این دو خط، نقشی نیم‌دایره‌ای شبیه به «U» قابل تشخیص است. در بخش پایین نقش نیز یک نوار ساده حجاری شده است.

کالیکان در تفسیر و تحلیل نقوش به کار رفته در این اثر بر این باور است که این نقش به احتمال، مجلس بزمی را نشان می‌دهد که در آن شاهزاده‌ای به همراه همسر خود در حال برگزاری جشن است. حضور دو زن در این نقش، به عنوان خنیاگر، نشان‌دهندهٔ حضور زنان در فعالیت اجتماعی است (کالیکان، ۱۳۸۵: ۲۳).



شکل ۷. طرح حک شده بر روی ظرف مفرغی از لرستان در موزهٔ سینسیناتی (کالیکان، ۱۳۸۵: ۲۳).

پیکرک‌ها: ساخت و کاربرد پیکره‌ها و تندیس‌ها را می‌توان هم‌زمان با شکل‌گیری تفکرات بشر دانست. فراوانی پیکره‌های زنانه در مقایسه با پیکره‌های مردانه، موضوعی است که توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب کرده است. قدیمی‌ترین پیکرک شناخته شده، تندیس زنی موسوم به ونوس ویلندورف است که از جنوب اتریش امروزی به دست آمده و حدود ۲۵ هزار سال قدمت دارد. در این پیکره، تأکید اصلی سازندگان بر جنبهٔ باروری بوده

است؛ بزرگی بیش از حد پستان‌ها، شکم، کمرگاه و اعضای زایشی مؤیّد همین تأکید است (نوری‌مجیری، ۱۴۰۰: ۲۴).

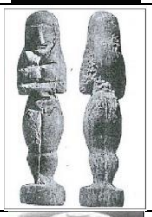
در میان اشیای مفرغی لرستان در هزارهٔ اول پ.م.، شمار قابل توجهی پیکرک به‌دست آمده که اغلب آن‌ها مردانه هستند. در میان یافته‌های سرخ‌دُم، تنها سه درصد مجموعه را پیکرک‌ها تشکیل می‌دهند که از این میان، فقط یک پیکرک از جنس مفرغ به دست آمده است. این پیکرک، به احتمال، زنی را نشان می‌دهد که با یک دست سینهٔ خود را گرفته و با دست دیگر اندام جنسی خود را پوشانده است. بخشی از سر این پیکرک شکسته است. تأکید بر گرفتن سینه‌ها در این پیکرک به گونه‌ای آشکار ساخته شده که اندیشهٔ باروری را القا می‌کند (دولتی و ملازاده، ۱۳۹۷: ۷۵).

نوع دیگری از نمایش پیکرک در میان پیکرک‌های زنانه، تندیسی با دستان بسته و تأکیدی آشکار بر سینه‌هاست که نمونه‌های فراوانی از آن در دورهٔ عیلام و بین‌النهرین به دست آمده است (نوری‌مجیری، ۱۴۰۰: ۲۳). این نوع پیکرک در میان یافته‌های پیش از تاریخ نیز به فراوانی دیده می‌شود؛ زنانی که با بدنی برهنه و دستانی بسته نمایش داده شده‌اند. در محوطهٔ سنگ‌تراشان خرم‌آباد نمونه‌ای از این پیکرک از جنس مفرغ به دست آمده که ویژگی شاخص آن، دستان بسته و تأکید بر سینه‌هاست. برهنگی از نظر پژوهشگران می‌تواند تعابیر متفاوتی داشته باشد؛ از جمله نشانهٔ اسارت، مرگ و حتی تقدس مذهبی، که در مورد پیکرک‌های مادینه، بیشتر بر جنبهٔ تقدس مذهبی آن تأکید شده است (سیدین بروجنی، ۱۳۸۴: ۴۵).

با توجه به این‌که اهداف متفاوتی، متناسب با مقتضیات هر دوره، در ساخت پیکرک‌ها نهفته بوده است، پژوهشگران نیز دیدگاه‌های گوناگون و خاص خود را دربارهٔ این هنر در ادوار مختلف ارائه داده‌اند. الیاده در ارتباط با فلسفهٔ ساخت و کارکرد پیکره‌های زنانه بیان می‌کند که زمین مادر است، زیرا اشکال زنده را می‌زاید؛ بدین معنا که موجودات را از ذات خود می‌آفریند و به آن‌ها وجود می‌بخشد. زمین زنده تلقی می‌شود، نخست بدان سبب که باردار است؛ هر آنچه از زمین پدید می‌آید، جان دارد و هر آنچه به زمین بازمی‌گردد، دوباره جان می‌یابد. براساس این نظریه، زمین به عنوان مادر تصور شده و پیکره‌های زنانه نیز تمثیلی از این باور دانسته می‌شوند؛ به گونه‌ای که این پیکره‌ها نماد زایش، زایندگی و حیات به شمار می‌آیند. بر پایهٔ این نگرش‌ها، شمار فراوانی از پیکرک‌های زنانه به الهه‌های مادر نسبت داده شده‌اند (جدول ۱؛ همان: ۴۶).

جدول ۱- پیکرک‌هایی با نقشمایهٔ زن از لرستان و سایر مناطق (نگارندگان).

تصویر	توضیحات	منبع
	محوطهٔ سرخ‌دُم لرستان	(دولتی و ملازاده، ۱۳۹۷: ۷۵).

	پیکرک اینانا، بین النهرین	(مجیری، ۱۴۰۰: ۲۹).
	متعلق به حکومت عیلام به دست آمده از شوش	(نگارندگان).
	سنگ‌تراشان خرم‌آباد (آرشیو موزهٔ فلک‌الافلاک)	(نگارندگان).
	چغامیش خوزستان	(سیدین بروجنی، ۱۳۸۴).
	متعلق به حکومت عیلام به دست آمده از شوش	(سیدین بروجنی، ۱۳۸۴).

گیرشمن به مجموعه‌ای از پیکرک‌های مفرغی به دست آمده از یک گور در لرستان اشاره می‌کند. این پیکرک‌ها از جنس مفرغ ساخته شده‌اند که یکی از آن‌ها دارای لباسی چسبیده و تنگ است و به احتمال زیاد پیکرک زنی را نمایش می‌دهد. این مجموعه تصویر زنانی را نشان می‌دهد که در حال شیون و خراش دادن صورت خود هستند (شکل ۸). در میان اشیای این گور، یک مجسمهٔ کوچک مفرغی دیگر نیز به دست آمده است که دو سوار بر اسب را به تصویر می‌کشد. حالت اندوهگین سواران در کنار شیون و زاری زنان، فضایی سوگ‌مند را القا می‌کند. گیرشمن این پیکرک‌ها را متعلق به گروهی از افراد می‌داند که در هنگام مرگ، برای عزاداری و انجام آیین‌های سوگواری به سر مزارها می‌رفتند و به شیون و زاری می‌پرداختند (شکل ۹؛ گیرشمن، ۱۳۴۶: ۵۷).

شکل ۸. مجسمهٔ زنان از لرستان در حال شیون، سدهٔ هفتم تا هشتم ق.م. شکل ۹. مجسمهٔ مفرغی از لرستان سدهٔ هفتم تا هشتم ق.م مجموعهٔ خصوصی تهران (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۵۷).

بخشی از آثار مفرغی لرستان شامل زین‌وبرگ، لگام و دهنهٔ اسب است (معصومی، ۱۳۸۸: ۹۸). در واقع، هنر لرستان را می‌توان هنری مبتنی بر سوارکاری و گله‌داری دانست. از آنجا که مردمان این منطقه به طور مداوم در حال کوچ بوده‌اند، تلاش می‌کرده‌اند اشیایی کوچک، کاربردی و قابل حمل، مانند ظروف، دهنه و لگام، تولید کنند (صادق بهنام، ۱۳۵۰: ۴). لگام‌های به دست آمده از این منطقه معمولاً دارای نقوش خیالی و اساطیری هستند که شامل موجودات ترکیبی انسان‌ـ حیوان، از جمله ترکیب انسان و اسب، می‌شود (خسروی و طاهری، ۱۳۹۸: ۷۲). در میان این آثار، یکی از لگام‌ها، مطابق شکل (۱۰)، زنانی را نشان می‌دهد که مال‌بند آن با نقوش زنانه و گل‌های شش‌پر تزیین شده است. این پیکره‌ها دارای لباس‌های بلند بوده و سینه‌های خود را با دستان‌شان نگه داشته‌اند (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۶۲). تأکید بر نقش سینه‌ها در این لگام، همانند سرسنجاق‌های برهنهٔ به دست آمده از سرخ‌دُم، می‌تواند بیانگر تأکید بر کارکرد باروری این دسته از پیکره‌های زنانه باشد.

شکل ۱۰ . لگام به دست آمده از لرستان با نقش زن (گیرشمن ۱۳۴۶: ۶۲).

۲-۲. نقش زن در دست‌آفریده‌های دوران معاصر لرستان

تنوع سنگ قبرهای لرستان به گونه‌ای است که از دیرباز توجه هر رهگذری را به خود جلب کرده و او را به اندیشیدن واداشته است. در این پژوهش، گروهی از سنگ قبرها، شامل سنگ‌های بالاسری دارای نقوش انسانی زنانه، شناسایی شده‌اند که تمامی آن‌ها با توجه به تاریخ حک شده بر رویشان، به یک سدهٔ اخیر تعلق دارند. همچنین، مصاحبه با اهالی منطقه نشان می‌دهد که این سنگ قبرها متعلق به بانوان هستند. مشاهدات نشان می‌دهد که در قبرهای مربوط به زنان، تنها دو سطح رویی و پشتی حکاکی شده است، در حالی که قبرهای مربوط به مردان در چهار ضلع نقش‌اندازی می‌شوند. دار قالی، قیچی، آینه، شانهٔ دوطرفه، زن اسب‌سوار، زنان در حال شیون و زنانی با دستان بسته، از مهم‌ترین نقوشی هستند که بر روی سنگ قبرهای لرستان دیده می‌شوند و بیانگر جنسیت زنانهٔ متوفی‌اند. یکی از نمونه‌های مورد بررسی، سنگ قبر بالاسری مستطیل‌شکل به دست آمده از روستای چورقلای کوهدشت است که در سطح رویی آن، تصاویر در قالب سه قاب حجّاری شده‌اند (شکل ۱۱). در بخش پایینی این

سنگ قبر، نقش انتزاعی زنی در حال بافت قالی و جاجیم مشاهده می‌شود. در شکل (۱۲)، بر روی سنگ قبر دیگری از همین روستا، تصویر زنی با قیچی در دست در حال بریدن دار قالی نمایش داده شده است که یک دست بر کمر دارد. در کنار دار قالی، شانهٔ قالی روی زمین قرار گرفته که نشان‌دهندهٔ پایان بافت قالی است.

شکل ۱۱. تصویر نشانه‌های زنانه برروی سنگ قبور لرستان. شکل ۱۲. تصویر زن به همراه دار قالی از روستای چوارقلای (نگارندگان).

در تحلیل این نقوش و در مرحلهٔ سوم رویکرد آیکونولوژی می‌توان بیان کرد که زنان عشایر و روستانشین، زنانی هنرمند بوده و هم‌پای مردان در فعالیت‌های اجتماعی حضور داشته‌اند. همان‌گونه که پس از مرگ مردان، برای نمایش توانایی و شایستگی آن‌ها از نقوشی چون شکار و سوارکاری استفاده می‌شود، برای زنان نیز نقشمایه‌هایی به کار رفته است که حامل مضامین شایستگی و توانمندی زن متوفی باشند. بافت قالی و مهارت‌هایی از این دست، از جمله شیوه‌های بیان توانایی‌های زنانهٔ یک زن هنرمند در میان عشایر لرستان به شمار می‌آید. در شکل (۱۳)، بر روی یکی از سنگ قبرهای روستای سرخ‌دُم، نقش یک شانهٔ دوطرفه، یک قیچی و یک مستطیل که علامت ضربدر بر روی آن حک شده، مشاهده می‌شود. مطالعات مردم‌نگارانه در منطقه و مشاهدات نگارندگان نشان می‌دهد که مردم لرستان در هنگام دفن بانوان، به‌ویژه زنانی که در اوج جوانی درگذشته‌اند، از شانهٔ دوطرفه و قیچی استفاده می‌کرده‌اند. برای نمایش آینه نیز از نماد مستطیلی که ضربدر بر روی آن نقش شده، بهره گرفته شده است. در واقع، مردم بر این باور بوده‌اند که این سه علامتِ کنده‌کاری شده بر روی سنگ، می‌تواند نشانه‌ای مناسب برای نمایش زنانگی و آراستگی زن متوفی در زیر این‌گونه قبور باشد.

در سنگ قبری که در موزهٔ قلعهٔ فلک‌الافلاک نگهداری می‌شود، تصاویری واقع‌گرایانه از گروهی از زنان دیده می‌شود که جزییات چهرهٔ آن‌ها مشخص است؛ این زنان دارای لباس‌های بلند و موهای بافته شده و در حال خراش دادن صورت خود به تصویر کشیده شده‌اند (شکل ۱۴). این نوع تصاویر، گواه بر وجود آیین‌ها و مراسمی است که در لرستان رواج داشته و امروزه نیز در بخش‌های مختلف این استان، به‌ویژه در مراسم عزاداری جوانان، مشاهده می‌شود. زنان این منطقه هنگام از دست دادن عزیزان خود، با خراش دادن صورت، در پی نمایش اندوه عمیق و نوعی ناامیدی هستند، به گونه‌ای که زیبایی چهرهٔ خویش را نادیده گرفته و آن را خراش می‌دهند.

شکل ۱۳. نشانه‌های زنانه برروی سنگ قبر.

شکل ۱۴. نقش زنان در حال مراسم عزاداری (نگارندگان).

۲-۳. گلیم و نقشمایهٔ زن

یکی از خلاقیت‌های هنری انسان، دست‌بافته‌ها، از جمله گلیم، است. می‌توان گفت هر نقش بر گلیم، آمیزه‌ای از فرم‌ها و رنگ‌هاست که طبیعت پیرامون و باورهای ذهنی بافنده در آن تجلی می‌یابد (دادور و مؤذن، ۱۳۸۸: ۴۶). گلیم پوششی است که از موی بز و پشم گوسفند بافته می‌شود و دست‌بافته‌ای تمام‌پشم با ساختار تاروپودی است که ایجاد نقش بر سطح آن از طریق پودهای رنگین صورت می‌گیرد. دربارهٔ نقش‌اندازی بر گلیم‌ها باید گفت که این دست‌بافته‌ها عموماً بدون الگوی از پیش تعیین شده و براساس نظمی ذهنی بافته می‌شوند. زنان و دختران ایلی و عشایری، نقوش گلیم را با الهام از هنر بومی، ذهن خلاق فردی، باورهای جمعی و قومی و همچنین، طبیعت پیرامون منطقه پدید می‌آورند. این طرح‌ها که به صورت ذهنی بافته می‌شوند، در واقع، نوعی بازآفرینی سنّتی به شمار می‌آیند که مفاهیم و الگوهای آن‌ها به صورت سینه‌به‌سینه از نسل‌های گذشته به بافندگان معاصر منتقل شده است. بافندگان به طور کلی از الگوها و مدل‌های مشخص برای اجرای نقوش استفاده نمی‌کنند و رنگ‌بندی نیز بر پایهٔ تخیل و ذهنیت شخصی آنان شکل می‌گیرد (چراغی و همکاران، ۱۴۰۱: ۸۹).

گلیم با نقشمایهٔ «سور و سوگ» یکی از پرتکرارترین نقوش بافته شده در این منطقه به شمار می‌آید (شکل ۱۵). در بخش‌های مختلف مربوط به این نوع گلیم، مجموعه‌ای از نقوش مرتبط با آغاز و پایان زندگی مشاهده می‌شود.

در بخش مربوط به آغاز زندگی، نقوش زیر قابل تشخیص است:

۱. در حاشیهٔ گلیم، تعدادی آدمک با دستان باز در حال رقص و پایکوبی، به عنوان نماد شادی.
۲. تصاویری از سوارانی با تفنگ در دست که به رقص سواری (قه‌قاژ) در مراسم عروسی اشاره دارند.
۳. نقش بز که به عنوان پیش‌کشی در روز عروسی به عروس اهدا می‌شود.
۴. تصویر آوردن عروس توسط داماد با اسب سفید، به منزلهٔ نماد خوشبختی و آغاز زندگی مشترک.
۵. نماد بقچهٔ همراه عروس که توسط خانوادهٔ عروس تهیه شده و در روز عروسی، عروس آن را در کاروان بدرقه با خود به خانهٔ داماد می‌برد.

در بخش مربوط به پایان زندگی، نقوش زیر مشاهده می‌شود:

۱. در حاشیه، تعدادی آدمک سیاه‌پوش با دستان بسته در حال رقص غم، به نشانهٔ سوگواری.

۲. تصویر افرادی با تفنگ که دلالت بر شکارچی بودن متوفی دارد.

۳. نقش نوازندگان دهل و سورنا که با نواختن آهنگ غم‌انگیز «چمری» در مراسم تشییع جنازه حضور داشته‌اند.

۴. تصویر اسب و مرد سیاه‌پوش به عنوان نماد ماتم که در اصطلاح محلی «کتل» نامیده می‌شود.

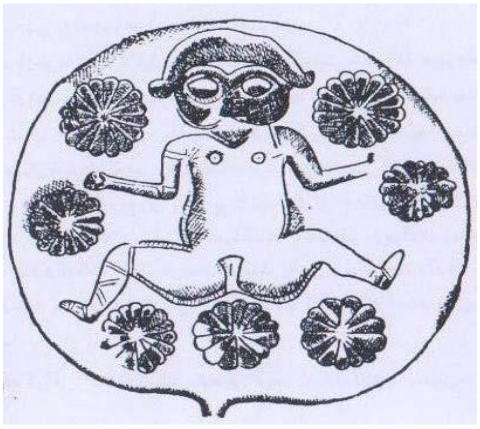
گلیم سور و سوگ برگرفته از نقوش سنگ قبرهاست. مطابق شکل (۱۶)، این سنگ قبرها به صورت میله‌ای در بالای قبر نصب می‌شده‌اند و دارای تصاویر حجّاری شده در دو سوی خود هستند. در یک سوی این سنگ‌ها، صحنه‌هایی از زندگی و در سوی دیگر، تصاویر مرتبط با پایان زندگی ترسیم شده است. معمولاً در یک طرف، شادترین رویداد زندگی فرد، یعنی ازدواج، به تصویر کشیده می‌شود و در طرف دیگر، غم‌انگیزترین رویداد حیات، یعنی مرگ، نمایش داده می‌شود (چراغی و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۸).

شکل ۱۵. مراسم سوگ و سور بر روی گلیم شکل ۱۶. مراسم سوگ بر روی سنگ قبر، محل نگهداری موزهٔ فلک الافلاک (نگارندگان).

یکی دیگر از نقوش زنانه در دوران معاصر که هنرمندان کوهدشت در گلیم‌های خود می‌بافند، نقش زنی در حال زایمان است. این نقشمایه به طور مستقیم با مفاهیم باروری، تداوم نسل و زایش حیات در ارتباط است و جایگاهی معنادار در نظام نمادین فرهنگ بصری منطقه دارد. به گفتهٔ بافندگان، وجود این نوع گلیم در جهیزیهٔ دختران جوان، موجب زایمانی آسان‌تر شده و تولد فرزندان بیشتر را به همراه دارد؛ باوری که نشان‌دهندهٔ نگاه آیینی به بدن زن و نقش محوری او در استمرار خانواده و جامعه است. بافندگان این نقشمایه را از مادران و زنان سالمند ایل به ارث برده‌اند (شکل ۱۷) و این انتقال میان‌نسلی، بیانگر تداوم حافظهٔ فرهنگی و پایداری یک کهن‌الگوی زنانه در بستر هنرهای سنّتی است. در واقع، این نقش الهام گرفته از تصویر الههٔ باروری نقش شده بر روی سرسنجاق به‌دست آمده از سرخ‌دُم است (شکل ۱۸) که در عصرآهن، نمادی از زایش، قدرت باروری و نیروی حیات‌بخش زنانه به شمار می‌رفته است.

استمرار این نقشمایه از یافته‌های باستان‌شناسی تا بافته‌های معاصر، نشان می‌دهد که مفاهیم مرتبط با باروری و زایش، با وجود دگرگونی‌های شکلی و اجرایی، همچنان در ذهنیت جمعی جامعهٔ لرستان پایدار مانده و در قالب‌های

هنری متفاوت بازتولید شده‌اند. از این منظر، نقش زن در حال زایمان را می‌توان تجلی معاصر یک مفهوم کهن دانست که در فرآیندی پویا، از عصرآهن تا امروز، دچار بازخوانی و انطباق با شرایط فرهنگی نو شده است.



شکل ۲۳. نقش زن در حال زایمان برروی گلیم (نگارندگان). شکل ۲۴. نقش الههٔ باروری از سرخ‌دُم بر روی سرسنجاق‌های مفرغی لرستان (میرزایی رشنو، بیرانوند و سجادی، ۱۳۹۸).

۲-۴.تحلیل مفهومی نقشمایه‌های زنان

در چارچوب مرحله سوم آیکونولوژی پانوفسکی، نقشمایه‌های زنانه نه تنها به عنوان عناصر بصری، بلکه به مثابه حاملان معناهای فرهنگی و ساختارهای ذهنی بررسی می‌شوند. در این سطح، تحلیل کهن‌الگو امکان پیوند میان یافته‌های عصرآهن لرستان و مصادیق معاصر را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد که استمرار نقشمایه‌ها بیش از آن که شکلی باشد، مفهومی است. کهن‌الگو در اندیشهٔ یونگ، ساختاری بنیادین در ناخودآگاه جمعی است که از خلال تکرار نمادها و رفتارها در فرهنگ‌های مختلف بازتولید می‌شود. این بازتولید لزوماً به معنای ثبات شکلی نیست، بلکه بیانگر تداوم معنا در قالب‌هایی متغیّر است. از این منظر، نقشمایهٔ زن در آثار عصر آهن و نمودهای متأخر آن در هنر بومی لرستان، قابلیت تحلیل کهن‌الگویی دارد.

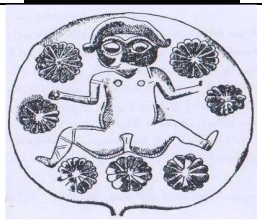
بررسی تطبیقی داده‌ها نشان می‌دهد که کهن‌الگوی زن در لرستان را می‌توان در قالب چند صورت‌بندی اصلی شناسایی کرد. نخست، کهن‌الگوی زن مرتبط با باروری و زایش است که در عصر آهن در قالب پیکرک‌ها و سرسنجاق‌ها با تأکید بر نشانه‌های باروری بازنمایی شده و در دوران معاصر، به صورت نقش زنی در حال زایمان بر روی گلیم‌ها ظاهر می‌شود. تغییر از شیء آیینی فلزی به هنر کاربردی، بیانگر دگرگونی رسانه و شکل است، در حالی که کارکرد نمادین و باور آیینی همچنان تداوم یافته است. دومین صورت‌بندی، کهن‌الگوی زن سوگوار است که در پیکرک‌های عصر آهن با کنش خراشیدن صورت و در دوران معاصر بر روی سنگ قبرها تداوم یافته است. استمرار این نقشمایه نشان می‌دهد که آیین‌های سوگواری و بازنمایی تصویری آن‌ها ریشه‌ای عمیق در حافظهٔ فرهنگی جامعه دارند و با وجود تغییر بستر بیانی، معنا و کارکرد نمادین خود را حفظ کرده‌اند.

صورت‌بندی سوم، کهن‌الگوی زنِ فعال در عرصهٔ اجتماعی است. در عصر آهن، این مفهوم در نقوشی چون زنان نوازنده یا مشارکت‌کننده در آیین‌ها دیده می‌شود و در دوره‌های متأخر، در قالب زنان بافنده یا مشغول به فعالیت‌های تولیدی بازتاب یافته است. این تحول شکلی، بیانگر تغییر نقش‌های اجتماعی زن نیست، بلکه بازنمایی متناسب آن با

شرایط هر دوره است. افزون بر این، نقش زن با دستان بسته که هم در پیکرک‌های باستانی و هم در سنگ قبرهای معاصر دیده می‌شود، نمونه‌ای از تداوم حالات نمادین است که در تفسیر بومی به معنای تسلیم، اندوه یا پذیرش سرنوشت تعبیر می‌شود. این استمرار، بر نقش حافظهٔ جمعی در حفظ زبان بدن نمادین تأکید دارد.

به‌طور کلی، تحلیل نقشمایه‌های زنانه در لرستان نشان می‌دهد که کهن‌الگوها نه عناصری ایستا، بلکه ساختارهایی پویا و تغییرپذیرند. آنچه در این فرآیند ثابت مانده، مفاهیم بنیادینی چون باروری، سوگواری آیینی و مشارکت اجتماعی است، در حالی که شیوه‌های بازنمایی و میزان تجرید نقشمایه‌ها متناسب با تحولات فرهنگی و اجتماعی دچار دگرگونی شده‌اند. این امر بیانگر تداوم معنا در بستر تغییر شکل است (جدول۲).

جدول ۲. نقشمایهٔ زن و بازتاب آن در قالب کهن‌الگو (نگارندگان).

کهن‌الگو در نقشمایهٔ زن	نقشمایهٔ عصر آهن	نمونهٔ معاصر
خراش صورت و شیون (غم و ماتم)		
دستان بسته (نشان از غم و ماتم)		
زنان در حال زایمان (زایمان بهتر و آسان)		

۳. نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که نقشمایهٔ زن در هنر لرستان را نمی‌توان صرفاً به عنوان بازنمایی تصویری یا تزیینی تفسیر کرد، بلکه این نقشمایه کارکردی نمادشناسانه و آیینی در نظام فرهنگی جامعه داشته است. بازنمایی‌های زنانه در آثار مختلف، چه در قالب‌های نمادین و چه در جلوه‌های واقع‌گرایانه، بیانگر یک منطق تصویری منسجم‌اند که در آن، هنر به مثابه واسطه‌ای برای تثبیت ارزش‌ها، باورها و مناسک اجتماعی عمل کرده است. تحلیل داده‌های عصر آهن نشان می‌دهد که توجه محدود نقشمایهٔ زن نه نشانهٔ حذف یا حاشیه‌نشینی، بلکه بیانگر انتخاب‌پذیری آگاهانه در بازنمایی امر قدسی است. تمرکز این نقشمایه بر اشیایی با کارکرد آیینی به‌ویژه سرسنجاق‌های مفرغی محوطه سرخ‌دُم لُری دلالت بر پیوند مستقیم تصویر زن با مفاهیم باروری، زایش و استمرار حیات دارد. نحوهٔ تصویرپردازی زن، از عریان‌سازی نمادین تا برجسته‌سازی اندام‌های جنسی و هم‌نشینی با نمادهای مردانه، مؤید جایگاه محوری خدابانوی باروری در نظام اعتقادی این دوره است. در مقابل، حضور زن نوازنده بر برخی ظروف مفرغی نشان می‌دهد که نقش زن در هنر عصرآهن، واجد لایه‌ای اجتماعی در کنار بُعد آیینی بوده است. در دورهٔ

معاصر، هرچند شیوه‌های بازنمایی دچار دگرگونی شده‌اند، اما تحلیل تطبیقی داده‌ها حاکی از آن است که ساختار معنایی نقشمایهٔ زن استمرار یافته است. انتقال تصویر زن از بدن عریان به بدن مولّد توانمند، به‌ویژه در قالب زن بافنده نشان‌دهندهٔ تغییر صورت نمادین بدون گسست مفهومی است. بازنمایی زنان در حال زایمان بر گلیم‌های معاصر که به عنوان هدایای آیینی به عروس اهدا می‌شوند، بازتاب تداوم همان منطق باروری است که پیش‌تر در اشیای آیینی عصر آهن مشاهده می‌شود. افزون بر این، نقشمایهٔ زن سوگوار بر سنگ قبرهای معاصر، به‌ویژه در قالب خراش دادن صورت، نشان می‌دهد که الگوهای آیینی مرتبط با مرگ و فقدان نیز در قالبی دگرگون شده، اما معناپایدار استمرار یافته‌اند.

یاداشت‌ها

مقالهٔ حاضر برگرفته از طرح پژوهشی نوع یک، مجری طرح دکتر رضارضالو با حمایت مالی دانشگاه محقق اردبیلی، تحت عنوان: «تحلیلی بر ریشه‌یابی نقوش بافته شده بر دست بافته‌های لرستان از منظر باستان مردم شناسی» می‌باشد.

منابع

ادراکی، مرجان؛ علی‌محمدی اردکانی، جواد. (۱۳۹۴). جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصه تاریخ هنر ایران «با تأکید بر دهه-های ۷۰و ۸۰ ه.ش»، *دانش هنرهای تجسمی*، دوره ۳، شماره ۱ (پیاپی ۴)، ۱۶-۱.

اورلت، برنو. (۱۳۹۲). *عصرآهن اولیه در پشتکوه لرستان*. ترجمه کمال‌الدین نیک‌نامی و امیرساعد موچشی، تهران: سمت.

بیرانوند، مهرنوش. (۱۳۹۳). *پژوهشی بر زیورآلات مفرغی لرستان*، پایان نامه کارشناسی ارشد، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، داشگاه پیام نور تهران.

پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۷). *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمه ندا اخوان مقدم، تهران: نشر چشمه.

خسروی، مریم؛ طاهری، علیرضا. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی نقوش براق در نگاره‌های معراج دوران اسلامی با برخی از لگام‌های مفرغی لرستان، *مطالعات باستان‌شناسی*، ۱۰(۲): ۸۱-۶۷.

چراغی، زهرا؛ شهبازی شیران، حبیب؛ حسینی نیا، سید مهدی؛ اسکندری پویا، محمد. (۱۴۰۱). تحلیلی بر نقوش گلیم شهرستان کوهدشت و عوامل مؤثر بر پیدایش آن‌ها، *گلجام*، ۳۹: ۱۰۵-۸۵.

دادور، ابوالقاسم؛ مؤذن، فرناز. (۱۳۸۸). بررسی نقوش بافته‌های بختیاری، *گلجام*، ۳: ۵۷-۳۹.

دولتی، مریم؛ ملازاده، کاظم. (۱۳۹۷). طبقه‌بندی و تحلیل باستان شناسانه اشیاء سرخ دم‌لُری، *پژوهش‌های باستان شناسی ایران*، ۱۸ (۸): ۶۳-۸۲.

رضالو، رضا؛ کریمی‌کیا، علی؛ چراغی، زهرا؛ سرحدی، لیلا. (۱۳۹۹). مطالعه زیورآلات مفرغی زنان لرستان در عصرآهن و بازتاب آن بر دست‌بافته‌های امروزی، *زن و فرهنگ*، ۱۲ (۴۶): ۱۷-۷.

سالک اکبری، محمدحسن؛ هژبری، علیرضا؛ افهمی، رضا. (۱۳۹۸). نشانه‌شناسی نقوش سرسنجاق‌های عصرآهن I زاگرس مرکزی، *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، شماره ۲۳(۹): ۹۰-۷۱.

سیدین بروجنی، سیدرسول. (۱۳۸۴). مادینه پیکرک‌های سفالین قالبی ایلامی: جلوه‌ای از آیین‌ها و باورها، *پژوهش‌های باستان‌شناسی و مطالعات میان‌رشته‌ای*، ۱(۲): ۵۴-۴۵.

صادق بهنام، مینا. (۱۳۵۰). *مفرغ‌های لرستان و صنایع فلزی اسلامی*، چاپ دوم، خرم‌آباد: موزه فلک الافلاک.

علیزاده، سیامک. (۱۳۹۶). بررسی ارتباط بین نقوش و کاربرد آن‌ها در سرسنجاق‌های مفرغی لرستان، *هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۱۹: ۱۲۵-۱۰۹.

کالیکان، ویلیام، (۱۳۸۵). *باستان‌شناسی و تاریخ هنر (در دوران) مادی‌ها و پارسی‌ها*، ترجمه گودرز اسعد بختیار، چاپ دوم، تهران: پازینه.

گدار، آندره. (۱۳۷۷). *اشیاء مفرغی لرستان*، ترجمه بهروز حبیبی، تهران: دانشگاه شهید بهشتی تهران.

گیرشمن، رومن. (۱۳۴۶). *هنر ایران در دوران مادی‌ها و هخامنشی‌ها*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مبینی، مهتاب؛ شافعی، آزاده. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچ‌بری)، *جلوه هنر*، ۱۴: ۶۳-۴۵.

مجیدزاده، یوسف. (۱۳۶۷). *تاریخ‌گذاری سر سنجاق‌های مفرغی لرستان*، باستان‌شناسی و تاریخ، ۱: ۱۳-۳.

محمودی، ماندانا؛ سودایی، بیتا. (۱۴۰۲). مطالعه تطبیقی مطالعه تطبیقی نقشمایه زن در آثار هنری بین‌النهرین و سرسنجاق‌های لرستان براساس کهن الگوی یونگ، *نگره*، ۶۲: ۲۴۱-۲۲۹.

معصومی، غلامرضا. (۱۳۸۸). لرستان؛ کاسی‌ها و شاهکارهای هنری و مفرغی، *کتاب ماه هنر*، ۱۳۳: ۱۰۱-۹۸.

ملازاده، کاظم. (۱۳۹۴). تأثیر کاربرد ساخته‌های آهنی در پیشرفت فناوری و تحولات اجتماعی و اقتصادی جوامع عصرآهن پایانی (با تاکید بر غرب و شمال غرب ابران)، *جامعه شناسی تاریخی*، ۷ (۱): ۲۲۵-۲۰۶.

میرزایی‌رشنو، محمد؛ بیرانوند، یوسف؛ سجادی، علی. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل نمادهای باروری در سرسنجاق‌های مفرغی لرستان، *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۱(۱): ۶۳-۴۷.

نوری مجیری، مهرداد. (۱۴۰۰). تحلیل فرمی و مفهومی مجسمه‌های زنانه در هنر ایلام باستان، *دانش هنرهای تجسمی*، ۶ (۷): ۳۴-۲۱.

هژبری‌نوبری، علیرضا؛ سبزی‌دوآبی، موسی. (۱۳۹۰). سنجاق‌های میله‌ای لرستان، *جامعه‌شناسی تاریخی*، ۳ (۲): ۱۸۸-۱۶۶.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۶). *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ دوم، تهران: جامی.

References

Alizadeh, S. (2017). Barrasiye Ertebate Beine Noghoosh va Karborde Anha dar Sarsanjagh haye Mofraghi-ye Lorestan. Journal of the Visual and Applied Arts, 19, 109–125. [In Persian] https://doi.org/10.30480/vaa.2017.586.

Beiranvand, M. (2014). Pazhooheshi bar Zivaralate Mefraghiye Lorestan [A Study on Luristan Bronze Jewelry]. M.A. Thesis, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Payame Noor University, Tehran. [In Persian].

Cheraghi, Z.; Shahbazi Shiran, H.; Hosseini Nia, S. M.; Eskandari Pouya, M. (2022). Tahlili bar Noghooshe Gelime Shahrestane Kuhdasht va Avamele Moasser bar Peydayeshe Anha. Journal of the Goljam, 39, 85–105. [In Persian] http://goljaam.icsa.ir/article-1-768-fa.html.

Cullikan, W. (2006). Bastanshenasi va Tarikhe Honar (dar Dourane) Madi-ha va Parsiha. Motarjem**:** Goodarz Asad Bakhtiar (2nd ed). Tehran: Pazhineh. [In Persian]

Dadvar, A.; Moazen, F. (2009). Barrasiye Noghooshe Bafteh-haye Bakhtiari. Journal of the Goljam, 3, 39–57. [In Persian] http://goljaam.icsa.ir/article-1-417-fa.html.

Dowlati, M.; Mollazadeh, K. (2018). Tabaqeh bandi va Tahlil-e Bastanshenasan-e Ashya-ye Sorkh-Dom-e Lori. Journal of the Pazhooheshhaye Bastanshenasi-ye Iran, 18(8), 63–82. [In Persian] https://www.magiran.com/p1918725.

Edraki, M.; Alimohammadi Ardakani, J. (2015). Jaygahe Honarmandane Zane Naqqash dar Arsehye Tarikhe Honare Iran ba Ta'kid bar Dah-yehaye 70 va 80-e H S. Journal of the Visual Arts, Vol. 3, No. 1 (Serial No. 4), 1–16. [In Persian] https://www.sid.ir/paper/525609/fa.

Ghirshman, R. (1967). Honare Iran dar Dourane Madiha va Hakhāmaneshiha. Motarjem: Isa Behnam. Tehran: Bongahe Tarjomeh va Nashre Ketab. [In Persian]

Godard, A. (1998). Ashyaye Mofraghiye Lorestan. Motarjem: Behrouz Habibi. Tehran: Daneshgah Shahid Beheshti. [In Persian]

Hezhbari-Nobari, A; Sabzi-Doabi, M. (2011). Sanjagh-haye Milehiye Lorestan**,** Journal of the Historical Sociology, 3(2): 166–188. https://jhs.modares.ac.ir/article_22788.html

Jung, C. (2007). Ensān va Sembol hāyash, Motarjem: Mahmoud Soltanieh, (2nd ed), Tehran: Jami.

Khosravi, M.; Taheri, A. (2019). Barrasiye Tatbighiye Noghooshe Boraq dar Negareh-haye Meraje Dourane Eslami ba Barkhi az Legam-haye Mofraghiye Lorestan**.** Journal of the Archaeological Studies, 10(2), 67–81. [In Persian] https://doi.org/10.22059/jarcs.2018.226529.142389.

Lash, W.F., (1996). Iconography and iconology in: The dictionary of art.

Mahmoudi, M.; Sodayee, B. (2023). Motale'e Tatbighi Naghshmayeye Zan dar Asare Honariye BeinolNahrain va Sarsanjaghhaye Lorestan Bar Asase Kohanolgouye Jung. Journal of the Negareh, 62, 229–241. [In Persian] https://doi.org/10.22070/negareh.2022.14814.2826.

Majidzadeh, Y. (1988). Tarikh gozariye Sarsanjagh-haye Mofraghiye Lorestan, Journal of the Archaeology and History, 1: 3–13.

Masoumi, G. (2009). Lorestan; Kassiha va Shahkarhaye Honari va Mofraghi. Journal of the Ketabe Mahe Honar, 133, 98–101. [In Persian] https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/48522

Mirzaei Rashno, M.; Beiranvand, Y.; Sajjadi, A. (2019). Barrasi va Tahlil-e Namad-haye Barvari dar Sarsanjagh-haye Mofraghi-ye Lorestan, Journal of the Woman in Culture and Art, 11(1), 47–63. [In Persian] https://doi.org/10.22059/jwica.2019.278426.1248.

Mobini, M.; Shafei, A. (2015). Naghshe Giahane Asatiri va Moghaddas dar Honare Sasani (ba Takid bar Noghooshe Barjasteh, Felezkari va Gachbori). Journal of the Jelveye Honar, 14, 45–63. [In Persian] https://doi.org/10.22051/jjh.2016.2126

Mollazadeh, K. (2015). Ta'sire Karborde Sakhteh haye Ahani dar Pishrafte Fanavari va Tahavolate Ejtemaei va Eghtesadiye Javame'e Asre Ahan-e Payani (ba Takid bar Gharb va Shomal Gharbe Iran). Journal of the Historical Sociology, 7(1), 206–225. [In Persian] https://jhs.modares.ac.ir/article_22847.html.

Nouri Mojiri, M. (2021). Tahlile Formi va Mafhumiye Mojassameh-haye Zananeh dar Honar-e Ilam-e Bastan**,** Journal of the Visual Arts Knowledge, 6(7): 21–34. https://doi.org/10.22133/part.2021.125279

Orelle, B. (2013). Asre Ahane Avalieh dar Poshtkuhe Lorestan [The Early Iron Age in Poshtkuh of Lorestan]. Motarjem**:** Kamal-al-Din Niknami and Amirsaeed Moucheshi. Tehran: SAMT. [In Persian].

Panofsky, E. (2018). Ma'na dar Honarhaye Tajassomi [Meaning in the Visual Arts]. Translated by Neda Akhavan Moqaddam. Tehran: Nashre Cheshmeh. [In Persian].

Rezalou, R.; Karimikya, A.; Cheraghi, Z.; Sarhadi, L. (2020). Motale'ehye Zivaralate Mofraghiye Zanan-e Lorestan dar Asre Ahan va Baztabe An bar Dast Bafteh haye Emrouzi. Journal of the Women and Culture, 12(46), 7–17. [In Persian] https://journals.iau.ir/article_680154.html

Sadegh Behnam, M. (1971). Mofragh haye Lorestan va Sanaye'e Felezziye Eslami (2nd ed.). Khorramabad: FalakolAflak Museum. [In Persian]

Salek Akbari, M. H.; Hejberi, A.; Afhami, R. (2019). Neshaneh-shenasi-ye Noghoosh-e Sarsanjagh haye Asre Ahan Iye Zagrose Markazi. Journal of the Pazhooheshhaye

Bastanshenasiye Iran, 23(9), 71–90. [In Persian] https://journals.basu.ac.ir/article_3189.html.

Schmidt, E. F., N. M. Van Loon & H. H. Curvers (1989). The Holmes Expedition to Iuristan. The Oriental Institute of The University of Chicago Publication. Vol. 108. by the University of Chicago.

Peykarakhaye Sofaline Qalebiye Ilami: Jelveh-i az Seyedin Boroujeni, S. R. (2005). Madineh Ayin-ha va Bavarha. Journal of the Archaeological Research and Interdisciplinary Studies, https://www.magiran.com/p535815 1(2), 45–54. [In Persian]