PDF.tarikhema.org

سیری در هنر ایران

از دوران پیش از تاریخ تا امروز

زیر نظر

آرتر پوپ و فیلیس اکرمن

ویرایش زیر نظر

سیروس پرهام

جلد دوم

(متن)

دورهٔ ساسانی

۱۷۰۵

تهران ۱۳۸۷

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرشناسه	:پوپ، آرتر آپم، ۱۸۸۱-۱۹۶۹ م.
عنوان و پدیدآور	: سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز) زیر نظر آرتر آپم پوپ، فیلیس اکرمن؛ مترجمان نجف دریابندری... [و دیگران]
مشخصات نشر	: تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.
مشخصات ظاهری	: ج.: مصور.
شابک	: (دوره) ۶- ۷۸۷ - ۴۴۵ - ۹۶۴ - ۹۷۸ (ج. ۲) ۹- ۷۸۶ - ۴۴۵ - ۹۶۴ - ۹۷۸
فهرست‌نویسی	: فیپا.
یادداشت	: عنوان اصلی: A Survey of Persian Art, from Prehistoric Times to the Present
یادداشت	: واژه‌نامه؛ نمایه؛ کتابنامه (ج ۱۲)
یادداشت	: پیوست‌ها و تعلیقات (ج ۱۵)
مندرجات	: ج. ۱. دوره‌های پیش از هخامنشی، هخامنشی و پارتی/ اشکانی. -- ج. ۲. دورهٔ ساسانی. -- ج. ۳. معماری دوران اسلامی. -- ج. ۴. سفالگری، خوشنویسی و کتیبه‌نگاری. -- ج. ۵. نقاشی و کتاب‌آرایی، و پارچه‌بافی. -- ج. ۶. فرش و فرشبافی. فلزکاری، هنرهای فرعی، آرایه‌ها، موسیقی. -- ج. ۷. مشتمل بر تصاویر مجلدات اول و دوم، لوح‌های ۱-۲۵۷. -- ج. ۸. مشتمل بر تصاویر معماری اسلامی و آرایه‌های آن، لوح‌های ۲۵۸-۵۵۴. -- ج. ۹. مشتمل بر تصاویر سفال و سفالینهٔ لعابدار، لوح‌های ۵۵۵-۸۱۱. -- ج. ۱۰. مشتمل بر تصاویر نقاشی و کتاب‌آرایی، لوح‌های ۸۱۲-۹۸۰. -- ج. ۱۱. مشتمل بر تصاویر پارچه‌بافی، لوح‌های ۹۸۱-۱۱۰۶. -- ج. ۱۲. مشتمل بر تصاویر فرش، لوح‌های ۱۱۰۷-۱۲۷۵. -- ج. ۱۳. مشتمل بر تصاویر فلزکاری و هنرهای فرعی، لوح‌های ۱۲۷۶-۱۴۸۲.
موضوع	: هنر ایرانی - تاریخ.
موضوع	: هنر اسلامی -- ایران -- تاریخ.
شناسهٔ افزوده	: اکرمن، فیلیس، ۱۸۹۳ - ۱۹۷۷ م.
شناسهٔ افزوده	: Ackerman, Phyllis
شناسهٔ افزوده	: دریابندری، نجف، ۱۳۰۸ - ، مترجم
شناسهٔ افزوده	: پرهام، سیروس، ۱۳۰۷ - ، ویراستار
شناسهٔ افزوده	: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی
رده‌بندی کنگره	: ۱۳۸۵ ۹ س ۹ پ / N ۷۲۸۰
رده‌بندی دیویی	: ۷۰۹/۵۵
شمارهٔ کتابشناسی ملی	: ۲۹۰۸۸ - ۸۵ م

سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز

جلد دوم: دورهٔ ساسانی

زیر نظر آرتر آپم پوپ و فیلیس اکرمن

ویرایش زیر نظر سیروس پرهام

چاپ نخست: ۱۳۸۷؛ شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه

لیتوگرافی: طرح و نگار؛ چاپ: خجسته؛ صحافی: نگاه

حق چاپ محفوظ است.

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

○ **ادارهٔ مرکزی:** خیابان افریقا، چهارراه حقانی (جهان کودک)، کوچهٔ کمان، پلاک ۲۵، کد پستی ۱۵۱۸۷۳۶۳۱۳؛ صندوق پستی ۹۶۴۷ - ۱۵۸۷۵؛ تلفن: ۷۰ - ۸۸۷۷۴۵۶۹؛ فاکس: ۸۸۷۷۴۵۷۲

آدرس اینترنتی: info@elmifarhangi.ir www.elmifarhangi.ir

○ **مرکز پخش:** شرکت بازرگانی کتاب گستر، خیابان افریقا، بین بلوار ناهید و گلشهر، کوچهٔ گلفام، پلاک ۱؛ کدپستی: ۱۹۱۵۶۷۳۴۸۳؛ تلفن: ۴۲-۲۲۰۲۴۱۴۱؛ تلفکس: ۲۲۰۵۰۳۲۶

آدرس اینترنتی: info@Ketabgostarco.com www.Ketabgostarco.com

○ **فروشگاه یک:** خیابان انقلاب - روبه‌روی در اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۶۶۴۰۰۷۸۶

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست مطالب

بخش ۵ ـ هنر ساسانی

فصل ۲۸ ـ معماری ساسانی ۶۳۷

الف. تاریخچه ۶۳۹

نوشته: اسکار روتر، ترجمه: مهدی مقیسه و محمدعلی شاکری‌راد

ب. ساختمان‌های ساسانی در دامغان (تپه‌حصار) ۷۱۷

نوشته: فیسک کیمبال، ترجمه: مهدی مقیسه

پ. ساختمان‌های ساسانی نزدیک کیش ۷۲۱

نوشته: ال. سی. وتلین، ترجمه: علی‌رضا پلاسیّد

فصل ۲۹ ـ هنر پیکرتراشی ساسانی ۷۴۵

نوشته: فریدریش زاره، ترجمه: پرویز مرزبان

فصل ۳۰ ـ گچبری ساسانی ۷۵۹

الف. آرایه‌ها، نوشته: یوردیس بالتروشائیتیس ۷۶۱

ب. پیکره‌ها، نوشته: آرتر آپم پوپ ۷۸۹

ترجمه: نوشین‌دخت نفیسی

فصل ۳۱ ـ سفالینهٔ پارتی و ساسانی ۸۰۵

نوشته: ریچارد اتینگهاوزن، ترجمه: فاطمه کریمی

فصل ۳۲ ـ پارچه‌های دورهٔ ساسانیان ۸۴۷

نوشته: فیلیس اکرمَن، ترجمه: زهره روح‌فر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ۳۳ ـ فلزکاری ساسانی و آغاز دورهٔ اسلامی ۸۹۵
نوشته: ژوزف اُربِلی، ترجمه: علی حصوری

فصل ۳۴ ـ جواهرسازی ساسانی ۹۵۵
نوشته: فیلیس اَکِرمن، ترجمه: پرویز مرزبان

فصل ۳۵ ـ مینای خانه‌خانه ۹۶۷
نوشته: اِروین مارگولیز ، ترجمه: پرویز مرزبان

فصل ۳۶ ـ مهرهای ساسانی ۹۷۷
نوشته: فیلیس اکرمن، ترجمه: ناصر نوروززاده چگینی

فصل ۳۷ ـ سکه‌های ساسانی ۱۰۱۳
الف. انواع، نوشته: جان اَلن ۱۰۱۵
ب. ویژگی‌های هنری، نوشته: کامیلا تِرور ۱۰۱۹
ترجمه: ناصر نوروززاده چگینی

فصل ۳۸ ـ مباحثی چند در نگاره‌پردازی آغازین ۱۰۳۱
نوشته: فیلیس اَکِرمن، ترجمه: پرویز مرزبان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فهرست شکل‌ها

معماری

شکل ۱۲۷. فیروزآباد، کاخ، چارچوب در ۶۴۱
شکل ۱۲۸. ساختار یک طاق با داربست طاق‌زنی که روی دیوارهای باربر قرار داده شده است ۶۴۳
شکل ۱۲۹. نمودار طاق گهواره‌ای ساسانی ۶۴۴
شکل ۱۳۰. روش ساخت یک طاق بر روی سکنج‌ها ۶۴۵
شکل ۱۳۱. نمودار یک گنبد بر روی سکنج‌ها ۶۴۶
شکل ۱۳۲. نقشه و نمودار یک گنبدخانهٔ رومی ۶۴۷
شکل ۱۳۳. سروستان، کاخ، نمای داخلی گنبد ۶۴۸
شکل ۱۳۴. سروستان، کاخ، نمای داخلی اتاق طاق گهواره‌ای ۶۴۹
شکل ۱۳۵. ایوان کرخه، اتاق دارای طاق کوره پوش ۶۵۱
شکل ۱۳۶. طاق‌گرا، جزئیات پاسنگ ستون، پاطاق و مقطع قوس مطبق و قرنیز فوقانی ۶۵۳
شکل ۱۳۷. تیسفون، المعارض، جزئیات درگاه جفتی ۶۵۴
شکل ۱۳۸. جزئیاتی از سینی نقره با نقش قلعه در موزهٔ ارمیتاژ ۶۵۴
شکل ۱۳۹. جزئیات سینی مفرغی موزهٔ دولتی برلین ۶۵۵
شکل ۱۴۰. تیسفون، طاق کسریٰ، جزئیات جاپیکره‌ای در نمای پشتی ۶۵۷
شکل ۱۴۱. جزئیات بشقاب نقره با نقش یک قلعه، موزهٔ ارمیتاژ ۶۵۷
شکل ۱۴۲. سروستان، کاخ، بازسازی پیشنهادی نمای خارجی ۶۶۱
شکل ۱۴۳. سرستون‌های چوبی سبک امروزی ساختمان‌های ایرانی در عراق ۶۶۴
شکل ۱۴۴. پله‌بندی کنگره‌ها ۶۶۵
شکل ۱۴۵. تیسفون، طاق کسریٰ، جزئیات پله‌بندی کنگره‌ها ۶۶۶
شکل ۱۴۶. طاق بستان، اسپر و قوس مطبق ۶۶۸
شکل ۱۴۷. کیش، قطعه‌هایی از ابزارهای گچبری ۶۶۹
شکل ۱۴۸. مهر گچبری از کیش، انتهای آزاد قوس مطبق ۶۷۰
شکل ۱۴۹. جزئیات سینی نقره، موزهٔ ارمیتاژ ۶۷۳
شکل ۱۵۰. فیروزآباد، کاخ، نقشهٔ کف ۶۷۶
شکل ۱۵۱. سروستان، کاخ، نقشهٔ کف ۶۷۷
شکل ۱۵۲. نمودار نمایش‌دهندهٔ نظام طاق‌بندی کاخ سروستان ۶۷۸
شکل ۱۵۳. قصرشیرین، عمارت خسرو، نقشهٔ کف ۶۸۲
شکل ۱۵۴. قصر شیرین، عمارت خسرو، بازسازی پیشنهادی نمای خارجی ۶۸۳
شکل ۱۵۵. تیسفون، طاق کسریٰ (ایوان خسرو)، نقشهٔ کف ۶۸۵
شکل ۱۵۶. تیسفون، خانه‌های مسکونی، نقشهٔ کف ۶۸۸

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل ۱۵۷. رباط سفید، آتشکدهٔ ویران، نقشهٔ کف ۶۹۱
شکل ۱۵۸. قصر شیرین، چهارقاپی، نقشهٔ کف ۶۹۲
شکل ۱۵۹. قصر شیرین، مقطع عمودی بازسازی ۶۹۳
شکل ۱۶۰. جزئیات ظرف مفرغی، نمایش‌دهندهٔ نقشهٔ نمای ساختمان ۶۹۴
شکل ۱۶۱. بازسازی فرضی و نقشهٔ ساختمانی که بر ظرف مفرغی نقش شده است ۶۹۵
شکل ۱۶۲. کلیساهای کاوش‌شده، نقشه‌های کف تیسفون؛ حیره ۷۰۰
شکل ۱۶۳. مدیات، کلیساهای مار ابراهیم و مار ابل، نقشه‌های کف ۷۰۱
شکل ۱۶۴. پایکولی، بنای یادبود، بازسازی ۷۰۷
شکل ۱۶۵. راهدار، دروازه گچ ۷۰۸
شکل ۱۶۶. دامغان، ساختمان ساسانی، نقشه ۷۱۸
شکل ۱۶۷. دامغان، ساختمان ساسانی، بازسازی ۷۱۹
شکل ۱۶۸. دامغان، بنای ساسانی، قطعه‌ای از پوشش بدنهٔ جرز ۷۲۰
شکل ۱۶۹. کیش، ساختمان‌های ساسانی، نقشه‌های کف ۷۲۲
شکل ۱۷۰. کیش، کاخ II، بازسازی تالار اصلی ۷۲۳
شکل ۱۷۱. کیش، کاخ I، بازسازی قوس ورودی ۷۲۵
شکل ۱۷۲. کیش، کاخ II، بازسازی نما ۷۲۶
شکل ۱۷۳. کیش، کاخ I، لوحهٔ گچبری ۷۲۷
شکل ۱۷۴. کیش، مجموعهٔ ساختمان شرق کاخ، نقشهٔ کف ۷۲۸

نقش‌برجسته‌های گچبری کیش

شکل ۱۷۵. آرایهٔ گچبری برجسته ۷۶۱
شکل ۱۷۶. قالب‌های نقش‌برجستهٔ گچبری ۷۶۲
شکل ۱۷۷. افریز ۷۶۳
شکل ۱۷۸. آرایهٔ درونسوی طاق ۷۶۴
شکل ۱۷۹. نقشمایهٔ برگ نخل و نوار زنجیره‌ای ۷۶۵
شکل ۱۸۰. برداشت‌های متناوب از شکل ۱۷۹ ب ۷۶۶
شکل ۱۸۱. تزیینات درونسوی طاق گچبری برجسته ۷۶۶
شکل ۱۸۲. پوشش‌های نما، گچبری برجسته ۷۶۷
شکل ۱۸۳. برداشت‌های متناوب از شکل ۱۸۲ الف ۷۶۷
شکل ۱۸۴. گچبری‌های برجسته ۷۶۸
شکل ۱۸۵. مهری برای شکل دادن نقشمایهٔ گیاهی ۷۶۸
شکل ۱۸۶. افریز با نقشمایهٔ گیاهی، و نقشمایهٔ انار در پوشش بدنه ۷۶۹
شکل ۱۸۷. افریز الحاقی، و ابزار گیاهی برونسو و پوشش نما ۷۷۰
شکل ۱۸۸. افریزهای گیاهی و گل‌دار، و مهرها ۷۷۱
شکل ۱۸۹. شبکه‌بندی (شباک) گیاهی و گلوارهٔ افریز ۷۷۲
شکل ۱۹۰. شبکه‌بندی انار در پوشش بدنه ۷۷۳
شکل ۱۹۱. نقشمایه‌ای از شکل ۱۹۲ ۷۷۳
شکل ۱۹۲. پوشش نما، شباک گیاهی ۷۷۴
شکل ۱۹۳. پوشش نما، نقشمایهٔ شمسه و تاک ۷۷۵
شکل ۱۹۴. پوشش نما و نوار گیاهی ۷۷۶
شکل ۱۹۵. نگارهٔ ۱، که به نگارهٔ ۲ بدل می‌شود ۷۷۶
شکل ۱۹۶. نگارهٔ ۲، که تکرار و نیز تجزیه می‌شود و به نگارهٔ ۳ تبدیل می‌شود ۷۷۶
شکل ۱۹۷. شکل برونسوی قوس از کیش ۷۷۸
شکل ۱۹۸. نوار زنجیره‌ای صلیب گاما ۷۷۹
شکل ۱۹۹. از تلو، و تل حلف ۷۷۹
شکل ۲۰۰. شبکه‌بندی چهارپر، از سنگفرش نینوا ۷۷۹
شکل ۲۰۱. گلواره‌ها از اور، مهر پیش از تاریخ از مُناستیر ۷۷۹
شکل ۲۰۲. برگ نخل‌ها از ساکچه‌گزی با کوزهٔ کرتی، ستون یادبود یونانی و قلعهٔ بنوحماد ۷۸۰

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل ۲۰۳. برگ نخل‌ها، از مهر شوش: حتّی؛ و کیش ۷۸۱
شکل ۲۰۴. نقش نیلوفر آبی، از کاخ هخامنشی، شوش ۷۸۲
شکل ۲۰۵. برگ نخل‌ها از مهر استوانه‌ای، و قیروان ۷۸۲
شکل ۲۰۶. برگ نخل‌ها از حلقه‌ای از اور؛ سرستونی از قلعهٔ کهنه ۷۸۲
شکل ۲۰۷. برگ نخل‌ها از مهر استوانه‌ای فاره؛ از گلدانی یونانی؛ از طاق‌بستان ۷۸۴
شکل ۲۰۸. سرستون‌های پیچدار از کرکمیش؛ سیپار؛ و بنوحماد ۷۸۶
شکل ۲۰۹. شبکه‌بندی چهارپر، از صدراته ۷۸۶
شکل ۲۱۰. چلیپای شکسته از سفال شوش I؛ از قرطبه؛ از مدینةالزهرا ۷۸۶

گچبری‌های برجسته، پیکره‌ها

شکل ۲۱۱. نیم‌تنهٔ شاپور دوم، کیش ۷۹۲
شکل ۲۱۲. پیکره‌های پسران، از کیش ۷۹۳
شکل ۲۱۳. سر قوچ، کیش ۷۹۶
شکل ۲۱۴. قوچی در میان دو بال ۷۹۷
شکل ۲۱۵. لوحه‌ها: نیمتنهٔ زن؛ شیر ۸۰۱

سفال (اشکانی و ساسانی)

شکل ۲۱۶. قمقمه با لعاب سبزرنگ، آشور ۸۰۹
شکل ۲۱۷. کوزهٔ بی‌لعاب ۸۱۱
شکل ۲۱۸. تابوت، منقوش، میدوم (دورهٔ بطالسه یا آغاز مسیحیت) ۸۱۳
شکل ۲۱۹. آمفوراها، لعاب سبزرنگ ۸۱۵
شکل ۲۲۰. آمفورا ـ تکوک، سلوکیه، نیپور ۸۱۸
شکل ۲۲۱. کوزه ـ تکوک، بدون لعاب، ری ۸۱۹
شکل ۲۲۲. کاسه و خمره، بدون لعاب، ری ۸۲۰
شکل ۲۲۳. کوزه، لعاب‌دار ۸۲۰
شکل ۲۲۴. نقشمایه‌های تزیینی پیه‌سوز، سلوکیه ۸۲۱
شکل ۲۲۵. پیه‌سوزها، در سلوکیه ۸۲۱
شکل ۲۲۶. گلدان، لعاب سبز، کیش ۸۲۲
شکل ۲۲۷. کوزه، بی‌لعاب، کیش ۸۲۳
شکل ۲۲۸. ظرف لوله‌دار، لعاب سبز ۸۲۳
شکل ۲۲۹. خمرهٔ ذخیرهٔ آذوقه، لعاب‌دار سیاه‌رنگ، شوش ۸۲۴
شکل ۲۳۰ تکوک و ظرف ماهی‌شکل بدون لعاب ۸۲۴
شکل ۲۳۱. پایهٔ شمعدان (؟)، لعاب سبز ۸۲۶
شکل ۲۳۲. گلدان، بی‌لعاب، شوش ۸۲۷
شکل ۲۳۳. تنگ، لعاب سبز ۸۳۳
شکل ۲۳۴. درپوش و جام، بی‌لعاب ۸۳۴

بافته‌ها

شکل ۲۳۵. لبهٔ پایین لباس، هخامنشی ۸۵۱
شکل ۲۳۶. طرح روی پاچهٔ شلوار، هخامنشی ۸۵۱
شکل ۲۳۷. قطعاتی از پارچه، لولان (سبک اشکانی) ۸۵۵
شکل ۲۳۸. قطعات مختلف پارچهٔ ابریشم منقوش با بافت مرکب، لولان ۸۵۶
شکل ۲۳۹. قسمتی از پارچهٔ ابریشم منقوش با بافت مرکب، تدمر ۸۵۷
شکل ۲۴۰. قطعه پارچهٔ پشمی، با دوخته‌دوزی سر انسان، نوین ـ اولا ۸۵۹
شکل ۲۴۱. قسمت‌هایی از پارچه‌های ابریشم با پود مرکَب (گیس‌بافت)، ساسانی ۸۶۲
شکل ۲۴۲. نقش لباس خسرو، طاق‌بستان ۸۶۴
شکل ۲۴۳. قسمتی از پارچهٔ ابریشمی با پود مرکب (گیس‌بافت) ۸۶۴
شکل ۲۴۴. پارچهٔ ابریشمی با پود مرکب (گیس‌بافت) ۸۶۵

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل ۲۴۵. فرشینهٔ مصری به تقلید از شیوه‌های ساسانی ۸۶۵
شکل ۲۴۶. پارچهٔ ابریشمی با پود مرکب (گیس‌بافت) ۸۶۵
شکل ۲۴۷. طرح بازسازی‌شده از قطعه پارچهٔ ابریشمی پود مرکب (گیس‌بافت)، استانه ۸۷۰
شکل ۲۴۸. نقوش پارچهٔ پشمی مرکب ۸۷۳
شکل ۲۴۹. گلیمینهٔ پشمی ۸۸۵

فلزکاری

شکل ۲۵۰. نقش شیردال، مفرغ ۹۰۰
شکل ۲۵۱. لوح، نقره، بهرام گور شیری را مغلوب می‌کند ۹۰۸
شکل ۲۵۲. ابریق، نقره ۹۱۲
شکل ۲۵۳. ظرف نقره ۹۱۳
شکل ۲۵۴. جزئیات برگ، بشقاب ساسانی ۹۱۳
شکل ۲۵۵. لوحه، نقره، که شیردالی را نشان می‌دهد ۹۱۴
شکل ۲۵۶. نقشمایه‌هایی از ظرف‌های سیمین، خروس، مرغ آتشی (فلامینگو)، و طاوس ۹۱۷
شکل ۲۵۷. نقشمایه‌ها، نوار، افریز حاشیه؛ گوزن در حال جهش ۹۱۹
شکل ۲۵۸. حاشیه‌هایی از ظرف‌های سیمین ۹۲۰
شکل ۲۵۹. قالب‌ریزی روی گلدانی سیمین ۹۲۱
شکل ۲۶۰. فنجان پایه‌باریک، نقره ۹۲۳
شکل ۲۶۱. ابریقی که روی بشقابی فلزی نشان داده شده است ۹۲۴
شکل ۲۶۲. گلدان، نقره ۹۲۸
شکل ۲۶۳. نقشمایه‌هایی از ظرف‌های سیمین؛ دسته، شکارچی و شیر ۹۳۱
شکل ۲۶۴. ابریق آهوشکل، مفرغ ۹۴۱
شکل ۲۶۵. بشقاب، نقره، با نقش فیروز اول ۹۴۳
شکل ۲۶۶. گردنبند و گوشواره ۹۶۴
شکل ۲۶۷. جزئیات گردنبندها، برگرفته از نقش‌برجستهٔ طاق‌بستان ۹۷۳

مهرها

شکل ۲۶۸. با نقش چهره ۹۸۰
شکل ۲۶۹. با نقش چهره ۹۸۰
شکل ۲۷۰. با نقش آتشدان ۹۸۲
شکل ۲۷۱. با نقش شیردال؛ سر گاو و عقاب؛ شیردال و اسب بال‌دار، صورتک‌های شیر و سر آهوان؛ پیش‌تنهٔ شیرهای بال‌دار؛ سرهای پشت به هم؛ چهره‌های سه‌گانهٔ خورشید؛ حلقه‌ها با تجسم‌های ورثرغنه ۹۸۵
شکل ۲۷۲. نقش سر ۹۸۶
شکل ۲۷۳. آهو و پوتو؛ اناهیتا؛ طاوس ۹۸۸
شکل ۲۷۴. نقش جانوران شاخ‌دار در دو طرف درخت نخل ۹۹۰
شکل ۲۷۵. نقوش صور فلکی ۹۹۱
شکل ۲۷۶. ژنوس؛ کرونوس ۹۹۲
شکل ۲۷۷. سنبله؛ حوت؛ سنبله و عقرب ۹۹۵
شکل ۲۷۸ نمادها ۹۹۶
شکل ۲۷۹. نمادها؛ گچبری دایره‌شکل با نماد، کیش ۹۹۷
شکل ۲۸۰. نمادی از قرص بال‌دار ۹۹۸
شکل ۲۸۱. پیکره‌ها، سرفیل ۹۹۹

پیکره‌هایی با جنبه‌هایی از نگاره‌پردازی

شکل ۲۸۲. نقش‌نمایی از آسمان‌ها ۱۰۳۴
شکل ۲۸۳. نقش‌نمایی از آسمان‌ها ۱۰۳۶
شکل ۲۸۴. حوض دوگانهٔ آسمان‌ها، شوش I ۱۰۳۷

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شکل ۲۸۵. طرح طوماری مضاعف، کاخ هخامنشی، شوش ۱۰۳۸
شکل ۲۸۶. هیکل‌های نرینه در حالت ایستایی «دست به بالا» ۱۰۳۸
شکل ۲۸۷. مهر، با نقش گَل، نهاوند ۱۰۳۹
شکل ۲۸۸. پاره‌سفالینهٔ منقوش، شوش II ۱۰۴۰
شکل ۲۸۹. کاسه، سفالینهٔ منقوش، تخت‌جمشید ۱۰۴۱
شکل ۲۹۰. پاره‌سفالینهٔ منقوش، ری ۱۰۴۱
شکل ۲۹۱. تکه‌سفال، شوش ۱۰۴۲
شکل ۲۹۲. نمادهای آسمانی، سفال منقوش ۱۰۴۲
شکل ۲۹۳. شکل‌های برگرفته از نقش مُهرها، شوش ۱۰۴۶
شکل ۲۹۴. نگاره‌های درخت روی پاره‌سفال‌های منقوش، شوش ۱۰۴۸
شکل ۲۹۵. پاره‌سفالینهٔ منقوش، لایهٔ اول حصار ۱۰۴۹
شکل ۲۹۶. نقش سگ شکاری و پرندگان از سفال منقوش، شوش I ۱۰۵۳
شکل ۲۹۷. نقش مهرهای استوانه‌ای، شوش ۱۰۵۴
شکل ۲۹۸. نقش مهری به شکل شیردال، شوش ۱۰۶۱
شکل ۲۹۹. لتهٔ دهنه، مفرغینهٔ لرستان ۱۰۶۲
شکل ۳۰۰. آرایه به شکل چرخ، مفرغ، لرستان ۱۰۶۲
شکل ۳۰۱. سردرفش، مفرغ، آذربایجان ۱۰۶۳
شکل ۳۰۲. سنجاق، مفرغ، از کوبان (قفقاز) ۱۰۶۵
شکل ۳۰۳. سر گرز، مفرغ ۱۰۶۷
شکل ۳۰۴. مقطع پوشش دیوار با آجر لعابی، کاخ هخامنشی، شوش ۱۰۷۴
شکل ۳۰۵. قطعه‌ای از استودان ۱۰۸۲
شکل ۳۰۶. بشقاب نقره، منقور، که اَناهیتا را در آغوش آسمان ـ عقاب نشان می‌دهد ۱۰۸۸
شکل ۳۰۷. سرسنجاق، مفرغ، لرستان ۱۰۸۹
شکل ۳۰۸. پایانهٔ تزیینی، مفرغ، ساسانی ۱۰۹۴
شکل ۳۰۹. لوحهٔ برجسته‌کاری، مفرغ، سده‌های میانهٔ اسلامی ۱۰۹۶
شکل ۳۱۰. بخش دالبری از یک کاسهٔ سیمین، ساسانی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ۲۸

معماری ساسانی

الف. تاریخچه

ب. ساختمان‌های ساسانی در دامغان (تپه‌حصار)

پ. ساختمان‌های ساسانی نزدیک کیش

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



الف. تاریخچه

نوشته: اسکار روتر

ترجمه: مهدی مقیسه و محمدعلی شاکری‌راد

معماری ساسانی باید ادامهٔ سنت اشکانی بوده باشد. بنابراین، معماری اوایل ساسانی ظاهراً بیشتر مانند معماری اواخر اشکانی بوده است تا معماری اواخر اشکانی با معماری اوایل دورهٔ خود، که چهار سده پیش‌تر بنا شده بود. به همان نسبت این فرض صحیح به نظر می‌رسد که معماری اوایل ساسانی به معماری اواخر اشکانی نزدیک‌تر بوده است تا به معماری اواخر دورهٔ خود که چهار سدهٔ بعد ساخته شده است. این نتیجه‌گیری اگرچه بدیهی به نظر می‌رسد، ولی به‌سختی قابل قبول است، چرا که تاریخ بنای بسیاری از ویرانه‌های به‌جامانده از هر دو دورهٔ اشکانی و ساسانی قطعی نیست و به‌ویژه مورد اخیر محل گفت‌وگو است.

به عنوان مثال، زمانی گمان می‌رفت که کاخ فیروزآباد اصلاً از دورهٔ ساسانی نیست و در اواخر دورهٔ هخامنشیان بنا شده است و به همین قیاس کاخ سروستان[1] را نیز، که به‌وضوح دارای سبک جدیدتری است، عجالتاً در ردیف بناهای سلوکی برمی‌شمردند. ولی اکنون کاخ فیروزآباد به‌طور قطع به عنوان بنایی قلمداد می‌شود که به دست اردشیر، بنا بر روایت تاریخ طبری پیش از قیام او علیه اردوان پنجم در سال ۲۲۴ مسیحی بنا شده است؛ و بنابراین نخستین بنای یادمانی ساسانی به شمار می‌رود.[2] از طرف دیگر، تاریخ بنای سروستان بین قرن چهارم و ششم مسیحی تخمین زده می‌شود. اختلاف‌نظر و بی‌اعتباری تاریخ بناهای دورهٔ ساسانی از آن‌جا ناشی می‌شود که زمانی دانشمندی طاقِ گِرّا را که در تاریخ معماری از لحاظ استفاده از طاق‌های نعل‌اسبی دارای اهمیت ویژه‌ای است (نک: ص ۶۵۳)، در ردیف آثار اشکانی طبقه‌بندی کرده بود و بر آن بود که تاریخ‌گذاری نسبتاً کهن برای آن باید از سوی همگان پذیرفته شود. اما اکنون همین باستان‌شناس آن بنا را یکی از آثار اواخر دورهٔ ساسانی می‌داند.[3] برخی طاق کسریٰ، یعنی ویرانهٔ عظیم کاخ شاهنشاهی تیسفون را، به دلایل سبک‌شناختی و بر پایهٔ روایت ابن مقفع به دوران سلطنت شاپور اول (۲۴۱ـ۲۷۲ م) نسبت داده‌اند،[4] درحالی‌که برخی دیگر سنت نهفته در نام آن را از نظر تاریخی معتبر می‌شمارند و آن را ایوانی می‌دانند که به

PDF.tarikhema.org

دست خسرو اول انوشیروان (۵۳۱ ـ ۵۷۹ م) بنا شده است.[5] بنای کاخی که در کاوش‌های دامغان به دست آمده نیز به همین ترتیب مورد تردید است. کاوشگران آن را در زمرهٔ آثار اواخر دورهٔ اشکانی قلمداد کرده‌اند؛ اگرچه گچبری‌های تزیینی بسیار ظریف آن از نظر سبک‌شناختی شباهت زیادی به گچبری‌های تیسفون و کیش دارد و برخی آن را به اواخر دورهٔ ساسانی نسبت داده‌اند (اما نک: صص ۷۶۱ ـ ۷۹۹ و صص ۷۹۹ ـ ۸۰۲).[6] بهترین راه درک دشواری بحث دربارهٔ معماری ساسانی در چنین شرایطی این است که تصور کنیم اگر تاریخ‌گذاری بنای پارتنون دو یا سه یا حتی چهارصد سال نوسان داشت، تاریخ معماری یونان چگونه نوشته می‌شد.

همهٔ این تردیدها عمدتاً از آن‌جا ناشی می‌شود که بناهای منسوب به دورهٔ ساسانی از بسیاری جهات به‌طور غیرمعمولی با یکدیگر متفاوت است. گذشته از این، برخی از این آثار منحصربه‌فرد است و بنابراین به‌سختی می‌توان آن‌ها را از طریق مقایسه تاریخ‌گذاری کرد. اگرچه به نسبت آثار معماری دورهٔ اشکانی، نام و مکان شمار نسبتاً بیشتری از آثار دورهٔ ساسانی شناخته شده است. با این همه، تنها دربارهٔ سازهٔ اصلی معدودی از آن‌ها اطلاعات روشن و آشکار داریم. بسیاری از بناها به صورت تلّی از ویرانه‌های بی‌شکل درآمده است که تنها پس از کاوش می‌توان دربارهٔ آن‌ها بحث کرد. با این حال، در مواردی نیز که کاوش‌های باستان‌شناختی انجام گرفته، گزارش‌ها به آن اندازه که در مورد بناهای اشکانی کاوش‌شده در آشور مشاهده می‌شود، کاملاً مشخص و قطعی یا قانع‌کننده نبوده است، درحالی‌که تکمیل شرح ویژگی‌های فنی و تزیینی معماری بناهای یادمانی پابرجای ساسانی به‌هیچ‌وجه مطمئن‌تر از ویرانه‌های الحضر (هاترا) نیست. بازنمایی بناها بر روی دیس فلزی از دورهٔ ساسانی اطلاعات تکمیلی باارزشی به دست می‌دهد و عناصر معماری کنده‌شده بر صخره در طاق بستان شواهدی در مورد جزئیات هنر معماری ساسانی عرضه می‌کند، اما هر در مورد تنوع در عناصر اصلی معماری این دوره را نشان می‌دهد.

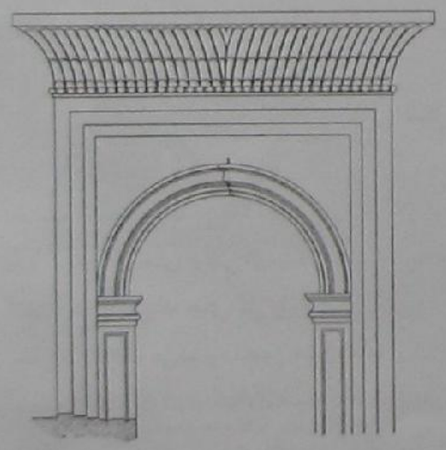
این طیف گسترده بی‌تردید صرفاً ناشی از تفاوت‌های زمانی نیست، بلکه با سنت‌های محلی متفاوت نیز ارتباط دارد، و اگر هر گروه از بناهای ساسانی را نتوان به‌آسانی به بناهای اشکانی پیوند داد، شاید از این رو است که معماری اشکانی منطقهٔ مورد بحث شناخته‌شده نیست.

اطلاعات ما در مورد جنوب و جنوب غربی ایران تقریباً کامل است.[7] در فارس، زادگاه باستانی دولت پارس، بقایای بسیار مهم از نظر معماری که می‌توان نام برد، عبارتند از: استخر، که ویرانه‌های آن هنوز به اندازهٔ کافی کاوش نشده است، فیروزآباد، قلعه‌دختر[8]، [درهٔ] گرا[9]، بیشاپور (لوح ۲۶۰ت)[10] و سروستان؛ در خوزستان نیز شوش باستان و ایوان کرخه[11] و پل‌های دزفول و شوشتر (لوح ۲۶۱ الف، ب)[12] قرار دارد. در عراق عرب، گذشته از ویرانه‌های دستجرد[13] و تیسفون[14] که برای سده‌های متمادی شناخته‌شده است، بناهای دورهٔ ساسانی کیش در ناحیهٔ شهر باستانی بابل (نک: فصل ۲۸ پ) و حیره،[15] پایتخت لخمیان، از زیر خاک درآمده است. قصر شیرین، حوش کری،[16] طاق گرا،[17] و طاق بستان[18] بر سر راهی قدیمی قرار دارند که از عراق آغاز می‌شود، از طریق گذرگاه‌های زاگرس از کرمانشاه می‌گذرد و به همدان می‌رسد. بنای یادمانی پایکولی[19] نیز بر سر راه سلیمانیه واقع شده است. آثار معماری باقی‌مانده از دورهٔ ساسانی درون ایران بسیار اندک است. تنها در اصفهان تعدادی سرستون[20] و در نطنز ویرانه‌های یک ساختمان کوچک یافته شده است.[21] بقایای آثار معماری در ری و نزدیک ورامین یافته شده،[22] و قسمت‌هایی از یک کاخ ساسانی نزدیک دامغان کاوش شده است (نک: فصل ۲۸ پ). در یزد که امروز یک مرکز زردشتی است، هیچ نشانهٔ ساسانی

یافته نشده است. در شرق ایران، حوالی رباط سفید در خراسان بین تربت حیدریه و مشهد، و همچنین در محوطه‌ای باستانی از شهر قدیم شهرستان ویرانه‌هایی[22] که احتمالاً باقی‌ماندهٔ آتشکده‌های دورهٔ ساسانی است، کشف شده است. همچنین سازه‌هایی در کوه خواجه، که دربارهٔ آن‌ها اطلاع اندکی داریم، نشان می‌دهد که بناهای یادمانی دورهٔ ساسانی این منطقه باید جالب توجه باشد.[23] ولی خراسان و سیستان، تقریباً تا جایی که به معماری ساسانی مربوط می‌شود، سرزمین‌هایی ناشناخته به‌شمار می‌روند که موجب تأسف است؛ زیرا در این نواحی بایستی خطوط ارتباطی مهم و مشخصی وجود داشته باشد و این خطه، ضمن انتقال سبک معماری ساسانی به آسیای مرکزی، بر آن تأثیراتی به جای گذاشته است. علاوه بر این، ویرانه‌های بودایی در تورفان، از آن‌جا که در بخش‌هایی مشخصاً خصلت ساسانی دارد (نک: فصل ۴۸ ب)، نشان‌دهندهٔ وجود ارتباط بین ایران و آسیای شرقی است، و اگر عناصر غیرساسانی در آن‌ها وارد شده است، این نواحی بایستی جایی باشد که این نفوذ در آن اتفاق افتاده است.

نخستین بنای یادمانی دورهٔ ساسانی، کاخ فیروزآباد (لوح‌های ۱۴۶ـ۱۴۷) که در گذشته گور نامیده می‌شد، به‌واقع در دورهٔ اشکانی ساخته شده است؛ چرا که این ناحیه هنوز در آن زمان تحت فرمان اردوان پنجم قرار داشت و در عین حال، با آن‌که مانند کاخ‌های ساسانی در بین‌النهرین یک بنای ایوان یادمانی است و نظیر بناهای الحضر به‌تمامی طاق‌بندی شده است، به طور محسوسی نیز با تمام آثار معماری شناخته‌شدهٔ دورهٔ ساسانی تفاوت دارد. این تفاوت‌های نوظهور را از نوع ساسانی باید شمرد؛ زیرا فارس که این سبک معماری در آن‌جا توسعه پیدا کرد و بعدها از آن‌جا به دیگر نقاط شاهنشاهی گسترش یافت، سرزمین پدری سلسلهٔ جدید (ساسانی) به شمار می‌رفت، که در واکنشی به فرهنگ اشکانی یونانی، خواستار تجدید حیات ملی بود.

یکی از جزئیات معماری که در کاخ فیروزآباد و همچنین در قلعهٔ کوهستانی قلعه دختر نزدیک فیروزآباد، که احتمالاً آن را نیز اردشیر ساخته بوده است، به ظهور می‌رسد، به‌وضوح احیای تعمدی سبک هخامنشی را نشان می‌دهد. این سبک عبارت است از یک قرنیز مقعر تزیین‌شده با سه ردیف روی‌هم‌افتادهٔ گلبرگ‌های عمودی که یک تزیین فلس‌مانند را به وجود می‌آورد، نقشی که جزو خصیصه‌های کاخ‌های تخت‌جمشید به شمار می‌رفت (شکل ۱۲۷ و لوح ۱۴۶ ب؛ قس: لوح ۸۶ ب). به واسطهٔ این گچبری‌های کارشده بر روی نعل درگاه‌هایی که اتاق‌های داخلی را به هم مرتبط می‌کرد، و نیز بالای آن جاپیکره‌ای‌های دیواری‌ای بود که دیوارها را تقسیم می‌کرد، کاخ فیروزآباد را زمانی بنایی ساخته‌شده به دست یکی از ساتراپ‌های خشایارشا می‌دانستند؛[24] چرا که بعید به نظر می‌رسید معمار ساسانی به‌عمد کهنه‌گرایی کرده، از عناصر معماری شش سده قبل از خود استفاده کرده باشد. ولی در واقع تکرار دقیق این شکل معماری هخامنشی، اشاره به اردشیر به عنوان سازندهٔ این کاخ دارد؛ چه، بدین‌طریق، او بی‌شک می‌خواسته مهر مشروعیت را بر کاخی



شکل ۱۲۷. فیروزآباد، کاخ اردشیر، چارچوب در.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برند که دربار شاهنشاهی به‌سختی به‌دست او آمده بود. ویرانه‌های تخت‌جمشید، آن‌جایی که نعل درگاه‌ها و جاپیکره‌ای دیواری عیان بود، برای اردشیر و همروزگارانش و همچنین اعقاب آن‌ها، یادمانی از عظمت ملی بود. اردشیر و معمارش نتوانستند توجه چندانی به ستون‌های تخت‌جمشید نشان دهند، گرچه در آن زمان آن‌قدر از آن ستون‌ها بر جای بود تا بتوان از آن‌ها الگوبرداری کرد؛ زیرا ستون‌ها هیچ جایگاهی در ساختار معماری مألوف آن‌ها نداشت. در واقع کاخ فیروزآباد ساختمانی از نوع بی‌ستون است. قرنیز ربع گرد قدیم ایرانی، که احتمالاً اهمیتی نمادین داشت، می‌توانسته بی‌هیچ تطبیق و تغییری الگوبرداری شود. این قرنیز زیر سقف، تنها عنصر قابل تشخیص معماری هخامنشی در فیروزآباد است، اما در بیشاپور که شاپور اول در جنوب غربی تخت‌جمشید در دشت‌های کازرون[۲۵] آن را ساخت، بنایی کوچک و برج‌مانندی است که دارای سردیس‌های تزیینی به شکل سر گاو، برگرفته از سرستون‌های تخت‌جمشید است، و گچبری روی لبهٔ گرد حوض فواره‌دار، مانند نعل درگاه‌های فیروزآباد با تزیینات فلس‌مانند یک مجموعهٔ گلبرگی پوشانده شده است.

اما ضمن این بازگشت آگاهانه به پاره‌ای از جزئیات هخامنشی، میراث یونانی نیز به‌کلی فروگذاشته نشد؛ از جمله در گچبری به شکل قرنیز موجی در بیشاپور[۲۶] که تزیین فلس‌مانند برگی به کار رفته است، شکلی ارائه می‌شود که در معماری هخامنشی دیده نمی‌شود؛ و در فیروزآباد، چارچوب‌های در و جاپیکره‌ای‌های دیواری که نعل درگاه‌ها بر آن‌ها قرار دارد، از نوعی است که در طراحی معماری اولیهٔ ایرانی کاملاً ناشناخته است؛ اما به‌وضوح ریشهٔ یونانی دارد. این چارچوب‌ها به صورت گچبری‌های مستطیل است که به ستون‌های چهارگوش توکار محدود می‌شود که یک قوس مطبق نیمه‌مدور و گچبری‌شده را حمل می‌کند.

قصر فیروزآباد هنگامی که با ابنیهٔ اشکانی، به‌خصوص با بناهای الحضر مقایسه شود، از سایر جنبه‌ها کهنه‌گرا می‌نماید. ولی این را نمی‌توان نتیجهٔ تجدیدحیات تعمدی شکل‌های معماری اولیهٔ ایرانی در نظر گرفت. به احتمال بیشتر دستیابی اشراف فارس به قدرت، موقعیتی به وجود آورد تا برای اولین‌بار یک سبک سنتی، که ریشه در خاک و زندگی مردم داشت، در روش‌های ساخت ابنیهٔ محلی با مقیاس یادمانی به کار گرفته شود.

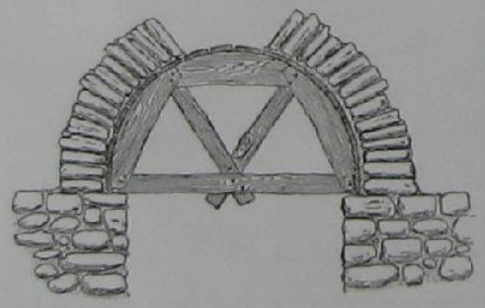
شکل‌های سازه‌ای

غرابت سبک نه تنها در نقشه و شکل اتاق‌های کاخ فیروزآباد، که به‌ویژه در بنای ساختمان کاملاً مشهود است. دیوارها و طاق‌های قوسی از سنگ شکستهٔ پرداخت‌نشده یا قلوه‌سنگ‌های زمخت با ملاط ساروج ساخته شده است. ساروجی که جای گِل را به عنوان ملاط در شرق باستان گرفت، به عنوان مثال چنان‌که در ساختمان‌های حتّی مشاهده می‌شود، هنوز هم استفاده از آن در مشرق‌زمین در ساختمان‌های بومی، که با سنگ‌های همان منطقه ساخته می‌شود، متداول است (نک: لوح‌های ۲۶۰ الف، ۲۸۱، ۳۳۵). این سنگ‌ها چنان‌که در بناهای سنگی متداول است کار نشده، بلکه بدون رگ‌چین به سادگی بر روی هم انباشته شده است. دیوارها با یک ملاط به‌سرعت آماده شده، ساخته و قالب‌ریزی شده است و سنگ‌ها فقط نقش پرکنندهٔ فضا را بر عهده دارند. آیا به خاطر همین ملاط نبود که دیوارها در اندک‌زمانی فرو می‌ریخت و به توده‌ای بی‌شکل تبدیل می‌شد؟ و این دقیقاً اتفاقی است که در جاهایی که آب باران به داخل نفوذ کرده و ملاط را برده و باعث شده سنگ‌ها از جای

خود بیفتند، رخ داده است. همین اسلوب در بناهای ساسانی متأخر در فارس یافت شده و روشی به‌وضوح بومی بود که از آن‌جا به نواحی مرزی بین عراق عرب و اردلان [نام سابق کردستان] که دارای شرایط مشابهی بودند، گسترش یافت. این اسلوب در تمامی ساختمان‌هایی که در درهٔ الوند به دست آخرین حکمرانان ساسانی ساخته شد، رعایت می‌شد؛ به‌ویژه خسرو دوم که قصرشیرین پایتخت او بود.

در دشت خوزستان و عراق عرب، چنان‌که انتظار می‌رفت، بنای ساختمان‌های آجری، با همان روش کهن محلی در عهد ساسانی نیز تداوم می‌یافت. دیوارها با خشت که به روش مرسوم بابلی چیده می‌شدند و ملاط گِل به همراه کاه، یا حصیر در میان رج‌ها ساخته می‌شد.[۲۷] آجرها، که حداقل در شالودهٔ بنا به کار می‌رفت و به طور غیرمتعارفی در رج‌های عمودی با ملاط گچ چیده می‌شد، در ساختمان‌های اشکانی واقع در آشور یافت شده است (نک: ص ۵۴۳، شکل ۹۹ الف، ب). پی طاق کسریٰ، کاخ سلطنتی در تیسفون، به همین سیاق ساخته شده است. نیز در جرزهای گرد دو کلیسای قدیمی‌تر، که در همین مکان کاوش شده، و همچنین جرزهای کاخ ساسانی در دامغان، همین روش به کار رفته است. علاوه بر این، این اسلوب در دامغان در اوایل دورهٔ اسلامی برای ساخت ستون‌های تاریخانه (نک: فصل ۳۹ پ و لوح ۲۵۸)، مسجدی که در قرن دوم هجری ساخته شده است، تداوم یافت. این ستون‌ها از رج‌های عمودی و افقی، که یک‌درمیان می‌آیند، ساخته شده است.

معماران ساسانی نظیر مجسمه‌سازان، وقتی به دنبال دوام و استحکام بودند، از سنگ استفاده می‌کردند. بر این روال بت‌خانهٔ پایکولی که نرسی (۲۹۳ـ۳۰۳ م) به عنوان یک بنای یادمان پیروزی احداث کرد، با سنگ نماسازی شده است. در بیشاپور بقایای بناهای سنگی وجود دارد که احتمالاً مربوط به دوران سلطنت شاپور اول است. طاق گرا با بلوک‌های سنگی بزرگ و به‌دقت پرداخت‌شده ساخته شده است و طاق بستان بخشی با سنگ و مصالح ساختمانی ساخته شده و بخشی به همراه عناصر اصولی معماری مستقیماً در سنگ کنده شده است. بنابراین، سازه‌های سنگی از ابتدا تا انتهای عهد ساسانی مورد استفاده بود. این استفاده به‌خصوص به بناهای یادمانی یادبودی یا بناهایی که بایستی به‌ویژه مستحکم باشد ــ به عنوان مثال: پایه‌های پلی بر روی رودخانهٔ کارون نزدیک دزفول (لوح ۲۶۱ ب) و سایر پل‌ها ــ محدود می‌شود (نک: فصل ۳۹ ر).



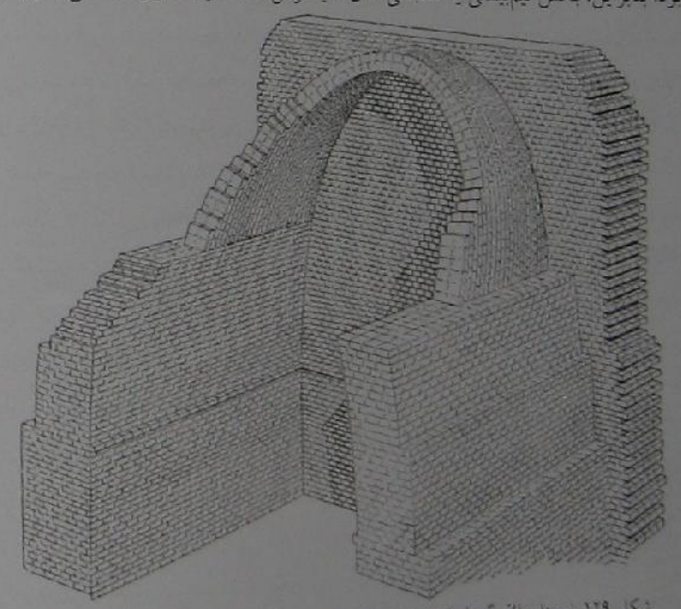
شکل ۱۲۸. ساختار یک طاق یا داربست طاق‌زنی که روی دیوارهای باربر قرار داده شده است.

تمام بناهای شناخته‌شدهٔ ساسانی طاق‌دار است، خواه با اسلوب استفاده از لاشه سنگ که شیوهٔ بومی در فارس به شمار می‌رفت و شاید باید آن را در نوع خود ساسانی دانست ساخته شده باشد، خواه با آجر، چنان‌که در خوزستان، عراق یا سیستان مشاهده می‌شود. شکل طاق‌ها، بدون توجه به تفاوت مصالح یا عوارض ناشی از تفاوت اساسی در شیوهٔ طاق‌بندی، یکسان باقی ماند؛ به طوری که حتی بعدها ساخت طاق‌هایی از نوع پیشرفته‌تر با استفاده از لاشه سنگ نتراشیده، امکان‌ناپذیر باقی ماند. این‌که معماران ساسانی می‌توانستند هرگاه ضروری به نظر برسد یک طاق ضربی سنگی بسازند، در طاق گهواره‌ای «طاق گرا» مشهود است.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دو نوع طاق گهواره‌ای در فیروزآباد یافت شده است. نوع اول با داربست طاق‌زنی ساخته شده است. یک لایهٔ نسبتاً نازک از سنگ و ملاط گچ ابتدا روی چوب‌بست قرار گرفته، سپس وقتی ملاط خودش را گرفت، این لایه نقش داربست طاق‌زنی را برای تودهٔ سنگ و ملاط که طاق واقعی را تشکیل می‌داد، ایفا می‌کرد. در این روش فقط به یک داربست طاق‌زنی نسبتاً سبک احتیاج بود که بر روی دیوارهای باربری که تا محل پاکار قوس بالا آمده بودند، قرار می‌گرفت. در نتیجه این نوع از طاق گهواره‌ای یا قوس دارای شکل خاصی است که نوع خاص ساسانی دانسته می‌شود. قطر دهانهٔ گنبد یا قوس از پهنای اتاق یا در بزرگ‌تر بود، بنابراین طاق یا قوس بالای پاطاق‌ها یا پاکار قوس با فاصله، عقب‌تر از دیوارها یا تیر عمودی چارچوب‌ها (لعاز) قرار می‌گرفت (شکل ۱۲۸). نوع دوم که قبلاً در آشور دورهٔ اشکانی یافته شده بود، بدون داربست طاق‌زنی ساخته شده است. زمانی که به عنوان مثال فضای بزرگی باید طاق‌بندی می‌شد، سازندگان به منظور کاهش اندازهٔ دهانه تا حد امکان، به‌تدریج رج‌های افقی آجرهای بالای پاکار قوس را به سمت داخل متمایل می‌ساختند. بدین ترتیب، دیوارها ضمن یک انحنای جزئی به هم نزدیک و دهانهٔ فوقانی با رج‌های عمودی پوشانده می‌شد که به شکل قطاع بزرگی از یک دایره بود. بنابراین، بخش نیم‌بیضی یا شلجمی طاق‌ها یا قوس‌ها که در معماری ساسانی بسیار فراوان دیده



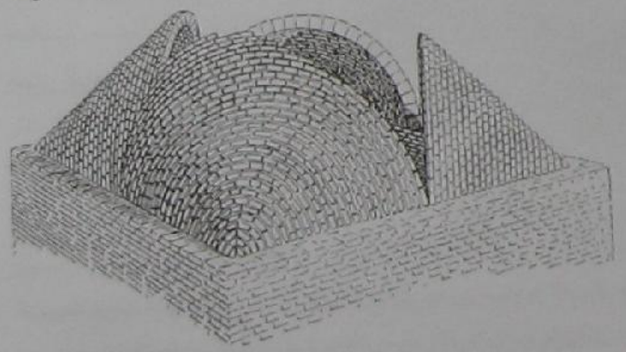
شکل ۱۲۹. نمودار طاق گهواره‌ای ساسانی با مقطع شلجمی‌شکل آن، ساخته‌شده بدون داربست.

می‌شود، نتیجهٔ در نظر گرفتن استحکام و ثبات نیست بلکه ناشی از فرایند عملی ساخت بناست (شکل ۱۲۹) که بدون شک این روش یک سنت باستانی بوده است. قابل ذکر است که قوس‌های شلجمی ساخته‌شده در دوران سلسلهٔ جدید پادشاهی مصر نیز در نتیجهٔ فرایند دقیقاً مشابهی به وجود آمده است.[۲۸] بزرگ‌ترین این نوع سازهٔ بدون داربست طاق‌زنی، طاق گهواره‌ای عظیم و شلجمی کسری در تیسفون است که بر ایوانی بنا شده است (لوح ۱۵۱). دهانهٔ آن ۲۵/۶۰ متر است، درحالی‌که دهانهٔ طاق ایوان واقع در فیروزآباد که به جای آجر با سنگ‌های تخت ساخته شده است، با وجود مصالح خام به‌کار رفته، ۱۳/۳۰ متر است. در مواردی پایین‌ترین

رج‌های طاق گهواره‌ای یا قوس، که بدین طریق ساخته شده است، نسبت به دیوارها یا ستون‌های باربر کمی پیش‌آمدگی دارد، اما این مورد در طاق کسری صدق نمی‌کند. در طاق کسری، طاق با دیوارها در یک سطح عمودی قرار می‌گیرد، و از آن‌ها با یک قرنیز باریک آجری جدا می‌شود. از طرف دیگر، طاق اتاق‌های جانبی به طور بی‌قاعده‌ای از دیوارها جلوتر قرار گرفته است. در سروستان و قصر شیرین این نظام جلو بردن طاق یا قوس نسبت به سازهٔ باربر، یک قانون به نظر می‌رسد. بی‌شک این شیوه به خاطر تمایل معماران ساسانی به بنای طاق‌های کاذب با پیش‌نشستگی توسعه یافت، و بعدها در ابنیهٔ اسلامی به صورت قاعده‌ای شیوه‌مند درآمد (برای مثال قس: لوح‌های ۲۷۷ ب، ۳۰۶).

در مقابل طاق‌های بدون داربست ساخته‌شده با نمای کلی شلجمی، طاق‌های ساخته‌شده با داربست مقطع نیم‌دایره‌ای دارد، چراکه ساخت یک داربست طاق‌زنی به شکل نیم‌دایره به‌سادگی امکان‌پذیر بوده است. بنابراین، هم در فیروزآباد و هم در بناهای متأخر دورهٔ ساسانی، طاق‌های گهواره‌ای شلجمی و نیم‌دایره‌ای در کنار هم یافت می‌شود و بر انحنای یکنواخت تاج قوس یا طاق، تأکید قابل‌ملاحظه‌ای صورت می‌گرفته است. در فیروزآباد برخی طاق‌ها و قوس‌های بالای درها به وسیلهٔ طاق‌بند کاذبی ساخته شده است که با رج‌های پیش‌رونده و متوالی تا تاج قوس یا طاق بالا می‌رود که این مقطع یک قوس تیزه‌دار را به دست می‌دهد. اما معمار برای بهبود شکل این سازه و مدور و کروی کردن طاق، هرچه به سمت بالای قوس نزدیک می‌شد، هر رج را با کمی پیش‌نشستگی بیشتر به سمت داخل نسبت به رج قبلی می‌چید و در پایان با گچ‌اندود کردن برآمدگی‌ها، شکل مدور و کروی طاق به دست می‌آمد. در قصرشیرین طاق‌های تیزه‌دار وجود دارد،[۲۹] اما این طاق‌ها فقط در اتاق‌های فرعی دیده می‌شود؛ مانند راهروهای طبقهٔ پایین.

تمام ایوان‌ها و اتاق‌های مستطیل‌شکل فیروزآباد دارای طاق گهواره‌ای است. درحالی‌که سه اتاق مربع‌شکل که پشت ایوان جلویی قرار دارد، همه گنبددار است. البته این‌ها قدیم‌ترین گنبدهای شناخته‌شده در خاورزمین به شمار نمی‌رود. آرامگاه‌های گنبددار اور نشان می‌دهد که اصول گنبدسازی، حداقل به صورت اولیهٔ آن، در هزارهٔ سوم پ م در بین‌النهرین وجود داشته است.[۳۰] آرامگاه‌های گنبددار بر نقش‌برجسته‌های آشوری واقع در کویونجیک به‌دفعات مورد توجه قرار گرفته است،[۳۱] اما شکل به‌خصوص گنبد که در فیروزآباد به کار رفته است، هیچ نمونهٔ از پیش شناخته‌شده‌ای در غرب ایران ندارد. کاملاً گمراه‌کننده خواهد بود که این نوع را با گنبدهای یونانی رومی مرتبط بدانیم. نوع فیروزآباد، براساس آنچه بی‌شک یک راه‌حل بسیار کهن برای مسئلهٔ مسقف کردن دائمی یا موقت یک فضای مربع بدون استفاده از چوب‌بست به شمار می‌رفته، آن‌گاه که هیچ ستون سنگی بزرگی در دسترس نبوده، ساخته شده است.



شکل ۱۳۰. روش ساخت یک طاق ایرانی بر روی سکنج‌ها.

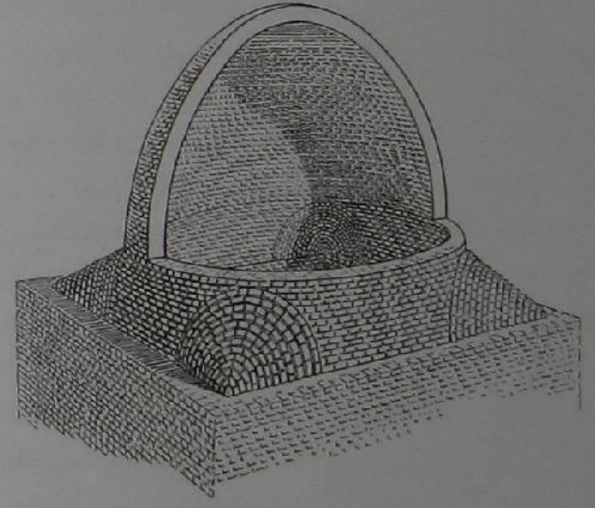
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

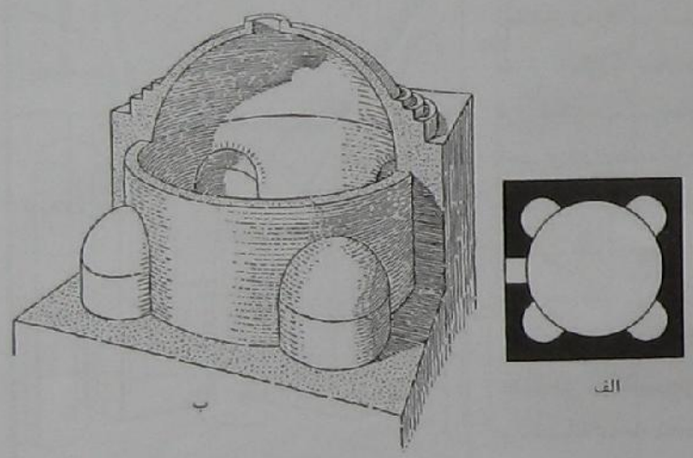
در ساخت طاق گهواره‌ای آجری بدون استفاده از چوب‌بست، معمار کار را از دیوار پشتی با چیدن یک رج، که به شکل قطاعی از دایره است، آغاز می‌کند و با چیدن رج‌های موازی متوالی پیش می‌رود. در نوع دیگر طاق‌بندی، کار با چیدن یک رج قوسی کوچک در یک گوشه آغاز می‌شود و تا به وجود آمدن قطاعی از یک مخروط با اضافه شدن رج‌های بزرگ‌تر ادامه پیدا می‌کند. همین مراحل در دیگر گوشه‌ها نیز تکرار می‌شود تا آن‌که این نیمه‌مخروط‌ها در مرکز هر ضلع اتاق به هم برسند. چنانچه کار به همین روش ادامه پیدا کند، باقی‌ماندهٔ دهانهٔ باز سقف، که از منظر افقی مربع دیده می‌شود، بسته می‌شود، و نتیجه شکلی از طاق است که امروزه نیز در بناهای خانه‌ها در تمام شهرها و روستاهای خراسان مورد استفاده است (شکل ۱۳۰). این طاق سکنج را می‌توان به عنوان نمونهٔ پیشین گنبد سکنج، از نوعی که در فیروزآباد شاهدیم، در نظر گرفت.[۳۲] در این نوع، قیف سکنج‌ها تا وسط اضلاع (مربع‌پایه) ادامه نمی‌یابد، لذا فضای خالی بین آن‌ها باقی می‌ماند. این فضاها با رج‌های افقی پر می‌شود که بر یک قوس افقی که به تدریج وسعت می‌یابد، قرار دارد، تا آن‌جا که یک دایرهٔ افقی بر تاج قوس‌های سکنج ساخته می‌شود که گنبد را نگاه می‌دارد. چنین گنبدی که دارای یک مقطع نیم‌بیضی است با دایره‌های افقی بنا می‌شود و می‌تواند بدون هیچ‌گونه چوب‌بستی کامل شود (شکل ۱۳۱).

تفاوت بین این گنبد سکنج نوع شرقی و گنبدهای رومی ـ یونانی، نظیر آنچه در ابعاد بزرگ در معبد پانتئون دیده می‌شود، بایستی به‌دقت در نظر گرفته شود. ساختمان گنبد در غرب یعنی نوع رومی ـ یونانی، به‌واسطهٔ حل مسئلهٔ پوشاندن سقف با سنگ به ساده‌ترین روش ممکن، بسط و توسعه یافت. اتاق‌های گرد حمام‌های عمومی همانند حمام‌های استابیایی در پمپئی گواهی بر این مدعاست.[۳۳] یک سقف کمابیش گنبدمانند با چیدن رج‌های دایره‌ای متوالی از سنگ ساخته می‌شد و هر رج نسبت به رج پایینی کمی به داخل کشیده می‌شد تا سقف بسته شود. اگر بخش مدور حمام با اتاق‌های مستطیل‌شکل تلفیق می‌شد، چنان‌که در همین حمام ملاحظه می‌شود، گوشه‌های مربع اتاق با جاپیکره‌ای‌های دیواری گرد می‌شد. این ترفند در اغلب حمام‌های عمومی مدور و هشت‌گوشهٔ بعد از آن زمان به کار رفته است، و تعمیدگاه‌های مسیحی نیز تکامل‌یافتهٔ همین شکل است.[۳۴] مربع با گوشه‌های طاقچه‌دار و یا هشت‌ضلعی، همچنین می‌توانست به عنوان محل رسیدن اتاق مستطیل‌شکل به گنبد مورد استفاده قرار گیرد؛ و بدین ترتیب، مسئلهٔ قرار دادن گنبد بر روی یک مربع حل می‌شد (شکل ۱۳۲ الف، ب). اما این نوع گنبد قرارگرفته بر روی طاقچه‌های دیواری اریب، هیچ ربطی



شکل ۱۳۱. نمودار گنبد ایرانی بر روی سکنج‌ها.

به گنبد بناشده بر سکنج‌ها ندارد. منشأ گنبد اخیر بی‌تردید کاملاً شرقی است و به احتمال قوی برای اولین‌بار در بعضی نواحی ایران به کار گرفته شده که در واقع از تکوین طاق‌های سکنج ساده به وجود آمده است. با شناسایی این نوع گنبد در ویرانه‌های مربوط به سدهٔ اول مسیحی در کوه خواجه در شرق ایران، می‌توان آن را منشأ گنبد ساخته‌شده بر سکنج‌ها در نظر گرفت. به خاطر همین تفاوت اساسی در اصول ساخت گنبدهای رومی و ساسانی است که معماری امپراتوری روم، لااقل در طاق‌بندی کاخ‌ها و حمام‌های عمومی، عمدتاً اتاق‌های مقعر یا اتاق‌هایی با دیوارهای مقعر را به کار گرفته است، و به منظور گسترش حدود اتاق‌ها از مخارجهٔ پشتخان نیم‌دایره‌ای، چه به تنهایی و چه به صورت مخارجهٔ سه‌بر، سود جسته است.[۳۵] از سوی دیگر، شکلی با این مختصات کاملاً با معماری ساسانی بیگانه است، زیرا در نقشه‌های ساسانی تنها اتاق‌های مربع یا مستطیل‌شکل دیده می‌شود و اتاق‌های الحاقی نیز از جاپیکره‌ای‌هایی به وجود آمده است که به نوبهٔ خود مستطیل‌شکل است و چنان‌که در سروستان قابل مشاهده است، یا نیم‌گنبدهایی پوشانده شده است. هرگاه یک مخارجهٔ پشتخان نیم‌دایره‌ای در بنا ایجاد شده باشد، همان طوری که در نمونهٔ بی‌سابقه و منحصربه‌فرد در کیش مشاهده می‌شود، باید آن را به تأثیری که نهایتاً از روم پذیرفته شده است، منتسب دانست (نک: ص ۶۷۹).



شکل ۱۳۲ الف، ب. نقشه و نمودار یک گنبدخانهٔ رومی، با طاقچه‌های دیواری بناشده بر محور قطرهای مربع خارجی که آن‌ها را می‌پوشاند.

گنبدهای سکنج‌دار حقیقی، تا زمان ابداع سبک بیزانسی، منحصر به ایران و کشورهای همسایهٔ آن بود، و از آن‌جا به همراه طاق گهواره‌ای که از رج‌های مدور ساخته می‌شد، به آسیای مرکزی راه یافت. ساختمان‌های مذهبی بودایی و مانوی خشتی، که در ویرانهٔ شهر خوچو در کنارهٔ شمالی حوضهٔ تارم وجود دارد، تنها دارای گنبدهای سکنج‌دار و طاق‌های نیم‌دایره‌ای بدون مرکز است (نک: فصل ۴۸ ب).

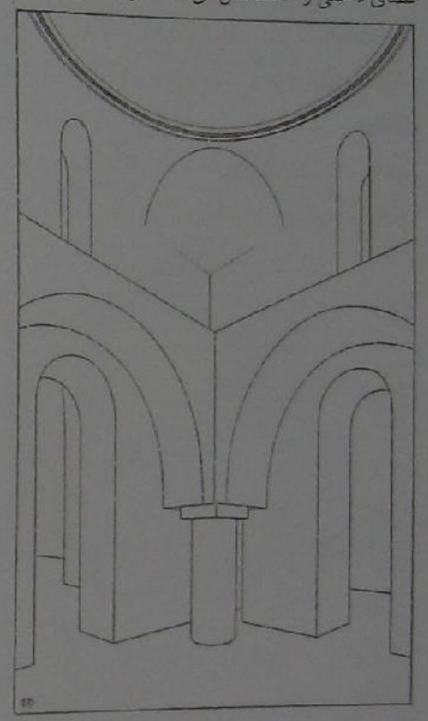
نوع بدقوارهٔ گنبد سکنج‌دار به‌کاررفته در فیروزآباد که در آن وزن گنبد را کل دیوارها تحمل می‌کند، به صورت ظریف و زیباتری تکامل یافت. بدین طریق، در بنای کوچک تک‌گنبدی در فیروزآباد درهٔ گرا که احتمالاً تاریخ بنای آن به کاخ فیروزآباد بسیار نزدیک است، گنبد بر روی چهار پایهٔ محکم در گوشه‌ها که به وسیلهٔ قوس‌هایی به هم متصل می‌شوند، قرار می‌گیرد. هر قوس با یک جاپیکره‌ای دیواری بسته می‌شود، بنابراین اتاق در چهار گوشه به سمت بیرون گسترش می‌یابد. اتاق بزرگ مربع‌شکل اصلی کاخ سروستان به طریق مشابهی ساخته شده است، ولی گنبد تخم‌مرغی‌شکل که روی قسمت سکنج، که در بالا و پایین با قرنیزهای دندانه‌داری مشخص شده، از آجر ساخته شده است نه از لاشه سنگ. معمار کاخ سروستان به‌وضوح تلاش کرده تا یک

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

قدم دیگر به جلو بردارد و در اتاق کوچک گوشهٔ جنوب شرقی کاخ، در هر گوشه یک جرز گرد قرار داده است که با چهار قوس به هم مربوط می‌شود. ولی گنبد، نه بر روی مربع قوس‌ها، بلکه روی دیوارهای خارجی قوس‌ها قرار گرفته است (شکل ۱۳۳). ستون‌ها فقط چهار قوس را نگه می‌دارد که بالای آن‌ها به‌وسیلهٔ رج‌های افقی مصالح، ایوان بالاخانه‌ای ایجاد شده است که از طریق ورودی بام قابل دسترسی است.

در مقایسه با این تلاش، که به منظور بزرگ کردن اتاق و جدا کردن دیوارهای باربر از دیوارهایی که فقط فضای داخلی را مشخص می‌کنند صورت گرفته است، ساختمان مربع گنبددار جالب توجه و جداافتاده‌ای که با نام کنونی چهارتاپی بر صفهٔ بنایی در قصرشیرین واقع است، یک پس‌رفت آشکار محسوب می‌شود.[۳۶] گنبد ویران شده است، ولی شکل آن را می‌توان از روی لاشه‌سنگ‌های سکنج‌هایی که هنوز پابرجا هستند، تصور کرد (نک: شکل‌های ۱۵۸ و ۱۵۹). دهانهٔ آن ۱۶/۱۵ متر است و بزرگ‌ترین گنبد سنگی دورهٔ ساسانی به شمار می‌رود که کاملاً روی دیوارها قرار گرفته است. چهار در بزرگ با طاق‌های گرد آجری تنها دهانه‌هایی در این دیوارهای فوق‌العاده عریض به شمار می‌روند و نقش ساختاری فعال چندانی، نظیر جاپیکره‌های دیواری قوس‌دار فراشبند، بازی نمی‌کنند.

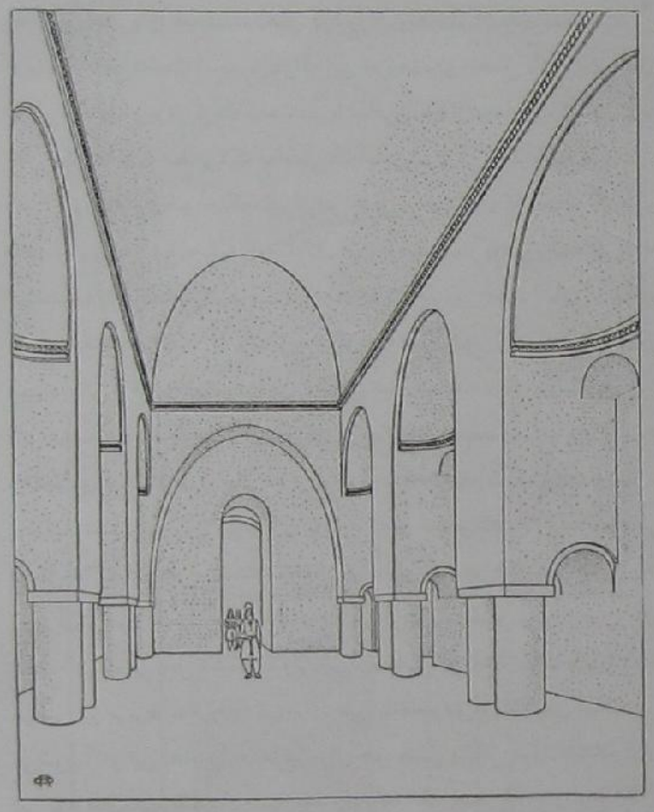


شکل ۱۳۳. گوشهٔ جنوب شرقی کاخ سروستان. نمای داخلی گنبد.

ساختمان‌های قصرشیرین به طور کلی از نظر فنی و به‌خصوص در زمینهٔ طاق‌بندی، بدوی و ناشیانه ساخته شده است؛ اگرچه زمان ساخت بناها مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی است.[۳۷] این احتمالاً بدان خاطر بوده که معمار مجبور بود برای جلب رضایت ارباب‌ش بنا را سریع و با مواد اولیهٔ در دسترس، یعنی قلوه‌سنگ‌های زمخت موجود در منطقه بسازد که به واسطهٔ زود سفت شدن ملاط ساروج، تنها انتخاب ممکن بود. ایجاد وضع ظاهری متعارف و حتی سطوح صاف با چنین مصالحی غیرممکن بود، و دیوارها و طاق‌های عریض و بدقواره را اجتناب‌ناپذیر می‌ساخت. آجرهایی که برای ساختن قوس‌های بالای در، در ساختمان چهارگوش و گنبددار چهارقابی استفاده شده و احتمالاً پوستهٔ گنبد را هم تشکیل می‌داده است، باید از جای دیگری آورده شده باشد؛ از این رو، در حد امکان بسیار کم از آن‌ها استفاده شده است.

طاق‌بندی کاخ سروستان، اگرچه شاید کمی پیش از بناهای قصرشیرین انجام گرفته باشد، بسیار تکامل‌یافته‌تر است؛ احتمالاً به این دلیل که معمار سنگ‌های حاضر و آماده برای کار در اختیار داشته است. این برتری ساختاری حتی بیش از گنبد، در دو اتاق مستطیل‌شکل آشکار است. این اتاق‌ها با ترکیبی از طاق‌های

گهواره‌ای، که اینک از بین رفته است، و نیم‌گنبدهایی مسقف شده بود. جلوی دیوارهای طویل، ستون‌های جفتی کوتاه استوانه‌ای قرار داشت که هر جفت با یک پاسنگ افقی به هم می‌پیوست، و به‌وسیلهٔ قوس‌های کوچکی به دیوار متصل می‌شد. پایه‌های راست‌گوشه هم در امتداد همین ستون‌های گرد گسترش می‌یافت و نیم‌گنبدهای سکنج‌دار بین آن‌ها قرار می‌گرفت (شکل‌های ۱۳۴ و ۱۵۲). بنابراین در این‌جا یک سری از جاپیکره‌ای‌های دیواری وجود دارد که با نیم‌گنبدهایی طاق‌بندی شده است و به جای دیوارهای سادهٔ باربر نظیر مورد فیروزآباد، در این‌جا قوس‌های جلویی این جاپیکره‌ای‌ها و جرزهای بین آن‌ها طاق اصلی را تحمل می‌کند.



شکل ۱۳۴. سروستان، کاخ. نمای داخلی اتاق طاق گهواره‌ای با نیم‌گنبدهای سکنج‌دار واقع در ضلع جنوبی کاخ.

عرض اضافی که توسط این طرح جاپیکره‌ای تأمین می‌شد، به‌زحمت ارزش عملی داشت. یک مرد به‌زحمت می‌توانست از فاصلهٔ بین جفت‌ستون‌ها و دیوار گذر کند. در این‌جا تأثیرگذاری بیشتر عرض بنا، و به‌خصوص رهایی از حس محدودسازی دیوارها مورد نظر است. این همان مشکلی است که معمار با آن مواجه بود، اما وی با دانش عملی کافی پیرامون ایستایی، هم از امتداد تقریبی خط فشار طاق‌ها و هم از امکان توزیع رانش و ضد رانش به وسیلهٔ نظامی از پشت‌بندهای داخلی که به وسیلهٔ قوس‌هایی به هم متصل می‌شدند، به‌خوبی آگاهی داشت. این اولین قدم نامطمئن به سوی نظام ساختمانی بود که در معماری گوتیک به اوج خود رسید.

دیگر اتاق‌های ساسانی و اوایل دوران اسلامی نیز به همین روش طاق‌بندی شده است؛ به عنوان نمونه می‌توان از کلیسای ساسانی که در تیسفون مورد کاوش قرار گرفته است، نام برد. در این‌جا جرزهای چهارگوش به جای جفت میله ستون‌های گرد به کار رفته است، درحالی‌که در کلیسای مارطهمزجرد در کرکوک که احتمالاً تاریخ بنای آن قرن هشتم یا نهم مسیحی/ دوم یا سوم هجری قمری است، جفت میله ستون‌های گرد دوباره مورد استفاده قرار گرفته است.[۳۸] ولی هم در این کلیسا و هم در تالار بزرگ کاخ اخیضر، که تقریباً همعصر به شمار

tarikhema.org

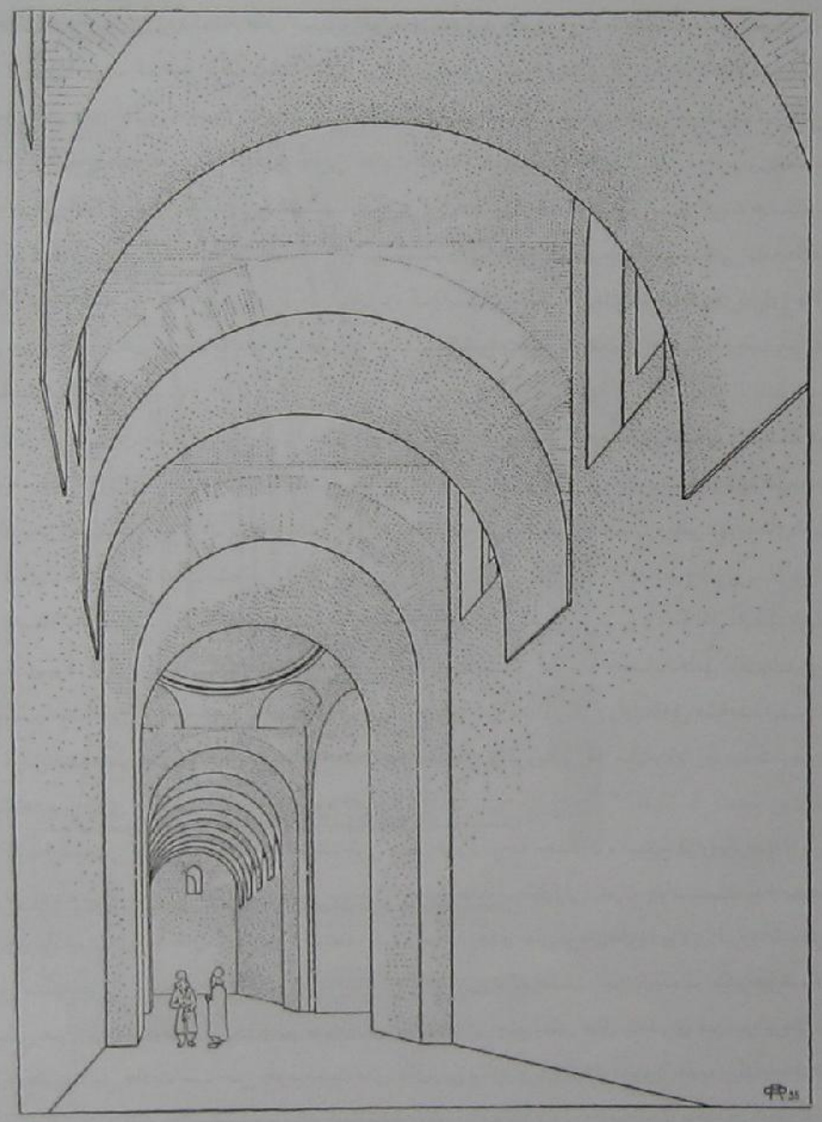
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌روند، گذرگاه بین ستون‌ها و دیوار دیگر وجود ندارد، و ستون‌ها نیمه‌درگیر هستند؛[۳۹] ولی این به هر حال یک پس‌رفت محسوب می‌شود. اتاق‌هایی که در دامغان و کیش موزد کاوش قرار گرفته است و نظیر ایوان‌ها باز است، دارای راهروهای کناری باریکی است که با ردیف‌هایی از جرزهای گرد و قطور متمایز می‌شود، و بی‌شک به همین روش طاق‌بندی شده بودند (نک: صص ۷۱۹ ـ ۷۲۰)، و ورودی‌های سرپوشیدهٔ بیرونی عمارت خسرو در قصرشیرین و کاخ حوش کری نیز بایستی به عنوان ایوان‌های سه‌گانه در نظر گرفته شود. در نقشه‌برداری‌های مطالعاتی اصلی، ردیف ستون‌های گرد در کناره‌ها نشان داده شده است،[۴۰] ولی ورای آن‌ها بایستی دیوارهای توپر وجود می‌داشته است؛ چراکه این جرزها برای تحمل لازم رانش طاق چنین بنایی کفایت نمی‌کرد، و از طرفی راه‌حل تیرپوش‌کردن سقف نیز با تمامی آنچه از معماری ساسانی می‌دانیم، در تعارض است. درحالی‌که حتی یک حفاری سطحی، که به‌آسانی انجام می‌شود، می‌تواند پاسخ این سؤال را معیّن کند.

در جاهایی نظیر جلگه‌های آبرفتی عراق و خوزستان که آجر به کار می‌رفت، شرایط برای تکامل و توسعهٔ طاق‌بندی و نیز تنوع بخشیدن به اشکال اتاق‌ها مطلوب‌تر بود. ویرانه‌هایی که امروز به عنوان ایوان کرخه شناخته می‌شود، نشان‌دهندهٔ پیشرفت قابل ملاحظه‌ای در این جهت است.[۴۱] ساختمان متشکل از تنها یک اتاق بود که به صورت متقارن به یک مربع مرکزی به ضلع ۹ متر که چهار قوس بزرگ آن دربر گرفته بود، و دو جناح ساختمانی با همین پهنا و درازای ۲۰ متر، تقسیم شده است. براساس آنچه تا سدهٔ ۱۳ هـ ق/ ۱۹ م باقی مانده و قابل مشاهده بود، مربع مرکزی با گنبدی سکنج‌دار مسقف شده بود. جناح‌های ساختمان با پنج قوس عریض دهانه‌بندی می‌شد که از یک دیوار به دیوار دیگر کشیده شده و فضای بین آن‌ها با طاق‌های گهواره‌ای عرضی پوشانده شده بود. درون دیوارهای روبه‌رو که در نتیجه فقط حائل به شمار می‌رود، پنجره‌هایی ایجاد شده است (شکل ۱۳۵). این طرح مسئلهٔ ساختن پنجره‌های بلند در دیوارهای طویل را، بدون آن‌که اجزایی را که طاق بر روی آن‌ها سوار است تضعیف کند، حل می‌کرد. این مشکل در روم و اروپای قرون وسطی با استفاده از طاق و تویزه‌های متوالی حل شده بود، ولی این راه‌حل برای معماران ساسانی ناشناخته بود. یک مجموعه از طاق‌های عرضی نیز مربوط به اروپای قرون وسطی، به‌خصوص در کلیسای سبک بورگونی سن فیلبر در تورنه مشاهده می‌شود،[۴۲] و این نظام در آن‌جا نیز برای حل همین مشکل مورد استفاده قرار گرفته است. در ایران اسلامی نیز این نوع طاق‌بندی همچنان بسیار متداول ماند (نک: فصل ۳۹ ح و لوح ۴۴۶). مراحل اولیهٔ پیشرفت آن قبلاً در معماری اشکانی مشهود بود که در آن تیرهای سنگی بالای طارمی قوس‌ها قرار می‌گرفت (نک: صص ۵۴۵ ـ ۵۴۶ و شکل ۱۰۲)؛ شیوه‌ای طاق زدن که احتمالاً با همان منبع مورد استفادهٔ معماران اشکانی و سازندگان بنای حوران مشترک بوده است. اگر طاق‌های گهواره‌ای جانشین تیرهای سنگی شود، نظام طاق‌بندی ایوان کرخه نتیجهٔ منطقی آن خواهد بود. در کاخ اشکانی در آشور نیز قبلاً همین اقدام صورت گرفته بود، زیرا اتاقی که با طاقگان‌ها و سه راهرو تقسیم‌بندی شده، طاق‌بندی گهواره‌ای داشت، و اساساً طرح ایوان کرخه را به دست می‌دهد (نک: ص ۵۴۴ و شکل ۱۰۰). به خاطر همین شباهت، ایوان کرخه بنایی اشکانی تصور شده بود.[۴۳] هرچند، نقشهٔ کف این سه واحد بنا به صورت متقارن طراحی و ترکیب شده است، بسیار پیشرفته‌تر از هر سازهٔ طاق‌دار شناخته‌شدهٔ مربوط به دوران اشکانی یا اوایل ساسانی است؛ بدین ترتیب، این بنا فقط می‌تواند در زمانی نسبتاً جدیدتر ساخته شده باشد.

در مجموع، طاق‌بندی ساسانی فوق‌العاده بی‌قواره است. استفاده از لاشه سنگ در سازه موجب می‌شود جدار دیوارها و پوستهٔ طاق‌ها بسیار ضخیم شود، و با آن‌که استفاده از آجر کار را اقتصادی‌تر می‌کرد، معماران ظاهراً از آن‌ها به همان نسبت کمتر استفاده می‌کردند. هرچه ابعاد اتاق‌ها افزایش می‌یافت، سازندگان آشکارا



شکل ۱۳۵. ایوان کرخه: اتاق دارای طاق گوره‌پوش.

به همان نسبت تقویت طاق‌هایی را که اتاق‌ها را دهانه‌بندی می‌کرد، ضروری می‌یافتند. طاق گهواره‌ای کسریٰ در قسمت تاج بیش از یک متر ضخامت داشت و ضخامت بالای پاکارهای طاق نزدیک به ۱/۸۰ متر بود. معمار اعتقاد داشت که باید ضخامت دیوارهایی را که قرار است رانش چنین طاق گهواره‌ای سنگین و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بی‌سابقه‌ای را تحمل کند، در قسمت پاکار قوس به ۴ متر و در قسمت پایین به ۷ متر برساند. ابعاد غول‌آسای ساختمان به‌وضوح مانع شده تا معمار آن همانند معمار سروستان، دیوارهای باربر را به وسیلهٔ جاپیکره‌ای‌های دیواری بخش‌بندی کند. ساده‌ترین شکل به نظر او ایمن‌ترین نیز بود. اما سادگی ساختمان نباید به عنوان دلیلی برای تاریخ‌گذاری زودهنگام طاق کسری مورد استناد قرار گیرد، بلکه به دلیل عدم اطمینان در مواجهه با ابعاد بزرگی است که هیچ نوع سابقهٔ دانش و تجربهٔ عملی برای آن نبود. این نگرانی که مبادا رانش طاق به مفصل‌بندی بنای آجری خسارت وارد کند، معمار را وامی‌داشت تا قوس جلویی ایوان بزرگ را در طراز پاطاق‌ها و ابتدای خیز قوس، با تیرهای چوبی تقویت کند. او همچنین تیرهای تقویتی در دیوار پشتی طاق گهواره‌ای کار گذاشته که به‌وضوح به قصد پیشگیری از ایجاد ترک انجام شده است. این نوع مسلح‌سازی بنا قبلاً در معماری بابل دیده شده است،[۴۴] و این سنت کهن هنوز هم در معماری اسلامی ادامه دارد (نک: فصل ۳۹ ب). مجموعهٔ اتاق‌ها در دو طرف ایوان بزرگ بایستی نظیر اتاق‌های ایوان کرخه دارای طاق‌های عرضی بوده باشد. در این‌جا، به دلیل فراغت از الزامات مقیاس بزرگ بنا، معمار به‌وضوح احساس آزادی عمل بیشتری داشته است.

در یک معماری مبتنی بر طاق‌بندی، نظیر معماری ساسانی، قوس لزوماً نقش کلیدی داشت. درها و جاپیکره‌ای‌های دیواری، نقشمایه‌های اساسی در طراحی داخلی و خارجی بنا به شمار می‌رفت و هر دو قوس‌دار بود. زمانی که یک ایوان با طاق‌بندی گهواره‌ای ساخته می‌شد، قوس جلویی، نظیر نمونه‌های اشکانی، تمامی نمای ساختمان را تحت‌الشعاع قرار می‌داد.

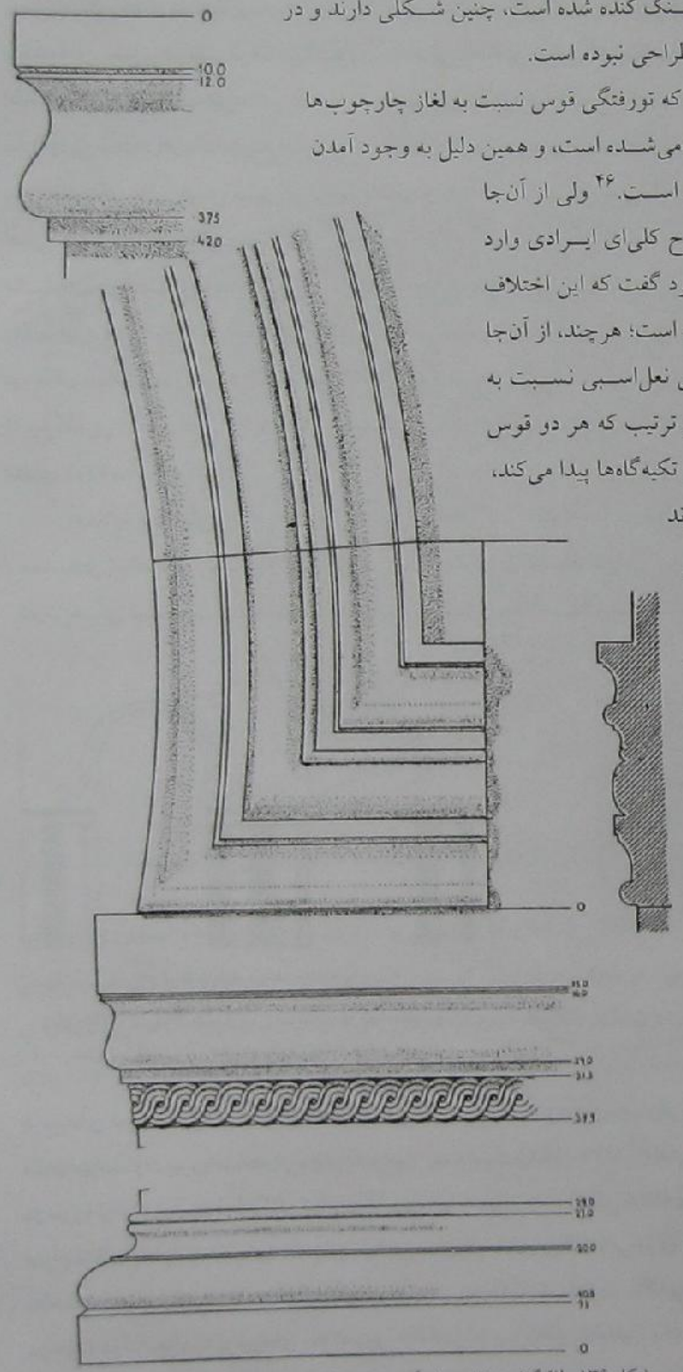
خط انحنای قوس طبیعتاً به واسطهٔ انحنای طاق گهواره‌ای تعیین می‌شد که تکامل آن ناشی از فن طاق‌بندی بود. قوس نیم‌بیضی یا شلجمی، که نوع خاص ساسانی است، حاصل تکامل طاق‌بندی بدون چوب‌بست است. این نوع به‌خوبی در نماهای ایوانی کاخ‌های سروستان و فیروزآباد قابل مشاهده است، ضمن این‌که قوس شلجمی طاق کسری، با ۲۵/۶۰ متر بلندی، تا قبل از فروپاشی در سال ۱۸۸۸م، بزرگ‌ترین قوس قابل مشاهده بر روی یک نما در تمام دنیا بود (لوح ۱۴۹).

قوس شلجمی ظاهراً به لحاظ زیبایی‌شناختی دیگر مورد توجه معماران ساسانی قرار نگرفت و در واقع فقط وقتی دیده می‌شود که معماران مجبور بودند از روش متداول طاق‌زنی بدون چوب‌بست، به‌خصوص در قوس جلویی ایوان‌هایی با طاق گهواره‌ای، استفاده کنند. تمام درها و جاپیکره‌ای‌های دیواری فیروزآباد، تا جایی که قابل تشخیص است، با قوس‌های پابلند نیم‌دایره قاب‌بندی شده است. این پدیده در سایر ساختمان‌های ساسانی هم قابل مشاهده است و نیز قوس‌های طاق‌نماهای جلو نمای طاق کسری هم نیم‌دایره‌ای است. قوس درها، به دلیل عادت ساختن چوب‌بست‌های طاق‌زنی بر روی دیوارها، معمولاً عقب‌تر از پاطاق‌ها قرار می‌گرفت؛ برخلاف قوس‌های شلجمی که کامل‌شدهٔ روش طاق‌زنی بدون چوب‌بست بود. این شکل از قوس که در پاطاق قدری عریض‌تر از فضای بین لغازهای چارچوب است، در ساختمان‌سازی بابلی هم به کار رفته بود؛ مخصوصاً در درهای درون دیوارهای هنوز پابرجای معبد کاوش‌شدهٔ نانا در ورقا که به سدهٔ سوم پیش از مسیح بازمی‌گردد.[۴۵] این نقشمایه در ساختمان‌های اوایل دورهٔ اسلامی هم مشاهده می‌شود؛ به عنوان مثال، در کاخ اخیضر و مسجد تاریخانهٔ دامغان (لوح ۲۵۸). اگرچه این شکل به خاطر روش طاق‌بندی به وجود آمده، اما

پیداست که از لحاظ زیباشناختی هم چندان نامطلوب به شمار نمی‌رفته است؛ زیرا تعدادی از جاپیکره‌ای‌های دیواری طاق بستان که در سنگ کنده شده است، چنین شکلی دارند و در این‌جا هیچ الزام فنی‌ای مانع طراحی نبوده است.

این فرضیه مطرح است که تورفتگی قوس نسبت به لغاز چارچوب‌ها با لایهٔ پوششی از گچ جبران می‌شده است، و همین دلیل به وجود آمدن شکل نعل‌اسبی قوس بوده است.[۴۶] ولی از آن‌جا که ساسانیان به چنین طرح کلی‌ای ایرادی وارد نمی‌دانستند، به دشواری می‌شود گفت که این اختلاف سطح با گچ پوشانده می‌شده است؛ هرچند، از آن‌جا که این نوع قوس همانند قوس نعل‌اسبی نسبت به پاطاق‌ها تورفتگی دارد، به این ترتیب که هر دو قوس قطری بزرگ‌تر از فاصلهٔ بین تکیه‌گاه‌ها پیدا می‌کند، هر یک از قوس‌ها می‌تواند موجب به‌وجود آمدن قوس دیگر شده باشد.

تنها قوس نعل‌اسبی در معماری ساسانی که از دیرباز شناخته شده است، در طاق گِرّا قرار دارد که به طور تک‌افتاده در نزدیکی مرتفع‌ترین نقطهٔ گذرگاه زاگرس واقع در ورودی غربی آن به ایران پابرجاست (لوح ۱۵۳ پ).[۴۷] زمان بنای این ساختمان کوچک که یک ایوان طاق‌گهواره‌ای بدون اتاق‌های جانبی است، هنوز مورد تردید است. ساختمان یادمانی سوای این‌که ابعاد بزرگی دارد، با سنگ‌های بادبُر ساخته شده که به‌دقت پرداخت شده و بدون ملاط روی هم قرار گرفته



شکل ۱۳۶. طاق گِرّا، جزئیات پاسنگ ستون، پاطاق و مقطع قوس مطبق و قرنیز فوقانی.

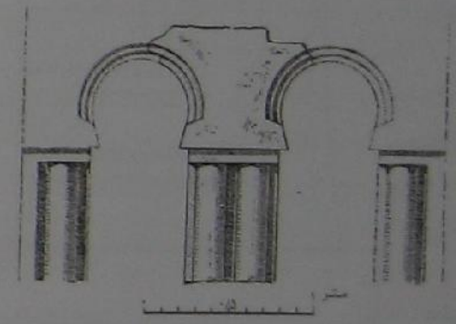
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

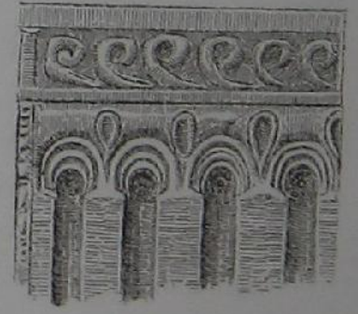
PDF.tarikhema.org

است. ابزار گچبری یونانی روی پاسنگ ستون، ابزار گچبری پاطاق و قرنیز فوقانی، و سرانجام حاشیهٔ تزیینی گیس‌بافت، که به شیوهٔ یونانی ـ رومی طراحی شده، همگی به عنوان شواهدی برای تاریخ‌گذاری بنا در سده‌های پیش‌تر در نظر گرفته می‌شود.[۴۸] تا جایی که حتی بعضی آن را اشکانی می‌دانند (شکل ۱۳۶).[۴۹] اما شواهدی برخلاف این‌ها در سه عنصر معماری موجود در یک ساختمان مسیحی واقع در قسمت علیای بین‌النهرین وجود دارد که تاریخ آن پیش از سدهٔ چهارم مسیحی نیست: اول ابزار گچبری قوس مطبق؛ دوم بیرون‌نشستگی افقی قوس مطبق در ناحیهٔ پاطاق؛ و در آخر، قوس نعل‌اسبی. این سه شکل غیرعادی در مدخل اصلی کلیسای ماریعقوب در نصیبین به تاریخ ۳۵۹ م[۵۰] مشاهده می‌شود و در نکتهٔ دیگری نیز با طاق گرا مشابهت دارد: سازه‌ای در مقیاس بزرگ، که مصالح به‌دقت پرداخت‌شدهٔ آن بدون استفاده از ملاط کار شده است. می‌توان گفت قوس نعل‌اسبی پیش از این در سوریه دیده شده بود، به شرطی که قبهٔ تزیینی آرامگاه براد در جبال سمعان به‌درستی در سدهٔ سوم یا حتی دوم مسیحی تاریخ‌گذاری شده باشد.[۵۱] اما دلایل بیشتری برای تاریخ‌گذاری (بنای) طاق گرا در دورهٔ ساسانی و نه در دورهٔ اشکانی وجود دارد؛ هرچند نمی‌تواند مربوط به انتهای دورهٔ ساسانی باشد.[۵۲]

علاوه بر این، قوس‌های نعل‌اسبی در طاق گرا اکنون دیگر تنها نمونهٔ شناخته‌شدهٔ مربوط به معماری ساسانی شمرده نمی‌شود، زیرا یک درگاه جفتی در یک مکان مسکونی ضمن کاوش‌های تیسفون پیدا شده که باید متعلق به اواسط سدهٔ ششم مسیحی باشد، و دارای



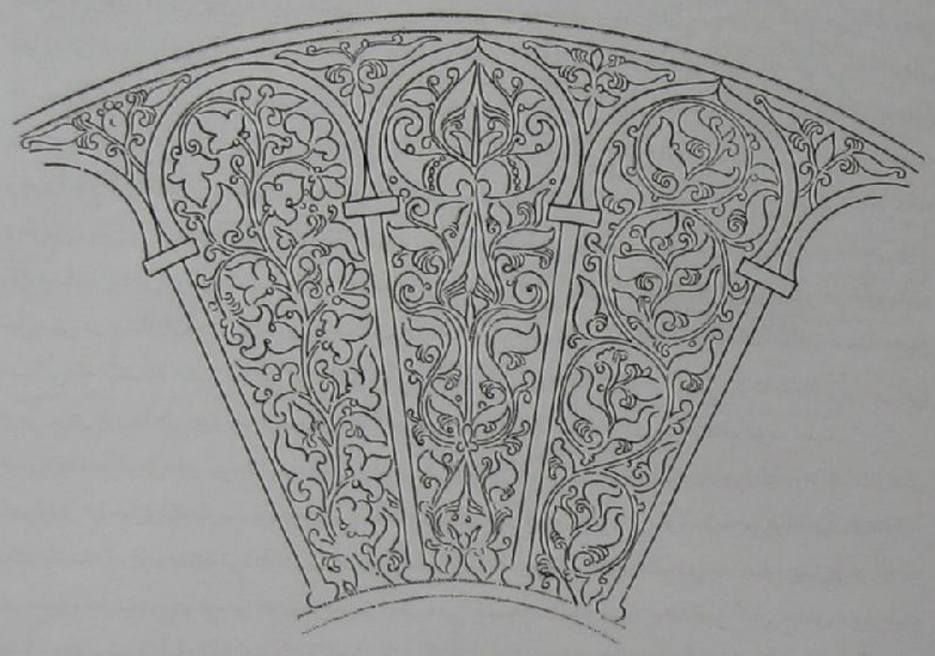
شکل ۱۳۷. تیسفون، المعارض: جزئیات درگاه جفتی با قوس‌های نعل‌اسبی، از جانهٔ مسکونی سدهٔ ششم مسیحی.



شکل ۱۳۸. جزئیاتی از سینی نقره با نقش قلعه در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۳۳ ب، و شکل ۱۲۹)، طاقگانی با قوس‌های نعل‌اسبی.

قوس‌های نعل‌اسبی است که از گچبری‌هایی که بر روی ستون‌های چهارگوش توکار و جفت نیم‌ستون‌های بدون سرستون بیرون‌نشسته از دیوار به وجود آمده است (شکل ۱۳۷).[۵۳] نقش قلعه‌ای که روی سینی نقره‌ای در موزهٔ ارمیتاژ است، طاقگانی را با قوس‌های نعل‌اسبی دارد (شکل ۱۳۸) و گچبری‌های قوس مطبق که به صورت قوس‌های نیم‌دایره‌ای هم‌مرکز طراحی شده، از بالای پاطاق‌ها بر روی خط قطر تورفتگی دارد؛ درست به همان روشی که در قوس درگاه‌های موجود در تیسفون شاهدیم. بالاخره، در نقش ظرف مفرغی موجود در موزهٔ دولتی برلین، قوس‌های نعل‌اسبی طاقگانی با ستون‌های شعاعی، یک شمسهٔ مرکزی را در بر می‌گیرد (شکل ۱۳۹ و لوح ۲۳۷).

قوس‌های نیم‌دایره‌ای پابلند، همان‌طور که صدها جابیکره‌ای طاق‌نما و قوس درگاه در فیروزآباد و تیسفون نشان می‌دهد، شکلی رایج در طول تاریخ معماری ساسانی باقی ماند. تا آن‌جایی که در حال حاضر می‌توانیم قضاوت کنیم، قوس‌های نعل‌اسبی به عنوان جایگزینی با اندکی تفاوت با سایر قوس‌ها به کار گرفته می‌شد و تا اواخر این دوره رواج نیافت. این تفسیر از جایگاه تاریخی قوس نعل‌اسبی را نقش بسیار آشکارتری نیز که در معماری اولیهٔ اسلامی می‌توان یافت، تأیید می‌کند. این نوع قوس در طاق‌نمای بزرگ



شکل ۱۳۹. جزئیات سینی مفرغی موزهٔ دولتی برلین (نگ: لوح ۲۳۷)، نشان‌دهندهٔ طاقگان شعاعی با قوس‌های نعل‌اسبی تیزه‌دار.

حیاط پیشخان اُخیضر، به صورت طاقگانی کوچک که به عنوان یک ایوان بالاخانه در ابعاد مینیاتوری، رگچین فوقانی ساختمان اصلی را به وجود می‌آورد، به کار رفته است، و همچنین در عمان، کمی به سوی غرب، قوس پنجره‌ها[۵۴] و طاق‌نماهای واقع در نمای محوطهٔ ورودی، دومین نمونه را فراهم می‌آورد.[۵۵] قوس‌های بازوی عرضی بنا و طاقگان تحتانی مسجد اموی در دمشق نیز به‌وضوح نعل‌اسبی‌شکل است؛ همچنان‌که جهازهٔ روی در مرکزی جناح غربی ساختمان نیز چنین است.[۵۶]

برخی ممکن است تصور کنند که معمار بنای اَلْوَلید این طرح را از معماری مسیحی سوریه گرفته است، اما نمونه‌های عَمان و اُخیضر بایستی از روی نمونه‌های ساسانی الگوبرداری شده باشد. این شکل در شرق چندان دوام نیاورد و در قرون اولیهٔ پس از هجرت در سوریه و عراق ناپدید شد، ولی در غرب سرزمین‌های اسلامی چنان جای پای محکمی به دست آورد که امروزه هنوز هم در آن ممالک کاربرد دارد. تنها نمونه‌های قوس نعل‌اسبی که تابه‌حال در معماری ایرانی ـ اسلامی پیدا شده‌اند، در نواحی شرقی ایران واقع است. تعدادی در مسجد پیشاوران در شرق سیستان، و یکی در دوست‌محمد، باز هم در سیستان قرار دارد. نمونهٔ دیگری نیز

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در خرابه‌های پاسدارخان قلعهٔ بست (فصل ۳۹ ج) پابرجاست، که امروزه در قلمرو افغانستان واقع است.[۵۷]

این‌که سرمنشأ قوس نعل‌اسبی سوریایی ـ بین‌النهرینی باشد، هنوز با قاطعیت مشخص نشده است.[۵۸] این نوع قوس نمی‌تواند مستقیماً از شکل ساختمان‌های چوبی نشئت گرفته باشد، چرا که در شرق نزدیک که چوب کمیاب بود، ساختمان‌ها همواره با آجر و سنگ ساخته می‌شد. اما این نظریه قوی‌تر است که این نوع قوس از طرح کلی صدف حلزونی‌شکل که درون قوس‌های جاپیکره‌ای‌های دیواری به کار می‌رفت، مشتق شده است.[۵۹] جاپیکره‌ای‌های دارای طاق صدفی عناصر تزیینی مطلوبی در معماری سوریایی ـ رومی به شمار می‌رفت، ولی تنها زمانی همراه با چهارچوب‌های نعل‌اسبی دیده شد که این شکل برای جهازه‌های مدخل اصلی و طاقگان‌های کلیساهای سوریایی رایج شد. در نهایت، این نظریه مطرح است که قوس نعل‌اسبی از فرهنگ هند و بودایی به غرب آسیا راه یافت؛ این قوس از تکامل سقف‌های قوسی‌شکل خانه‌هایی که با بامبو پوشانده می‌شد، به وجود آمد،[۶۰] و به صورت ستوری مختص زیارتگاه صخره‌ای بودایی درآمد، و بنابراین به‌عنوان نمود سکونتگاه وجودی ربانی یا شخصی مقدس معنایی نمادین یافت و تبدیل به یک عنصر اساسی در معماری مذهبی شد. این سابقهٔ بودایی به‌خوبی بعد از ظهور اسلام نیز در شرق ایران تأثیر گذاشته است، و این تأثیر در قوس‌های نعل‌اسبی در پیشاوران، دوست‌محمد و قلعهٔ بست که به‌وضوح از این منبع نشئت گرفته‌اند، نمایان است. چنین شکلی که مسلماً هند و بودایی است، می‌بایست از دوران پیش از اسلام به ایران نفوذ کرده باشد؛ زیرا این نوع قوس برای قرن‌ها در خود هندوستان و مناطق بودایی همسایهٔ شمال غربی مورد استفاده نبوده است.

منشأ قوس‌های تیزه‌دار در معماری ساسانی با این مسئله در ارتباط است، چرا که در واقع طاق‌های گهواره‌ای تیزه‌داری که در سازه‌ای از نوع طاق پیشکرده در قصرشیرین وجود دارد، می‌تواند بیان‌کنندهٔ این نکته باشد که قوس‌های تیزه‌دار در معماری ساسانی رایج بوده است، به‌خصوص که خیلی پیش‌تر از آن نیز در سازهٔ مشابهی در نواحی غربی‌تر چنین قوس‌هایی مشاهده شده است. هنگامی که برج‌های دیوار شهر دورا-اوروپوس بر ساحل فرات مورد کاوش قرار گرفت، مشاهده شد که درهای آن‌ها به جای نعل درگاه‌های افقی، دارای رگچین‌های پیشامدهٔ سنگی است.[۶۱] گوشه‌های بیشتر بلوک‌های سنگی در یک خط مستقیم بریده شده است و مثلثی می‌سازد که با سه‌گوش‌های برآمدهٔ میسنی متناظر است.[۶۲] در بعضی موارد سطح کار با برش بلوک‌ها در یک خط شکسته و ناصاف پرداخت می‌شد که به‌طور طبیعی یک قوس تیزه‌دار تشکیل می‌دهد. پرداخت پیشکرده بدین روش، بالای در برجی نزدیک معبد خدایان تدمری در دورا یافت شده است. خط شکسته از هر طرف انحنایی به سمت خارج یافته، دو لغاز منحنی تشکیل می‌دهد که یکدیگر را در تاج قوس قطع می‌کنند. دیوار شهر دورا حدود سال ۳۰ پ‌م در دورهٔ اشکانیان بازسازی شد، ولی این برج‌ها با درهایی که داخل آن‌ها تعبیه شده، از ساختمان‌سازی سلوکی باقی مانده است.[۶۳]

به نظر می‌رسد سازندگان بنا در دورهٔ ساسانی که با همین روش به طاق گهواره‌ای تیزه‌دار رسیده بودند، در مقابل، عمداً از شکل ظاهری قوس تیزه‌دار احتراز می‌کرده‌اند؛ زیرا هنوز هیچ ساختمانی مربوط به دورهٔ ساسانی یافت نشده است که این شکل، چه در سازه‌های پیشامدگی‌دار و چه در طاق‌های قوسی واقعی، در آن دیده شود. جاپیکره‌ای‌های ایوان بالاخانه در نمای پشتی طاق کسری (لوح ۱۵۲ ب)، که به عنوان شاهدی بر رواج قوس تیزه‌دار در معماری ساسانی از آن‌ها یاد می‌شود، به واقع تیزه‌دار نیستند؛[۶۴] زیرا با آن‌که آجرهای

درونسوی طاق زاویه‌ای در نوک تشکیل می‌دهد، این گونه بنا کاملاً تصادفی است و هیچ کارکرد ساختاری‌ای را نشان نمی‌دهد (شکل ۱۴۰). بنابراین، تصور این‌که این قوس‌های کوچک به وسیلهٔ لایه‌ای پوششی پرداخت و گرد شده باشند، منطقی است.



شکل ۱۴۰. تیسفون، طاق کسری، جزئیات جاپیکره‌ای در نمای پشتی (نک: لوح ۱۵۲ ب).



شکل ۱۴۱. جزئیات بشقاب نقره با نقش یک قلعه، موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۳۳ ب و شکل ۱۴۹)، نشان‌دهندهٔ قوس مدخل اصلی.

با این حال، قوس‌های تیزه‌داری روی سینی مفرغی موزهٔ دولتی برلین دیده می‌شود که ساختمان آن سه گنبد دارد.[۶۵] طاقگان بخش بالای نمای تخت شامل قوس‌های گردی است که روی ستون‌هایی قرار دارد، اما قوس مدخل اصلی، که تنها ورودی است، به صورت تیزه‌دار نقش شده است. همین طاق تیزه‌دار اما با قوس‌های شانه‌دار نعل‌اسبی دو بار در طاقگان شعاعی روی ظرف نقره‌ای ظاهر می‌شود و بقیهٔ قوس‌ها از نوع نعل‌اسبی معمولی است. همچنین قوس مدخل اصلی قلعه‌ای که بر روی بشقاب نقرهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۳۳ ب و شکل ۱۴۱) نقش شده است، به همین ترتیب قوس جناغی را بر روی قوس نشان می‌دهد. هنرمندانی که این قوس‌ها را نقش کرده‌اند، باید این شکل را در ساختمان‌های واقعی زمان خود، قرن ششم مسیحی، دیده باشند.[۶۶] اما اشتباه خواهد بود اگر از این‌ها نتیجه‌گیری کنیم که قوس تیزه‌دار از ویژگی‌های معماری ساسانی بوده است. ساختمان‌های باقی‌مانده از آن دوران هم به طور قاطع خلاف این امر را نشان می‌دهد. از این گذشته، قوس‌هایی که روی دو بشقاب فلزی نقش شده است، از دو قوس گرد که در یک نقطه به هم برسد تشکیل نشده است؛ شکلی که معمولاً ضمن طاق‌بندی به روش پیشکردگی، و نیز در طاق‌بندی متعارف به وجود می‌آید. آن‌ها قوس‌های جناغی یا زورقی هستند، شکلی که باز هم نشان‌دهندهٔ ارتباط با فرهنگ‌های هندی است؛ چنان‌که این شکل خاص خط بیرونی ستوری زیارتگاه صخره‌ای بودایی است و قوس نعل‌اسبی خاص خط درونی آن، و به طور ثابتی به عنوان یک آرایهٔ تزیینی نمادین در هنر هندی، چه در ترکیبی اصلی با قوس‌های نعل‌اسبی و چه به صورت مجزا، تکرار می‌شود. به‌ویژه به عنوان قاب برای جاپیکره‌ای‌های دیواری که مجسمهٔ یک خدا یا بودا در آن قرار می‌گرفت، معمول بود.[۶۷]

قوس جناغی ممکن است از هنر بودایی هندوستان و شاید حتی به سبب اهمیت مذهبی آن که باید گفت نامحتمل نیست، وارد معماری ساسانی شده باشد. از میان در هر دو ساختمان کنده‌کاری‌شده روی دو بشقاب

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلزی، یک آتشدان، همان‌طوری که به‌وفور روی سکه‌های ساسانی نقش شده است، دیده می‌شود. بنابراین، به نظر می‌رسد آتشدان در یک جایپکره‌ای دیواری قرار گرفته که با یک قوس جناغی قاب‌بندی شده است. اکثر محراب‌ها[ی اسلامی] به شکل قوس تیزه‌دار یا جناغی با یک چراغ درون جایپکره‌ای دیواری است که با کتیبهٔ آیهٔ ۳۵ از سورهٔ نور قرآن کریم احاطه شده است.[۶۸] می‌توان تصور کرد آتشدانی که از مدخل اصلی دارای قوس تیزه‌دار دیده می‌شود، با این نوع محراب ارتباط داشته باشد؛ اگرچه چنین تفسیری دو حدس جسورانه را به دنبال می‌آورد: اول، طرح‌هایی مانند طرح‌های روی بشقاب‌های فلزی بسیار زیاد بوده است؛ دوم، طراحان بعدی محراب‌ها دچار سوء تعبیر شده، مدخل اصلی و محراب را یکپارچه پنداشته‌اند.[۶۹]

به‌هرحال، قوس تیزه‌دار یکی از مظاهر معماری غیرمذهبی ساسانی نبود و ظاهراً تا قبل از پایان قرن ششم مسیحی برای آن ارزش زیباشناختی عمومی قائل نبودند تا این‌که در این زمان در سوریهٔ مسیحی و مشخصاً در تالار مستطیل‌شکل گنبددار قصر ابن‌وردان به کار گرفته شد، و در آن‌جا بود که نظام طاق‌بندی آن تکامل یافت.[۷۰] معماران اولیهٔ اسلامی در سوریه و عراق هر دو از آن بسیار استفاده کرده‌اند.[۷۱] به‌هرحال، می‌توان تصور کرد که قوس جناغی، که قطعاً از منبع دیگری آمده و اولین‌بار در ساختمان‌های اواخر ساسانی به عنوان یک عنصر معماری وارد شده بود، راه را برای معرفی قوس تیزه‌دار در معماری اسلامی باز کرده باشد.

طراحی خارجی

شکل قوس‌ها، چه به عنوان ورودی به‌خصوص ورودی ایوان، چه به عنوان اجزای طاق‌نما یا جایپکره‌ای‌های دیواری، عامل مهمی در نقشهٔ نمای خارجی ابنیهٔ دورهٔ ساسانی بوده است. روابط سبک در طراحی خارجی ساسانی چگونه بوده است؟ روش‌های ساختاری ساسانی، به‌خصوص انواع طاق‌بندی و بنابراین شکل‌های پایه‌ای فضایی، بدون شک از پیش‌نمونه‌های شرقی و به‌خصوص ایرانی نشئت گرفته است و ارتباطی با طاق‌بندی رومی ندارد. طرح نمای خارجی رایج در ساختمان‌های ساسانی را اساساً شرقی می‌دانند و این فرضیه وجود دارد که آن‌ها نشان‌دهندهٔ بازگشت تعمدی به اصول طراحی شرق باستان است. برای احتراز از چنین فرضیه‌ای، ساختمان‌هایی مانند فیروزآباد و سروستان در بین آثار هخامنشی طبقه‌بندی می‌شد که در نتیجه تاریخ ساخت آن‌ها را بیش از پنج قرن از آنچه معمولاً تاریخ‌گذاری می‌شود، عقب‌تر می‌برد.[۷۲] اگرچه، مطالعهٔ دقیق‌تر آشکارا نشان می‌دهد که در طراحی خارجی، معماران ساسانی از اسلاف اشکانی خود پیروی کرده و از میراث یونانی، که از معماران اشکانی به آنان رسیده بود، بهره برده‌اند. آن‌ها با عناصر یونانی کار کردند، ولی این عناصر را به روشی شرقی به کار بردند؛ یعنی نمای خارجی به جای آن‌که جنبهٔ سازه‌ای داشته باشد، فقط جنبهٔ دیداری داشت، به طوری که فقط صفحه‌ای بود بدون هیچ ارتباط ساختاری با سازهٔ طاق‌بندی‌شدهٔ پشت آن. در نتیجه، این نماهای خارجی دارای خصوصیات متمایزی بود که منبع الهام دوگانه‌ای در آن کاملاً مشهود است.

مشخص‌ترین نمونهٔ آن طاق کسری است (لوح‌های ۱۴۹، ۱۵۲ الف)، که مشارکت عناصر یونانی ـ رومی در نمای عظیم آن غیرقابل انکار است. نمای معماری شامل ستون‌های توکار، پیشانی‌ها و طاقچه‌های تودیواری، نشان از تأثیر معماری تدمر دارد،[۷۳] اما از زمانی که نماهای ساختمان‌های اشکانی در آشور شناخته شده است،

ارتباط طاق کسری با آن‌ها مورد تردید قرار نگرفته است. در هر سمت قوس شلجمی ایوان، دیوار آجری عظیم به شش طبقه تقسیم شده است، و همین قاعده در طراحی نمای قصر اشکانی در آشور نیز دیده می‌شود (نک: صص ۵۳۶ ـ ۵۳۷). علاوه بر این، نقشهٔ کف قصر تیسفون، چنان‌که کاوش‌ها نشان داده است، با نقشهٔ حیاط کاخ اشکانی تطبیق می‌کند،[۷۴] تا آن‌جا که نمای ایوانی دیگر، در مقابل ایوانی که هنوز پابرجاست، با میدان محصوری در بین آن‌ها، وجود داشته است. بنابراین، نمودهای یونانی ـ رومی معماری تیسفون مستقیماً از غرب نیامده است، بلکه میراثی اشکانی به شمار می‌رود. بی‌تردید، یک سنت محلی عراق نیز وجود داشته است که ممکن است در معماری اشکانی این منطقه دنبال شده باشد، و احتمال دارد قصر سلطنتی اشکانی در تیسفون دارای نمای ایوانی از این نوع باشد، که به عنوان الگو برای قصر ساسانی مورد استفاده قرار گرفته است.

طاق کسری به این نام خوانده می‌شود، زیرا بر اساس روایت، آن را بقایای ایوان خسرو، کاخ شاهی خسرو اول انوشیروان (۵۳۱ ـ ۵۷۹ م) می‌دانند؛ و اما این موضوع در گزارش ابن‌مقفع روزبه تکذیب می‌شود، چنان‌که حمزهٔ اصفهانی از وی نقل می‌کند، ویرانه‌ها بقایای قصری بوده که به فرمان شاپور اول ساخته شده است؛ ادعایی که خود حمزه آن را انکار می‌کند. دلیل دیگری که علیه تاریخ‌گذاری دیرهنگام ساخت آن اقامه می‌شود، بر این نظریه استوار است که ستون‌ها در طرح معماری سدهٔ ششم مسیحی مستقیماً پیشانی‌های نما را حمل نمی‌کند، بلکه با قوس‌هایی به هم متصل می‌شود؛[۷۵] اگرچه این دلیل معتبر نیست. در نمای خارجی اتاق پشتخان ساختمان مستطیلی‌شکل در قلب لوزه، قرنیز مستقیماً بر روی ستون‌های جفتی برجسته‌ای قرار دارد.[۷۶]

تشابه نما به ساختمان‌های اشکانی، در قواعد اساسی، می‌تواند دلیلی محکم‌تر برای تاریخ‌گذاری زودهنگام طاق کسری به شمار رود، اما طرح‌های موازی آن در معماری اوایل دوران اسلامی نیز دیده می‌شود؛ به‌خصوص در جبههٔ شمالی حیاط مرکزی در اخیضر که به همراه سایر آثار معماری آن دوران، گواهی بر عمر دیرینهٔ این سنت است.[۷۷] بنابراین، قواعد معماری اشکانی که در تیسفون استفاده شده است، همان‌قدر می‌تواند مربوط به دوران حکومت خسرو اول باشد که مربوط به دوران شاپور اول (۲۴۱ ـ ۲۷۲ م).

علاوه بر آن، سه نشانهٔ ویژه وجود دارد که تاریخ بنای طاق کسری را به اواخر دورهٔ ساسانی ارتباط می‌دهد؛ به‌ویژه دو نمود مشترک با معماری سدهٔ ششم مسیحی بیزانس، و جزئیاتی که در ساختمان‌های سوریایی همان عصر و در معماری اوایل اسلامی یافت می‌شود. استفاده از یک غول‌ستون، متشکل از ستون‌های توکار، برای متصل‌ساختن دو طبقهٔ نما، چنان‌که تعداد زیادی از طاق‌نصرت‌ها و نمای دروازه‌های شهرهای رومی نشان می‌دهد، قبلاً در معماری رومی رایج بود.[۷۸] اما ترکیب عناصر بسیار بزرگ و بسیار کوچک از یک نوع، برای مثال دو طبقهٔ یک طاقگان که به طور محسوسی از لحاظ مقیاس تفاوت دارند، چنان‌که در ارتباط با غول‌ستون نمای طاق کسری دیده می‌شود، در معماری کشورهای اسلامی مدیترانه‌ای قبل از قرن ششم مسیحی یافت نمی‌شود. باز هم، قاعدهٔ همسویی محورهای عمودی طبقات مختلف سازه، قانونی بود که در معماری رومی ـ یونانی به‌شدت رعایت می‌شد و تا پیش از قرن ششم مسیحی کنار گذاشته نشد.[۷۹] بنابراین، در اطراف شبستان کلیسای ایاصوفیه پنج واحد در پایین‌ترین طاقگان و هفت تا در هر کدام از ایوان‌های بالاخانهٔ فوقانی وجود دارد که در این‌جا نیز، به مانند نمای طاق کسری، هیچ تداومی در اجزای اصلی عمودی ساختمان وجود ندارد. سرانجام آن جزئی که در ساختمان‌های سوریهٔ قرن ششم مسیحی و در معماری اوایل دورهٔ اسلامی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

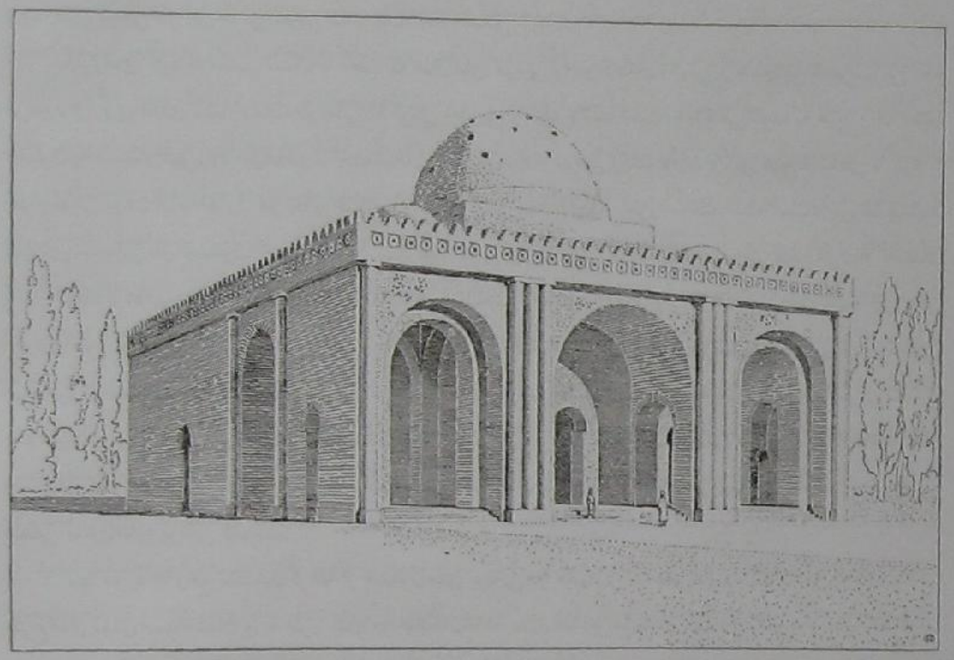
به‌کرات دیده می‌شود، طاقنگان گچبری بر روی قوس مطبق ایوان است. این نمونه به عنوان مثال، بر قوس اتاق پیشخان در قلب لوزه در اخیضر[۸۰] و در سامرا[۸۱] یافت می‌شود، و در هیچ‌کدام از ساختمان‌های قبل از قرن ششم مسیحی دیده نمی‌شود. بنابراین، این سه نمود تماماً شناسایی طاق کسریٰ را به عنوان قصر خسرو اول تأیید می‌کند.

در مقایسه با ویژگی باروک نمای طاق کسری که در آن عناصر معماری هلنی - رومی با بی‌اعتنایی کامل نسبت به قواعد لایتغیر آن، مثل نسبت‌های متوازن اجزا و هماهنگی عمودی، مورد استفاده قرار گرفته است، معماری قصر فیروزآباد تا حدی کهنه‌گرا به نظر می‌رسد. نمای ساختمان مانند آنچه در تیسفون بود، دارای یک قوس بزرگ ایوان طاقی در وسط بود، اما مقابل حیاطی محصور قرار نمی‌گرفت، بلکه نظیر آنچه در ساختمان‌های الحضر دیده می‌شود، رو به سوی بیرون داشت. در طرح نقشه‌ها و بازسازی‌های تصویری مابقی نمای فیروزآباد، یک دیوار صاف با ردیفی از طاقچه‌های تودیواری نسبتاً کم‌عمق در بالا، و احتمالاً یک ردیف دیگر درست بالای رگچین پایهٔ دیوار، نشان داده می‌شود.[۸۲] این بازسازی تصویری، که به صورت ماکت هم درآمده است (لوح ۱۴۷ پ، ت)، می‌تواند پرسش‌برانگیز باشد. گچ‌کاری روکار که در اصل لاشه‌سنگ‌های خشن سازه را می‌پوشاند و تمامی جزئیات معمارانه بر روی آن انجام شده بود، کاملاً ناپدید شده است، و نمای ساختمان، که حتی در هنگام سفر فلاندن به ایران نیز در وضعیت بسیار بدی قرار داشت، اکنون ویران شده است. نمای کاذب با مجموعه‌ای از طبقات، مانند آنچه که در طاق کسری و ساختمان‌های اشکانی در آشور دیده می‌شود، احتمالاً در فیروزآباد هم با داربستی از ستون‌های توکار و برجسته‌کاری‌هایی با ملاط گچ به کار رفته است. البته این موضوع در تضاد با نقش‌های بسیار تأثیرگذار و تمام‌برجسته‌ای که هنوز بر دیوارهای جانبی و در پشت بنا دیده می‌شود و در وضعیت بهتری باقی مانده است، قرار می‌گیرد. این‌ها با گچبری‌های عمودی نیم‌گرد و شیارهای راست‌گوشهٔ مورد استفادهٔ معماران بابلی مقایسه شده است و از آن‌ها به عنوان تجدیدحیات تعمدی عناصر معماری شرق باستان یاد می‌شود؛ مثال دیگری از کهنه‌گرایی که بی‌شک سازندگان فیروزآباد را بر آن داشت تا از قرنیز ربع‌گردی هخامنشی استفاده کنند. ولی، همچنان که چارچوب‌های درگاه‌ها و جاپیکره‌های دیواری که دارای این نوع قرنیز است در اصل یونانی است، بنابراین طرح‌های نمای خارجی فیروزآباد نیز که از جاپیکره‌های دیواری قوس دورتمام یا نیم‌ستون‌هایی در جلو آن‌ها تشکیل شده است، تنها می‌تواند به عنوان برداشتی از قواعد معماری فنی یونانی در نظر گرفته شود.[۸۳]

از طرف دیگر، تغییر در تناسبات معمول یونانی، به نحوی که طاقچه‌های دیواری و میله‌ستون‌ها بلند و باریک شده است، به‌وضوح حاصل تحمیل دائقهٔ ذاتی شرقی بوده است. برای استاد سازندهٔ این قصر، نیم‌ستون‌ها عناصر سازه‌ای نبود که داربستی ساختمانی را تشکیل دهد، بلکه فقط وسیله‌ای برای سبک‌کردن بار دیوارهای توپر و سنگین خارجی از طریق ایجاد شیارهای عمودی بود؛ پس در واقع، همان نقشی را که دالبرها و شیارها در ساختمان‌سازی بابلی داشت، ایفا می‌کرد. در تحلیل نهایی، این طرح‌های نمای خارجی در واقع برون‌نشستگی بر سطح صاف تالار ستون‌دار هلنی است، و هنگامی که آن‌ها را به‌دقت مورد توجه قرار دهیم، قصر فیروزآباد همخوانی بسیار زیادی با پرستشگاه ستون‌بند آشور دارد (نگ: صص ۵۵۵ ـ ۵۵۶). در هر یک از موارد، نقشمایهٔ برداشت‌شده از این تالار ستون‌دار، در نمای جانبی و پشتی به کار گرفته شده است و

نه در نمای ایوان. طاقچه‌های دیواری در حیاط قصر فیروزآباد، که به شکل کم‌برجسته و بدون نیم‌ستون است، ایوان‌های کوچکی را که در هر طرف به صورت متقارن قرار دارد، در بر می‌گیرد.

طراحی نمای سومین قصر ساسانیان که هنوز قسمت بزرگی از آن در سروستان پابرجاست، از پیش‌نمونهٔ اشکانی پیروی می‌کند. سراسر جبههٔ ساختمان سه طاق ایوانی است که همان آرایش به‌کاررفته در نمای معبد



شکل ۱۴۲. سروستان، کاخ، بازسازی پیشنهادی نمای خارجی.

آشوری اشکانی را در آشور و برخی از ساختمان‌های الحضر دارد (نگ: صص ۵۵۵ ـ ۵۵۶ و شکل ۱۱۱).[۸۴] در هر انتهای نما ستون توکاری وجود دارد، و یک دستهٔ سه‌تایی از همین نوع ستون در هر طرف ایوان مرکزی واقع است، و اگر تصویر بازسازی‌شده صحیح باشد، تمامی آن‌ها به وسیلهٔ یک قرنیز فوقانی به هم متصل می‌شود (شکل ۱۴۲). در این‌جا دوباره شاهد تفسیر مجدد یک نمای ساختمان یونانی بر اساس برداشت و مفهوم ایرانی هستیم که ستون‌ها را از کارکرد ساختاری خود محروم می‌کند و آن‌ها را به عنوان دیرک‌های تقویتی عمودی در دیوار به کار می‌گیرد که ترجیحاً به منظور تشدید تأثیر نما، در ردیف‌هایی نزدیک‌به‌هم چیده شده است. همچنین، بسیاری از ستون‌های توکار که در نمای طاق کسریٰ مضاعف (جفتی) شده است، نه فقط ستون‌های کوچک که طاقچه‌های دیواری نیم‌طبقات را قاب‌بندی می‌کند، بلکه به همین طریق ستون‌های بزرگ پایین‌ترین رگچین نیز به صورت جفتی کار شده است.

در طاق بستان نیز ترکیب‌بندی سه‌ایوانی مورد استفاده قرار گرفته یا دست‌کم طراحی شده بوده است، چراکه ممکن است نقشه به طور کامل به اجرا درنیامده باشد. دو طرف ایوان بزرگ مرکزی که در صخرهٔ درون کوه کنده شده، دو ایوان بنایی کوچک‌تر است که تا بیرون ایوان مرکزی پیش آمده‌اند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نوع دیگری از نمای سه‌قوسی باید در کیش و دامغان، در تالارهای سه‌راهرویی که دهانه‌ای به شکل ایوان داشت، به کار رفته باشد. در این‌جا آشکارا قوس ایوان مرکزی عریض‌تر و بلندتر است که به نحو مؤثر و قاطعی آن را متمایز می‌کند (نک: شکل ۱۶۷ الف). اگر بازسازی‌های ورودی‌های سرپوشیدهٔ بیرونی عمارت خسرو در قصرشیرین و قصر خوش کری به صورت ایوان‌های سه‌گانه، صحیح صورت گرفته باشد، اساساً باید چنین نمایی در این‌جا نیز ظاهر شده باشد (نک: شکل ۱۵۲).

جرزهای گرد از جنس سنگ یا آجر، که طاق‌های قوسی را در دامغان، کیش و همچنین قصرشیرین نگه می‌دارد و روی نمای ساختمان، درحالی‌که قوس جلویی را نگه داشته است، دیده می‌شود، به هیچ وجه دقیقاً ستون به شمار نمی‌رود. آن‌ها در ساختمان‌های طاق قوس‌دار ایرانی ریشه دارند و این هیچ ارتباطی با گرد یا چهارگوش بودن آن‌ها ندارد. در تالار اشکانی واقع در آشور که با چهار جرز ساخته شده است، جرزها همانند کلیسای ساسانی در تیسفون، چهارگوش است. این جرزها در دامغان گرد است و دو متر قطر دارد، و احتمالاً بسیار کوتاه بوده است؛ شکل استوانه‌ای فربه که هیچ شباهتی به ستون ندارد؛ ولی از منظر اساسی شبیه جرزهای آجری قطور و گرد سومر کهن است که در اوروک به کار رفته است.[۸۵] البته این‌ها نمی‌تواند از پیش‌نمونه‌های سومری آمده باشد، اما به هر طریق این نوع جرز ماحصل شرایط مشابهی بود که سازه‌های سنگین بی‌تناسبی به وجود می‌آوردند. این ستون‌ها در پرستشگاه‌های ستون‌بند اشکانی، با ستون‌های یونانی یکی انگاشته شد، و شکل مدور آن‌ها احتمالاً از همین ارتباط نشئت گرفته است؛ اما به هیچ روی نمی‌توان آن‌ها را جایگزین منطقی ستون‌های یونانی دانست.

تنها مورد به واقع نشئت‌گرفته از ستون‌های یونانی در معماری ساسانی، نیم‌ستون‌های به‌کاررفته در طرح‌های نمای ساختمان و به طور مثال در طاقگان‌ها است. اما این‌ها چنان مسخ شده است که اغلب تفاوت‌های اساسی مابین ستون با ته‌ستون، قلمهٔ ستون و سرستون از میان رفته است. ستون‌های توکار بدون ته‌ستون یا سرستون، مدت‌ها در نمای بناهای اوایل دورهٔ اسلامی، به‌خصوص در سامرا، رقه، اخیضر، و عَمان، شناخته شده بوده است؛ ولی کاربرد آن‌ها در نماهای در اصل یونانی، به‌وضوح از خصوصیات نوعی معماری ساسانی به شمار می‌رود. قوس نعل‌اسبی روی درگاه جفتی که در تیسفون مورد کاوش قرار گرفته است (نک: صص ۶۵۴ ـ ۶۵۵)، بر روی میل‌ستون‌های استوانه‌ای قرار دارد که بالای آن نظیر آنچه در عمان نیز دیده شد، یک پاسنگ به جای سرستون قرار گرفته است، و ستون‌هایی که طاقگان شعاعی را روی ظرف مفرغی موزهٔ برلین حمل می‌کند، دقیقاً به همین صورت نقش شده است (لوح ۲۳۷). ستون‌های ایوان بالاخانهٔ کاذب قلعهٔ حکاکی‌شده روی بشقاب نقره‌ای موزهٔ ارمیتاژ نیز بدون ته‌ستون یا سرستون نقش شده است.[۸۶] در این‌جا، مطابق رسم رومی، پیشانی بنا بر ستون‌ها جلوی طاقگان حمل می‌شود (شکل ۱۴۹). بنابراین، بسیار محتمل به نظر می‌رسد که ستون‌های توکار نمای طاق کسری نیز بایستی بدون ته‌ستون و سرستون بازسازی شود.[۸۷]

معمار ساسانی کاملاً به این موضوع که این نیم‌ستون‌ها در اصل به عنوان عناصر سازه‌ای در بنا انجام وظیفه می‌کرده است، بی‌توجه بود. معادل منطقی یک ستون در نظام معماری ساسانی همان جرز گرد و قطور آجری یا سنگی است که در اصل باقی‌ماندهٔ یک دیوار توپر بوده است، و این جرزها نیز احتمالاً قوس را بدون این‌که هیچ سرستونی بین آن‌ها و قوس حایل باشد تحمل می‌کرد؛ چنان‌که در مسجد نایین و تاریخانهٔ

دامغان چنین است (لوح ۲۵۸). بنابراین، معماری ساسانی، چنان‌که نمونه‌های فیروزآباد، سروستان، تیسفون، قصرشیرین، و تا آن‌جا که می‌توانیم قضاوت کنیم کیش و دامغان، نشان می‌دهد، اساساً بی‌ستون بوده است.

البته، معماری ستون‌دار ساسانی نیز وجود دارد. سرستون‌های طاق بستان، بیستون، اصفهان و قلعه کهنه (لوح ۱۵۳ الف، ب)،[۸۸] ضمن این‌که آرایه‌هایشان به طور خالص ساسانی است، از سرستون‌های پاطاق بیزانسی نشئت گرفته است؛ بنابراین احتمالاً طاقگان‌های بیزانسی بر آن‌ها قرار می‌گرفته است.[۸۹] در نتیجه، این سرستون‌ها دخالت خارجی را نشان می‌دهد که احتمالاً در اواخر آن دوران ظاهر شده است، زیرا آرایهٔ سه تا از آن‌ها نقش‌برجستهٔ چهرهٔ خسرو دوم است که باعث می‌شود آن‌ها را بین ۵۹۰ و ۶۲۸ م تاریخ‌گذاری کنیم. قوس‌هایِ روی ستون‌هایی از این نوع، بر روی ظروف فلزی ساسانی، برای نمونه روی یکی از بشقاب‌های موجود در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۰۷ ب)، نیز دیده می‌شود. در این‌جا ستون‌های حمال قوس که جاپیکره‌ای دیواری را در بر می‌گیرد، یک سرستون پاکار دارد که با آرایهٔ برگی پوشانده شده است، درحالی‌که پایه با نقش گلواره تزیین شده است، و روی گلدان موزهٔ ارمیتاژ که بر آن زنانی در حال حمل هدایای نذری دیده می‌شوند، یک طاقگان ستون‌دار با سرستون‌هایی به نقش گلواره وجود دارد.[۹۰] اما این ستون‌هایی که طاقگان را حمل می‌کند، به‌هیچ‌وجه با طراحی ایرانی بیگانه نیست. اگرچه ستون‌هایی از نوع دیگر، مدت‌ها در طاق بستان شناخته شده بود، این‌ها فقط به صورت کم‌برجسته بر دیوار پشتی مغاره‌ای که پیکرهٔ سوار بر اسب در آن قرار دارد، کنده شده است؛ اما از آن‌جا که با گچبری مقعر افقی به هم متصل شده‌اند، بایستی در اصل عناصر معماری بوده باشد (لوح ۱۶۸ الف). بنابراین، ثابت می‌کنند که ایران ساسانی دارای معماری ستون‌دار بوده است.[۹۱] دلیل آن‌که هیچ بقایایی از این نوع معماری هنوز یافت نشده، این حقیقت است که ستون‌ها و تیرهای سقف از چوب بود، بنابراین نمی‌توانسته است برای قرن‌ها دوام آورد. کاوش در محوطه‌های باستان‌شناسی ساسانی، بدون هیچ تردیدی نشان می‌دهد که در نقاط خاصی از ایران سازهٔ ستون چوبی دست‌کم به اندازهٔ امروز رایج بوده است، چراکه قرینهٔ دقیق نوع طاق بستان هنوز در قسمت‌های شمالی و غربی ایران و به‌خصوص مناطق کردنشین یافت می‌شود (شکل ۱۴۳ الف، ب). کاملاً پیداست که در اوایل دوران اسلامی این سبک به طور اخص ایرانی شمرده می‌شده است، زیرا ابن‌زیاد، والی معاویه در کوفه، هنگامی که می‌خواست مسجد پرستون کوفه را بنا کند، معماری ایرانی را به این کار گماشت که گفته می‌شود پیش از آن در خدمت خسرو بوده است.[۹۲]

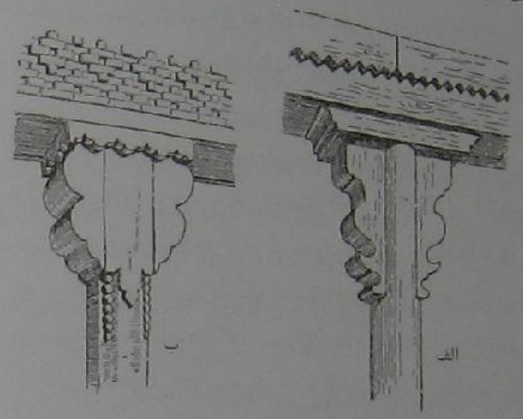
سابقهٔ معماری ستون‌دار به ایران کهن، یا اگر دقیق‌تر بگوییم، در اصل به دوران «ماد» بازمی‌گردد و حتی طراحی به‌خصوص سرستون طاق بستان بایستی به نمونه‌های باستانی اصیل بسیار نزدیک شده باشد. یک میله‌ستون باریک و شیاردار، پاسنگ مستطیل‌شکلی را حمل می‌کند که سرستون بر روی آن قرار گرفته است. این سرستون به شکل ذوزنقه‌ای به سمت بالا عریض‌تر می‌شود که دو ضلع آن به صورت دالبرهایی درآمده است. سرستون اصلی، نظیر سرستون‌های یونیایی که به آن‌ها شباهت اساسی دارد، به واسطهٔ توسعهٔ شکل متقارن و دوجانبی دو انتهای تیرک آستانهٔ درگاه که به صورت تزیینی مدور و منحنی شده‌اند، تکامل یافته است.[۹۳] ستون‌های تخت‌جمشید و شوش (لوح‌های ۸۷، ۱۰۱)، با سردیس‌های پشت‌به‌هم گاو یا جانور تک‌شاخ افسانه‌ای، طومارهای سرستون، و آذین‌های بشقابی گویای اصولی کاملاً جداگانه است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در ایران و در عراق امروزی که در آن نیز سبک‌های معماری ایرانی تقلید می‌شود، سازهٔ ستون‌دار چوبی با نیرهای افقی و سقف مسطح چوبی به‌وفور با ساختمان‌های طاق‌دار تلفیق شده است. حرم ائمه در نجف، کربلا،[۹۴] کاظمین، سامرا و قم، و نیز مساجدی نظیر مسجد نو در شیراز، مسجد قمشه، حرم حضرت عبدالعظیم و ابنیهٔ مختلفی در مازندران، نمونه‌های نوعی امروزی برای رواق‌های ورودی با ستون‌های باریک چوبی در کنار ایوان‌های طاق‌دار و گنبدخانه به شمار می‌رود، و بناهایی در اصفهان مربوط به عهد شاه‌عباس اول و جانشینانش (لوح‌های ۴۷۳، ۴۷۷ ب) نشان می‌دهد که چگونه این دو قاعدهٔ نامتجانس معماری توانسته است به طور مؤثری تلفیق شود. هیچ‌یک از ویرانه‌های عهد ساسانی نشان نمی‌دهد که چنین تلفیقی در آن زمان رایج بوده باشد، اما وجود چنین تلفیقی اکنون دیگر به اثبات رسیده است؛ افزوده‌ای ضروری بر دانش ما از تاریخ معماری که بدون سفرها یا حفاری‌های پرهزینه به دست آمده است.[۹۵] ساختمانی که بر روی ظرف مفرغی موزهٔ برلین نقش شده است، با آن‌که گنبددار است، در هر طرف ستون‌های بسیار باریکی با پایهٔ گلدانی‌شکل و سرستون‌هایی به شکل کاسبرگ دارد که پیشانی به‌نسبت عجیب ساختمان را حمل می‌کند. هنرمند، نظیر طراحان قدیم مصری، از قواعد مناظر و مرایا (پرسپکتیو) پیروی نکرده است، لذا از موضوع کار خویش یک بازنمایی مفهومی و نه حسی به دست می‌دهد و نشان می‌دهد که سازهٔ طاق‌دار و گنبددار، ورودی‌های سرپوشیده با ستون‌های باریک چوبی و سقف مسطح چوبی داشته است. از منظر این مدرک، طرح بازسازی‌شدهٔ عمارت خسرو در قصر شیرین، با یک «طرمه» با ستون‌های چوبی، حداقل به عنوان یک امکان محتمل پایستی مورد پذیرش قرار گیرد.[۹۶]

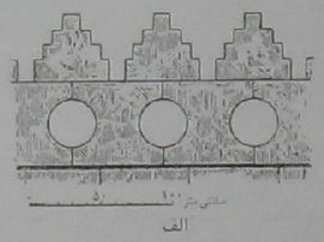


شکل ۱۴۳ الف، ب. سرستون‌های چوبی سبک امروزی ساختمان‌های ایرانی در عراق: الف. کرکوک؛ ب. کربلا.

قرنیز رایج در بناهای یادمانی ساسانی پایستی متشکل از کنگره‌های پله‌ای بوده باشد. بنابراین، نمای کنده‌شده بر سنگ در طاق بستان با این کنگره در قسمت بالا آراسته می‌شد (لوح ۱۵۹ ب)؛ همانند بنای یادبود در پایکولی، بنای نقش‌شده بر ظرف مفرغی موزهٔ برلین، و قلعهٔ حک‌شده بر بشقاب نقره‌ای موزهٔ ارمیتاژ، و همواره چنین تصور شده است که سقف کاخ‌های فیروزآباد و سروستان نیز از این نوع سنگ سرپوش داشته است. شکل شرقی کهن کنگره‌ها،[۹۷] که از طریق اشکانیان به معماران ساسانی رسیده بود (شکل ۱۴۴ الف)،[۹۸] چنان‌چه در طاق بستان قابل مشاهده است، پله‌بندی راست‌گوشه دارد، اما در نقش‌های در بشقاب فلزی، پله‌بندی کنگره‌ها حاده است (شکل ۱۴۴ ب، پ)، که می‌توان آن را شکلی شرقی یا اندکی تغییر دانست که خاص ساسانیان بوده است. این نوع بعدها در بناهای بودایی آسیای مرکزی و ساختمان‌های فاطمی و ایوبی در قاهره دیده می‌شود.[۹۹]

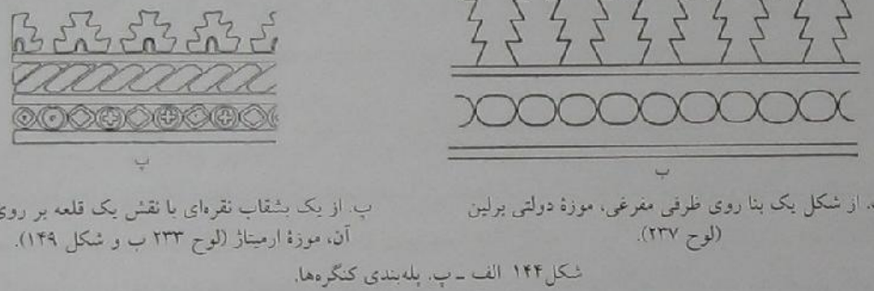
زیر کنگرهٔ باروهای بنای یادمانی پایکولی یک ردیف مَزغل‌های گرد وجود دارد، و یک سری اشکال تخم‌مرغ‌مانند زیر کنگره‌های بنای نقش‌شده بر ظرف مفرغی موزهٔ برلین رسم شده است. ترکیب پله‌بندی

کنگره‌ها با مزغل‌های گرد میراثی از شرق باستان است؛ چراکه می‌توان نقش آن را در قلعه‌های نقش‌شده بر نقش‌برجسته‌های تا دورهٔ آشوری مشاهده کرد.[۱۰۰] هنگامی که کنگره‌ها نقش دفاعی خود را از دست داد و جنبهٔ تزیینی یافت، مزغل‌های مدور نیز به گلواره مبدل شد، چنان‌چه در دورساروکین و بعدها در ساختمان‌های اشکانی در بین‌النهرین نیز قابل ملاحظه است. در تیسفون قاب‌های گرد گچبری به قطر تقریباً یک متر یافت



الف

الف. از بنای یادبودی نرسی (۲۹۳ ـ ۳۰۳ م)، پایکولی (نک: شکل ۱۶۴).



ب. از شکل یک بنا روی ظرفی مفرغی، موزهٔ دولتی برلین (لوح ۲۳۷).

پ. از یک بشقاب نقره‌ای با نقش یک قلعه بر روی آن، موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۳۳ ب و شکل ۱۴۹).

شکل ۱۴۴ الف ـ پ. پله‌بندی کنگره‌ها.

شده که روزنهٔ گرد مرکز آن را گلواره‌ای متشکل از قوس‌های نخل و پیچک در بر گرفته است (لوح ۱۷۳ الف). این‌ها با ستون‌های آجری کوچک و چهارگوش ترکیب می‌شد تا نوعی طارمی به‌وجود آورد که دقیقاً معادل ردیف مزغل‌ها بود. بازسازی‌های نمای طاق کسری یک پیشانی ساختمان هلنی را نظیر همان‌هایی که بی‌تردید بر تارک ساختمان‌های واقع در الحضر قرار داشت به نمایش می‌گذارد؛ بنابراین، فرض این‌که جزئیات این معماری مستقیماً از منبعی غربی وام گرفته شده باشد،[۱۰۱] صحیح است. اما طارمی‌های مزغل‌دار نشان می‌دهد که در این‌جا، نظیر دیگر کاخ‌های ساسانی، یک قرنیز کنگره‌دار وجود داشته است. بنابراین از این منظر نقش با سنت اشکانی نیز هماهنگی دارد. بازسازی (شکل ۱۴۵) کنگره‌های طاق کسری را با پله‌بندی راست‌گوشه نشان می‌دهد، اما به احتمال بیشتر زاویه‌ها باید حاده بوده باشد. با قضاوت بر مبنای وضعیت یافته‌ها می‌توان گفت تمام ساختمان‌های واقع در محوطه‌های کاخ در تیسفون دارای این نوع سنگ سرپوش کنگره‌بارودار و شباک‌کاری‌شده بوده و نمونه‌های اسلامی بسیاری از این نوع تلفیق نسبتاً غریب طارمی شباک‌کاری‌شده با کنگره‌باروهایی بر تارک آن وجود دارد که تا زمانی که طارمی شباک‌کاری‌شده را به عنوان شکل مسخ‌شدهٔ ردیف مزغل‌ها درک نکنیم، توضیح آن غیرممکن است.[۱۰۲]

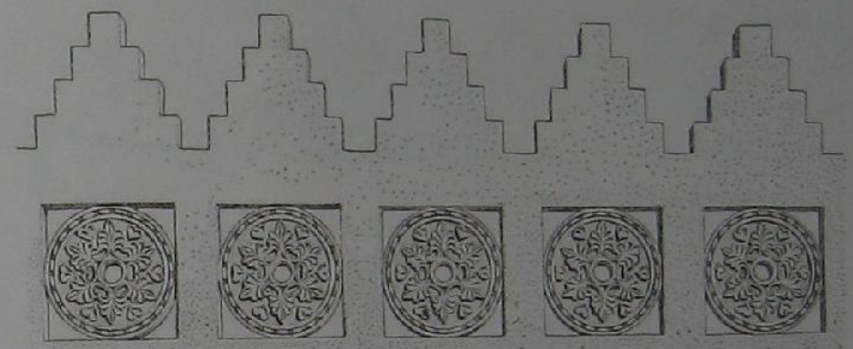
کنگره‌بارو، به عنوان عنصری از طرح قلعه، احتمالاً در نظر معمار ساسانی نمادی از قدرت و ثبات بوده است،[۱۰۳] زیرا آن‌ها را فقط بر روی دیوارهای توپر، و نه در تالارهای ستون‌دار ساخته‌شده از چوب سبک قرار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌داده است. بنابراین، کنگره‌باروها فقط بر بالای نمای ساختمان گنبددار نقش‌شده بر ظرف مفرغی موزهٔ برلین ظاهر می‌شود، و نه بر ورودی‌های سرپوشیده که به پیشانی ساختمان ختم می‌شود. از سوی دیگر، این نگاره بدون شک از نظر زیبایی‌شناختی در سبک کردن قسمت بالای ساختمان به منظور کاستن سنگینی‌ای که نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر روش ساختمان‌سازی ساسانی بود، ایفای نقش داشت.



شکل ۱۲۵. تیسفون، طاق کسری: جزئیات پله‌بندی کنگره‌های کامل‌شده با گلواره‌های گچبری (لوح ۱۷۳ الف).

پنجره‌های پیش‌آمدهٔ کمانی ویژگی خاص معماری محلی غرب آسیا به شمار می‌رود، و ساختمان نقش‌شده بر بشقاب نقرهٔ موزهٔ ارمیتاژ نشان می‌دهد که چنین ساختاری، که امروزه اغلب در ایران به آن «شاه‌نشین» می‌گویند،[۱۰۴] قبلاً در معماری ساسانی به کار می‌رفته است. در هر سمت از هر دو طبقه، پیش‌آمدگی‌هایی از این دست وجود دارد که تا حدودی توسط سگدست‌ها، و با سقفی که بر ستون‌های کوچکی حمل می‌شود حمایت می‌شود. واضح است که این نشان می‌دهد ساختمان چوبی بوده است.

تزیینات

بجز ساختمان‌های ساخته‌شده از مصالح بنایی در طاق گرا و بیشاپور، و نگاره‌های معماری حک‌شده در صخره در طاق بستان، ویرانه‌های ساسانی، که تا امروز باقی مانده، چیزی جز اسکلت‌هایی عظیم نیست که تا استخوان برهنه شده است. بناهای ساخته‌شده از قلوه‌سنگ را در فارس و در مناطق مرزی غرب ایران باید پوشیده از گچبری تصور کرد، و ساختمان‌های آجری در عراق نیز کاملاً با گچبری نماسازی می‌شده است، که در آن هم نگاره‌های ظریف‌تر و هم آرایه‌ها معمارانه اجرا می‌شد؛ روشی که در جلگه‌های بین‌النهرین، از زمان سلوکیان به کار می‌رفت (نک: ص ۵۳۴). تنها شکل تزیینی‌ای که ضمن تکامل ساختمان‌های آجری به وجود آمد، افریز دندانه‌دار بود، که شامل آجرهایی می‌شد که به صورت مورب بین رگچین‌ها چیده می‌شد. این ابزار تزیینی بخش مسکنج گنبدخانه‌های بناهای فیروزآباد و سروستان را مشخص می‌کند، و بر خط پاکار قوس اتاق‌های طاق‌بندی‌شده نیز تأکید می‌کند (شکل ۱۳۲ و لوح‌های ۱۴۷ پ، ۱۴۸ پ). بعدها در عمان این روش بنایی مورد

تقلید قرار گرفت که می‌توان آن را نمونهٔ پیشین قوس‌های مطبق جناغی دانست که هم در عمان و هم در اخیضر ظاهر شد.[۱۰۵] مابقی عناصر کوچک‌تر معماری و تزیینات ساختمان‌های ساسانی مستقل از نوع مصالح و شکل سازه بود، و به صورت گچبری، که بدنهٔ بنا را همچون جامه‌ای در بر می‌گرفت، از کار درمی‌آمد.

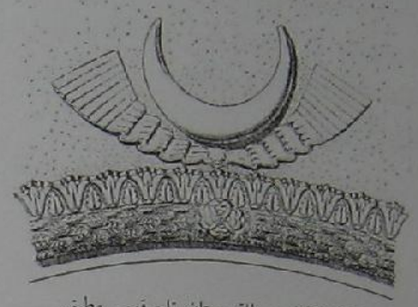
تنها، بقایای اندکی از چنین روکار گچبری‌ای که بر جای خود باقی مانده باشد، یافت شده است. در فیروزآباد لغاز و نعل درگاه درها و طاقچه‌های دیواری در سه اتاق گنبددار هنوز بر جای خود باقی‌اند. در عمارت خسرو در قصرشیرین عناصر معماری کاربردی، که دو اشکوب را به وجود می‌آورد، تا همین چندی پیش نیز موجود بود: در پایین، درگاهی با طاق قوس گرد که با نیم‌ستون‌ها و سرستون‌هایی کم و بیش به شیوهٔ دوریایی که یک قوس مطبق مسطح بر آن‌ها قرار داشت، در بر گرفته می‌شد و بر بالای آن مجموعه‌ای از ستون‌های توکار که آهنگ توالی فضای پایین آن‌ها منظم نیست و بر یک رگچین قیطانی با مقطع عرضی ساده قرار گرفته است؛ تمامی این‌ها امروز ناپدید شده است.[۱۰۶] نمایی گچبری که شامل ستون‌هایی نیز می‌شود، هنوز در قلعهٔ هزاردار در دره‌شهر بر جای خود باقی است؛ ویرانه‌هایی که هنوز متأسفانه به طور مفصل مورد مطالعه قرار نگرفته است.[۱۰۷]

در سال‌های اخیر [دههٔ ۱۳۱۰ هـ.ش] تکه‌هایی از آرایه‌های گچبری در عراق، تیسفون، کیش و برغوثیه، و در شمال ایران، تپه‌حصار نزدیک دامغان، و نزدیک ورامین به دست آمده است.[۱۰۸] اغلب آن‌ها بقایای پوشش بدنهٔ دیوار هستند که بنابر قاعده شامل نگاره‌هایی است که برای به وجود آوردن یک نقش مکرر با هم ترکیب شده‌اند، بدین‌ترتیب که نگاره‌ای واحد، یا چند نگاره در کنار هم با ترتیبی منظم، هم در راستای افقی و هم عمودی، تکرار می‌شود. از لحاظ فنی چنین چیدمانی ممکن بود، چراکه پوشش بدنهٔ دیوار از لوحه‌هایی به اندازهٔ تقریبی ۳۰ سانتیمتر مربع تشکیل می‌شد و به این ترتیب، هر واحد می‌توانست تکرار شود و چنان‌که بعدها نیز همین روش در مورد کاشی‌های تزیینی معماری اسلامی مورد استفاده قرار گرفت، به‌راحتی و خودبه‌خود بر دیگری افزوده گردد (نک: فصل ۴۰)؛ به‌درستی این لوحه‌های گچبری ساسانی را بایستی پیش‌نمونهٔ کاشی‌های لعاب‌دار دانست. علاوه بر این، لوحه‌های گچبری که دیوارها و سطح طاق‌ها را می‌پوشاند، و ابزارهای گچبری و حاشیه‌هایی که آن‌ها را قاب‌بندی می‌کند، و بقایای نقش‌برجسته‌های اندام‌نمای گچی نیز یافت شده است. برخی از آن‌ها عملاً در اندازهٔ طبیعی است و احتمالاً نقش مهمی در تزیینات معماری ایفا می‌کرده است.

عناصر معماری محض و گچبری به میزان بسیار معدودی یافت شده است. یک بالشتک مدور تزیینی که در تپه‌حصار به دست آمده، احتمالاً نقش سرستون یکی از جرزهای گرد زیر قوس‌های ایوان سه‌تایی را ایفا می‌کرده است (نک: شکل ۱۶۸)، اما هیچ سرستون واقعی‌ای نظیر آنچه در نقش‌برجستهٔ طاق بستان یا بر نقش ظرف‌های فلزی که نگاره‌های معماری، معمولاً سرستون‌هایی به شکل آذین بشقابی دیده می‌شود، یافت نشده است؛ و پایهٔ ستون‌ها نیز به همین ترتیب حذف شده است. هرچند، این موضوع چندان مایهٔ تعجب نیست، چراکه معمار ساسانی اغلب خود را از شر این اعضای زائد در طراحی ستون‌های توکار می‌رهاند. از دیگر سو، جالب به نظر می‌رسد که تقریباً هیچ نوع ابزاری، از نوعی که در طاق‌گرا در محل پاسنگ‌های ستون، پاکارهای قوس و قوس‌های مطبق به کار رفته،[۱۰۹] و نیز نظیر آن‌هایی که در فیروزآباد در محل قاب‌های درگاه و طاقچهٔ دیواری به صورت گچبری دیده می‌شود، تاکنون شناخته نشده است. گچ‌کار ساسانی آشکارا جزئیات معماری‌ای را که منشأ یونانی داشت و اسلاف اشکانی‌اش با کمی اصلاح و تعدیل به کار گرفته بودند، از کار خود حذف کرد. این استنتاج را این

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۱۴۶ ب. طاق بستان، تاج قوس مطبق.

واقعیت که این جزئیات معماری آشکارا در نمای کنده‌کاری سنگی طاق بستان هم نیست، تأیید می‌کند؛ در آن تنها چیزهایی که به معنای دقیق کلمه می‌توان عنصر معماری نامید، ستون‌ها و پیشانی ساختمانی است که به صورت نقش‌برجسته در قسمت انتهایی مغاره کنده شده است.

به بیان دقیق‌تر، در طاق بستان حتی یک قوس مطبق نظیر آنچه بر قوس‌های درگاه و طاقچهٔ دیواری در فیروزآباد و بر قوس جلویی طاق گرا مشاهده می‌شود، وجود ندارد؛ چرا که قوس مطبق حقیقی تیر خمیده را بازنمایی می‌کند که از شکلی در معماری یونانی اقتباس شده است، درحالی‌که در طاق بستان خط داخلی قوس اصلی با شالی مشخص می‌شود که با ریسهٔ برگ کنگر تزیین شده که بر بالای آن ابزار توگردی است که آن نیز یک‌درمیان با گل‌ها و برگ‌کنگرها آراسته شده است (شکل ۱۴۶ الف).[۱۱۰] این شالی، به جای قرار گرفتن بر پاکار قوس، در هر طرف با الگوی در کل غیرمعمارانهٔ نواری مواج در پایانه‌هایی به پایان می‌رسد که نظیر نوار تزیینی که دیهیم سلطنتی در قسمت پشت‌سر با آن بسته می‌شود، به اهتزاز درآمده است و در صورت‌نگاره‌های شاهان ساسانی قابل مشاهده است (نک: لوح ۱۶۲ الف ـ پ). نگاره به‌وضوح نقش دیهیم است،[۱۱۱] و معنایی نمادین دارد نه معمارانه. صحت چنین تفسیری به وسیلهٔ هلالی که بر تارک تاج قوس نشسته است، تأیید می‌شود؛ زیرا این نماد معمولاً بر دیهیم سلطنتی و بر بالای پیشانی دیده می‌شود (نک: شکل ۱۴۶ب).[۱۱۲]



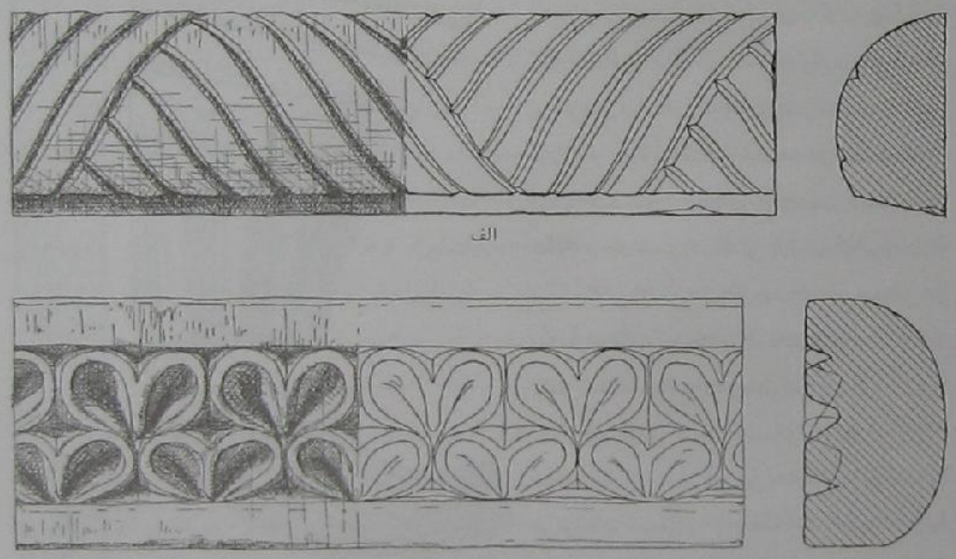
شکل ۱۴۶ الف. طاق بستان، اسپر و قوس مطبق در سمت راست (نک. لوح‌های ۱۶۷، ۱۶۸ پ)

قسمت‌هایی از همین نوع گچبری روی قوس در تیسفون، کیش و دامغان یافت شده است، اما به جای ریسهٔ برگ، شالی با تزیینات فلسی، جناغی، یا ردیف‌هایی از چهاربرگی‌ها آراسته شده است، ضمن آن‌که برونسوی قوس نیز حاشیه‌های تزیینی بر خود دارد که از انواع مختلفی از برگ‌نخل‌ها، گل‌ها، و انارها تشکیل شده است که در ردیف‌هایی با

فواصل یکسان، به‌صورت یک‌درمیان می‌آید (لوح ۱۷۱ الف ـ ت). همچنین، آن‌هایی که در تیسفون و دامغان یافت شده است، به دو انتهای شال در حال اهتزاز بر بالای پاکار قوس خاتمه می‌یابد. بهترین نمونه‌های محفوظ‌مانده آن‌هایی است که در کیش یافت شده است (شکل ۱۴۸، و نک: شکل ۱۷۶ الف ـ ت).

به نظر می‌رسد این تکرار نقش دیهیم به عنوان ابزار قوس در تاریخ‌گذاری گچبری اهمیتی اساسی دارد، زیرا از آن‌جا که این نقش بر قوس تزیینی مغارهٔ طاق بستان، که برای خسرو دوم در حدود سال ۶۰۰ مسیحی کنده شده، آمده است،[۱۱۳] می‌توان نتیجه‌گیری کرد که گچبری به سبکی که نقش دیهیم شاهی بدان تعلق دارد نیز بایستی مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی باشد. اما از سوی دیگر، محافظه‌کاری شرقی را نیز نباید نادیده بگیریم، و چنین شکلی (دیهیم شاهی)، به خاطر اهمیت نمادینش، حتی در برداشت معمارانهٔ آن نیز بایستی برای مدت‌زمانی طولانی حفظ شده باشد.

مسئلهٔ تاریخ‌گذاری آرایهٔ گچبری ساسانی هنوز حل نشده است و این موضوع برای تاریخ معماری ساسانی حائز اهمیت است، زیرا اولاً تاریخ آرایه معمولاً با تاریخ بنایی که آرایه در آن یافت شده تطابق دارد، و



شکل ۱۴۷ الف، ب. قطعه‌هایی از ابزارهای گچبری، کیش، مقیاس ۱:۳.

ثانیاً به منظور بازسازی یک ویرانهٔ تاریخ‌گذاری‌شده لازم است بدانیم که چه نوع سبک تزیینی در زمان ساخت آن رایج بوده است. تمام گچبری‌های یافت‌شده، چه در دامغان و چه در کیش یا تیسفون، سبکی واحد را از خود نشان می‌دهند. برای مثال، برگ نخل و گل‌ها و برگ‌ها همگی اساساً از آغاز تا به انجام به روش حجمی واحدی اجرا شده است، و تفاوت‌های سبکی، که در برخی از نگاره‌ها دیده می‌شود، بسیار اندک است. در نتیجه، این سبک در مناطق وسیعی رایج بوده است. هنوز این نتیجه‌گیری به ظاهر بدیهی، که این بناها بایستی تقریباً هم‌عصر بوده باشد، با شواهد دقیق باستان‌شناسی در تناقض است. در نظر کاوشگر، شرایط و شواهد در دامغان نشان می‌دهد که آثار یافت‌شده بایستی مربوط به نیمهٔ دوم سدهٔ سوم مسیحی باشد. منطقی است اگر

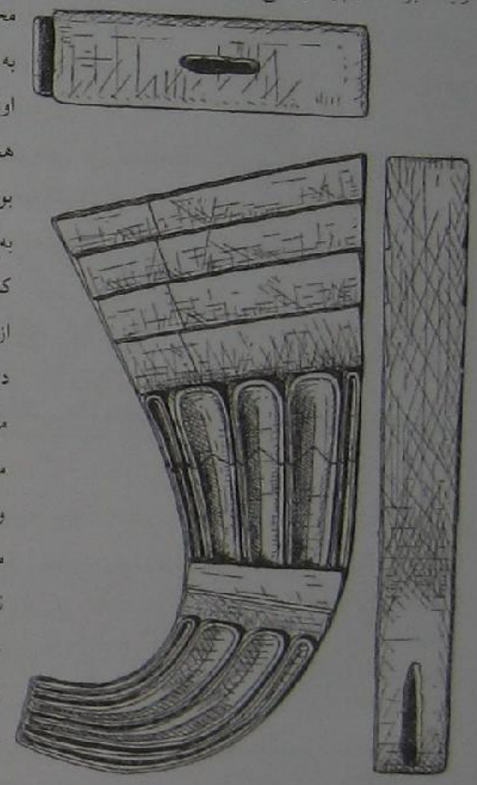
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ساختمان‌های کیش را به عهد شاپور دوم منسوب بدانیم،[۱۱۴] یعنی به اواسط سدهٔ چهارم مسیحی، درحالی‌که گچبری یافت‌شده در تیسفون به قرن ششم منسوب است.[۱۱۵] بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که این سبک تزیینی تغییرات بسیار اندکی به خود دیده، و عملاً برای سه سده ثابت باقی مانده است و برخی عناصر، تقریباً بی‌هیچ تغییری دوام یافته و در آرایه‌بندی اوایل دوران اسلامی به کار رفته است.

تفاوت بین این آرایهٔ گچبری و موارد یافت‌شده در ساختمان‌های مربوط به اوایل عهد ساسانی، به‌خصوص آرایهٔ گلبرگ‌های پولکی واقع بر ابزار ربع‌گردی بالای درگاه ساختمان فیروزآباد، بسیار مشهود است؛ اما این دلیل محکمی برای متأخر به شمار آوردن این آرایهٔ گچی به شمار نمی‌رود، چرا که این نقش‌های مربوط به اوایل دوران ساسانی، بازآفرینی تعمدی نمونه‌های هخامنشی در راستای اهداف نمادگرایانه یا تبلیغاتی بود، و بنابراین نقش‌هایی از سبکی کاملاً متفاوت به‌زودی می‌توانست جایگزین آن‌ها گردد یا حتی در کنار آن‌ها قرار گیرد. این سبک جایگزین می‌بایست از هنرهای پیشه‌ورانهٔ همان عصر اخذ شده باشد. در اواخر دورهٔ ساسانی شاهد دو سبک کاملاً متمایز هستیم. آرایهٔ طاق بستان، بجز دیهیم قوس مطبق، وجه اشتراک اندکی با آرایهٔ گچبری دارد، و یک نقش تزیینی در طاق بستان هیچ همتایی در میان آرایه‌های گچبری‌ای که تاکنون به دست آمده، نیافته است. این نقش، درخت کنگر زیبایی بر روی نما و کنار قوس است (شکل ۱۴۶ و لوح ۱۶۸ پ). تباین فنی اساسی بین سنگتراشی و گچبری می‌تواند توضیحی بر این نقطهٔ اختلاف باشد، زیرا پیکرتراش که بر سطحی یکپارچه کار می‌کرد، در انتخاب هر مقیاس و اندازه‌ای آزاد بود، حال آن‌که گچ‌کار طرح‌های خود را با واحدهای چهارگوش جداگانه و خودکفا به وجود می‌آورد. بنابراین، «درخت کیهانی» گچبری با تکرار الگوهای کوچکی ساخته می‌شد (لوح ۱۷۲ ت). هرچند تفاوت از این عمیق‌تر است. درخت طاق بستان از تحول شکل نقشمایهٔ برگ کنگر به وجود آمد که نه ارتباطی با نمونه‌های رومی و نه نمونه‌های بیزانسی داشت، بلکه هلنی خالص بود.[۱۱۶] در مقابل، تزیین برگی گچبری هرگز یک کنگر واقعی نیست، بلکه از تزیین نخلی ـ پیچکی یا نیمه‌نخلی ـ پیچکی مشتق شده است، و بنابراین مشتق از نقشی است که در آرایه‌بندی یونانی ـ رومی بر نقش کنگر تقدم دارد.[۱۱۷] همین برگ‌های پادبزنی و با ظرافت طراحی‌شدهٔ کنگر در تلفیق با عناصر گل و گیاه، نقش درخت و یا ساقهٔ گیاهی را شکل می‌دهد که سرستون‌های طاق بستان را تزیین می‌کند (لوح‌های ۱۵۳



شکل ۱۲۸. مهر گچبری از کیش، انتهای آزاد قوس مطبق، مقیاس ۱:۳.

ب، ۱۶۸ الف). گویا برای این آرایهٔ برگ‌کنگری، دست‌کم در تزیینات معماری، هیچ پیشرفت و تحول دیگری در آینده مقدر نبوده است، درحالی‌که این مجموعه‌نقش‌های مورد استفادهٔ گچ‌کاران، به‌خصوص با الگوهای دارای هویت مرسوم و مشخص، در تزیینات معماری اوایل اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارد.

تکه‌های گچبری همگی بقایای پوشش سطح ساختمان‌های مختلف است، اما خود این ساختمان‌ها را با تردید می‌توان براساس نقشهٔ کف به‌دست‌آمده از حفاری بازسازی کرد؛ خرده‌های گچبری را فقط در بخش‌هایی می‌توان با هم جفت‌وجور کرد، و فقط در موارد معدودی کاربرد معماری آن‌ها به طور قطعی از روی شرایط یافته‌ها قابل تشخیص است. بدین ترتیب، اگرچه بازسازی‌ها می‌تواند تا حدودی نزدیک به واقع باشد، اما در نهایت این پرسش که گچبری چگونه اجرا می‌شده است، بی‌جواب می‌ماند.

هرچند، گمانی کم‌وبیش مشخص دربارهٔ منبع اصلی انتشار آن، از یک خانهٔ مسکونی حفاری‌شده در تیسفون به دست آمده است. قسمت اصلی ساختمان شامل سه ایوان پیرامون یک حیاط است، اما به‌وضوح فقط دو ایوان روبه‌روی هم تزیین شده است.[۱۱۸] دیوارهای این دو سمت، شامل دیوارهای داخلی ایوان تا پاطاق قوس ایوان، با لوحه‌های گچی مربع که به اسپرهای مستطیل‌شکل حاشیه‌داری تقسیم می‌شد، پوشیده شده است. در امتداد قسمت بالای این ازاره شالی قرار داشت که بر روی قوس مطبق تکرار می‌شد و امتدادی مرسوم برای ازاره‌های معمول در شرق باستان به شمار می‌رفت. بالای این ابزار تزیینی، دیوار یا سطح صاف گچ‌اندود پرداخت می‌شد و تنها آرایهٔ حجمی، شالی دور قوس، و شاید نقش‌برجسته‌های اندام‌نمای روی لچکی‌ها بود. این ترکیب سطوح صاف و سطوح آرایه‌های برجسته مانع از افراط در تزیینات می‌شد، و تضاد بر تأثیر نقش‌ها می‌افزود. به نظر می‌رسد پشت طاقچهٔ دیواری ایوان تا محل خط پاکار قوس با طرح نماد سلطنتی بال تزیین می‌شده است. از روی این بخش از ایوان، که اتاق اصلی بود و بنابراین احتمالاً به عنوان شاه‌نشین طراحی شده بود، می‌توان حدس زد که محوطهٔ قوس بالایی نیز همین تزیینات را داشته است. اما این‌که این محوطه با لوحه‌های گچی مربع معمول در آن زمان پوشانده شده باشد، محل تردید است؛ زیرا بدین ترتیب خط کنارهٔ قوس به طرز ناشیانه‌ای به واحدهای مکرر تقسیم می‌شده است. طاق گهواره‌ای ایوان مسلماً با لوحه‌هایی پوشانده می‌شده که بر آن‌ها نقش خرس‌ها و گرازهایی در حال دویدن در میان نیزار و بوته‌زار دیده می‌شد (لوح ۱۷۷ الف، پ)؛ آرایشی که یادآور تزیینات طاق بستان است، زیرا دیوارهای کناری ایوان در آن‌جا با نقش‌برجسته‌های مشهوری از شکار پوشانده شده است (لوح‌های ۱۶۳ ـ ۱۶۶). در خانهٔ مسکونی دیگری قوس ایوان به‌وضوح با الگویی متشکل از هشت‌ضلعی‌ها و مربع‌ها خانه‌بندی شده است (لوح ۱۷۲ ب).

طاق بستان بی‌تردید تنها بنای یادمانی ساسانی است که هنوز تمامی آرایه‌های آن بر جای باقی است. اما، این سازه همان‌قدر می‌تواند نشان‌دهندهٔ ابعاد واقعی معماری سازه‌ای در عهد ساسانی باشد که آرامگاه‌های صخره‌ای هخامنشی نشان‌دهندهٔ کاخ‌های تخت‌جمشید، زیرا طاق بستان تنها یک بازنمایی کوچک از قصری است که به عنوان مکانی برای قرار گرفتن مجسمهٔ یادبود ساخته شده است، اما از طرح آن بایستی در بازسازی قصرهایی که آرایه‌های گچبری در آن‌ها یافت شده است، پیروی کرد. در نمای لچکی‌های هر قوس ایوان، بایستی پیکره‌برجسته‌های همان فرشته‌های پیروزی وجود داشته، و نقش‌برجسته‌های اندام‌نما بایستی بر دیوار پشتی ایوان نیز به کار رفته باشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

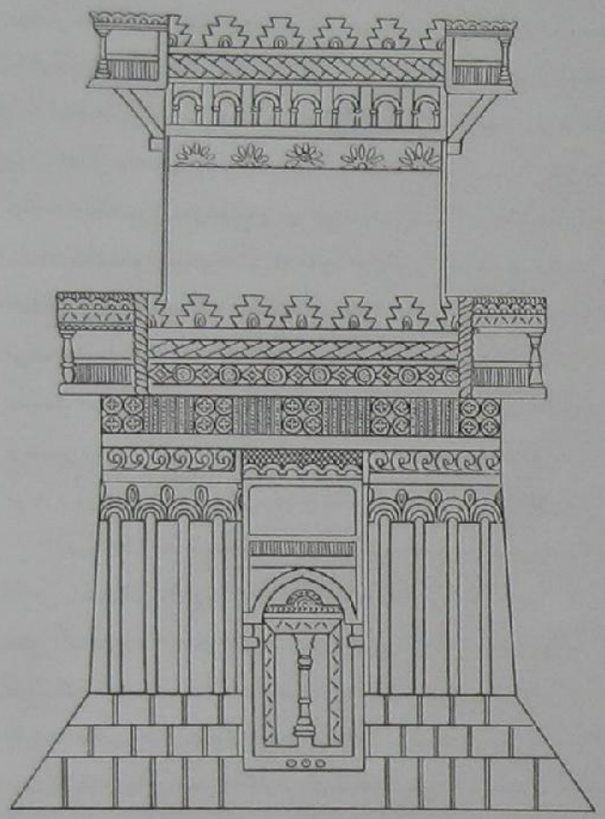
نقطهٔ اختلاف بین طاق بستان و نماهای گچبری، چنان‌که بایستی بازسازی شوند، درخت‌های کنگری است که اسپرهای مستطیل‌شکلی در هر سمت قوس ایوان می‌سازد که مانند ستون‌های توکار، قوس را حمل می‌کند. اما این درختان به‌سختی چنین نقشی را در ذهن طراح سازه می‌توانستند داشته باشند، زیرا ظاهراً فقط به تزیینات و نمادگرایی علاقه‌مند بود، و همین امر او را بر آن می‌داشت تا این امکان را برای «درخت کیهانی» در نظر بگیرد.

سبک تزیینی ساسانی کاملاً غیرسازه‌ای است. نقش‌های گچبری، درست به مانند نقش‌های پارچه، سطوح را فقط به منظور غنا بخشیدن به آن می‌پوشاند؛ گرایشی که در آرایه‌های اوایل اسلامی نیز مشهود است. حتی قلمهٔ ستون‌ها با تزییناتی پوشانده شده، و بنابراین خصلت سازه‌ای خود را از دست داده است. قلمهٔ ستون‌های تزیین‌یافته‌ای در قلعهٔ هزاردار وجود داشت،[۱۱۹] و ستون‌های مدور ایوان‌های سه‌گانه در دامغان کاملاً با تزیینات مشبک و قلمی پوشانده شده بود، که نشانهٔ تمایل معمار ساسانی به پوشاندن تکیه‌گاه‌های سازه با آرایه‌های الحاقی است؛ و درست برخلاف آن چیزی است که از منظر معماری فنی مرجح است. قلمهٔ ستون‌های حامل طاقگان روی ظرف نقرهٔ موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۲۱ پ) با نقش برگی پوشانده شده است. همچنین، ستون‌های مقصورهٔ غربی «اولوجامع» در «آمد» دیار بکر، که از یک ساختمان سدهٔ ششم مسیحی اخذ شده، با این آرایه پوشانده شده است،[۱۲۰] و نقش‌ها، برای مثال زنجیرهٔ تزیینی چلیپای شکسته که با گلواره‌هایی ترکیب شده است، به همان مجموعهٔ نقش‌ها و تزیینات اواخر دورهٔ ساسانی تعلق دارد. باز، قلمهٔ ستون‌های ساختمان‌های قبطی مصری به همین صورت تزیین شده است، و یکی از چندین نشانهٔ نفوذ ساسانی در معماری مسیحی درهٔ نیل به شمار می‌رود. اما با این‌که قلمهٔ ستون‌های آرایه‌بندی‌شده خصیصهٔ معماری ساسانی به نظر می‌رسد، در برخی موارد شیارهای قاشقی معمولی در پوشش گچی ستون کار شده (نک: صص ۷۲۴ و شکل ۱۷۰)، و یا در مواردی ستون‌ها کاملاً صاف رها شده است.[۱۲۱]

تنها نشانه‌های قطعی دیگر از توزیع آرایه در معماری ساسانی، بر روی دو بشقاب فلزی با ساختمان‌های حکاکی‌شده بر روی آن‌ها یافت شده است. قلعهٔ روی بشقاب فلزی موزهٔ ارمیتاژ (شکل ۱۴۹)، در قسمت پایین یک طاق‌نما با قوس‌های باریک دارد که حتی بیش از دو جناح ساختمان فیروزآباد، به ابزار و تزیینات شیاردار بین‌النهرین شباهت دارد، و در بالا بخش‌های تزیینی افقی پشت‌سرهم است، که برخی حاوی نقش‌هایی است که در حاشیه‌های گچبری، برای مثال، ردیفی از نیم‌برگ‌نخل‌های افقی، نیز دیده می‌شود. بخش فوقانی می‌تواند به عنوان آجرهای دندانه‌ای قطری تفسیر شود، که به نحوی بازنمایی شده که گویی از بالا مشاهده می‌شود، اما افریزی با مستطیل‌هایی که به صورت قطری کنار هم چیده شده نیز در ساختمان‌های اوایل اسلامی در ایران و سوریه دیده شده است؛[۱۲۲] و این نگاره بدون تردید عموماً رایج بوده است. تزیینات ساختمان حکاکی‌شده بر ظرف مفرغی موزهٔ دولتی برلین از یک نظر با طاق بستان قابل مقایسه است، زیرا سه نگاره دو طرف درگاه قوس جناغی را در بر گرفته است. اما طاقگان شعاعی، که شمسه‌ای را قاب‌بندی می‌کند، از اهمیت بیشتری برخوردار است، زیرا تزیینات طاق‌نما را به نمایش می‌گذارد.

هیچ‌یک از تکه گچبری‌های تاکنون یافت‌شده به نظر نمی‌رسد متعلق به نمایی نظیر طاق کسری با رگچین‌هایی از طاق‌نماها باشد. تنها نقش قابل مقایسهٔ دیگری که تاکنون شناخته شده است، دروازهٔ ارگ دو «عمان» است، که قبلاً ساسانی و مرتبط با طاق کسری محسوب می‌شد. اما اکنون اموی بودن آن عموماً پذیرفته شده است، هرچند بسیاری

از خصوصیات ظاهری آن به طور خالص ساسانی است.[۱۲۳] نمای چهار ایوانی که حیاط کوچک را احاطه کرده است، با ردیف‌های افقی از طاق‌نماها اجرا شده که متشکل از قوس‌های نعل‌اسبی هستند که بر روی نیم‌ستون‌هایی که نه ته‌ستون دارد و نه سرستون حمل می‌شود. چنین به‌نظر می‌رسد که‌گویی آرایه، که به صورت کم‌برجسته بر سنگ کنده شده است، از روی تزیینات گچبری ساسانی الگوبرداری شده باشد، زیرا بسیاری از نقش‌ها و الگوها مستقیماً قرینهٔ نگاره‌های یافت‌شده در گچبری‌های ساسانی است. یک نگارهٔ درخت، یک تاک، و یا الگویی که تمامی سطح را در بر می‌گیرد، دیوارهٔ عقبی هر طاقچهٔ دیواری را می‌پوشاند. اغلب لچکی‌ها با نقش نیم‌برگ‌های بال‌مانند نخل پر شده است؛ درست نظیر آنچه بر ظرف موزهٔ برلین به صورت لچکی‌های طاقگان شعاعی در دو سوی درگاه اصلی، که کل ساختمان را حمایت می‌کند، دیده می‌شود. علاوه بر این، نقش طاقگان این طرف همتای نمای ساختمان واقع در عمان است.



شکل ۱۴۹. جزئیات سینی نقره، موزهٔ ارمیتاژ (نک: لوح ۲۳۳ ب و شکل ۱۴۱)، که نمای دژ را نشان می‌دهد.

احتمالاً آرایهٔ مشابهی در طاقچه‌های دیواری و لچکی‌های طاق کسری مورد استفاده قرار گرفته بود، و کاملاً محتمل است که دست‌کم ستون‌های توکار بزرگ، که می‌توان حدس زد فاقد سرستون و ته‌ستون بوده، از آرایه‌هایی پوشیده بوده است. مشکل بتوان گفت که این ستون‌ها در قسمت بالا چگونه به اتمام می‌رسید. چنان‌که بر قوس‌های نعل‌اسبی یافت‌شده در تیسفون و نیز در اشکال متنوع قصرشیرین مشهود است،[۱۲۴] قوس‌های مطبق درگاه‌ها و طاقچه‌های دیواری بزرگ و نیز کوچک را باید با گچبری مسطح بازسازی کرد. حاشیه‌های افقی مربوط به پیشانی ساختمان هیچ نوع ابزار نداشت، و یا حداکثر دارای ابزارهای بسیار تختی بود. آجرکاری در این‌جا کاملاً تخت صورت گرفته بود، و رگچین‌ها هیچ نوع بیرون‌نشستگی که بتواند وزن سنگین گچبری را تحمل کند نداشت، تا چه رسد به آبچکان سنگی یا ابزار موج‌دار. این حقیقت که نمای ساختمان به صورت پله‌های پس‌نشین ساخته شده است، با این نظریه که ابزارها از طرح‌های یونانی پیروی می‌کند، جور درنمی‌آید، زیرا حاشیه‌های افقی نسبت به ستون‌ها پس‌نشستگی دارد. به احتمال بیشتر آن‌ها نوارهایی آرایه‌دار بوده که به بخش‌هایی تقسیم می‌شده است و شاید نسبت دوری با پیشانی ساختمان‌های یونانی ـ رومی داشته

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باشد. همچنین قوس جلویی ایوان بزرگ به‌وضوح فاقد رگچین‌های بیرون‌نشسته‌ای است که بتواند ابزار قوس مطبقی را با مقطعی متناسب با مقیاس عظیم سازه تحمل کند. اگر دیهیم ابزارکاری شده‌ای موجود بوده است، بایستی به صورت بسیار کم‌برجسته پیوسته با ابزار قوس دور تمام طاقگان بوده باشد. اما فضای‌های تخت بالای پاکار در هر طرف قوس‌ها، برای نقش نوارهای در حال اهتزاز به قدر کافی وسعت ندارد.

به خاطر نور شدید محیط که نقش‌برجسته‌ها را نمایان‌تر می‌کند، آرایهٔ گچبری در قسمت نما و ایوان‌های رو به فضای باز تأثیر بیشتری می‌گذاشت، و از آن‌جا که سایه‌روشن پرتضاد به خودی خود بی‌نیاز از رنگ‌پردازی بود، از رنگ‌آمیزی به‌وضوح پرهیز می‌شده است.[۱۲۵] اغلب تکه‌گچبری‌های یافت‌شده فقط با رنگابهٔ نازکی از سفید استخوانی یا پوششی از اندود ظریف‌تر پوشانده شده است. به نظر می‌رسد گچبری در فضاهای داخلی فقط در وسعت محدودی به کار برده می‌شده، ولی لااقل در این‌جا ــ دست‌کم در برخی مواقع ــ رنگ‌آمیزی می‌شده است. تکه‌هایی که نشانی از رنگ بر خود داشته باشد، در دامغان و در کلیسای کاوش‌شدهٔ تیسفون به دست آمده[۱۲۶] که محراب اصلی را تزیین می‌کرده است. علاوه بر زمینهٔ سفید، نشانه‌هایی از رنگ آبی، قرمز و سبز وجود دارد و قسمت‌های خاصی با طلا برجسته شده است. معقول است که بپذیریم تکه‌گچبری‌های موجود در موزهٔ دولتی برلین، که از نظام‌آباد به دست آمده، در اصل کاملاً رنگین بوده است.

دیوارنگاره‌ها ظاهراً در اتاق‌هایی که به‌خصوص مهم بودند کار می‌شده است. آمیانوس مارسلینوس کاخی تابستانی را در نزدیکی تیسفون وصف می‌کند که دیوارنگاره‌هایی از صحنه‌های شکار داشته است.[۱۲۷] حتی اگر دیوارنگاره‌های دورا ـ ائوروپوس را نتوان اشکانی نامید (نک: فصل ۴۱)، دیوارنگاره‌هایی مطمئناً در دورهٔ اشکانی وجود داشته است، زیرا بقایای دیوارنگاره‌هایی در آشور به دست آمده، و در خرابه‌های کوه خواجه نقاشی‌های قراوانی محفوظ مانده است که بایستی به سدهٔ اول مسیحی منسوب دانست.[۱۲۸] تکه‌هایی از دیوارنگاره‌ها در محوطهٔ کاوش گرمابهٔ عمومی در تیسفون به دست آمده است، و خرده‌های نقاشی‌شدهٔ دیگری در یک خانهٔ مسکونی در مجاورت خرابه‌های المعارض کشف شده است که در آن نیز مقادیر قابل توجهی گچبری ضمن حفاری به دست آمده است.[۱۲۹] به نظر می‌رسد در این‌جا تمام اتاق، از جمله طاق، با صحنه‌های تجسمی، شامل گروه‌هایی از شخصیت‌هایی که به طرز فاخر و پرتجملی لباس پوشیده‌اند، نقاشی شده باشد. رنگ‌های درخشان، قرمز، زنگاری، قرمز گلی، اخرایی، زرد، زرد سبزفام و آبی بر روی اندود نازک گچ و خاک قرار دارد که دیوارهای ساخته‌شده از خشت خام را می‌پوشاند. دورگیری‌ها با سیاه انجام شده و در جاهایی نقش با طلا غنی‌تر شده است.

در طاق کسری به جای نقاشی، موزاییک شیشه‌ای به کار رفته بود. خرده‌های کوچکی از این موزاییک‌ها یافت شده است، هرچند که هیچ نشانه‌ای از خود نقش‌ها به دست نمی‌دهد.[۱۳۰] اما، براساس گزارش مورخان اسلامی می‌دانیم که تصویر خسرو بر دیوار اتاق سریر شاهی، سوار بر اسبی زرد، چنان‌که در محاصرهٔ انطاکیه دیده شده بود، نقش بسته بود.[۱۳۱] موزاییک‌ها، چنان‌که در تزیینات بیزانسی رایج بود، می‌بایست قسمت فوقانی دیوارها و طاق را می‌پوشاند، و دیوارها در قسمت تحتانی با قطعات تخت و چهارگوش مرمر رنگین نماکاری می‌شده است.

تعداد نسبتاً زیادی از قطعات لوحه‌های مرمر پرداخت‌شده در محدودهٔ کاخ یافت شده است. هم مصالح

و هم روش فنی پرداخت این دیوارها به مانند موزاییک شیشه‌ای به احتمال زیاد از سوریهٔ بیزانسی وارد می‌شده است،[۱۳۲] که کاملاً قابل دسترسی بود. همچنین لوحه‌های شیشهٔ رنگی و صدف مروارید نیز در تزیین این دیواها به کار می‌رفت. مسعودی ذکر می‌کند که خسرو انوشیروان مرمر، انواع مختلفی از «فسیفسا»، و سنگ‌های رنگین را به عنوان غنیمت از سوریه به عراق برد، و ساختمان‌هایی که وی در رومیه پی افکند، با موزاییک‌هایی نظیر آنچه که در انطاکیه و دیگر شهرهای سوریه دیده بود، تزیین یافته بود. بارهبرایوس (ابن العبری) شرح می‌دهد که خسرو دوم پیش از حملهٔ هراکلیوس تمام مرمر کلیساهای مسیحی واقع در محدودهٔ خطر را به تیسفون منتقل کرده بود.[۱۳۳] هر دو گزارش معیار دقیقی از ارزش بالای چنین مصالحی در آن زمان به دست می‌دهد. هنگامی که اعراب به صورتی نظام‌مند شروع به چپاول قصر کردند، موزاییک‌های شیشه‌ای معرق و نماسازی مرمر را از دیوارها جدا کردند تا از آن‌ها مجدداً در خانه‌های فرمانروایان جدید استفاده شود. بنابراین، فقط خرده‌های اندکی از آنچه دور ریخته بودند، یافت شده است. کف اتاق‌های مخصوص مراسم رسمی از قطعات قطور مرمر پوشیده بود، اما این‌ها نیز کاملاً از جای خود کنده شده است.

نقشه‌های کاخ

این‌که مهم‌ترین خرابه‌های هنوز پابرجای ساسانی کاخ‌هاست، و این‌که ساختمان‌های مذهبی زردشتی که قابل شناسایی باشد به‌نسبت اندک و بی‌اهمیت است، بدون شک بدین خاطر است که فاتحان مسلمان انگیزهٔ کمتری برای از بین بردن کاخ‌ها داشتند. کاخ‌ها طبیعتاً وضعیتی خنثی و بی‌طرف داشته و اعراب حتی با قدری تمایل احساسی آن‌ها را محترم می‌شمردند، که باید گفت لااقل از بخت این ساختمان‌ها برای بقا نمی‌کاست. کاخ سلطنتی در تیسفون، که اعراب به عنوان یکی از عجایب جهان با حیرت توأم با احترام بدان می‌نگریستند، به عنوان معیاری بر عظمت پیروزی اسلام باقی نگاه داشته شد و شعرای ایشان از این بنای باعظمت به عنوان نمادی از گذرایی قدرت زمینی استفاده کردند. مدت‌ها بعد هم که خاندان بنی‌عباس تصمیم به نابودی کامل آن گرفتند، حتی در آن هنگام، نداهای مخالف از میان ملازمان ایشان به گوش می‌رسید.[۱۳۴] از طرف دیگر، اغلب بناهای ساسانی که مورد کاوش قرار گرفته، به عنوان کاخ شناسایی شده است که ظاهراً نشان می‌دهد بنای کاخ‌ها مهم‌ترین کار معماران این دوره بوده است و تقریباً تمامی مهارت و توان معمارانه را به خود جذب می‌کرده است. از این لحاظ، معماری ساسانی هم شبیه معماری بابل جدید و هم هخامنشی بود، زیرا در بابل و نیز در تخت‌جمشید تقریباً تمامی ظرفیت فنی و هنری بر ساختن اقامتگاه رسمی فرمانروا، که نماد اقتدار او بود، متمرکز می‌شد.

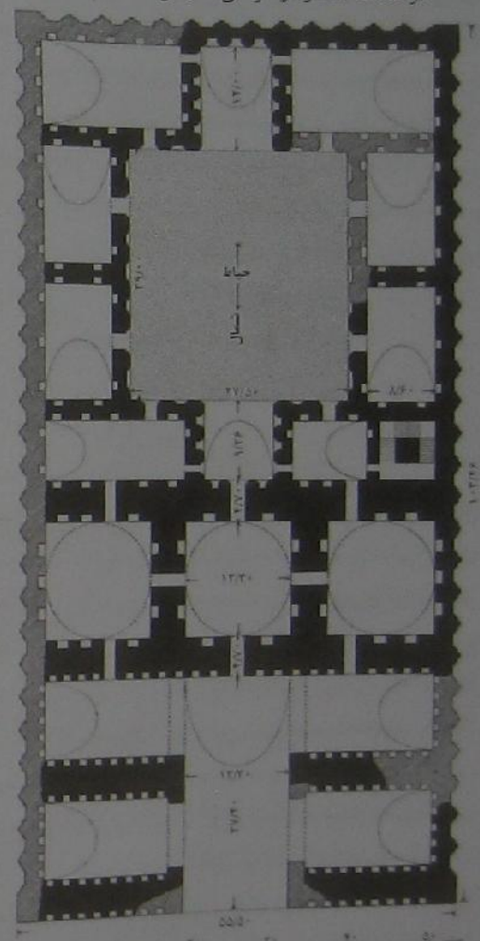
در کاخ اردشیر در فیروزآباد، که قدیمی‌ترین ساختمان برجای‌ماندهٔ ساسانی است، این دیدگاه نه فقط به خاطر مقیاس نقشهٔ کف (شکل ۱۵۰) که مستطیلی به طول ۵۵ و عرض ۱۰۴ متر را پوشش می‌دهد و حجم عظیم سازه با دیوارهایی با ضخامت بیش از ۴ متر، بلکه همچنین به خاطر خصلت پرطول و تفصیل کل طرح، کاملاً مشهود است.[۱۳۵] ایوان بزرگ طاق گهواره‌ای به همراه اتاق‌هایی به صورت جفت‌های متناظر در هر طرف، یک واحد فضایی متقارن را شکل می‌دهد که محور آن نه تنها بر کل بنا بلکه بر محوطه‌های مجاور، که می‌توان تصور کرد نوعی باغ بوده است، احاطه دارد. این مطلب به واسطهٔ استخر مدور بزرگ مقابل ایوان، که

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر محور بنا قرار دارد، نشان داده می‌شود. تقارن بارز کل چیدمان این مفهوم را بیان می‌کند که همه چیز بایستی تابع یک اصل برتر و مسلط باشد.

در نقشهٔ کف و در طراحی خارجی، تقسیم‌بندی دوگانهٔ ساختمان بسیار نمایان است. ایوان بزرگ به همراه اتاق‌های جانبی‌ای که آن را احاطه کرده است، و مجموعه‌ای از سه اتاق چهارگوش گنبددار که پشت آن قرار دارد، در مجموع عمارت جلویی را به وجود می‌آورد که به‌وضوح برای امور دربار مورد استفاده بوده است. ایوان، که تنها ورودی ساختمان را شکل می‌بخشد، و اتاق گنبددار میانی، که بر همان محور قرار دارد، مهم‌ترین جنبه‌ها و نمودهای این مجموعه است.

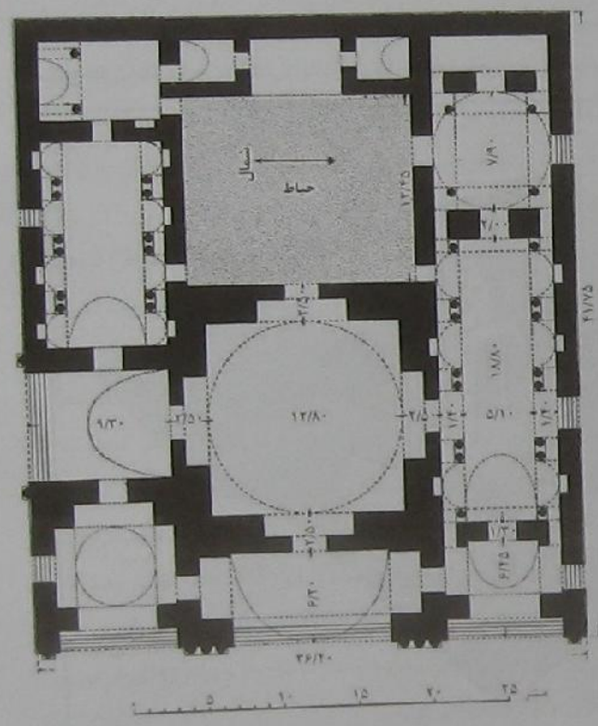


شکل ۱۵۰. فیروزآباد، کاخ، نقشهٔ کف.

این نقشه، شامل یک ایوان و یک اتاق مربع گنبددار مرتبط با آن، که برای اولین بار در فیروزآباد به ظهور می‌رسد، در معماری شرق اسلامی همان اهمیت طرح ایوان چلیپایی کاخ‌های اشکانی را در آشور یافت، اما در کاخ ساسانی، ایوان نقشی کارآمدتر ایفا می‌کند. ایوان در آشور و الحضر اتاق مستقل و البته اصلی ساختمان به شمار می‌رفت؛ همچنان‌که در خانه‌های ایوان‌دار سوریه و ایران امروز نیز چنین است. در کاخ اردشیر، ایوان به عنوان یک تالار ورودی و یا اتاق انتظار، در مراسم رسمی بارعام دربار، که در مشرق‌زمین رایج بود، ایفای نقش می‌کرد، و بنابراین با «دیوان عام» کاخ‌های امروز ایران و هندوستان تشابه داشت. اتاق گنبددار پشتی آشکارا مکانی بود که فرمانروا ملاقات‌کنندگان خصوصی را می‌پذیرفت، یا همان «دیوان خاص» در اصطلاح فارسی امروز. معماری مذهبی ایران در دوران اسلامی این نقشه را حفظ کرد، و اتاق گنبددار به حرم بقعه مبدل شد (نگ: فصل ۳۹ پ).

این بخش جلویی کاخ فیروزآباد با نقشهٔ کاخ آپادانا با تبحر هخامنشی معادل گشته بود که در آنچه «خلائی» نامیده می‌شود، ریشه داشت.[۱۳۶] براساس این نظریه، دهلیز وسیع ستون‌دار با اتاق‌های کوچک که در دو طرف آن بود، به ایوان عمق‌دار طاق گهواره‌ای در سازهٔ طاق‌دار فیروزآباد مبدل شد، ضمن آن‌که اتاق مستطیل‌شکل و

پرستون سریر شاهی، که در قسمت پشتی قرار داشت، به اتاق چهارگوش گنبددار تغییر یافت. اما در واقع نقشهٔ کاخ فیروزآباد گونهٔ تغییریافتهٔ ساسانی به صورت ساختمان‌های طاق‌دار و گنبددار قصرهای هخامنشی نیست، بلکه بیشتر ترکیبی از دو نوع ساختمان به شمار می‌رفت که هر یک مستقلاً در آن دخیل بودند: ساختمان ایوان‌دار، و ساختمان تک‌اتاقهٔ گنبددار. کاخ اصلی در الحضر (نگ: صص ۵۵۱ ـ ۵۵۲، شکل ۱۰۳) به‌وضوح نشان می‌دهد که این دو چگونه با هم جفت شده‌اند، زیرا در آن‌جا اتاق چهارگوش محصور در یک راهرو بعداً به ایوان جنوبی الحاق شده است. معمار اشکانی در بین‌النهرین، اتاق چهارگوش را، که به عنوان پرستشگاه کارکردی مشابه داشت، با طاق گهواره‌ای سقف زده است؛ زیرا وی نمی‌دانست که چگونه یک گنبد را بر مربعی بنا کند. چیدمان متقارن حول یک محور ایوان، به علاوهٔ اتاق گنبددار چهارگوش و اتاق‌های کوچک مورد احتیاج در دو طرف، بسیار شبیه نقشهٔ کاخ هخامنشی است، نه بدین خاطر که یکی تقلیدی از دیگری است، بلکه به این دلیل که مراسم دربار در ایران ثابت باقی مانده بود.



شکل ۱۵۱. سروستان، کاخ، نقشهٔ کف.

بخش دوم ساختمان فیروزآباد، که پشت سر اولی قرار دارد، بسیار کوتاه‌تر است، اما هر دو به هم مرتبطند و بر یک محور قرار دارند. این بنایی ایوان‌دار با حیاطی داخلی و دو ایوان بود که مستقیماً در برابر هم قرار داشتند، هر یک را اتاق‌هایی محصور، که به صورت متقارن در دو طرف آن قرار داشت، احاطه می‌کرد. راه‌پله‌ای که به بامی تخت راه داشت، بی‌تردید، بنا به رسم معمول در شرق بخشی از فضای مسکونی بود.

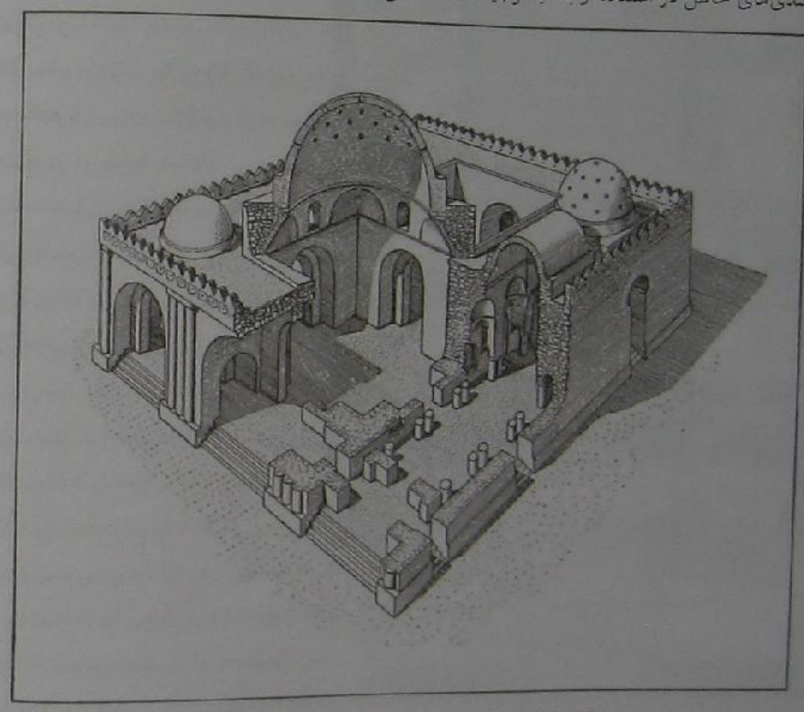
در دومین کاخ اردشیر و در فاصله‌ای نه چندان دور از فیروزآباد، ایوان و اتاق گنبددار در ساختمانی جداگانه دیده می‌شود. این «قلعه‌دختر» است که بر صخره‌ای بلند و بر فراز یک دره برپا شده است.[۱۳۷] ساختمان شامل سه بخش واقع بر سه سکو است که هر یک بالای دیگری قرار دارد. در پایین‌ترین آن‌ها حیاطی بیرونی قرار دارد، و از همین‌جاست که یک سطح شیب‌دار گردان درون یکی از دو برج تشکیل‌دهندهٔ نمای بنا، دسترسی به حیاط دوم را میسر می‌کند. این حیاط با ایوان‌ها و اتاق‌های طاق‌داری احاطه شده که نظیر ساختمان پشتی فیروزآباد هستند. بر بالای آن یک صفهٔ روباز با یک تختگاه سنگی قرار دارد. یک ایوان بزرگ با طاق گهواره‌ای و اتاق مربع گنبدداری در پشتش، رو به سوی این محوطه گشوده می‌شود، و هر دو درون یک برج مدور

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

غول‌ستون‌مانند محصورند که بر بالاترین نقطهٔ کوه قرار دارد و بر کل مناظر اطراف مشرف است.

در سروستان نیز یک ایوان با اتاق چهارگوش گنبددار در پشت، بارزترین وجه نقشهٔ کاخ است، و باز در پشت آن حیاط داخلی قرار دارد که میان اتاق‌هایی نظیر مورد فیروزآباد احاطه شده است، اما در این‌جا از آن حالت متقارن خشک خبری نیست، اتاق‌ها با توالی تصادفی در دنبال هم قرار گرفته‌اند و از نظر شکل با هم اختلاف دارند، که نسبت به کاخ اردشیر، آزادی به‌مراتب بیشتری را در طراحی نشان می‌دهد (شکل ۱۵۱). علاوه بر این، کاخ سروستان به لحاظ داشتن تعدادی ایوان ثانوی و ورودی‌هایی از خارج، با بنای فیروزآباد تفاوت دارد.[۱۳۸] ایوان اصلی کم‌عمق‌تر و اتاق گنبددار بزرگ‌تر است، اما باید این تفاوت‌ها را به حساب نیازمندی‌های خاص در استفاده از بنا، یا ترجیحات شخصی صاحب بنا گذاشت. پیش از این تصور می‌شد که



شکل ۱۵۲. نمودار نمایش‌دهندهٔ نظام طاق‌بندی کاخ سروستان.

این قصر برای شاپور دوم (۳۱۰ ـ ۳۷۹ م) بنا شده باشد، اما اخیراً آن را به سدهٔ پنجم، یا حتی ششم مسیحی منسوب داشته‌اند.[۱۳۹] روش فنی بسیار تکامل‌یافتهٔ طاق‌زنی و نیز استفاده از اتاق‌هایی با اشکال مختلف، دلیلی بر تاریخ‌گذاری نسبتاً متأخر بناست (شکل ۱۵۲). علاوه بر این، درحالی‌که در فیروزآباد شکل طاق‌ها در میان دیوارها پنهان شده است، در این‌جا آن‌ها از بالای حجم مکعبی سازه نمایان می‌شوند، و مطلب فوق و این‌که بنا دارای آن هیبت باستانی و فشردگی و یکپارچگی کاخ فیروزآباد نیست نیز دلایل دیگری برای تاریخ‌گذاری جدیدتر به شمار می‌روند.

به نظر می‌رسد که بنای کاوش‌شده در دامغان نیز مرحله‌ای پیشرفته در تکامل معماری ساسانی را نشان

می‌دهد، هرچند که تاریخ‌گذاری به‌نسبت قدیمی را برای آن در نظر گرفته‌اند (نک: همین فصل، پانوشت ۲۸۰، صص ۷۹۹ ـ ۸۰۲). بخش نقشهٔ کف نشان می‌دهد که باز در این‌جا یک ایوان مرتبط با اتاق گنبددار در مرکز توجه چیدمان قرار دارد، و بنابراین شناسایی بنا به عنوان یک قصر درست به نظر می‌رسد؛ اما در این‌جا نسبت به فیروزآباد یا سروستان، ایوان به اتاق بسیار نزدیک‌تر است، زیرا این دو از طریق یک دهانهٔ وسیع و قوس‌دار به هم راه دارند. ایوان یک تالار متشکل از سه راهرو بود، و طاق‌بندی آن را باید شبیه دو اتاق طاق گهواره‌ای در سروستان بازسازی کرد. درهای باریک در راهروهای جانبی رو به دالانی گشوده می‌شود که در دو طرف اتاق گنبددار، به سمت پشت ساختمان می‌رود، و قوس‌های جانبی از اتاق رو به درون این راهروها باز می‌شود. یک درگاه در دیوار پشتی اتاق، چشم‌انداز و نیز ورودی به اتاقی دیگر را فراهم می‌آورد که پایانه‌ای بر کل مجموعهٔ اتاق‌هاست، اما کاوش‌ها پرده از ماهیت دقیق این اتاق اضافی برنداشته است. نقشه بسیار شبیه کلیسای سه‌شبستانه‌ای با گنبدی بر فراز محل تقاطع بازوهای عرضی و طولی کلیسا است.

اتاق کاوش‌شده در ساختمانی که با عنوان کاخ II در کیش مشخص می‌شود (نک: صص ۷۲۳ ـ ۷۲۴ و شکل ۱۶۹ ب) نیز با کلیساهای اولیه در سوریه مقایسه شده است، و یک مخارجهٔ پشتخان با طرحی نیم‌دایره‌ای در نقشه و بیرون‌نشسته از یک اتاق کوچک مستطیل‌شکل واقع بر محور شبستان مرکزی، شباهت بسیاری به جایگاه همخوانان کلیسای مسیحی دارد. اگر کسی بازوی عرضی بنا را با یک طاق بازسازی کند، گنبد مرکزی را با دو بازوی جانبی طاق گهواره‌ای در نظر می‌گیرد و مخارجهٔ پشتخان را با نیم‌گنبدی سقف می‌زند. مخارجهٔ پشتخان وجه غیرساسانی بناست و اشاره به وام‌گیری آن از سوریه دارد، که در آن‌جا به عنوان یک عنصر نه فقط در کلیسا بلکه در کاخ‌ها نیز به کار می‌رود. نزدیک‌ترین مورد مشابه تالار متشکل از سه راهرو با سه نیم‌گنبد در قصرِ مشتّی است، که تالار بارعام یا اتاق محل تخت خلیفه بوده است.[۱۴۰] این تالار رو به صحنی با نمای سه قوس باز می‌شود، که این بدون شک نقشهٔ کاخ کیش هم بوده است. از این گذشته، در کیش جلوخانی با ستون‌های توکاری در دیوارهای جانبی آن وجود داشت، و این به همراه تالار سه‌راهرویی و بازوی عرضی همراه با مخارجهٔ پشتخان، همانند مشتّی، یک واحد مرکزی ایجاد می‌کند که اتاق‌ها و راهروهای فرعی آن را احاطه کرده است، و کل چیدمان یک مستطیل را به وجود می‌آورد.

کاخ I در کیش ساختمان ایوان‌دار متعارفی از همان نوع ساختمان پشتی در فیروزآباد، با دو ایوان روبه‌روی هم است که یکی از دیگری بزرگ‌تر است (شکل ۱۶۹ الف). موقعیت اتاق‌های فرعی در دو بنای کیش بسیار شبیه به هم است؛ بنابراین، آن دو می‌بایستی موارد استفادهٔ مشابهی می‌داشتند، و هر دو بنا دارای دو حوض کوچک گرد هستند که به صورت متقارن در مقابل ایوان قرار دارد. علاوه بر این، هر دو دارای یک نوع ورودی نادرند که به جای یک مدخل واقع بر محور اصلی، گذرگاهی غیرمستقیم است. راهروهای باریک مشابهی در کاخ‌های اشکانی آشور یافت شده (نک: شکل ۱۰۶)، و ورودی‌های پیچ‌وخم‌داری که مانع می‌شود تا رهگذران درون را ببینند، پیش از آن در بابل باستان مورد استفاده واقع شده بود.[۱۴۱] امروزه هم گذرگاه‌های باریک و منقطعی از همین نوع در معماری اسلامی اماکن مسکونی به حیاط منتهی می‌شود (نک: فصل ۳۰ ذ). پس هر دو کاخ کیش به‌وضوح در خدمت هدف واحدی بوده است و از آن‌جا که کاخ I آشکارا محل سکونت فردی عالی‌رتبه بوده، پس کاخ II نیز، به همین ترتیب، وضعیتی مشابه داشته است. اما طرز قرارگیری ورودی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و نبود اتاق انتظار، چنان‌که برای مثال در فیروزآباد یافت شـده اسـت، نشان می‌دهد که این‌جا اقامتگاهی کاملاً خصوصی بوده است. اتاق اصلی سه‌راهرویی کاخ II معادل و متناظر ایوان سادهٔ کاخ I است، و بنابراین بایستی طاق‌دار بوده باشد، همچنان‌که اتاق مشابه آن در دامغان بدون شک چنین بود؛ اگرچه ستون‌ها یا جرزهای گرد آجری و پوشـیده از گچبری شـیاردار نسـبت به همتایان خود در دامغان باریک‌ترند و به همان نسـبت از هم فاصلهٔ بیشتری دارند.

ممکن است سازندگان ساسانی تشویق شده باشند تا بر مبنای نمونهٔ کلیسای صدر مسیحیت در سوریه، از تالار سـه‌راهرویی به جای ایوان اسـتفاده کنند، اما نقشهٔ ساسانی تاریخی کاملاً تفاوت داشته است. کلیسای صدر مسیحیت با قرار دادن دو ردیف ستون در تالار بزرگ به سه قسمت تقسیم می‌شد. اما جرزهای ساسانی به‌تدریج از دیواری که طاق را حمل می‌کرد، به سمت داخل کشیده می‌شد. بنابراین، تشابه بین نقشهٔ سوریایی و ساسانی فقط تصادفی است.

عمارت خسـرو یا حاجی قلعه‌سـی در میان ویرانه‌های قصر شـیرین تنها موردی اسـت که می‌توان با اطمینان یک کاخ دانسـت؛ بنایی که برای اقامتگاه و برگزاری تشـریفات رسمی یک شاه طرح‌ریزی شده، و نام امروزین آن حاکی از آن اسـت که برای خسـرو دوم پرویز (۵۹۰ ـ ۶۲۸ م) سـاخته شده است.[۱۴۲] این بنا در طراحی کلی تا حد زیادی شبیه قصر دیگر، حوش کری است که بایستی مربوط به همان زمان باشد، و چیدمان هر دو بنا کاملاً با آن نوع کاخ‌هایی که با ساختمان‌های فیروزآباد و سروستان شناخته می‌شود، تفاوت دارد.[۱۴۳] سـاختمان‌های اصلی عمارت خسـرو و حوش کری، هر دو بر صفه‌های مستطیل‌شـکلی قرار گرفته است که با سـطوح شـیب‌دار دوطرفه‌ای در دسـترس قرار می‌گرفت. صفه‌هایی از این نوع در تیسفون نیز وجود دارد؛ زیرا ضمن کاوش تپه‌های ویرانه‌های جنوب شـهر که به تل ذهب مشـهور است، یک صفهٔ مربع‌شکل با سطح شـیب‌دار دوطرفه از دل خاک بیرون آمده اسـت، و صفهٔ دومی که به احتمال زیاد بخشی از کاخ سلطنتی بر آن قرار داشـته، مسـتقیماً در جنوب طاق کسـری واقع شده است. آن را امروزه حرمسـرای کسریٰ می‌نامند؛ نامی که می‌تواند خاطرهٔ هویت اصلی آن را زنده نگاه دارد. صفه‌هایی که با سـطوح شـیب‌دار قابل دسترسی هستند، یادآور تخت‌جمشید است و اصول ساختمان‌سازی بر روی صفه آشکارا از زمان هخامنشیان تداوم یافته است؛ حتی اگر هیچ نمونهٔ اشکانی یا مربوط به اوایل ساسانی از آن شناخته نشده باشد.[۱۴۴]

کل چیدمان عمارت خسرو غول‌آساست. ساختمان که درون محوطهٔ دیواردار یا باغ فردوس پادشاه قرار دارد، به طول ۳۷۲ متر و پهنای ۱۹۰ متر است. جهت‌گیری کاخ درست بر محور غربی ـ شرقی است که با یک آبراههٔ باریک به طول ۵۵۰ متر مشـخص می‌شـود، در عین حال دروازهٔ ورودی باغ در حدود ۱۰۸ متر دورتر به سمت شرق، بر همان محور قرار دارد. صفه ۲۸۵ متر طول، ۹۸ متر پهنا و حدود ۸ متر بلندا دارد، و تا اندازه‌ای بر لبه‌های روی طاق‌های قوی حمل می‌شد، و سطح شیب‌دار دوطرفه‌ای، واقع در محور اصلی بنا، مسیر دسترسی به آن را فراهم می‌کرد، و دو سطح شیب‌دار دیگر به طور متقارن بر محور متقاطع واقع بود. بر بالای آن خود کاخ با نقشهٔ متقارن کف، شامل اتاق‌هایی دیوانی و اقامتگاه خصوصی شاه، برافراشته بود (شکل ۱۵۴).

دو نقشه‌ای که پیش از این چاپ شده است، در برخی نکات دارای ابهام است. این قطعی است که ورودی سرپوشیدهٔ عمق‌دار یا اتاق انتظار واقع بر محور بنا در مقابل ساختمان اصلی و بیرون‌نشسته از آن، رو به میان میدان

اصلی بزرگ، در انتهای شـرقی صفه قرار داشـته است. در نقشهٔ قدیمی‌تر، این اتاق انتظار با تنها یک ردیف ستون در هر طرف مرزبندی شده است. کاشف بعدی، که نقشهٔ دیگری دارد، هیچ اثری از ستون‌ها نیافت، بلکه توده‌های برهم‌انباشته‌ای از ضایعات یافت که او را به این نظریه رساند که در آن‌جا دیوارهای جانبی سنگینی وجود داشته که یک طاق گهواره‌ای را حمل می‌کرده است. به‌وضوح، هم ستون‌ها و هم دیوارها زمانی وجود داشته است، و اتاق انتظار در واقع یک تالار سه‌ایوانی نظیر موارد دامغان و کیش بوده است (نک: شکل‌های ۱۶۷ الف، ۱۷۰).

اگر این اتاق انتظار با ایوان‌های قصرهای فارس متناظر باشـد، پس بایسـتی به تالار چهارگوش گنبددار محل سـریر شـاهی نیز راه داشته باشد. هر دو نقشه یک اتاق مستطیل‌شـکل را بر محوری عمود بر محور اتاق انتظار نشـان می‌دهد، اما در این‌جا هم یک عدم انطباق دیده می‌شود. نقشهٔ جدیدتر این فرض را توجیه می‌کند که اتاق طاق گهواره‌ای داشته است، اما نقشهٔ دیگر، که در زمانی تهیه شده که بقایای ساختمان در شرایط بهتری قرار داشت، یک گنبد مرکزی را بر روی قوس‌های عرضی به همراه یک جناح طاق گهواره‌ای در هر طرف آن نشان می‌دهد. این با ایوان کرخه منطبق است و اتاق‌های مشابهی در قصرشیرین و حوش کری به عنوان بناهای ورودی دیده می‌شود.

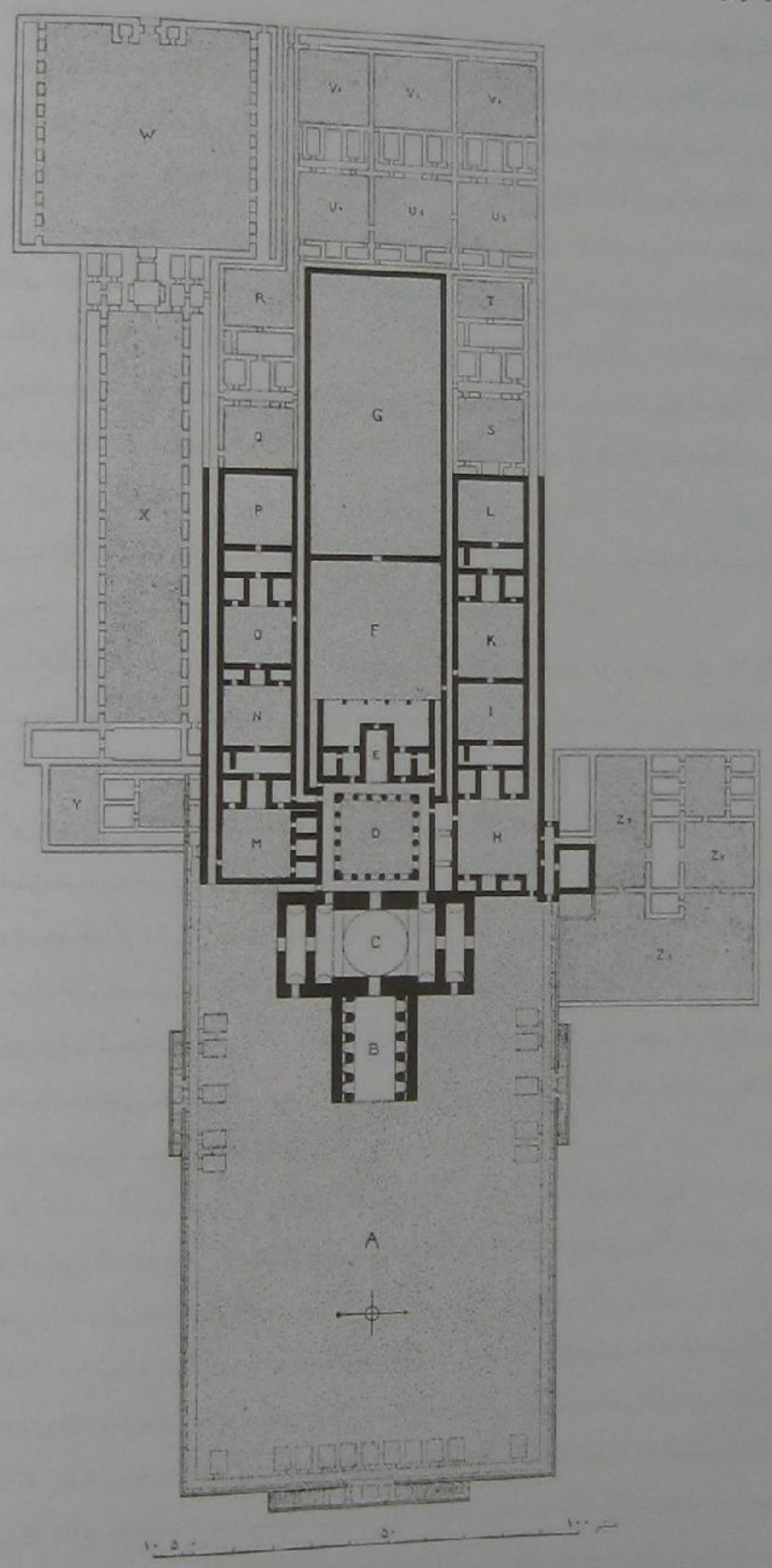
از این اتاق، شخص از دری واقع بر محور اصلی به درون فضایی چهارگوش به ضلع ۲۷ متر وارد می‌شود که با راهروی ستون‌داری احاطه شده است. از این میان فقط ستون‌های گوشه در میان توده‌های ضایعات قابل شناسایی است، و این‌ها با مقطع قلبی‌شکل نشان داده شده است. چنین فرض شده که این فضا مسقف بوده و فرضیه حتی از این هم پیش‌تر برده شده است و آن را گنبددار دانستند.[۱۴۵] اما ستون‌های بنایی باریک راهروها و دیواره‌های نسـبتاً ضعیف دیواره‌های محصورکنندهٔ محوطه که هر دو از قلوه‌سنگ‌های بی‌قواره و لاشه‌سنگ گچ ساخته شده است، هرگز نمی‌توانست گنبدی به قطر ۱۸/۶ متر را بر خود حمل کند. بنای تک‌گنبدی قلعهٔ چهارقاپی در کنار آن نشـان می‌دهد که گنبدها در قصرشـیرین چگونه سـاخته می‌شده است، و نشان می‌دهد میزان بسیار زیادی وزنهٔ تعادل برای این کار لازم است. بنابراین، محوطهٔ بزرگ چهارگوش در عمارت خسرو بایستی رویاز بوده باشد؛ یعنی حیاطی که گرداگرد آن را طاقگانی ستون‌دار فراگرفته است و یک ایوان که دهانهٔ آن در جهت محور اصلی بنا باز می‌شود.

بنابراین کل نقشه بایستی مطابق با چیدمان معمول، نظیر فیروزآباد و سروستان، بوده باشد: ۱) یک اتاق بارعام به شـکل ایوانی که رو به بیرون بنا گشـوده می‌شود؛ ۲) یک اتاق محصور طاق‌دار به عنوان محلی برای ملاقات خصوصی یا «دیوان خاص»؛ ۳) یک صحن با ایوانی واقع بر محور اصلی بنا.

در هر یک از دو سمت ایوان کوچک واقع در حیاط، گروهی از اتاق‌های متقارن چیده‌شده قرار داشت، و ورای آن‌ها دو دیوان روبه‌روی هم واقع بر اضلاع مخالف حیاط واقع در منتهی‌الیه غربی بنا قرار گرفته بود. این حیاط در نقشهٔ جدیدتر به وسیلهٔ دیواری که طول آن را قطع می‌کند تقسیم شده است، و یک مدخل اصلی دارد که بر محور بنا واقع است، و از هر سمت آن گذرگاهی یک مجموعه از ساختمان‌ها را به هم متصل می‌کند که راه ورود به آن‌ها تنها از طریق همین گذرگاه است. هر یک از این‌ها حیاط داخلی، ایوان‌ها و اتاق‌های خود را دارد و برخی نیز دارای آشپزخانه و یک حیاط کوچک برای خدمات است. این ردیف خانه‌ها رو به سمت غرب در تراز پایین‌تری ادامه می‌یافت و انتهای صفه را احاطه می‌کرد، و در جنوب، صفه به صورت نامتقارنی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



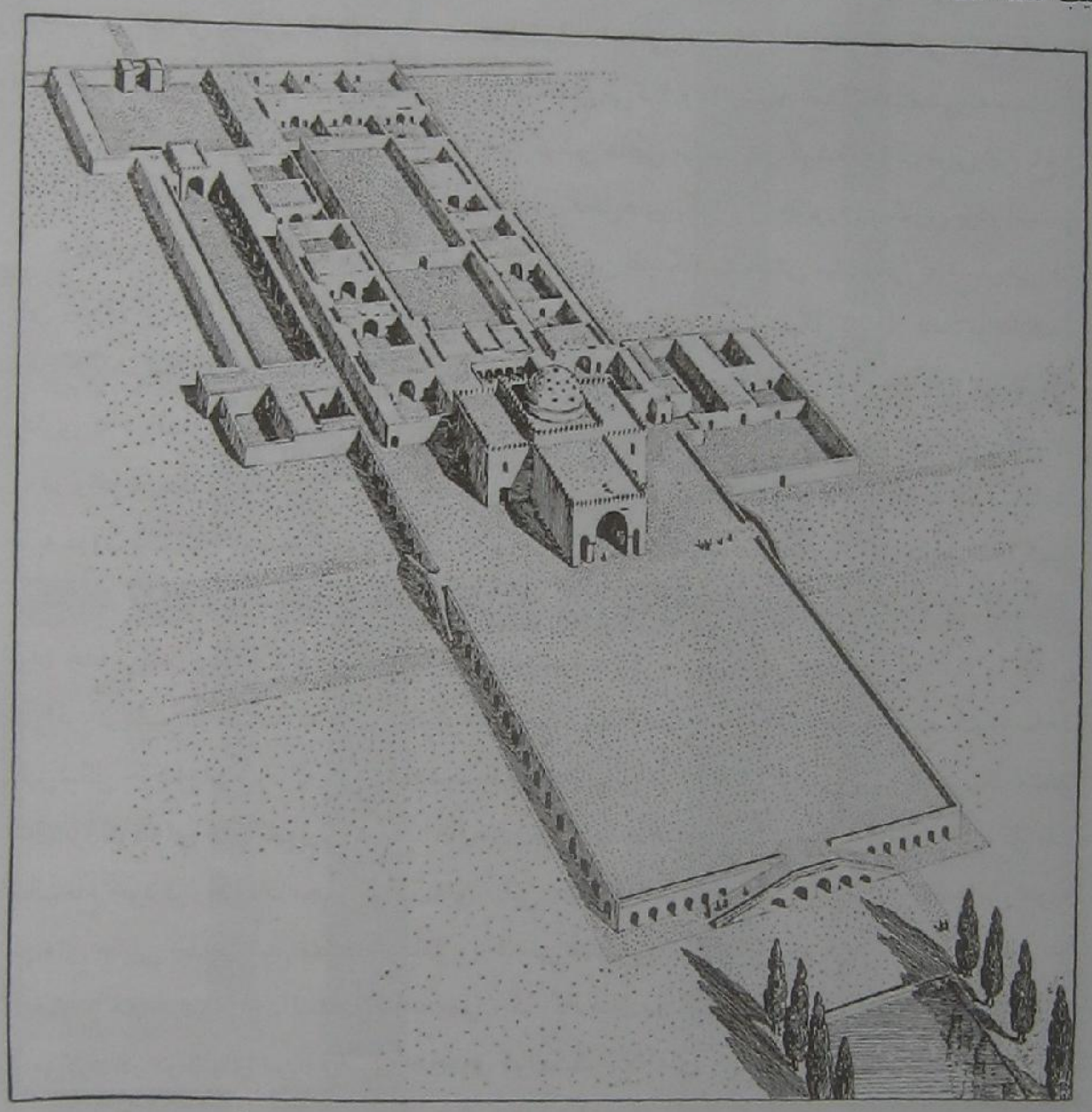
شکل ۱۵۳. قصرشیرین، عمارت خسرو: نقشهٔ کف.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به درون دو حیاط طاقگان‌دار گسترش می‌یافت که به وسیلهٔ یک پاسدارخانهٔ طاق‌دار به هم متصل می‌شدند و ساختمان‌هایی در هر طرف داشتند؛ درحالی‌که در ضلع شمالی چندین واحد ساختمان در یک گروه با هم ترکیب شده است.



شکل ۱۵۴. قصر شیرین، عمارت خسرو: بازسازی پیشنهادی نمای خارجی.

ساختمان‌های سمت ساختمان اصلی روی صفه احتمالاً حرمسرا بوده است، در همان حال آن‌هایی که دورتر و در صفه قرار دارد، می‌بایست اقامتگاه ملازمان بوده باشد. حیاط‌های طاقگان‌دار احتمالاً برای جانوران شکاری به کار می‌رفته است، که سرگرمی محبوب شاهان ساسانی بوده است. حیاط باریکی با بیش از ۱۰۰ متر درازا که شخص می‌توانست از صفهٔ کاخ آن را ببیند، به‌خصوص برای این ورزش به‌خوبی مناسب بود.

اصول چیدمان بنای حوش کری[۱۴۶] بسیار شبیه عمارت خسرو است؛ هرچند فقط کلیاتی از نقشهٔ کف ثبت شده است، و بنابراین چیزی جز ترکیب کلی آن قابل پی‌گیری نیست: یک ایوان جلویی سه‌راهرویی، یک اتاق مستطیلی، محور اصلی عمود بر محور ایوان، احتمالاً با یک گنبد مرکزی، و حیاطی با ایوان‌هایی کوچک واقع بر محور بنا. به همین ترتیب، خانه‌های مسکونی به صورت بناهای ایوان‌داری با یک حیاط داخلی،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پهلو به پهلوی هم در انتهای غربی نقشهٔ مستطیل‌شکل قرار دارند. در این‌جا باز هم چیدمان متقارن و مجتمع است، اما در مقیاسی بسیار کوچک‌تر از عمارت خسرو،[۱۲۷] و تمامی بخش‌ها که محدوده‌های کاخ به شمار می‌رفت، بر یک محور چیده شده بود. محور اصلی، که حیاط‌های بزرگ به طور متقارن در دو طرف آن قرار می‌گرفت، در خیابانی به طول ۱۷۵ متر به سمت شرق ادامه می‌یافت که ساختمان کوچکی مانند یک دکّه در ابتدای آن قرار داشت. نمای کاخ محور عرضی را مشخص می‌کرد و به وسیلهٔ خیابان مستقیمی به سمت شمال امتداد می‌یافت که به دروازهٔ باغ عظیم و تقریباً چهارگوشی منتهی می‌شد. در گوشهٔ جنوب‌غربی این باغ، بنایی با سه حیاط وجود داشت که احتمالاً شامل اصطبل‌ها و محل‌های نگهداری جانوران شکاری بوده است.

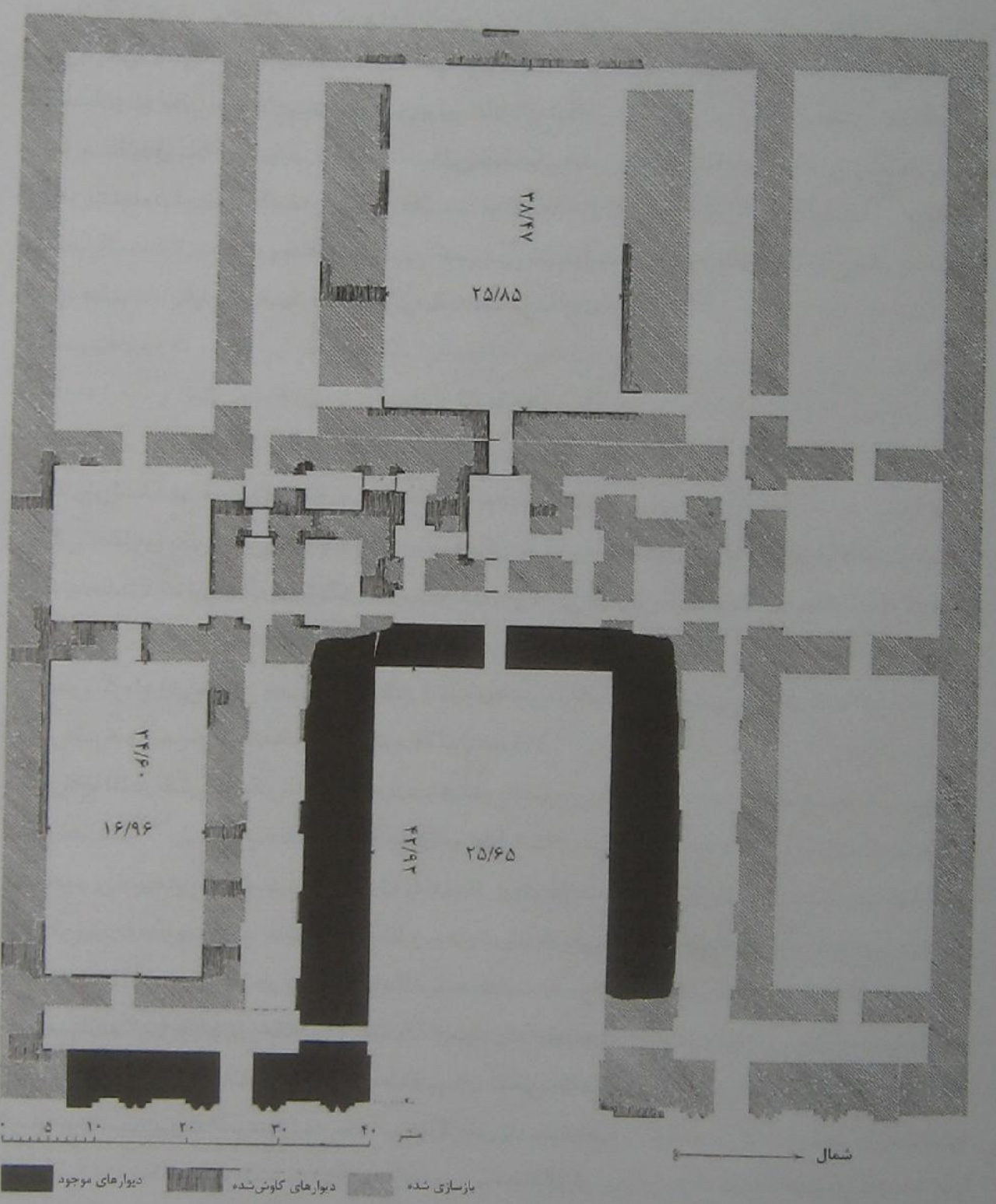
چیدمان طاق کسری، که به لحاظ مقیاس بزرگ‌ترین اقامتگاه سلطنتی ساسانی به شمار می‌رفت، از طرحی پیروی می‌کند که تنها با کاوش‌های باستان‌شناسی آشکار شد (شکل ۱۵۵)؛ کاملاً برخلاف قاعدهٔ معمولی که قصرهای فیروزآباد و سروستان و دامغان معرف آن است، و به همان اندازه متفاوت با نوع کاخ‌های صفه‌داری که در قصر شیرین و حوش کری ارائه شده است. از ایوان که رو به شرق باز می‌شود، راهی از میان یک در واقع بر محور بنا در دیوار پشتی به درون مجموعه‌ای از اتاق‌های کوچک‌تر که به هم راه دارد، و از آن‌جا به درون یک اتاق محصور بسیار بزرگ که هم‌عرض ایوان است و همچنین بایستی دارای طاق گهواره‌ای بوده باشد، باز می‌شود. در هر یک از دو طرف ایوان، اتاقی بر محور اصلی قرار داشت که به وسیلهٔ یک راهرو از ایوان جدا می‌شد و به‌وضوح مانند ایوان کرخه، و نه به بزرگی آن، طاق‌دار بود.

اگر آن بخش از نقشه که ضمن کاوش‌ها آشکار شده است به صورت متقارن تکمیل شود، ساختمانی مستطیل‌شکل حاصل می‌شود که شامل دو مجموعه اتاق متوالی بر محور مرکزی بناست که هر یک مشتمل بر سه اتاق بزرگ دارای طاق گهواره‌ای است. اتاق‌های میانی به خاطر طول و عرض و ارتفاع بیشتر، کل نقشه را تحت‌الشعاع خود قرار می‌داد. مجموعهٔ اتاق‌های میانی جلویی مانند یک ایوان باز بود. این اتاق‌ها با راهروهایی از اتاق‌های جانبی جدا می‌شد. منطقه‌ای شامل واحدهای مسکونی کوچک‌تر تمام عرض بنا را در محور عرضی می‌گرفت، و هم به عنوان جداکننده و هم به عنوان گذرگاه میان مجموعهٔ اتاق‌های بزرگ جلویی و عقبی ایفای نقش می‌کرد. در دو انتهای این ردیف از اتاق‌های کوچک‌تر تالارهای چهارگوش واقع بود که احتمالاً گنبددار بوده است، گرچه به صرف این‌که اتاق چهارگوش بوده است، نمی‌توانیم با قطعیت چنین نتیجه‌گیری کنیم. هرچند اگر هم گنبدهایی در تیسفون مورد استفاده بود، نقش مسلطی ایفا نمی‌کرد، درحالی‌که در فیروزآباد، سروستان، و یا با قضاوت بر مبنای تمامی نشانه‌ها، در دامغان چنین نقشی داشت؛ حداقل تا این‌جا، بر اساس نیمی از کاخ که تمام چیزی است که تاکنون کشف شده است، می‌توانیم به چنین نتیجهٔ قطعی‌ای برسیم. در مورد نیمهٔ دیگر، که در قسمت مقابل قرار داشت، تنها می‌توانیم با اطمینان بگوییم که آن هم ایوانی رو به حیاطی که بین دو نمای ساختمان واقع بوده، داشته است.

موارد کاربرد کاخ و بخش‌های متنوع آن را فقط با تردید می‌توان حدس زد؛ مگر آن قسمت‌هایی که ساختمان‌ها خود نشانه‌هایی به دست می‌دهند، یا آن‌که مدرک مستند احتمالاً مربوطی وجود داشته باشد. ملاقات‌های تشریفاتی باشکوه دربار ساسانی در تیسفون، که مورخان اسلامی از آن سخن گفته‌اند، به احتمال زیاد در ایوان بزرگ و حیاط مقابل آن رخ می‌داده است. تخت خسرو می‌بایست در همین‌جا بوده باشد، با تاج

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



شکل ۱۵۵. تیسفون، طاق کسری (ایوان خسرو): نقشهٔ کف بر اساس نتایج کاوش‌های سال‌های ۱۹۲۸ ـ ۱۹۲۹ م.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که بنا به گفتهٔ طبری از سقف آویزان بوده است، و پردهٔ گرانبهایی که بنا به اظهار خطیب بغدادی، سربازان سعد بن ابی‌وقاص آن را به هنگام سقوط شهر سوزاندند.[۱۴۸] مستطیل دراز محصور در دیوار واقع در جنوب ساختمان‌های طاق، احتمالاً میدان نمایشی برای جانوران شکاری یا نمایش شکارهای سلطنتی، نظیر آنچه بر نقش‌برجستهٔ طاق بستان می‌بینیم، بوده است، اما این فقط یک حدس است. خانه‌های مسکونی واقع در محوطهٔ کاخ در تیسفون احتمالاً بر صفه‌هایی قرار داشت که بعدها جای این میدان نمایش را گرفت،[۱۴۹] اما باز این هم فقط یک احتمال است. واحدهای مسکونی خصوصی نمی‌توانست در خود بنای طاق واقع شده باشد، زیرا مقیاس عظیم بنا آن را برای مصارف مسکونی نامناسب می‌ساخت.

گرمابه‌ها

بنای کاوش‌شده در غرب بنای طاق مسلماً گرمابه بوده است.[۱۵۰] آبراهه‌ها و مجراهای ساخته‌شده از لولهٔ سفالی، و بقایای یک گلخن، یک چاه و یک بینه، همگی به کاربرد بنا اشاره دارد، و از آن‌جا که شواهدی به دست آمده است که این بنا به دیوارنگاره‌ها، موزاییک، و پوششی مرمرین مزین بوده، واضح است که گرمابه‌ها نقش مهمی در زندگی دربار ساسانی ایفا می‌کرده است؛ هرچند تا پیش از کاوش این خرابه‌ها، ما هیچ اطلاعی از وجود گرمابه‌هایی با این خصوصیت پیش از دوران اموی نداشتیم. بنابراین می‌توان گفت که گرمابه‌های اسلامی صرفاً بر اساس گرمابه‌های رومی توسعه نیافته بود.

کاخ III در کیش که یک ساختمان ایوان‌دار است، به صورتی غیرقطعی به عنوان یک استخر شنا شناسایی شده است:[۱۵۱] اول به این خاطر که یک مخزن مستطیل‌شکل آب جای حیاط داخلی را گرفته است؛ دوم، این مخزن را اتاق‌هایی احاطه کرده است که به شکل ایوان نیز هستند، و این نمودی بسیار غیرمتعارف به شمار می‌رود؛ و سوم، به این خاطر که این بنا ورودی بسیار باریکی دارد. هرچند طرز قرارگیری ورودی نظیر کاخ‌های I و II است که هر دو مسلماً اقامتگاه بوده است، ضمن این‌که مخزن آب یا حوض حتی امروز هم وجه همیشه ثابت حیاط در خانهٔ ایرانی است، همچنان‌که «بحره» در خانه‌های سوریایی چنین حالتی دارد، و حوض‌های برخی از کاخ‌های اسلامی در هندوستان تمامی حیاط درونی را شامل می‌شود؛[۱۵۲] البته این‌ها نه گرمابه بوده است و نه استخر شنا. پهنهٔ آب در گرمای تابستان هوا را تلطیف می‌کرده، و منظرهٔ آب توهمی خوشایند از خنکا و طراوت پدید می‌آورده است. ساسانیان ترجیح می‌دادند که قصرهای خود را در کنار چشمه‌ها و آب‌های جاری بنا کنند، یا در غیر این صورت، به مانند قصر شیرین، به طور دقیقی شبکهٔ آب‌رسانی منظمی تدارک می‌دیدند. در قصر اردشیر در فیروزآباد چشمه‌ای وجود داشت که استخر گرد مقابل ایوان را پر می‌کرد،[۱۵۳] و در شرحی از یک کاخ، که قباد نزدیک آسک در خوزستان ساخته بود، از استخری مشابه یاد شده است.[۱۵۴] ضمناً بر اساس گزارش حمدالله مستوفی، در حیاط کاخی در شیز استخر یا دریاچهٔ بسیار ژرفی وجود داشت که آب آن از چشمه‌ها تأمین می‌شد و هرچه درون آن می‌افتاد، بدل به سنگ می‌شد.[۱۵۵] شاید از آن‌جا که هیچ چشمه‌ای در عراق در دسترس نبود، حوض‌ها به عنوان جایگزین آن‌ها ساخته می‌شدند؛ چنان‌که کاخ III در کیش این را نشان می‌دهد.[۱۵۶]

پنجره‌بندی و تهویه

در معماری اماکن مسکونی مشرق‌زمین محافظت در برابر گرمای تابستان همان‌قدر اهمیت دارد و توجه می‌طلبد که محافظت در برابر سرما در سرزمین‌های شمالی. ساکنان امروزی عراق و جنوب ایران طی روزهای تابستان به غارنشینان موقتی مبدل می‌شوند و به سرداب پناه می‌برند؛ یعنی به سکونتگاه‌های طاق‌داری که زیر خانه‌های سبک ایشان قرار دارد (نک: فصل ۳۹ ذ). در بابل کهن خود خانه شبیه یک غار بنا می‌شد که راه نفوذ شعاع‌های سوزان خورشید را با دیوارهای قطور و بدون پنجره می‌بست.[۱۵۷] این روش در دورهٔ ساسانی نیز تغییر نیافت، و ضخامت دیوارهای کاخ اردشیر در فیروزآباد نه تنها به خاطر لاشه سنگ‌های بزرگ به‌کاررفته در سازه و احتیاج به وزنهٔ تعادل برای رانش زیاد سقف‌های زمخت و پوستهٔ قطور، بلکه بدون شک به خاطر این نیز بود که دیوارهای سنگین محافظ مناسبی در مقابل گرماست. از هیچ پنجره‌ای نور روز مستقیماً به درون اتاق نمی‌تابید، و ظاهراً درها نور فضای داخلی را فراهم می‌کرد. سه اتاق گنبددار می‌بایست کاملاً تاریک بوده باشد، مگر این‌که تصور شود تاج گنبد پنجره‌بندی شده بوده است که با شرایط ویرانه‌ها تطابق دارد، و با قضاوت بر مبنای روش امروزی، در ایران، برای مثال در بازارها که دریچه‌های کوچک محوطهٔ بسیار بزرگی را روشن می‌کند، نیز جور درمی‌آید (نک: فصل ۳۹ ذ). تهویه به وسیلهٔ نظامی از مجراهای هوا که درون دیوارهای ضخیم پیرامون اتاق‌های گنبددار تعبیه شده بود، و با دریچه‌های بادگیر بین گنبدها که از طریق آن‌ها هوا به کمک باد به درون اتاق‌ها کشیده می‌شد، تأمین می‌شد.[۱۵۸]

در سروستان به هیچ روی این وسیلهٔ تهویه، که دقیقاً با بادگیر رایج امروز در معماری مسکونی ایران و عراق (نک: فصل ۳۹ ذ) منطبق است (نک: لوح ۴۶۲ و فصل ۴۲)، یافته نشده است. به نظر می‌رسد نظام تهویهٔ دیگری در آن‌جا مورد استفاده قرار می‌گرفته است. در یک نقشه، لوله‌های سفالی درون پوستهٔ گنبد فرض شده است، درحالی‌که دیگری فرض می‌کند که شکاف‌های باریکی در گنبد وجود داشته است.[۱۵۹] در هر صورت، دریچه‌های کوچکی در اطاق وجود داشته که هم نور و هم هوا از آن وارد می‌شده است. به نظر می‌رسد نوعی پنجره‌بندی محدود موردنظر بوده است. تمهید دیگری که به موازات آن وجود داشت، دریچه‌های کوچکی در سقف بود که با شیشه‌های رنگی پر می‌شد و در گرمابه‌های مشرق‌زمین امروز نیز یافت می‌شود.[۱۶۰] در ایوان طاق کسری، درون پوستهٔ طاق، لوله‌های سفالی به فواصل منظم تعبیه شده است، اما از آن‌جا که این ایوان باز است، لوله‌ها نمی‌تواند هیچ ارتباطی با نور یا تهویه داشته باشد. از این گذشته، لوله‌های مشابهی در قسمت تحتانی طاق که چندین متر قطر دارد، یافت شده که انتهای خارجی این لوله‌ها با ملاط مسدود شده است. این نظریه مطرح شده که ممکن است آن‌ها به منظور آویختن چراغ‌ها به کار می‌رفته است؛ اما این هم محتمل به نظر نمی‌رسد، زیرا در این صورت چراغ‌ها بسیار نزدیک به هم، در دو طرف اتاق، تقریباً مماس با دیوار و به طور فزاینده‌ای دورافتاده از مرکز اتاق، قرار می‌گرفت. امکان دارد که آرایه‌هایی درون این سوراخ‌ها نشانده می‌شده است.[۱۶۱]

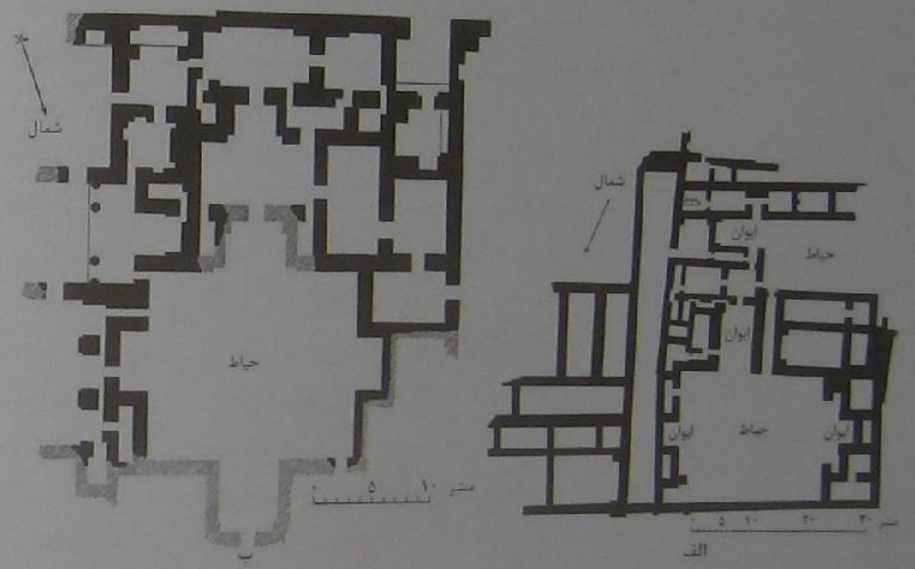
خانه‌های شخصی

تمامی بخش‌های مسکونی عمارت خسرو ساده‌ترین شکل ایوان را نشان می‌دهد که یا یک ایوان تکی است که رو به یک حیاط باز می‌شود، یا دو ایوان مقابل هم، یکی برای تابستان و دیگری برای زمستان، و فقط با تالاری

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در هر طرف ایوان. خانه‌های مسکونی کاوش‌شده در تیسفون نیز که به دلایل باستان‌شناختی به اواخر دورهٔ ساسانی منسوب است،[۱۶۲] دارای حیاط و ایوان به عنوان وجوه مرکزی بنا بود؛ اما برخی از آن‌ها ساختمان‌هایی بزرگ با اتاق‌های بسیار بود که برای زندگی در مقیاس تجملی‌تر از اماکن مسکونی عمارت خسرو مناسب بود. بنابراین، تغییرات متنوعی در شکل ایوان به وقوع پیوست، اما قاعدهٔ اساسی همواره همان بود (شکل ۱۵۶ الف). ایوان باز در وسط یک، دو، سه، یا احتمالاً اگر نقشهٔ این نوع (شکل ۱۵۶ ب) کامل باشد، چهار طرف حیاط قرار می‌گرفت که در این حالت آخر، یک نقشهٔ چهارایوانی به وجود می‌آمد که پیش از آن در قصر اشکانی در آشور دیده شده بود (نک: ص ۵۵۴)، و اتاق‌های دو طرف آن کم و بیش به صورت متقارن قرار می‌گرفت.



شکل ۱۵۶ الف، ب. تیسفون، خانه‌های مسکونی، سدهٔ ششم مسیحی. نقشهٔ کف: الف. ام السعاتر، ب. المعارض.

اگرچه نقشهٔ خانه‌های شخصی نسبت به کاخ‌ها بسیار کمتر متقارن بود، آن‌ها با داشتن ایوان و اتاق‌هایی در پشت آن، همگی بر روی یک محور متشکل می‌شد، و اگر یک اتاق چهارگوش به ایوان متصل می‌بود، ما همان طرح فیروزآباد، سروستان و دیگر کاخ‌ها را در این‌جا می‌داشتیم.

ایوان‌ها همه از اهمیتی برابر برخوردار نبودند. بزرگ‌ترین ایوان آشکارا مهم‌ترین اتاق نیز بود، درحالی‌که بقیه گاهی فقط طاقچه‌های دیواری کم‌عمق به شمار می‌رفت. در برخی موارد، قسمت جلوی آن‌ها نسبت به عقب عریض‌تر است و عقب‌نشستگی دارد. گاهی در عرض قسمت جلویی ایوان، دهلیزی ستون‌دار وجود داشت که در عراق امروز آن را «طرمه» می‌نامند؛[۱۶۳] و یا ایوان شکل T معکوس (⊥) را در نقشهٔ کف به وجود می‌آورد، با آن‌که طرمه در طول کنارهٔ حیاط قرار می‌گرفت، اما هرگز آن‌قدر توسعه نمی‌یافت که حیاط را به یک محوطهٔ ستون‌بند پیوسته بدل کند. دهلیز ورودی مشابهی در حیاطی با همین موقعیت نسبت به ایوان، در قصر اخیضر یافت شده که متشکل از ستون‌های بنایی و متعلق به اوایل دوران اسلامی است.[۱۶۴]

اتاق‌های محصوری که در فواصل بین ایوان‌ها حیاط را احاطه می‌کرد، اغلب به یکی از سه شکل ذیل

فرض می‌شود. برخی با چهار تکیه‌گاه است که حدود مربع را مشخص می‌کند. این نوع اتاق قبلاً در قصر اشکانی در آشور (نک: شکل ۱۰۶) و پیش از آن در اتاق‌های فرعی هدیش و دیگر کاخ‌های اقامتگاهی در تخت‌جمشید دیده شده بود (شکل ۷۴). این نوع اتاق مجدداً در قصر اخیضر دیده می‌شود[۱۶۵] که مانند مورد آشور طاق‌دار است. انواع دیگر، یکی مستطیلی دراز است که اغلب به یک اتاق چهارگوش واقع بر محور بنا راه دارد، و نهایتاً نوع آخر که مستطیل یا مربعی است که با یک یا بیش از یک طاقچهٔ دیواری مستطیل‌شکل وسعت یافته است.

این اتاق‌های طاقچه‌ای در تاریخ معماری شرقی مورد توجه خاص بوده است، زیرا طاقچهٔ دیواری یکی از مشتقات ایوان است، و این بدان معناست ایوان که اصالتاً فقط اتاقی دهان‌گشوده به سوی بیرون بود، طی زمان و در انتهای دورهٔ ساسانی، کاربرد اتاقی محصور را یافته بود که جایگزین حیاط نیز بود، و باید آن را حیاط مسقف در نظر گرفت. بنابراین در هر اتاق طاقچه‌ای، اصول بنای ایوان‌دار به شکلی فشرده تکرار می‌شد. این اتاق، با یک ایوان شاه‌نشین، به یکی از مهم‌ترین نقشمایه‌ها در طراحی معماری اسلامی بدل شد. در خانه‌های شخصی سوریه و مصر امروز آنچه «قاعه» نامیده می‌شود، از همین نوع اتاق است.[۱۶۶] آن بخشی که معادل حیاط است، در قاهره «دُرقاعه» نامیده می‌شود که یک یا بیش از یک شاه‌نشین به آن گشوده می‌شود، از شاه‌نشین‌ها بلندتر است، و بنابراین می‌تواند از پنجره‌هایی که در بخش فوقانی دیوار قرار دارد نور بگیرد، و می‌توان حدس زد که اتاق‌های طاقچه‌ای ساسانی نیز دارای این نوع پنجره‌بندی کلیسامانند بوده است. قاعه در خانه‌های سوریهٔ امروز اغلب سه بازوی ایوانی دارد، بنابراین اتاق شکل یک T وارونه (⊥) را در نقشهٔ کف به خود می‌گیرد، و در یکی از خانه‌های ساسانی در تیسفون (شکل ۱۵۶ ب) یک اتاق سه‌شعبه از این نوع، آشکارا اتاق پذیرایی به شمار می‌رفت و محور آن به ایوانی که رو به حیاط باز می‌شد، راه داشت. دقیقاً همین شکل قرارگیری اجزا در خانه‌های امروز حلب نیز دیده می‌شود.

طرمه، که به عنوان یک عنصر فرعی در برخی از خانه‌های ایوان‌دار ظاهر می‌شود، خود وجه ممیزهٔ نوع دیگری از خانه‌هاست که ضمن بازسازی‌هایی که بر اساس آثار یافت‌شده در خرابه‌های دره‌شهر انجام شده است، مورد شناسایی قرار گرفته‌اند.[۱۶۷] این هشتی یا دهلیز، با ستون‌های مدور ساخته‌شده از سنگ که رو به خیابان یا باغ گشوده می‌شد، قسمت جلویی یک خانهٔ تک‌افتاده و بدون حیاط را شکل می‌داد. نقشهٔ آن هیچ وجه مشترکی با خانه‌های یافت‌شده در تیسفون، و هیچ ارتباطی با خانه‌های معمول امروزی در ایران و کشورهای همجوار، مگر در طرمه که از وجه مشخصهٔ معماری مسکونی ایران و عراق امروز است، ندارد. بنابراین، خانه‌های کربلا طرمه‌ای از این نوع دارد که به سوی خیابان گشوده می‌شود، اما اغلب طرمه حیاط داخلی را احاطه می‌کند، و به جای جرزهای آجری یا سنگی، ستون‌های باریک چوبی در آن به کار می‌رود.[۱۶۸] این ستون‌های باریک چوبی از مشتقات سبک کهن ایرانی است (نک: ص ۸)، و بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که خانه‌های طرمه‌دار در طول دورهٔ ساسانی، بومی مناطق غربی و شمالی و نیز دره‌های مرکزی ایران که امروز نیز مراکز سکونت عمده به شمار می‌رود، بوده است و نیز این‌که طرمه در ترکیب طبقهٔ دوم خانه‌های ایوان‌دار به کار رفته بود، سرمنشئی کاملاً متفاوت داشت.

مخروبه‌های خانه‌های شخصی در دره‌شهر نشان‌دهندهٔ نقشه‌ای دوطبقه بود، و در بازسازی نیز از همین تعبیر تبعیت شده است. احتمالاً بیشتر ساختمان‌های شهری ساسانی چندین طبقه داشته است، و حکاکی روی بشقاب نقرهٔ موزهٔ سن‌پطرزبورگ نشان می‌دهد که طبقات فوقانی بیرون نشسته بوده و به سمت خارج پیشامدگی داشته است؛ همچنان‌که امروزه معمولاً در شهرهای اسلامی شرق نزدیک نیز شاهد آن هستیم. اما دانستن این‌که

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آیا خانه‌های کاوش‌شده در تیسفون بیش از یک طبقه داشته، و نیز تعیین تعداد این طبقات، امروزه برای ما ممکن نیست. هیچ اثری از راه‌پله‌ها یافت نشده است، اما در راه‌گذرهای باریکی که در تمام نقشه‌های کف دیده می‌شود، و مانند گذرگاه‌هایی که مجموعهٔ اتاق‌های دور از هم را به هم مرتبط می‌کند، پلکان‌هایی می‌توانسته وجود داشته باشد، و اگر این پلکان‌ها چوبی بوده است، کاملاً بایستی از بین رفته باشد.

اظهار این‌که کاخ‌ها طبقات فوقانی داشته است نیز، بااطمینان ممکن نیست. در الحضر اتاق‌های نشیمن واقع در دو طرف ایوان دوطبقه بوده است (نک: ص ۵۵۰). در تیسفون احتمالاً می‌بایست طبقهٔ دومی بر روی اتاق‌های کوچک‌تر، واقع بین ایوان بزرگ و اتاق‌های بزرگ، وجود داشته باشد. در جناح شمالی قلعهٔ صحرایی اُخیضر، که شامل یک تالار ورودی بزرگ نیز می‌شود، سه طبقه با طاق‌هایش هنوز پابرجاست.[۱۶۹] این بنا تقریباً از اواسط سدهٔ دوم ه‍.ق وجود داشته است، اما در واقع ادامه‌دهندهٔ مفهوم کلی و جزئیات سنت‌های معماری کاخ‌های ساسانی است؛ بنابراین، می‌توانیم نتیجه بگیریم که بخشی از کاخ‌های ساسانی بیش از یک طبقه داشته است، درحالی‌که دیگر بخش‌ها همگی بر سطح زمین بنا شده بوده است. این نظریه مطرح شده است که قلعهٔ معروف خورنق در نزدیکی حیره هم[۱۷۰] که نمونهٔ پیشین اخیضر بوده، می‌بایست نظیر اخیضر دارای بخشی با چندین طبقه بوده باشد، زیرا در شعر عبدالعُزی آمده است که سنمار معمار «آن را بلند، چون کوهی با قلل رفیع بنا کرد»، و در جای دیگر می‌خوانیم که نعمان بن امرؤالقیس از فراز آن می‌توانست بر زمین‌های حاصلخیز سرزمینش تا دریاچهٔ نجف بنگرد.[۱۷۱] یک خانهٔ شهری به خاطر کمبود فضا می‌توانست به صورت چندطبقه ساخته شود، اما مسلماً این نمی‌توانست انگیزهٔ چندطبقه بودن کاخی واقع در یک باغ یا دشت باز، نظیر اخیضر، بوده باشد. هدف احتمالاً این بوده است که هوایی پاک‌تر نسبت به هوای دم‌کرده و غبارآلود نزدیک به سطح زمین فراهم شود، و نیز چشم‌انداز مطلوبی از سرزمین‌های مجاور به وجود آید.[۱۷۲]

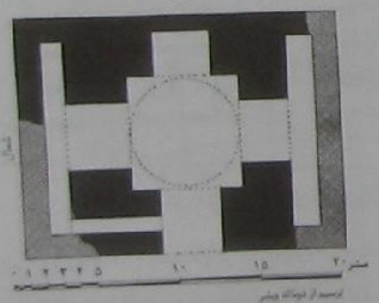
بناهای مذهبی

مسئلهٔ بناهای مذهبی زردشتی در ایران عهد ساسانی تا همین اواخر محل مناقشهٔ جدی بوده است. نام هفت آتشکدهٔ بزرگ معلوم است، و مستنداتی مبنی بر وجود بسیاری از آتشکده‌های دیگر نیز موجود است، اما تنها مکان تعداد بسیار اندکی از آن‌ها مشخص شده است، و هیچ‌یک از گزارش‌های اسلامی یا مسیحی ما را در تصور دقیق ظاهر این بناها یاری نمی‌دهد. حتی آشنایی با ابنیهٔ مذهبی و تشریفات آیینی پارسیان هند، یا زردشتیان امروز ایران، معروف به گبرها، کمکی به حل این مسئله نمی‌کند. هر چند به‌تازگی کل مسئله تا حدودی روشن شده است و به نظر می‌رسد برخی دیدگاه‌ها، که از مدت‌ها قبل بسط یافته است، به‌راستی صحیح باشد.[۱۷۳]

ویرانه‌های تخت سلیمان، که بر فراز کوهی به ارتفاع ۲۵۰۰ متر، و در حدود ۱۶۰ کیلومتری جنوب غربی دریاچهٔ ارومیه و ۱۰۰ کیلومتری غرب زنجان واقع است، تا یک قرن پیش بقایای شهر گزن (کنزک) تصور می‌شد که شرح آن به‌وسیلهٔ کدرنوس و تئوفانس داده شده بود، و اعراب آن را با نام شیز می‌شناختند،[۱۷۴] و بقایای آتشکده‌ای بزرگ با گنبدی نُه‌متری که در اصل بسیار بلند بوده است، همان آتشکدهٔ آذرگشسب، آتش مقدس آذربایجان تصور می‌شد که از زمان‌های اساطیری پرستش می‌شد و تصور می‌شد که هراکلیوس آن را

ویران کرده باشد. کل این خرابه‌ها بسیار گسترده است، شامل تقریباً بیست سازهٔ مربوط به دوره‌های اشکانی، ساسانی، اوایل و اواسط اسلامی، که در میان دیوار بنایی مستحکمی با ارتفاعی بیش از ۱۵ متر و محیطی حدود ۱۲۰۰ متر، محصور شده و با ۲۷ برج استحکامات تقویت گردیده است. پاره‌سفالینه‌ها ثابت می‌کند که این محوطه از حدود هزارهٔ سوم پیش از مسیح تا دست‌کم سدهٔ پانزدهم مسیحی به طور پیوسته ساکنانی داشته است. اگرچه آتشکده ویران شده بود، اما آن‌قدر از آن باقی است که نقشهٔ واقعی آن را نمایان کند؛ یک گنبد قرارگرفته بر روی چهار قوس که به یک دالان طاق‌دار باز می‌شود، به‌وضوح در عکس‌های هوایی مشهود است.[۱۷۵]

در درهٔ گرا، بین فیروزآباد و کازرون، ویرانه‌های یک بنای چهارگنبدی از همین نوع هنوز باقی است که مردم محلی آن را چهارطاق می‌خوانند. یکی از این ویرانه‌ها، نزدیک روستای فراشبند، از مدت‌ها پیش شناخته شده است و کاشفش آن را نظیر کاخ فیروزآباد هخامنشی می‌دانست.[۱۷۶] هر چهار خرابه را پژوهشگری که سه بنای دیگر را یافته بود، به عنوان آتشکده بازشناسی کرد که به گزارش طبری آن‌ها را آتشکده‌هایی تشخیص داده‌اند که مهرنرسی، وزیر یزدگرد اول و بهرام گور، در چهار روستای نزدیک گور که به وی تعلق داشت، ساخته بود. طبری نام این آتشکده را ذکر می‌کند، و این پژوهشگر معتقد است که یکی از این نام‌ها، «فراز مرا آور خذایا»، به شکل نام جغرافیایی کنونی فراشبند تا به امروز باقی مانده است.[۱۷۷] هر چهار سازه، که دو تای آن‌ها بزرگ و دو تا کوچک است، بر اساس همان اصول و مطابق با بنای تخت سلیمان ساخته شده است. اتاق آتشدان چهارگوش با گنبدی قرارگرفته بر سکنج‌هایی مسقف شده است، گنبد بر چهار ستون که به وسیلهٔ چهار قوس به هم متصل است، حمل می‌شود، و این مجموعه با راهروی باریکی محصور شده است. این راه در کناره‌های بنا با طاق‌های گهواره‌ای، و در گوشه‌ها با گنبدهای کوچکی که بر سکنج‌ها قرار دارد، مسقف شده است. این راهرو که یکی از سالم‌مانده‌ترین بخش خرابه‌هاست، یک خروجی به شکل درگاهی با قوسی تمام‌دور در هر چهار طرف داشت. در قسمت بیرونی سازهٔ گنبد، مجموعه‌ای از طاقچه‌های دیواری کوچک و گنبدی با پوستهٔ ضخیم بر بالای مدخل اصلی دیده می‌شود که بر جرزی چهارگوش قرار می‌گرفت و بر بالای این طاقچه‌ها چون کلاهکی برافراشته بود. در بازسازی پیشنهادی، یک سوراخ مدور بر تاج گنبد نشان داده شده است.[۱۷۸] در جلوی بنا، یک حیاط ورودی وسیع اما کم‌گود وجود داشت که یک بنا با طاق گهواره‌ای به صورت متقارن در طرف دیگر آن قرار گرفته بود. شیوهٔ ساخت این بنا به‌تنهایی کافی است که این بناها را به عهد ساسانی منتسب کنیم. دیوارهای ضخیم از سنگ‌های شکسته و ملاط گچ ساخته شده است، و طاق‌زنی نیز از نوع ساسانی است. این اماکن بی‌چون و چرا آتشکده بوده است چرا که کاملاً با گزارش طبری مطابقت می‌کند.



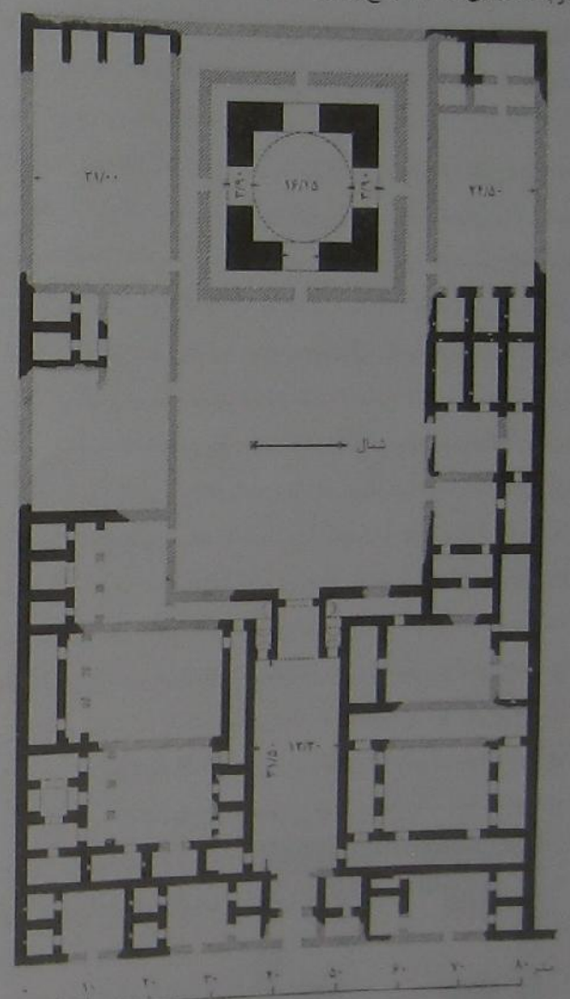
شکل ۱۵۷. رباط سفید، آتشکدهٔ ویران، نقشهٔ کف

دیگر خرابه‌های ساختمان‌هایی از این نوع در نزدیکی شهرستان «رام شهر کی‌ویشتاسب شاه» کهن در سیستان شناخته شده است که در آن تنها نقشهٔ کف قابل تشخیص است، و خرابه‌ای دیگر که هنوز در وضعیتی به طور استثنائی مطلوب باقی مانده، در خراسان، بر سر راه تربت حیدریه به مشهد در مکانی که امروزه رباط سفید خوانده می‌شود، یافت شده است. این بنا که مردم محلی آن را قلعه‌دختر می‌خوانند،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اکنون اندازه‌گیری و عکس‌برداری شده است (شکل ۱۵۷).[۱۷۹] این بنا، نظیر ساختمان‌های فارس، از سنگ‌های زمخت موجود در منطقه و ملاط گچ ساخته شده است، و از تمامی جهات با خرابه‌های درهٔ گرا مشابهت دارد. هرچند، در این‌جا، گنبد واقع بر فراز اتاق چهارگوش آنشدان نه بر روی سکنج‌ها، بلکه بر روی نوعی برآمدگی‌های ابتدایی در گوشه‌ها حمل می‌شد، و با بست‌های چوبی تقویت می‌گردید. در هر طرف، در قاعدهٔ گنبد، بالای قوس شلجمی، یک پنجرهٔ قوس تمام‌دور کوچک واقع بود. تاج گنبد اکنون فرو ریخته است؛ بنابراین، غیرممکن است بتوان گفت که آیا در اصل سوراخی در آن وجود داشته است یا نه. دالان در این‌جا کل سازه را محصور نمی‌کند، بلکه به دو جانب و قسمتی از جانب سوم بنا محدود می‌شود.

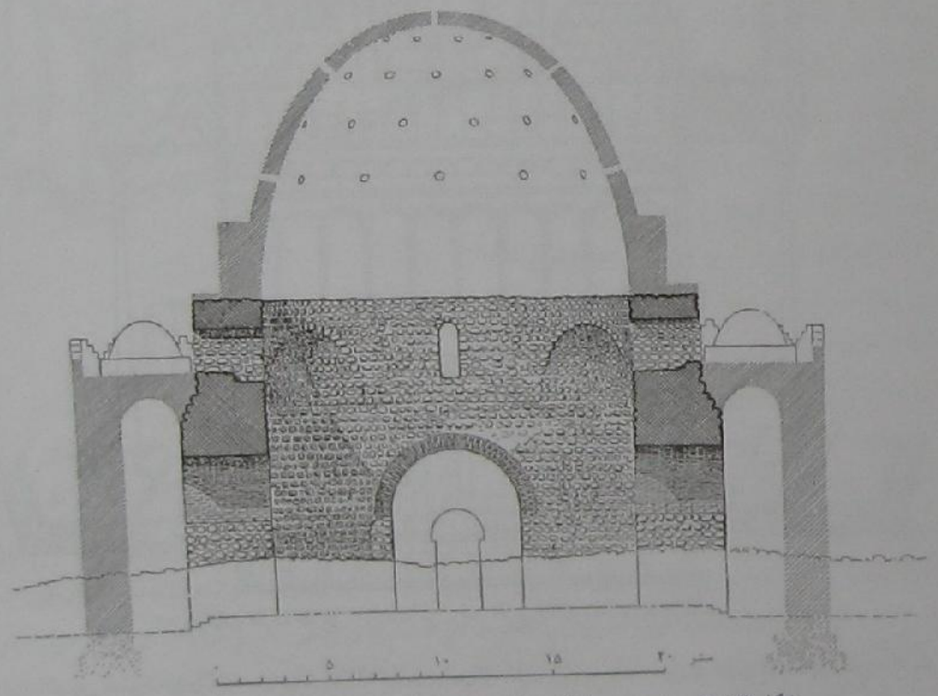


شکل ۱۵۸. قصر شیرین، چهارقاپی، نقشهٔ کف.

دومین سازهٔ بزرگ در قصر شیرین، چهارقاپی، نیز به همین ترتیب به عنوان کاخی نظیر عمارت خسرو شناسایی شده است. سازهٔ بزرگ چهارگوش گنبددار جداگانه در انتهای غربی حیاط که در سه جهت به وسیلهٔ ساختمان‌هایی نظیر اماکن مسکونی عمارت خسرو احاطه شده بود (شکل ۱۵۸)، بنا بر این نظریه، اتاق سریر سلطنتی بوده است.[۱۸۰] اما به لحاظ تباین آشکار بین چیدمان این بنا و دیگر کاخ‌های شناخته‌شدهٔ ساسانی، این مطلب احتمال کمی دارد، و بنای گنبددار مذکور، چهارقاپی که نام امروزی خرابه‌ها از آن گرفته شده، چنان‌که پیشنهاد شده است، می‌بایست یک آتشکده بوده باشد.[۱۸۱] درست است که امروزه اثری از راهروی محصورکننده، که وجه ممیزهٔ تمامی آتشکده‌های فرضی دیگر است، در این‌جا مشاهده نمی‌شود؛ اما اگر بپذیریم که مقررات مراسم آیینی پارسیان که می‌گوید شعاع‌های خورشید هرگز نباید بر شعلهٔ مقدس بیفتد، در زمان ساسانیان نیز رایج بوده، در این صورت راهروی محصورکننده امری ضروری محسوب می‌شده است. هرچند در اصل ممکن است فقط یک راه بوده باشد. از آن‌جا که مانند بنای

قلعه‌دختر بالای هر قوس پنجره‌ای که قسمت فوقانی آن مدور است قرار داشته، و اگر قوس‌ها در اصل بدون در مستقیماً رو به بیرون گشوده می‌شده، پس دلیلی برای پنجره‌بندی وجود نداشته است. علاوه بر این، یک تورفتگی در دیوار بین بالای قوس و پایین پنجره وجود دارد که به‌رغم ریختگی‌های سطح دیوار قابل شناسایی است. این فرورفتگی احتمالاً نقش پاکار قوسی را داشته که پاطاق طاق گهواره‌ای که راهرو را مسقف می‌کرده، بر آن قرار می‌گرفته است (شکل ۱۵۹).[۱۸۲] از آن‌جا که این راهروها در تمامی موارد شناخته‌شده باریک بوده، و طاق آن فقط یک دهانهٔ کوچک داشته است، بنابراین نیازی نبود تا دیوار خارجی سنگینی باشد، و به همین خاطر آثار آن به‌راحتی در تپه‌های ضایعات محو شده است. چهارقاپی بزرگ‌ترین بنای شناخته‌شده از این نوع است؛ هر ضلع آن ۲۵ متر و قطر گنبد آن ۱۸ متر است، و می‌بایست با همهٔ سادگی غول‌آسای خود، به‌شدت تأثیرگذار بوده باشد.

نام امروزی خرابه‌ها، ضمن این‌که نمی‌تواند به عنوان مدرکی دال بر کاربرد اصلی بنا در نظر گرفته شود، ممکن است در خود وجه تسمیه‌ای داشته باشد. چهارقاپی به معنای چهار درگاه و همتای نام خرابه‌های آتشکدهٔ فرضی در درهٔ گرا است. از این گذشته، طبری اظهار می‌دارد که وقتی اردشیر، اردشیرخُرّه را که بعدها



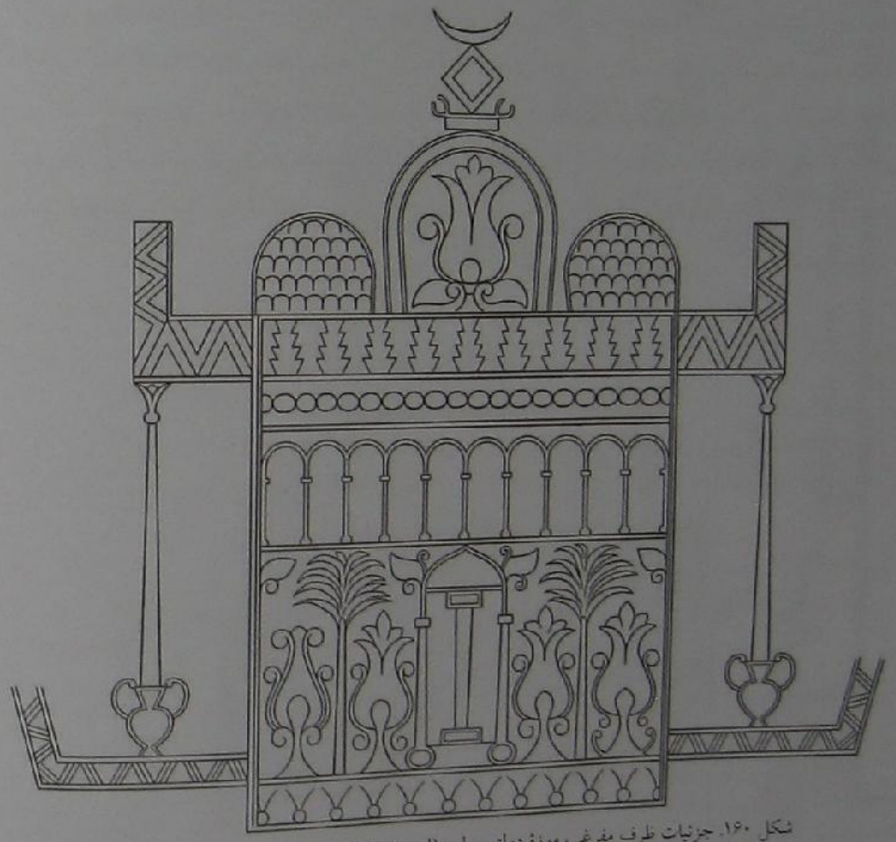
شکل ۱۵۹. قصر شیرین، چهارقاپی: مقطع عمودی بازسازی پیشنهادی بنای گنبددار اصلی.

فیروزآباد نامیده شد بنا کرد، در محل شهر باستانی گور، بنایی که طربال نامیده می‌شد و نیز یک آتشکده برافراشت.[۱۸۳] بنابر گفتهٔ استخری، طربال نام عربی بنایی بوده است که ایرانیان ایوان می‌خواندند، و در زمان وی هنوز در فیروزآباد پابرجای بوده است و بانی آن را اردشیر می‌دانستند.[۱۸۴] بقایای این بنا، که درست در مجاورت خرابه‌های برج مشهور ساسانی واقع در مکانی است که امروزه فیروزآباد قدیم نام دارد، دارای صفه‌ای است که بنا تقریباً تمام سطح آن را پوشانده است. نقشهٔ آن چهارگوش است، و نمای آن با مصالح

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بنایی کار شده است.[۱۸۵] چهار پلکان واقع بر چهار طرف بنا، صفه را در دسترس قرار می‌دهد، و بر این صفه، بنابر گزارش‌های قدیمی، طربال قرار داشته است. این نظریه مطرح شده که نام طربال از یونانی تتراپیلون (قوس چهارراهه) است، و شکل ساختمان را بیان می‌کند، و بر اساس همین نظریه نام امروزی چهارقاپی یا چهارطاقی، باقی‌مانده از عنوان باستانی آتشکده‌های ساسانی است، و به همین ترتیب مترادف تتراپیلون یونانی و معرّب آن طربال است که تا سدهٔ چهارم ه‍.ق لغتی مصطلح بود.[۱۸۶] این نام از وجود چهار ورودی به اتاق آتشدان در چهار طرف بنا، منتج شده است.

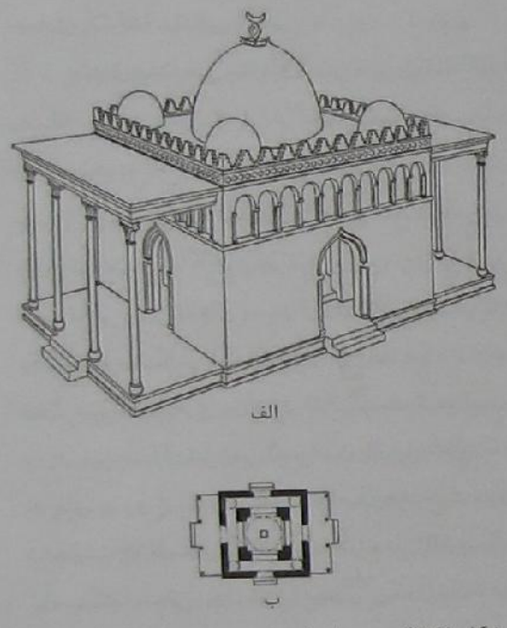


شکل ۱۶۰. جزئیات طرف مفرغی، موزهٔ دولتی برلین (لوح ۲۳۷)، نمایش‌دهندهٔ نقشهٔ نمای ساختمان.

بنای نقش‌شده بر ظرف مفرغی موزهٔ دولتی برلین (شکل ۱۶۰) به طور قابل توجهی مؤید این نظریه است که آتشکدهٔ ساسانی بنایی گنبددار و چهارگوش، محصور در راهروهای طاق‌دار، با چهار گنبد در گوشه‌ها بوده است. این‌که بنای مذکور احتمالاً معبدی را نشان می‌دهد، از روی این واقعیت معلوم می‌شود که در میان درگاه قوس جناغی یک آتشدان، نظیر همان‌هایی که بر روی بسیاری از سکه‌های ساسانی قابل مشاهده است، دیده می‌شود (نک: لوح ۲۵۱ پ، ث). از طرف دیگر، هیچ بعید نیست که هنرمند بنای مشهور دیگری در ذهن داشته، یا آن‌که از طرح آشنای آتشکده استفاده کرده، یا که واقعاً چنین نقشه‌ای برای پیروی از آن داشته است. وقتی طرح روی ظرف برای اولین بار منتشر شد و اهمیت آن برای تاریخ معماری ساسانی مورد اشاره قرار گرفت، این

نظریه مطرح شد که ساختمان یک کاخ‌باغی کوچک بوده که چون آتشدان در آن نشان داده شده است، می‌توان گفت برای منظوری بیش از منظورهای غیرمذهبی کاربرد داشته است، و اکنون این مطلب محل مناقشه است که شاید تخت طاقدیس، تخت مشهور خسرو، را نشان داده باشد (نک: صص ۹۶۲ ـ ۹۶۴، ۱۰۷۸).[۱۸۷] این‌که این محراب‌ها ممکن است در بناهایی یافت شود که به طور مشخص معبد نباشد، از آن‌جا به اثبات می‌رسد که وقتی سربازان بیزانسی خیمهٔ خسرو را در جنگ ملطیه (۵۷۶ م) تسخیر کردند، آتشدانی در آن یافتند.[۱۸۸]

تعبیر از طرح به عنوان ساختمانی که گنبد بزرگ مرکزی و یک گنبد کوچک را در هر گوشه‌اش نشان می‌دهد، بی‌تردید توسط هنرمند به‌درستی انجام گرفته است.[۱۸۹] وی نمای جلویی ساختمان را به نحوی نشان داده است که یک جفت از گنبدهای گوشه‌ای، نزدیک کنارهٔ بنا، گنبدهای پشتی متناظر با خود را می‌پوشاند، همچنان‌که وی تنها در هر طرف نزدیک‌ترین ستون از مجموعه‌ای که سقف ورودی سرپوشیده و ستون‌دار را حمل می‌کند، طراحی کرده است، و عمق این ورودی را بدین طریق نشان داده است که قاعدهٔ بنا و قرنیز مرتبط با آن را در دو طرف طرح به سمت بالا برگردانده است. ترفند هنرمندانهٔ واقعی ساختمان در اجرای ژرف‌نمای طرح آن آشکار می‌شود (شکل ۱۶۱ الف)؛ و واضح است که نقشهٔ کف (شکل ۱۶۱ ب) بایستی شامل چهارگوشی از جرزها بوده باشد که به وسیلهٔ قوس‌هایی به هم مرتبط می‌شود و گنبد را حمل می‌کند، و یک راهروی محصورکنندهٔ طاق دارد که بر فراز هر گوشه گنبدی دارد. این دقیقاً با آن نوع ساختمان که در درهٔ گرا هنوز پابرجاست مطابقت می‌کند. محرابی که از میان درگاه قابل مشاهده است، بایستی در مرکز گنبدخانه واقع بوده باشد. در این میان تنها مسئلهٔ لاینحل، طرز قرارگیری ورودی‌های سرپوشیده با ستون‌های ساقه‌مانند آن است. همان‌طور که هنرمند طراح نشان داده است، می‌توان آن‌ها را فقط در دو طرف بنای اصلی تصور کرد، اما از طرف دیگر اگر این ورودی‌ها هر چهار سمت بنا را در بر می‌گرفت، با مفهوم و محتوای کلی بنا سازگاری بیشتری می‌داشت؛ یعنی یک پرستشگاه دورستونی، به صورتی که هر یک از ورودی‌ها از دیگری مجزاست. چنین تعبیری مستلزم این فرض است که هنرمند دهلیز ستون‌دار دو سمت بنا را نادیده گرفته باشد تا منظر روشن‌تری از نمای ساختمان، که شامل درگاه و طاقنماست، فراهم کند.



الف

ب

شکل ۱۶۱ الف، ب. بازسازی فرضی و نقشهٔ ساختمانی که بر ظرف مفرغی نقش شده است، موزهٔ دولتی برلین (لوح ۲۳۷).

بر شباهت این سازه با کاخ‌باغ‌ها و کوشک‌های دوران اسلامی در ایران به‌درستی تأکید شده است،[۱۹۰] زیرا در این بناها نیز، ساخت سُبُک دهلیز یا ورودی سرپوشیدهٔ ستون‌دار، در ترکیب با یک واحد گنبددار مرکزی، جزو عناصر اساسی به شمار می‌رود. کوشک چینیلی در استانبول و بناهای صفوی در اصفهان، نظیر چهل‌ستون،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

آینه‌خانه و هفت‌دست، همگی نمونه‌های ویژگی این نوع بنا محسوب می‌شود (نک: فصل ۳۹ ذ). هرچند، این بنا شباهت‌های اساسی‌تری با حرم امامزاده‌های بزرگ دارد که زیارتگاه شیعیان مخلص است. حرم حضرت عباس (ع) در کربلا شاید واضح‌ترین جلوهٔ این ارتباط را نشان بدهد، زیرا شامل یک جایگاه مقدس مربع‌شکل و گنبددار (حرم) با ورودی‌هایی در هر طرف است و یک راهرو طاق‌دار آن را احاطه کرده است؛ فقط در این‌جا نقشهٔ بنا با یک مجموعه از ایوان‌ها و نیایشگاه‌های کوچک بیرونی پیچیده‌تر شده است. به این مجموعه طرمه‌ای با ستون‌های باریک و بلند در طول نمای اصلی بنا اضافه شده است.[۱۹۱] بسیار محتمل است که این حرم‌ها و امامزاده‌ها، که تعدادی از وجوه سنتی بناهای مذهبی پیش از اسلام را در خود حفظ کرده است، نشان‌دهندهٔ تداوم معماری آتشکدهٔ ساسانی باشد.

بناهای مسیحی مشرق‌زمین نیز با آتشکده‌ها مرتبط بوده است. کلیسای مزاری المنذر در رصافه-سرجیوپلیس، که اواخر سدهٔ ششم مسیحی بنا شده است، بجز مخارجهٔ پشتخان و اقامتگاه کشیش که وجودشان به لحاظ مراسم آیینی مسیحی ضروری بود، از سایر جهات به طور انکارناپذیری به معابد مفروض ساسانی بسیار شباهت داشت،[۱۹۲] اما در کاخ فرمانداری مُسمیه، که آن را متعلق به سدهٔ دوم مسیحی می‌دانند، همین نوع سازه با ظاهری یونانی - رومی اجرا می‌شود که در آن ستون‌هایی جای جرزها را گرفته است.[۱۹۳] اگر ارتباطی مابین بناهای مسیحی، از نوع کلیسای مزاری المنذر، و معابد ایرانی وجود داشت، این بایستی نه یک ارتباط مستقیم بلکه تکامل به موازات هم و از یک ریشهٔ مشترک بوده باشد که یکی مسیر خود را درون سنت هلنی، و دیگری در سنت ایرانی دنبال کرده است.[۱۹۴]

این سؤال نیز پیش آمده است که آیا بناهای مذهبی زردشتی سلف کلیساهای ارمنی نیستند که در آن‌ها به جای پیروی از سبک کلیسای صدر مسیحیت سوریایی، یک واحد مرکزی گنبددار وجود دارد؟ حتی گفته شده است که کلیسای بگران، ساخته‌شده در ۶۳۰ م، یک آتشکدهٔ کاملاً خالص ایرانی را نشان می‌دهد که به یک نیایشگاه مسیحی مبدل شده است.[۱۹۵] یک آتشکده در بگران وجود داشت که اردشیر مبالغ مشخصی را وقف آن می‌کرد. علاوه بر این، می‌بایست ارتباطی بین آتشکده‌ها و طراحی کلیسا در ارمنستان وجود داشته باشد. مسیحیت و دین زردشتی در آن‌جا برای قرن‌ها به تلخی با هم مبارزه کرده‌اند. بارها و بارها مسیحیان ارمنی به دفاع از رسوم محلی و ایمان خویش برخاستند و معابد زردشتی را ویران کردند، و آن هنگام که ایرانیان این شورش‌ها را سرکوب کردند، به نوبهٔ خود کلیساها را نابود کردند، و بار دیگر کیش زردشت را اعمال کردند. سرانجام، بزرگان ارمنی، بعد از یک قیام، برای جلوگیری از خشم یزدگرد دوم که پیروز شده بود، متظاهرانه مسیحیت خود را در یک آتشکده انکار کردند. بنابراین، کلیساها برای آشکاری کمتر می‌بایست ظاهر بناهای مذهبی زردشتی را به خود می‌گرفت. هرچند اگر چنین باشد، آتشکده‌ها در ارمنستان می‌بایستی با آن‌هایی که در ایران ساسانی واقع بوده، تفاوت داشته باشد. زیرا با آن‌که شکل کلی یکسان است، اما مخارجهٔ پشتخان نیمه‌مدور کلیساهای ارمنی کاملاً برای معماران ساسانی بیگانه بوده است؛ هرچند این وجه بنا ممکن است بعداً هنگامی که این نوع با کاربردهای مسیحی تطابق یافت، اضافه شده باشد. به هر صورت، به خاطر همین مخارجهٔ پشتخان‌های نیمه‌مدور، ثابت می‌شود که تالار چهارگوش گنبددار ارمنی با چهار مخارجهٔ پشتخان، که بهترین نمونهٔ آن در بگران دیده می‌شود، شکلی از معماری ساسانی نیست (نک: ص ۶۷۹) و فقط هنگامی که این

مخارجه‌های پشتخان‌ها از آن حذف می‌شود، چنین بنایی شکل معابد واقع در درهٔ گرا را به خود می‌گیرد.

نویسندگان اولیهٔ اسلامی هیچ تصویر واضحی از ظاهر آتشکده‌های ساسانی ارائه نمی‌کنند، اما گزارش‌های آن‌ها تا حدودی می‌تواند با برخی از خرابه‌های موجود ارتباط داده شود. از معابد مغان به‌کرات به عنوان ساختمان‌هایی گنبددار سخن رفته است. قزوینی آتشکدهٔ بزرگ کرکویه در سیستان را دارای دو گنبد توصیف می‌کند که آتش مقدس زیر آن‌ها روشن بود و بر فراز هریک شاخی قرار داشت.[۱۹۶] این ممکن است اشاره به سرعلم هلالی‌شکل باشد که طراح ظرف مفرغی موزهٔ برلین نیز آن را بر تارک گنبد مرکزی ساختمانش نشان داده بود. هرچند که ممکن است نمادهای کرکویه واقعاً با شاخ نشان داده می‌شده است؛ تداوم یک نماد شرق باستانی از قدرت آسمانی. بر اساس گفتهٔ قزوینی، بر تارک گنبد معبد شیز، که با تخت سلیمان معادل گرفته شده است، یک هلال ماه قرار داشته، و آن طلسمی برای نگاهبانی از شهر بوده است.[۱۹۷] یاقوت می‌گوید گنبدی به نام الاستون بر فراز ساختمان اصلی آتشکدهٔ بزرگ نوبهار در بلخ، واقع در خراسان[۱۹۸] قرار داشته است، و در اطراف این واحد مرکزی ۳۶۰ اتاق قرار داشت که کاهنان در آن‌ها به‌سر می‌بردند؛ هرکدام برای یکی از روزهای سال. ظاهراً هریک از ربع‌های مسکونی به طور معمول با معابدی به هم متصل می‌شد. بنا به گفتهٔ مسعودی، اردشیر در یک آتشکده عزلت گزید تا سالیان واپسین عمرش را در آرامش و مراقبه بگذراند.[۱۹۹] این ساختمان‌های اقامتگاهی احتمالاً به‌مانند دیرهای بودایی و مسیحی یک گروه بسته از سازه‌ها را به وجود می‌آورد. این با چیدمان چهارقاپی در قصر شیرین مطابقت می‌کند که در آن بنای گنبددار و مجزا با سازه‌های فرعی احاطه شده است که احتمالاً منزلگاه موبدان بوده است. بنا به گفتهٔ یاقوت، دیوارهای معبد نوبهار با سنگ‌های گرانبها تزیین شده بود و با پرده‌های ابریشمین منقوش پوشانده می‌شد، و در آن‌جا تعداد زیادی پیکره‌های خدایان وجود داشته که یکی از آنان به‌خصوص مورد تکریم زائرانی بود که از کابل، هندوستان و چین به آن‌جا می‌آمدند. بر فراز گنبد یک بیرق ابریشمین بزرگ در اهتزاز بود، و از روی این مطلب، و پیکره‌های خدایان که بیگانگان آن‌ها را عبادت می‌کردند، نتیجه‌گیری شده است که معبد نوبهار در اصل یک دیر بودایی بوده است، و نام آن را صورت تحول‌یافتهٔ «نَوَوهارا» دانسته‌اند.[۲۰۰] وهارا به طور حتم واژهٔ سانسکریت برای دیر است. مسعودی نیز از این معبد یاد کرده است، و بنا به گفتهٔ وی، این بنا وقف ماه شده بود.[۲۰۱] او به بیرق‌های سبز ابریشمینی اشاره می‌کند که بر فراز دیرک‌های بلندی در اهتزاز بوده است (نک: فصل ۶۷)، و از ارتفاع و استواری سازه و عظمت ابعاد محوطه‌های معبد که در دیواری محصور بود، سخن می‌گوید (نک: فصل ۳۹ ث)، اما این گزارش‌ها کمکی به ایجاد یک تصور کلی دقیق‌تر از معماری این مکان نمی‌کند.

به رغم این‌که هیچ گواه مکتوبی وجود ندارد که این ویرانه‌ها، تا آن‌جا که شناسایی شده است، بقایای آتشکده‌ها دانسته شود، شواهد به‌دست‌آمده از خود این ویرانه‌ها کافی و قطعی است. بنابراین، به‌سختی می‌توان در شناسایی چهار بنای درهٔ گرا به همراه معبد مهرنرسی، که طبری بدان اشاره کرده است، تردید روا داشت.[۲۰۲] اما هنوز باید هر تلاشی در جهت نتیجه‌گیری بر اساس این ساختمان‌های کوچک و بی‌اهمیت به منظور شناخت خصایص آتشکده‌های بزرگ ساسانی، با احتیاط انجام شود. به هر حال، به نظر می‌رسد می‌توان با اطمینان فرض کرد که واحد مرکزی، یعنی خود آتشکده و آتشدان جاوید، مانند نمونه‌های یادشده، شامل یک جایگاه مقدس گنبددار و چهارگوش به همراه راهروهای احاطه‌کنندهٔ آن بوده باشد. علاوه بر این، از آن‌جا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که بنای واقع بر بالاترین صفهٔ قلعهٔ رستم در کوه خواجه دقیقاً یک آتشکده بوده است (کشف آتشدان سنگی هر تردیدی را در این باره برطرف می‌کند)، زنجیرهٔ تکاملی که از عهد اشکانی می‌گذرد و به دوران هخامنشی می‌رسد، تکمیل می‌شود. پس، وجوه اساسی آن جایگاه مقدس چهارگوش و راهروهای احاطه‌کننده بوده است. آتشکده‌های ساسانی، به خاطر داشتن چهار ورودی قوس‌دار که جایگاه مقدس را به راهروها مرتبط می‌کند، با اسلاف اشکانی خود تفاوت داشته‌اند. این ورودی‌های واقع در دیوار جایگاه مقدس در معبد کوه خواجه و در الحضر وجود ندارد، و در آن‌ها فقط درگاه‌های نسبتاً کوچکی دسترسی به جایگاه مقدس را میسر می‌کند، و اگر بازسازی پیشنهادی صحیح باشد، همین توضیح در آیدنه در شوش نیز صادق بوده است. علاوه بر این، ساسانیان هم مانند اشکانیان (نک: صص ۵۵۴ ـ ۵۵۵)، احتمالاً انواع دیگری از بناهای مذهبی نیز داشته‌اند. طبری از معبد اناهیتا در استخر سخن گفته است که اجداد خاندان ساسانی کاهن آن بوده‌اند و اردشیر سر دشمن مغلوب خود را چون هدیهٔ نذری وحشت‌انگیزی به آن‌جا فرستاد.[۲۰۳] از آن‌جا که بازنمایی‌هایی از اناهیتا و هرمزد در برخی از نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ساسانی وجود دارد (لوح‌های ۱۵۷ ب، ۱۶۰ الف، ب، و نک: شکل ۲۵۲)، می‌توان احتمال داد که مجسمه‌های این خدایان در معابد عبادت می‌شده است؛ به‌خصوص پیکره‌های خدایان در معبد بزرگ نوبهار نشان می‌دهد که حداقل در یک مورد بت‌پرستی در آیین زردشتی وجود داشته است. معابدی که مجسمه‌های خدایان در آن به نمایش درمی‌آمده، احتمالاً به طور کامل با آتشکده‌ها تفاوت داشته است. شاید نقشهٔ آن‌ها شبیه معابد بابلی، یونانی و یا هندی، شامل یک مجموعه اتاق‌های هم‌محور و یک پیش‌اتاق و پستوی مقدس بوده، که در آن پیکرهٔ خدا قرار داشت.

هرچند نقشهٔ کاخ II کاوش‌شدهٔ کیش (نک: ص ۶۷۹) مطابق با واحد مرکزی هر کاخ دیگر ساسانی است، برای چنین معبد زردشتی نیز مناسب می‌نماید. یک حیاط ورودی، که غنای گچبری نما اهمیت آن را مؤکد می‌کند، به یک تالار سه‌راهرویی ستون‌دار گشوده می‌شود که احتمالاً کارکرد یک پیش‌مقصوره را داشته است، و در یک اتاق کوچک گنبددار با یک مخارجهٔ پشتخان که می‌توانست پستوی مقدس باشد، مجسمهٔ خدا بود. پس، اگر شناسایی این مکان به عنوان کاخ مورد قبول قرار نگیرد، یک معبد زردشتی معقول‌ترین جایگزین می‌تواند باشد. سردیس‌های گچی شاپور دوم در این حیاط یافت شده است؛ مسیحیان و مانویان هیچ‌کدام نمی‌توانستند انگیزه‌ای برای تزیین یک بنای مذهبی با تصویر شاهی داشته باشند که پیشوای رسمی آیین زردشتی بود؛ زیرا با سازمان دین ایشان مخالف بود و آنان را با شقاوت بی‌رحمانه‌ای آزار می‌داد. زمانی، مسیحیان قدری از موهبت تساهل مذهبی که نتیجهٔ برخی سیاست‌های بین‌المللی بود، برخوردار شدند (نک: ص ۹۰)، و حتی مواقعی نفوذی می‌یافتند (نک: صص ۹۱ ـ ۹۲)، اما نه در زمان شاپور دوم (نک: صص ۸۹ ـ ۹۰)، و مانویان هرگز روی خوشی ندیدند.

تنها یک بقعهٔ مانوی شناخته شده است، هرچند که در خاک ایران قرار ندارد: ویرانهٔ «k» در شهر معبدی خوچو، که دیگر معابد آن کاملاً بودایی است (نک: فصل ۴۸ ب). محوطه در منتهی‌الیه شرقی شاهنشاهی ساسانی و در شمالی‌ترین بخش حوضهٔ تارم قرار دارد. از سدهٔ دوم هجری قمری / هشتم مسیحی این مکان اقامتگاه امیران اویغوری بود که به کیش مانی گرویده بودند، تا آن‌که در ۲۲۹ هـ ق / ۸۴۳ م قرقیزها خوچو را گرفتند و نابود کردند. در بخشی از نقشهٔ بزرگ بنا که کتابخانه نامیده می‌شود، تعداد بسیاری از نسخ مانوی به دست آمد که گواهی بر جایگاه و موقعیت اصلی بناست. معماری از هر جهت همان معماری محلی است.

سازه با طاق‌های گهواره‌ای که رگچین‌های مدور دارد و گنبدهایی که بر سکنج‌ها قرار گرفته به طور کامل با خشت خام بنا شده است. ساختمان اصلی، که به عنوان مکان روزه‌داری، از واجبات آیین مانوی، شناسایی شده، یک مستطیل بسته را به وجود می‌آورد که به وسیلهٔ دیوارهایی که از میان آن می‌گذرد، به سه بخش تقسیم شده است. بقیهٔ نقشهٔ کف هنوز رمزگشایی نشده است. در قسمت شمالی، ساختمانی با یک اتاق طاق‌گهواره‌ای در وسط و در دو طرف دو اتاق که با گنبد در هر طرف پوشانده شده است، قرار دارد. بنای چهارگوش گنبددار با چهار درگاه که به طور مجزا در سمت غربی ساختمان اصلی واقع شده است، واحد مستقلی را به وجود می‌آورد که می‌توان گفت دقیقاً با بنای چهارقاپی در قصر شیرین منطبق است.

کلیساهای مسیحی ساسانی

کلیساهای ساخته‌شده در عهد ساسانی، بیشتر در بیرون از قلمرو آن زمان ساسانیان، در کشورهای همسایه یافت شده است تا در خود آن. با اطمینان می‌توان گفت اغلب کلیساهای ارمنی به لحاظ تاریخی مربوط به بعد از دوران ساسانی است، اما سوریه نقش بسیار مهمی در تاریخ معماری کلیسایی صدر مسیحیت ایفا می‌کند. تنها سه کلیسای مسیحی ساسانی شناخته شده است که همگی مورد کاوش قرار گرفته و در عراق، در تیسفون و حیره قرار دارد.[۲۰۴] اسناد مسیحی به تعداد نسبتاً زیادی از کلیساها در شهرهای شاهنشاهی ساسانی اشاره دارد، اما ضمناً قید می‌کند که آن‌ها به‌کرات در طول دوره‌های فعالیت‌های ضد مسیحی، به‌خصوص در عهد شاپور دوم، یزدگرد اول، و بهرام گور، ویران شده است.[۲۰۵] شاهان بعدی نسبت به مسیحیان قلمرو خویش نسبتاً متساهل بودند، و می‌دانیم که خسرو دوم، تحت‌تأثیر همسر مسیحی خود، دو کلیسا در تیسفون بنا کرده بود. این تغییر رفتار اساساً به‌خاطر شرایط به‌وجودآمده بعد از شورای افسوس رخ داد که در آن مسیحیان ایرانی کلیسای مستقلی تأسیس کردند که به اصول عقاید نسطوریوس، که با کلیسای مسیحی مغرب‌زمین سازگاری نداشت، وفادار بود. بنابراین، پادشاهان ساسانی دیگر دلیلی برای ترس از مسیحیان به عنوان حامیان دشمن اصلی، یعنی بیزانس، نداشتند (نک: صص ۸۹ ـ ۹۰). در نتیجه، کلیساهای واقع در تیسفون و شهرهایی مانند سلوکیه که دوام یافته بود و در عهد ساسانی موجودیت داشت و بخشی از آن‌ها به هنگام سقوط این سلسله نیز دوام آورد، به منظور تشریفات مذهبی نسطوری مورد استفاده بود؛ این حقیقت مهمی است که نباید از دیده پنهان بماند. در خوخه یا سلوکیهٔ جدید، کلیسای جامعی، «کلیسای اعظم سلوکیه»، قرار دارد که کلیسای رسمی غیر یونانی بود. این کلیسا را شاپور دوم و باز بهرام گور ویران کردند، اما هر بار بازسازی شد. همچنین دربارهٔ کلیسای باکرهٔ مقدس، کلیسای سنت‌سرگیوس، صومعهٔ سنت‌پتیون و کلیسای سنت‌نارکوس، همگی در تیسفون، چیزهایی شنیده‌ایم.[۲۰۶] گذشته از این، علاوه بر سلوکیه و تیسفون، تکریت، کرکوک، اربیل و دیگر شهرها نیز مراکز مسیحی به شمار می‌رفت، و همگی می‌بایست دارای کلیساهای مهمی بوده باشد، ضمن آن‌که ایران نیز مانند عراق یقیناً در این زمان دارای کلیساهای مسیحی بوده است. اسقف‌های پارسی که با موقعیت برتر کلیسای غیریونانی سلوکیه در چالش بودند، بایستی دارای کلیسای رسمی خود بوده باشند.[۲۰۷]

طراحی کلیسای کاوش‌شده در تیسفون، که مانند تمامی بناهای یادمانی آن‌جا از آجر و ملاط گچ

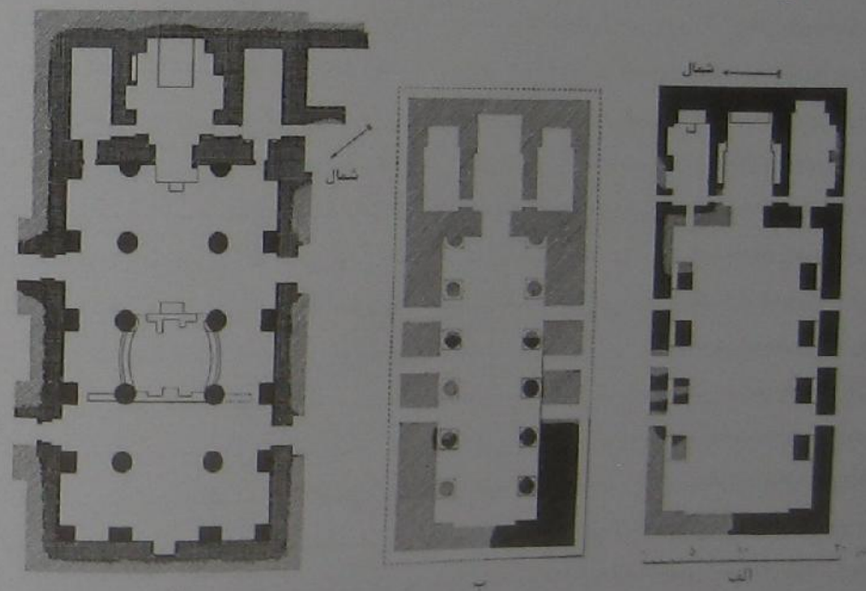
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ساخته شده بود، به طور خالص ساسانی است، و هیچ چیزی که یادآور معماری کلیسای سوریایی باشد در آن دیده نمی‌شود (شکل ۱۶۲ الف). بازسازی پیشنهادی بنای مستطیل‌شکل آن با ۲۷/۱۸ متر طول و ۱۵/۰۶ متر عرض، باید بر اساس شواهدی که از اتاق‌های طاق‌گهواره‌ای سروستان به دست آمده است، انجام شود. به جای جفت جرزهای گرد، در آن‌جا میل‌ستون‌هایی سادهٔ چهارگوش نزدیک دیوارهای طولانی واقع بود که با قوس‌های شلجمی‌شکل کوچکی به هم متصل می‌شد، که هنوز پابرجاست. طاقچه‌های دیواری، که بدین ترتیب به وجود می‌آمد، می‌بایست یا به وسیلهٔ طاق‌های گهواره‌ای کوچک و یا به احتمال بیشتر به همان روش کاخ سروستان، یعنی با نیم‌گنبدهایی مسقف شده باشد، ضمن آن‌که شبستان کلیسا با یک طاق گهواره‌ای که بر بالای طاقچه‌های دیواری قرار گرفته بود، مسقف می‌شد.

کلیسایی جایگزین کلیسای قدیمی‌تری شده بود که در آن جرزهای گرد سنگینی، به جای ستون‌های راست‌گوشه، در مقابل دیوار طولانی قرار می‌گرفت (شکل ۱۶۲ ب). شبستان این کلیسای قدیمی‌تر را می‌توان مانند ایوان کاخ دامغان بازسازی کرد که آن نیز مانند اتاق‌های سروستان است، و همان نوع طراحی داخلی در

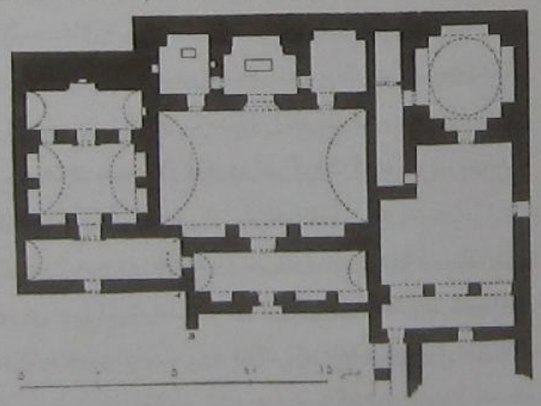


الف، ب. تیسفون، قصر بت‌القاضی:
الف. طبقهٔ پایین. ب. طبقهٔ فوقانی. پ. حیره
شکل ۱۶۲ الف ـ پ. کلیسای کاوش شده، نقشهٔ کف.

خرابه‌های دو کلیسا در حیره مشهود است، که به صورت تالارهای ستون‌دار سه‌شبستانی از نوع کلیسای صدر مسیحیت توصیف کرده‌اند.[۲۰۸] و یکی از آن‌ها نیز ستون‌های مدور دارد (شکل ۱۶۲ پ).[۲۰۹] اگرچه باید گفت که این کلیساهای ساسانی سه‌شبستانی از کلیسای صدر مسیحیت غربی مشتق نشده بود، بلکه شبستان سه‌گانه، به‌مانند ایوان سه‌گانهٔ کاخ‌ها (نک: صص ۶۴۸ ـ ۶۵۰)، از طریق دور کردن تدریجی ستون‌ها از دیوارهای جانبی که در اصل بدان‌ها متصل بود، تکامل یافته بود.

بخش شرقی ساختمانی که در ارگ دیار بکر واقع است، نمونهٔ بارزشی از این فرایند را فراهم می‌آورد.[۲۱۰] روایت‌های محلی‌ای که می‌گوید این یک کلیسای نسطوری کهن بوده، مورد تردید واقع شده است، و این نظریه مطرح است که تالار طاق‌دار در سمت غربی یک بنای بزرگ‌تر گنبددار که آشکارا و به طور قابل‌توجهی بعداً اضافه شده، در اصل برای مقاصد مذهبی اسلامی ساخته شده است؛ هرچند ممکن است که اصول طراحی داخلی به طور اشتباه‌ناپذیری همانند سروستان بوده باشد.[۲۱۱] جرزهای چهارگوش که شبستان‌های جانبی را از شبستان مرکزی جدا می‌کند، و در جلوی ستون‌های توکاری که قوس‌های جلویی را حمل می‌کند قرار دارد، با دیوارها به وسیلهٔ قوس‌های تمام‌دور متصل می‌شود، و در بالای نقطهٔ خیز طاق گهواره‌ای که قوس‌های دورتمام پابلندی دارد، به دیوارها با نیم‌گنبدهایی خاتمه می‌یابد. شبستان مرکزی، که تقریباً ۹ متر عرض و ۱۲ متر طول دارد، با یک گنبد بیضوی دهانه‌بندی شده است که بر سکنج‌هایی واقع در گوشه‌ها حمل می‌شود. این به طور مسلم سقف اصلی نبوده است، اما در شکل‌دهی آن به احتمال زیاد چیزهایی باقی مانده که یادآور نوعی گنبد قدیمی‌تر است، و این بازتاب شیوه‌های قدیمی‌تری است که در طاق‌های کوچک شبستان‌های جانبی نیز ظاهر می‌شود که در نیم‌گنبدهایی واقع بر سکنج‌ها خاتمه می‌یابد. این نوع ترکیب طاق و گنبد واقع بر سکنج‌ها، که اولین بار در سروستان مشاهده شد، در سقف‌بندی مسجد اخیضر[۲۱۲] و در پیش‌شبستان کلیسای عذرا در حاخ واقع در طورعبدین[۲۱۳] نیز ظاهر می‌شود، و این احتمال را نباید از نظر دور داشت که شبستان مرکزی کلیسای تیسفون نیز ممکن است به همین روش اجرا شده باشد.

وجه خصیصه‌ای این شبستان‌های ساسانی در کلیساهای کلدانی، نسطوری، و یعقوبی در شمال بین‌النهرین تکرار می‌شود، به‌خصوص در طور عبدین، هم در صومعه‌هایی با شبستان‌های عرضی، مانند مار ابراهیم و مار اُبل در مدیات و مار جبرائیل در قرتمین، و هم در کلیساهای روستایی با شبستان‌های طولی مانند مار سیریاکوس در ارناس و بسیاری دیگر.[۲۱۴] این کلیساها تا آن‌جا که تاریخی مربوط به دورهٔ ساسانی دارد، دانش ما را دربارهٔ معماری کلیساهای ساسانی تکمیل می‌کند. طراحی آن‌ها در نکات اساسی با کلیساهای کاوش‌شده در عراق هماهنگی دارد؛ هرچند آن‌ها نمونه‌های محلی ساده‌شده‌ای از نوع ساسانی را نشان می‌دهند. گذشته از این، شواهد به‌دست‌آمده از آن‌ها بایستی با احتیاط مورد استفاده قرار گیرد. طاق‌های سنگین ساخته‌شده از لاشه‌سنگ، و دیوارهای قطوری که اتاق‌های مسقف‌شده با طاق گهواره‌ای را محصور می‌کند، بی‌تردید خصیصهٔ شرقی دارد، اما ستون‌های بنایی، سرستون‌ها، نعل درگاه‌ها و گچبری‌ها شاهدی بر تداوم سرسختانه و استثنائی در حوزهٔ سنت‌های هلنی است.



شکل ۱۶۳. مدیات، کلیساهای مار ابراهیم و مار ابل، نقشه‌های کف.

ستون‌هایی که طاقچه‌های دیواری را شکل می‌دهد از دیوار جدا نشده است، اما به وسیلهٔ آن‌ها با هم ارتباط می‌یابند؛ وجهی که ما ممکن است آن را نشانهٔ سیری قهقرایی در سبک در نظر بگیریم، و طاقچه‌های دیواری به‌جای نیم‌گنبدها در قوس‌ها و یا طاق‌های گهواره‌ای کوتاهی خاتمه می‌یابد (شکل ۱۶۳). شبستان

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اصلی با طاق گهواره‌ای سنگینی دهانه‌بندی شده است که در سمت باریک آن با تیغه‌ای که هیچ کارکرد ساختاری ندارد بسته می‌شود. سنت ساسانی هنوز هم در جزئیات مقبرهٔ صومعهٔ مار طهمزجرد در کرکوک[۲۱۵] آشکارتر است، که در این‌جا دوباره ستون‌ها مستقیماً به دیوار متصل است. اما بین آن‌ها، به‌مانند مورد سروستان، نیم‌گنبدهای کوچک واقع بر سکنج‌های گوشه‌ای قرار دارد، و جفت‌های نیم‌استوانه‌ای که قسمت جلو جرزها را شکل می‌بخشد، با میل‌ستون‌های جفتی مدور سروستان منطبق است.

از روی فضاهای داخلی این کلیساها، که یا شکلی قدیمی‌تر و تکامل‌نایافته‌تر را تداوم بخشیده‌اند، و یا در سیر تحول سبک، بازگشت به مراحل پیشین را از خود نشان می‌دهند، کاملاً مشهود است که راهروهای جانبی کلیساهای تیسفون و حیره شبستان‌های واقعی نبوده است؛ چنان‌که از قرار دادن یک ردیف از عضوهای حمال ساختمانی در اتاقی با شکل از پیش‌تعیین‌شده، و یا با ردیف‌هایی که از اضافه کردن یک واحد در هر طرف عضو ساختمانی به وجود آمده است، نتیجه می‌شود. درحالی‌که در اصل آن‌ها فقط ردیف‌هایی از طاقچهٔ دیواری است که روزنه‌هایی در دیوارهای تقسیم‌کننده به‌وجود می‌آورد و یک راهرو پیوسته را شکل می‌بخشد.

این مطلب که نقشهٔ سه‌شبستانی برخی مواقع برای کلیساهای ساسانی به کار برده می‌شده است، از برخی کلیساها در طور عبدین در موصل و حوالی آن نتیجه می‌شود. بنابراین، کلیسای باکرهٔ مقدس که در گوشهٔ جنوب غربی صومعهٔ مار جبرائیل در قرتمین قرار دارد، بنایی دراز است که به وسیلهٔ ستون‌هایی که با قوس به هم متصلند، به سه شبستان تقسیم می‌شود و با سه طاق گهواره‌ای موازی مسقف می‌شود.[۲۱۶] همین نوع تالار سه‌شبستانی، با طاق گهواره‌ای و ستون‌دار در کلیسای مار اُهُدم و در سایر کلیساهای موصل دیده می‌شود، همچنان‌که در اولوجامع در کرکوک نیز قابل مشاهده است که در اصل یک کلیسای مسیحی بوده است.[۲۱۷] اما باز در این‌جا هم هیچ نوع ارتباط همریشگی با کلیساهای صدر مسیحیت غربی قابل تصور نیست، هرچند آشنایی با کلیسای نوع سوریایی که به شکلی یادمانی در کلیسای صدر مسیحیت در میافارقین، ساخته‌شده در عهد خسرو دوم،[۲۱۸] می‌توان دید، ممکن است گرایش به این شکل از ساختمان را تقویت کرده باشد. کلیساهای سه‌شبستانی نسطوری و یعقوبی را می‌بایست به عنوان سه تالار دراز در نظر گرفت که به هم پیوسته‌اند تا واحدهایی جداگانه بسازند، و دیوارهای تقسیم‌کننده در آن‌ها به ردیفی از ستون‌ها تقلیل یافته است.

درون دیوار غربی کلیسای کشف‌شده در تیسفون هیچ روزنه‌ای دیده نمی‌شود، و ورودی شبستان یا سه درگاه باریک درون دیوارهای دراز شمالی و جنوبی اجرا شده است. همین ویژگی‌های خاص در کلیساهای طور عبدین نیز دیده می‌شود، که در آن‌ها ورودی‌ها به همین ترتیب، و به عنوان یک قاعده، در دیوارهای دراز سازهٔ مستطیل‌شکل قرار دارد. هرچند در این‌جا، پیش‌شبستانی طاق‌دار نیز وجود دارد که هیچ اثری از آن، چه در تیسفون و چه در دو کلیسای حیره یافت نشده است. در صومعه‌های دارای شبستان عرضی، پیش‌شبستان در بخش غربی، اما در کلیساهای روستایی با شبستان دراز، در قسمت شمالی بنا واقع شده است. بنابراین، به هنگام ورود همیشه لازم بوده است که از محور عرضی بگذریم و چنان‌که به لحاظ معماری نیز تمهیدات آن فراهم می‌آمد، درهای ورودی درون طاقچه‌های دیواری گشوده می‌شد.

در قسمت شرقی کلیسای کاوش‌شده در تیسفون و نیز دو کلیسای حیره، گروهی متشکل از سه اتاق مستطیل‌شکل وجود دارد که می‌توان مجموعهٔ آن‌ها را «جایگاه همخوانان» در نظر گرفت. در تیسفون، اتاق میانی

عریض‌ترین است، و بر اساس طرز قرارگیری اجزای نقشه می‌توان گفت که محراب کلیسا در آن قرار داشته است. دو اتاق باریک جانبی می‌توانست جایگاه اشیای مقدس و خزانهٔ کلیسا باشد. آن دو از طریق درگاه‌های باریکی به شبستان، و از طریق ورودی‌های کوچکی به اتاق محراب راه داشتند که این اتاق خود از طریق درگاه عریض‌تری به شبستان راه داشت. هرچند یک درگاه در این‌جا وجود داشت، اما همان قوس دهانهٔ پشت محراب معمول در کلیساهای غربی نبود. اتاق‌های جایگاه همخوانان کلیسای کاوش‌شده در تپهٔ یازدهم حیره نیز به همین شکل است، اما در نقشهٔ کلیسای دوم تفاوت‌هایی دیده می‌شود. کل عرض اتاق محراب به شبستان گشوده بود، و از درگاه‌های جفتی شبستان‌های جانبی به اتاق‌های جانبی راه داشت، و هیچ درگاهی بین این اتاق و اتاق محراب وجود نداشت.

در این‌جا نیز موقعیت جایگاه همخوانان در خرابه‌های کلیسای ساسانی با کلیساهای شمال بین‌النهرین مشابهت دارد که در آن‌ها اتاق محراب به جای مخارجهٔ پشتخان مدور دارای یک دیوار پشتی مسطح است. جایگاه همخوانان از این نوع در مار ابراهیم واقع در مدیات و مار ملکا واقع در طور عبدین یافت شده است، و کلیساهای موصل و اولوجامع کرکوک نیز به همین ترتیب یک دیوار بیرونی‌تر مستقیم در انتهای جایگاه همخوانان دارد.[۲۱۹] مخارجهٔ پشتخان‌های مدور مار جبرائیل در قرتمین، مار یعقوب‌الحبیس در سله، و کلیساهای مستطیلی در کفرزه، ارناس، و مدیات می‌بایست تحت نفوذ کلیسای سوریایی و یا ارمنی ساخته شده باشد. در نتیجه، شکل مستطیلی جایگاه همخوانان، در مقابل شکل مدور، می‌بایستی شکلی نسطوری در نظر گرفته شود که در واقع ساسانی است، و این جایگاه همخوانان مستطیلی، که امروزه «مذبح» خوانده می‌شود، هم در کلیساهای نسطوری و هم یعقوبی، با شبستان که آن را هیکل می‌خوانند، مربوط است، آن هم فقط با یک درگاه که عرض آن متغیر است. این نتیجهٔ وجوه مشخص تشریفات آیینی است که نشان می‌دهد این جنبه‌های مراسم قبلاً در عهد ساسانی تثبیت شده بوده است.[۲۲۰]

قسمت میانی اتاق محراب در تیسفون به وسیلهٔ طاقچه‌های دیواری درون دیوارهای دراز، در هر طرف تعریض می‌شود، و بر این اساس می‌توان گفت که این اتاق در وسط با گنبدی واقع بر سکنج‌ها، و طاق گهواره‌ای در دو طرف گنبد، مسقف بوده است. احتمالاً این شکل سقف‌بندی در اتاق محراب کلیسای واقع در تپهٔ یازدهم حیره نیز به کار گرفته شده است. مؤید این نظر، باز در کلیساهای بین‌النهرین یافت شده که بر مذبح اغلب با گنبدی تأکید شده است؛ برای مثال در مار پطرس و مار اُهُدم در موصل، و نیز در اولوجامع در کرکوک، هرچند که ممکن است تنها یک طاق گهواره‌ای ساده در آن‌جا مورد استفاده قرار گرفته باشد، چنان‌که در اتاق‌های محراب کلیساهای طور عبدین چنین است.

ویرانه‌های کشف‌شده در تیسفون و حیره، تصویری از تجهیزات و تزیینات کلیساهای ساسانی به دست می‌دهد. هر دو کلیسای حیره در میان شبستان مرکزی یک صفهٔ برآمده داشت. در کلیسای واقع در تپهٔ یازدهم که به طور کامل‌تری کاوش شده است، این صفه را مسندهای محدب در بر گرفته است، و این نظریه مطرح است که مورد استفادهٔ آن همانند شاه‌نشین جایگاه همخوانان در کلیساهای غربی بوده است.[۲۲۱] در تیسفون چهار سوراخ که مربعی در کف ساخته‌شده از سنگ گچ ایجاد کرده است، نشان می‌دهد که در آن‌جا تیرهای حمالی برای نعل درگاه یا آسمانهٔ محراب وجود داشته است، و بر دیوار پشتی این سوراخ‌ها، یک بیرون‌نشستگی بلند و پله‌ای دیده می‌شود. تکه‌هایی از دیوارنگاره‌ها و نیز یک پیکرهٔ میان‌تنهٔ گچی بدون سر از یک قدیس و

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاید خود مسیح (ع) در آن‌جا یافت شده است. تکه‌های متعددی از آرایه‌های گچبری نیز که به همین طریق به صورت رنگین و در قسمت‌هایی مطلا بود، در آن‌جا یافت شده است.[۲۲۲] اجرای چین‌های لباس پیکرهٔ میان‌تنهٔ بدون سر، یادآور فرشته‌های در حال پرواز لچکی‌های طاق‌بستان است و حتی رابطهٔ نزدیک‌تری بین آرایه‌های گچبری با برگ نخل و گچبری‌های قوس مطبق مدور یافت‌شده در بسیاری از کاخ‌های ساسانی وجود دارد که نشان می‌دهد تزیینات به‌نسبت متأخر است، هرچند خود بنا می‌تواند کهن‌تر باشد. دیوارهای اتاق محراب کاوش‌شده در تپهٔ پنجم حیره نیز با دو لایهٔ نقاشی تزیین شده است؛ لایهٔ زیرین به سبک ساسانی است و آشکارا به سدهٔ هفتم مسیحی مربوط است، نقاشی لایهٔ رویی به دیوارنگاره‌های اوایل اسلامی در سامرا شباهت دارد، اما به‌وضوح مسیحی است، زیرا نقش صلیب در آن نمودی بارز دارد. صلیب‌ها همچنین در تعدادی از تکه‌های گچبری، هم در این‌جا و هم در دیگر کلیساهای حیره، دیده شده است،[۲۲۳] و می‌گویند که آن‌ها نقش خاصی در آیین ایفا می‌کرده‌اند که با نقش تمثال در کلیسای ارتدکس شباهت دارد.

نمای بیرونی کلیساهای ساسانی بی‌تردید با همان تمرکز عظیم حجم و تأثیر وزن مشخص می‌شود که از نوع نمای کلیساهای طور عبدین است و در آن‌جا تودهٔ مکعب نما به‌ندرت با پنجره‌ها یا هر نوع عنصر معماری فنی از یکنواختی به درمی‌آید. شکل‌های ستوری و بام در شیب متقارن یافت‌شده در طور عبدین که طاق گهواره‌ای را پنهان می‌کند، به‌سختی می‌تواند مربوط به عراق دانسته شود، زیرا در آن‌جا اگر می‌خواستند طاق یا به‌خصوص گنبد را پنهان کنند، از یک سقف صفه‌مانند مسطح استفاده می‌کردند.

وجوه این سنخ کلیساهای نسبتاً کوچک احتمالاً مشابه خصایص کلیساهای مهم‌تر بود؛ بنابراین، می‌توانیم حدس بزنیم که کلیسای بزرگ سلوکیه، یعنی کلیسای رسمی غیربونائی، بنایی مستطیلی، دراز و با طاق گهواره‌ای و جایگاه همخوانان بود که مخارجهٔ پشتخان نداشت؛ اگرچه این کلیساها احتمالاً به لحاظ شکل غنی‌تر و پرتزیین‌تر بوده، و شاید با یک گنبد و در کنار آن، بازوهای مستطیلی یا نیم‌گنبدهایی مسقف می‌شده است. کلیسای عذرا در حاج نشانه‌هایی به دست می‌دهد تا بدانیم که در آن زمان چگونه به نظر می‌رسیده است؛ هرچند طرح مخارجهٔ پشتخان گرد با طاقچه‌های دیواری صدفی‌شکل و ستون‌ها کاملاً غیرساسانی است.[۲۲۴]

چنان‌که گفته شده است، اگر کلیسای خاکسپاری چندسبکی در رصافه[۲۲۵] ارتباط نزدیکی با آتشکده‌های ساسانی داشته باشد، می‌توانیم اظهارنظر کنیم که احتمالاً در ایران همچنین نوع دیگری از کلیسا که از نقشهٔ آتشکده مشتق شده باشد، وجود داشته است. اما از آن‌جا که کلیسای رصافه مشتق از آتشکده نیست، بلکه تکاملی موازی آن و احتمالاً دارای ریشهٔ مشترکی با آن بوده است، چنین اظهارنظری به‌سختی قابل توجیه است.

برج‌ها

برج کلیسا و مناره‌های چهارگوش ریشه در سوریه دارد، و مستقیماً از برج‌های دیده‌بانی باستانی مشتق شده است. کلیساهای ساسانی هیچ برجی ندارند و مناره‌های مدور شرقی هیچ ارتباطی با برج‌های کلیسای مسیحی ندارد و از منبع کاملاً متفاوتی منشعب شده و تکامل یافته است. هرچند برج‌های مسجد (مناره‌ها) به طور کلی ملتزم برج‌های مذهبی فرضی ایرانی است که احتمالاً با آیین زردشتی مرتبط بوده است، این نظریه به طور

عمده بر اساس شواهد فقه‌اللغة مطرح شده است.[۲۲۶] دو نام عربی برای برج مسجد وجود دارد: مأذنه، به معنی مکانی که مؤذن در آن‌جا اذان می‌گوید، و لغتی است که در کشورهای جنوب و غرب مدیترانه رایج است؛ و «مناره»، که لغت اروپایی minaret از آن مشتق شده است. مناره از لحاظ فقه‌اللغوی به معنی مکانی است که آتش در آن می‌سوزد و یا می‌درخشد، و اگرچه به نظر می‌رسد که ریشهٔ اسم نشان‌دهندهٔ مفهومی مشتق از فانوس‌خانه باشد، اما این فرضیه بدین شکل تکمیل شده است که در شرق اسلامی هم نام و هم ساختار بنا به بناهای برج‌مانندی بازمی‌گردد که آتش زردشتی در آن می‌سوخت. آتشگاه مترادف فارسی لغت عربی مناره است، و این بیشتر با اندیشهٔ نوعی برج ویژهٔ آیین آتش مرتبط بوده است.

ویرانه‌های یک برج، که اکنون ۲۵ متر ارتفاع دارد، در فیروزآباد، و در جوار بقایای طربال، یک آتشگاه فرض شده است. در این‌که تاریخ سازه مربوط به عهد ساسانی است، هیچ تردیدی وجود ندارد. بازسازی‌ای که قبلاً پیشنهاد شده بود،[۲۲۷] برجی عظیم را نشان می‌دهد که نقشهٔ کف آن مربع است و دسترسی به بالای آن از طریق یک سطح شیب‌دار که به دور برج می‌چرخد، میسر می‌شود. این نظریه پیشنهاد شده است که چنین برجی با یک سطح شیب‌دار از برج معبدهای بابلی، زیگورات، مشتق شده است، و بر اساس این نظریه، این برج ساسانی حلقهٔ ارتباط بین زیگورات و مناره‌های غیرمتعارف مارپیچی مساجد عهد عباسی در سامرا است که نقشهٔ آن‌ها مدور بود، اما اساساً از همان اصول پیروی می‌کرد.[۲۲۸] هرچند، تحقیقات جدیدتر آشکار ساخته است که ویرانه‌های فیروزآباد به طور نادرستی تفسیر شده است، و نشان می‌دهد که آن بخش از ویرانه‌ها که هنوز پابرجاست فقط هستهٔ مرکزی برجی بوده است که سطح شیب‌داری بر گرد آن می‌پیچیده که طاق‌دار بوده، و کل این مجموعه در اصل درون یک دیوار بیرونی دیگر محصور بوده است. بنابراین، طراحی خارجی برج فیروزآباد مستطیل‌شکل بوده است.[۲۲۹] این تفسیر جدید از شکل بنا، که بایستی از این به بعد مورد قبول واقع شود، هیچ تناقضی با شناسایی این بنا به عنوان یک آتشگاه ندارد، و بسیار نزدیک بودن ویرانه‌های معبد به هم نشان می‌دهد که برج با آیین زردشتی مرتبط بوده است. در حقیقت، به احتمال زیاد برج نوعی آتشگاه غول‌آسا بود که در مناسبت‌های ویژه آتش مقدسی که در آتشکده از آن نگاهداری می‌شد، زیر آسمان باز برآن می‌سوخته است؛[۲۳۰] یا در غیر این صورت، شاید یک مکان رفیع برای مراسم زردشتی به‌خصوصی در ارتباط با نیایش ستارگان به شمار می‌رفته است.

گفته شده که تخت رستم در منطقهٔ شاهرویاز [شهریار] نزدیک تهران، چنین مکان رفیعی بوده است. آن بنایی واقع بر صفه‌ای بر قلهٔ صخره‌ای پرشیب از جنس بازالت و به ارتفاع ۲۰۰ متر است. صفه‌ای، ساخته‌شده از سنگ‌های تخت و بدون ملاط، بر تارک مرتفع‌ترین نقطهٔ تپه قرار دارد، و صفهٔ دوم پایین‌تر به فاصلهٔ دوسوم از طول مسیر ساخته شده است. نزدیک قلعهٔ‌دختر در رباط سفید، بنای ساسانی دیگری بر فراز یک صخرهٔ بلند و نزدیک لبهٔ پرتگاه قرار دارد که قلعهٔ‌پسر نامیده می‌شود، و آن را نیز یکی از مکان‌های رفیع برای عبادت آیین زردشتی انگاشته‌اند که به نظر می‌رسد برخی مواقع با معابد نیز مربوط بوده است.[۲۳۱]

آمیانوس و زوسیموس از برج‌هایی سخن گفته‌اند که سپاهیان یولیانوس [کافر] به سال ۳۶۰ م ضمن پیشروی خود در میان جلگه‌های بابل در جنگ با شاپور دوم دیده بودند،[۲۳۲] اما این سؤال مطرح است که آیا این‌ها ویرانه‌های زیگورات‌های بابلی بوده است، یا برج‌های دیوارهای اطراف یک شهر، یا مکان‌های رفیع آیین زردشتی که به‌صورت برج ساخته می‌شد؛ نظیر برج فیروزآباد که به احتمال زیاد چنین بود. آمیانوس

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برجی را وصف می‌کند که در نزدیکی جایی قرار داشته که آبراههٔ سلطنتی از فرات منشعب می‌شده، و به‌مانند یک فانوس دریایی ساخته شده بوده است. این بدان معناست که این برج، نظیر فانوس دریایی مشهور اسکندریه، از تعدادی طبقات پس‌نشسته تشکیل می‌شده است. این گزارش ما را بدین نتیجه می‌رساند که آمیانوس ریگوراتی دیده بوده که احتمالاً در آن زمان در شرایطی به قدر کافی مطلوب قرار داشته است تا شکل اصلی‌اش معلوم باشد.[۲۳۳] اما از طرف دیگر، کاملاً احتمال دارد برج‌های زردشتی که به همان منظوری ساخته شده که برج فیروزآباد ساخته شده بود، در این‌جا به صورت سازه‌ای با طبقات به ترتیب کوچک‌ترشده بنا شده باشد.

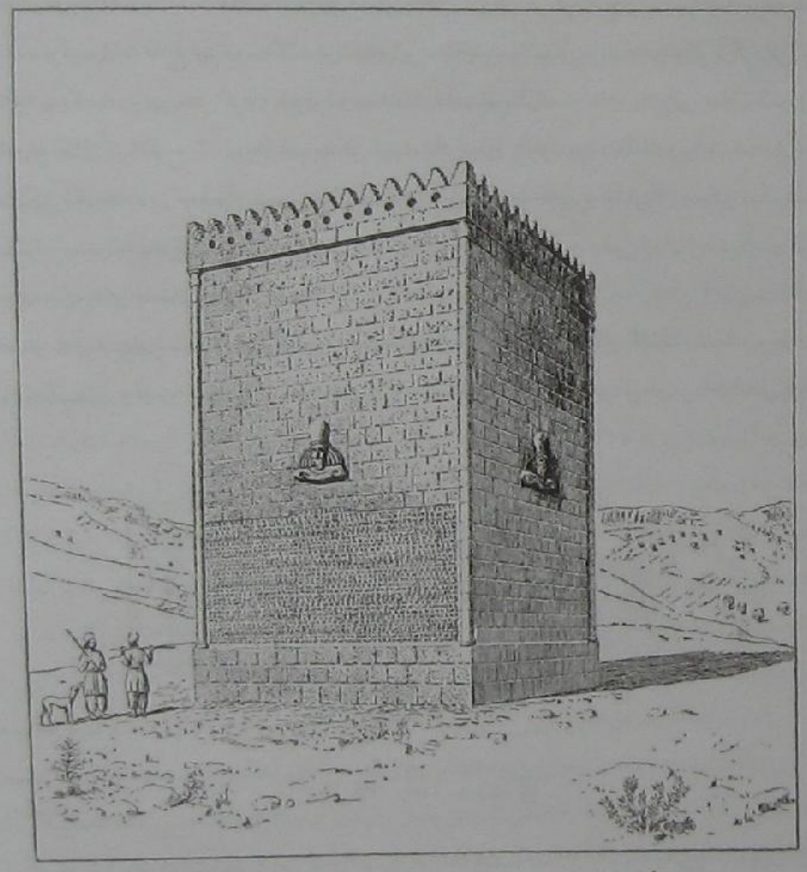
بشقاب نقره‌ای موزهٔ سن‌پطرزبورگ اطلاعاتی فراهم می‌آورد که بر این مبحث تأثیر می‌گذارد. چنین می‌پنداریم که طراح در این‌جا قصد نشان دادن یک مقطع واقعی را نداشته است، بلکه در عوض می‌خواسته یک «قلعهٔ ایمان» تمثیلی را نمایش دهد که در برابر نیروهای شر در امان است، و می‌توان آن را نماد ستیز آیین رسمی زردشتی در برابر شر شمرد.[۲۳۴] محراب آتش قابل مشاهده از میان درگاه که شبیه یک ستون است، نشان می‌دهد که این تصویرسازی به طور ضمنی اهمیتی مذهبی داشته است. علاوه بر این، به نظر غیرممکن می‌رسد که یک قلعه دارای طاقگان خارجی بوده باشد، و استحکامات ساسانی تا آن‌جا که بر اساس ویرانه‌های موجود می‌توان قضاوت کرد، ظاهری کاملاً متفاوت داشته است. بنای نشان‌داده‌شده بر روی این ظرف می‌بایست به منظور نمایش یک برج مستطیلی دوطبقه طراحی شده باشد. تاج دندانه‌دار به احتمال بسیار در برج فیروزآباد نیز به کار رفته، و این عنصر ساختمانی از معماری قلعه‌ها اخذ شده بود که شامل قرنیز متعارف واقع بر بناهای یادمانی ساسانی بود، و در برج‌ها به عنوان نمادی از قدرت لایزال و ابدی به کار می‌رفت (اما نک: صص ۱۰۳۵ ـ ۱۰۳۶، ۱۰۶۹).

بناهای یادمانی

استفاده از برج‌های مستطیل‌شکل نیز مسلماً برای بناهای یادمانی در معماری ساسانی مرسوم بوده است. برخلاف آنچه قبلاً تصور می‌شد، بت‌خانهٔ پایکولی یک آتشکده نبود،[۲۳۵] بلکه یک سازهٔ یادبودی بود که اساساً عملکردی به‌مانند نقش‌برجسته‌های صخره‌ای داشت؛ زیرا تنها بدین دلیل ساخته شده بود که حامل نقش‌برجسته‌ها و کتیبه‌هایی باشد که یادبود پیروزی سازندهٔ بنا، نرسی (۲۹۳ ـ ۳۰۳ م)، در جنگ علیه بهرام سوم بود. این بنا برجی بود با نقشه‌ای مربع به ضلع ۹ متر، و با این‌که اکنون از آن ویرانه‌های پراکنده‌ای باقی مانده است، ثابت شده که در اصل سازه‌ای عظیم، ساخته‌شده از لاشه‌سنگ و ملاط گچ بوده و نمایی از سنگ داشته است (شکل ۱۶۴). گوشه‌های بنا به صورت ستون‌های توکاری بود که سرستون‌های ناقوس‌مانند داشت. قرنیز بنا از کنگره‌های پله‌ای تشکیل شده بود که ردیفی از مژغل‌های مدور در زیر آن قرار داشت.[۲۳۶] در هر سمت بنا، تندیس‌های نیم‌تنه‌ای به صورت تمام‌برجسته در بالای کتیبه واقع بود. غیرممکن است بتوان به طور قطع گفت که آیا یک پلکان داخلی دسترسی به بام تخت را ممکن می‌ساخته است یا خیر؛ ولی اگر چنین چیزی وجود داشته، بنابراین یک ورودی با کارهای معماری انجام‌شده بر آن نیز می‌بایست موجود بوده باشد.

بدون شک، انتخاب یک برج برای چنین هدفی، از خاطرات مربوط به برج‌های مقبره‌ای قدیمی‌تر متأثر

بوده است. بقعه‌های اشکانی در الحضر با ستون‌هایی که در کنج‌ها قرار داشت، یا با ستون‌های چهارگوش توکار، پیش‌نمونه‌های خاصی بود که جزئیاتی از هلنیسم را نشان می‌داد (شکل ۱۱۳). مزار یادمانی در ایران ساسانی چیزی کاملاً بیگانه بود، و این به دلیل رسم زردشتیان بود که مردگان را دفن نمی‌کردند، ولی از برج‌ها به عنوان بناهایی که تنها و تنها جنبهٔ یادمانی داشت، استفاده می‌شد که در مفهوم اساساً همانند برج‌های پیروزی شرق اسلامی (لوح‌های ۳۵۵ ـ۳۵۶) و هندوستان بود. علاوه بر این، بنای یادمانی پایکولی تنها نمونه از این نوع به شمار نمی‌رود. در ناحیهٔ ممسنی ویرانه‌ای به نام میل اژدها هست که همانند این‌ها، یک برج سنگی ساسانی



شکل ۱۶۴. پایکولی، بنای یادبود نرسی (۲۹۳ ـ ۳۰۱ م) (بازسازی).

بود که شباهت‌های کاملاً آشکاری با بت‌خانه داشت؛ به رغم این‌که هیچ کتیبه‌ای در آن دیده نمی‌شود.[۲۳۷]

همچنین با توجه به طرح نقشه و ساختار یادمانی بنا، سازهٔ دیگری هم وجود دارد که احتمالاً یک بنای یادبود بوده است. در جادهٔ رامهرمز به خوزستان، بنایی به نام راهدار دروازه گچ هست، دروازهٔ سنگی بزرگی با قوس مرکزی تمام‌دور که هر سمت آن قوس کوچک‌تری وجود دارد (شکل ۱۶۵). اسم جدید آن به معنای دروازهٔ گمرک است.[۲۳۸] از شباهت فوق‌العادهٔ این بنا به یک طاق نصرت سه‌قلو، این‌طور برمی‌آید که بنا نسخهٔ ساسانی بناهای یادبود رومی است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نمای طاق بستان هم که مهم‌ترین بنای یادمانی دورهٔ ساسانی است، به گونه‌ای طراحی شده بود که دارای یک نمای سه‌قوسی باشد.[۲۳۹] مطمئناً در وهلهٔ اول، این بنا به عنوان یک بنای یادبود، کار مجسمه‌سازان بود؛ هرچند معماران هم نقش مهمی در ساخت آن ایفا کرده‌اند. همچنین نقش این بنا به فراهم‌سازی جایگاهی برای نقش‌برجسته‌ها یا فراهم کردن مکانی برای مغاره‌های قسمت ایوان و اتاق‌های الحاقی، که کنار آن‌ها ساخته شده بود و اکنون خراب شده است، یا احتمالاً طراحی شده بود و هرگز ساخته نشد، محدود نبود؛ بلکه اقامتگاه موقت شاه هنگام رفتن به باغ بهشت بود که در اطراف چشمه ساخته شده بود. پس نام امروزی طاق بستان که به معنای «طاق در باغ» است، بامسماست. این نمای سه‌قوسی که اگر هم هیچ وقت ساخته نشده باشد، لااقل طراحی شده بود، مشابه طرح ایوان سه‌گانه بود. بنابراین، طاق بستان می‌تواند به عنوان برگردانی تندیس‌وار برای نشان دادن یک قصر در نظر گرفته شود که به همت مجسمه‌سازان به بنای یادمانی مبدل شده است.

سرانجام، طاق گرا (لوح ۱۵۳ ب) هم ممکن است یک بنای یادبود بوده باشد؛ زیرا درک این‌که این بنای کوچک سنگی تک‌افتاده در چشم‌انداز وسیع گردنه‌های زاگرس چه کاربرد عملی‌ای ممکن بوده داشته باشد، بسیار دشوار است. به لحاظ مفهومی این فقط نقشمایهٔ محوری معماری یعنی ایوان است که از کل طرح بنا جدا شده و به یک بنای یادمانی مبدل گشته است.

با تضاوت براساس سنگ‌های بادبر بزرگ‌اندازه‌ای که بدون ملاط کار گذاشته شده و طاق‌گرا از آن ساخته شده است، و از روی ویژگی‌های شیوه‌مند و مشخص آن، به‌خصوص قوس نعل‌اسبی قوس مطبق،



شکل ۱۶۵. راهدار، دروازه گچ.

و همچنین با قضاوت از روی گچبری‌ها، برمی‌آید که این بنا مشخصاً ارتباط نزدیکی با معماری کشورهای همسایهٔ غربی شاهنشاهی ساسانی داشته، و به احتمال بسیار می‌توان گفت که بنا در واقع کار سنگ‌کاران شمال بین‌النهرین بوده است.[۲۴۰] روایات بسیاری از مورخان و جغرافی‌دانان اسلامی نشان می‌دهد که برای ساخت بناهای ساسانی، کارگران خارجی به استخدام درمی‌آمدند، و ضمن آن‌که بسیاری از این ادعاها ممکن است فقط انعکاسی از موقعیت برتر معماری غربی در ذهن نویسنده بوده باشد[۲۴۱] ــ مثلاً آن هنگام که از بنیمار، سازندهٔ قصر خورنق در حیره، به عنوان یک رومی یا بیزانسی سخن گفته می‌شود ــ گزارش‌های دیگری نیز از این دست وجود دارد که بدون تردید دارای پایهٔ تاریخی است، و در تمام موارد اخیر به مهندسی ساختمان‌ها اشاره می‌شود.

پل‌ها

مسعودی و طبری[۲۴۲] می‌آورند که شاپور اول پس از پیروزی بر رومیان در سال ۲۶۰ م زندانیان رومی را که به همراه امپراتور والریانوس اسیر کرده بود، به کار گرفت تا پلی بر روی کارون و سدی در شوشتر بنا کنند. این سازه‌ها برای مدتی طولانی شناخته‌شده بود و به‌کرات توصیف شده است و امروزه هنوز هم تا حدودی از آن‌ها استفاده می‌شود، البته بارها تعمیر و تکمیل شده است. طبری می‌گوید که این پل ۱,۰۰۰ ذراع طول داشت که با طول واقعی پل، یعنی ۵۱۶ متر هماهنگی دارد. ۴۱ پایه‌ای که پل بر آن‌ها قرار داشت، بسیار شبیه پایه‌های پل‌های رومی است. برای مثال، پایه‌های پل رومی واقع بر رود راین در نزدیکی ماینتس پنج‌وجهی بود و بر روی هرمی با همان طرح قرار داشت، یک مستطیل که یک مثلث بدان متصل شده بود، به طوری که بیرون‌نشستگی آن عکس جهت جریان آب قرار می‌گرفت؛ پایه‌های پل شوشتر نیز همین نوع طرح پنج‌وجهی را نشان می‌دهد.[۲۴۳] این فقط یکی از روش‌های متنوعی بود که در ساخت پل‌های رومی به کار می‌رفت. همچنین پل شوشتر (لوح ۲۶۱ الف) و نیز پل کوچک‌تری که روی آب دِز در نزدیکی دزفول (لوح ۲۶۱ ب) قرار دارد، از لحاظ روش ساختاری کاملاً به سبک رومی است. هستهٔ مرکزی این پایه‌ها از لاشه‌سنگ‌های خشن و ملاط ساروج ساخته شده و به وسیلهٔ مصالح بنّایی مانند آجر نماسازی شده است که رج‌های یک‌درمیان این آجرها به هستهٔ مرکزی نفوذ می‌کند، و در نتیجه یکپارچگی بیشتری به تودهٔ سازه می‌بخشد؛ کلاً این ساختار بسیار محکم‌تر از ساختاری است که ساسانیان در ساخت بنای یادبود پایکولی از آن استفاده کردند. از طرف دیگر، پایه‌های پل شوشتر بسیار به هم نزدیک است و دهانه‌های آن، که اکنون با قوس‌های مربوط به دوران اسلامی طاق‌دار شده است، بسیار باریک است. از این جهت باید بگوییم که این طرح کاملاً غیررومی است. ولی از طرف دیگر می‌توان این ویژگی‌ها را با توجه به این حقیقت توضیح داد که این ساختار قرار بود نه تنها به عنوان یک پل بلکه به عنوان یک سد نیز عمل کند. عرض این پایه‌ها ۹ متر است، درحالی‌که چشمه‌ها تنها پهنایی در حدود ۷ متر دارد. دهانهٔ قوس‌های متقاطع یک پل رومی بر روی رود موزل در شهر تریر حدود ۲۰ متر است. علاوه بر این، اندازهٔ دهانهٔ قوس‌های متقاطع پل شوشتر متغیر است، زیرا سازنده پایه‌های پل را تنها بر روی جزیره‌های متشکل از سنگ‌های به‌هم‌چسبیده‌ای قرار داده است که جریان رودخانه آن‌ها را ضمن شستن بستر خود به وجود آورده است (نک: فصل ۳۹ ر).

این‌که در پل‌های ساسانی از پل‌های رومی نشان می‌بینیم، به این معنی نیست که ساسانیان در فنون مهندسی به رومیان وابسته بوده‌اند. قدیمی‌ترین پل شناخته‌شده را که ساختار چشمگیری دارد، بختنصر بر رود فرات ساخته بود که هرودوت و دیودروس آن را توصیف کرده‌اند. پایه‌های آجری این پل در طول کاوش‌های به‌عمل‌آمده در آن منطقه کشف شد.[۲۴۴] پل سنگی که تیسفون و سلوکیه را در دورهٔ اشکانی به هم متصل می‌کرد، به احتمال خیلی زیاد از لحاظ فنی از سنت بابلی مشتق شده بود.[۲۴۵] اگر شاپور از زندانیان رومی برای ساخت طرح‌های ساختمانی بزرگ خود روی کارون و آب دِز استفاده کرد، به احتمال خیلی زیاد به این خاطر بود که می‌خواست از نیروی کار و مهارت سهل‌الوصولی که در اختیار داشت، بیشترین بهره‌برداری را به عمل آورد، و نه به این دلیل که فکر می‌کرد تنها آن‌ها قادر به انجام این کار هستند، و یا این‌که از استادان معمار خودش ماهرترند. پلی در ایذج در

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خوزستان وجود دارد که با قضاوت بر اساس توصیفات یاقوت و قزوینی [۲۴۶] می‌توان گفت که ارتباطات نزدیکی با روش‌های ساختمان‌سازی رومیان داشته است. این سازه به نام قنطرهٔ خوره‌زاذ شناخته می‌شود، زیرا مادر اردشیر آن را ساخته بود و رودخانه را تنها با یک قوس غول‌آسا دهانه‌بندی می‌کرد (گفته می‌شود که فاصلهٔ تاج این قوس تا سطح رودخانه حدود ۱۷۰ متر بوده است). این سازه از بلوک‌های سنگی ساخته شده بود که با بست‌های لحیم سرب بر جای نگه داشته می‌شد. این فن در نوع خود یونانی است، ولی بعدها در پل‌سازی رومیان هم از آن استفاده شد.[۲۴۷] به هر حال، غیرممکن است بتوانیم بگوییم که آیا در ساخت قنطرهٔ خوره‌زاذ از سنت‌های یونانی ـ سلوکی پیروی شده است، یا آن‌که زیر نظارت مهندسان رومی آن را بنا کرده‌اند. یکی از جزئیاتی که یاقوت و قزوینی آن را ذکر کرده‌اند، بسیار شگفت‌آور و از لحاظ فنی به‌سختی قابل توصیف است. هر دو ذکر می‌کنند که پی‌ریزی پشت‌بندها با ترکیبی از سرب و ضایعات کورهٔ ذوب فلز انجام شده است.

پل زال نزدیک خرم‌آباد[۲۴۸] که با یک قوس شلجمی دره‌ای عمیق را دهانه‌بندی می‌کند، از نوع ساسانی است، همان‌طور که قوس مرکزی پل زاب در آلتون‌کوپرو[۲۴۹] نیز چنین است. ضمن این‌که احتمالاً این دو پل تا اوایل دوران اسلامی بنا نشده بود، ولی قوس شلجمی از خصایص معماری دوران ساسانی است، همچنان‌که سبک طاق‌بندی با رج‌های مدور عمودی آجر، که در بالای رج‌های پیش‌آمده قرار می‌گرفت، و نیز شیوهٔ تقویت با تیرهای چوبی نیز از خصایص این دوره به شمار می‌رود. هستهٔ پایه‌ها از جنسی سخت ساخته شده و رویهٔ آن‌ها از مصالح بنّایی است، و این روشی است که در پل‌سازی ساسانی بسیار معمول بوده است. بسیار واضح است که انتخاب این روش به این دلیل بوده که می‌توانسته فرسایش ناشی از آب را بهتر از آجر تحمل کند. از سوی دیگر، در روش طاق‌بندی رایج در آن زمان، قوس‌ها معمولاً از آجر ساخته می‌شد. بنابراین، اگر پل‌های شوشتر و دزفول مثل بیشتر پل‌های نواحی شمالی‌تر (نک: فصل ۳۹ ر)، نشانه‌هایی از مشارکت رومیان را بنا به توصیف مورخان اسلامی برجسته می‌کند، هنوز پل‌هایی موجود است که نشان‌دهندهٔ وجود سنت‌های محلی در پل‌سازی است.

دژها

علاوه بر آنچه گفته شد، دلیل واضح دیگری که نشان می‌دهد فن‌آوران رومی و بعدها بیزانسی تأثیر مسلطی حتی بر مهندسی ساسانی نداشته‌اند، دژهای ساسانی است که با قضاوت از روی شواهد اندکی که در اختیار داریم، می‌توان گفت که ویژگی‌ای کاملاً متمایز داشت و آشکارا با استحکامات نظامی متأخر رومی و یا بیزانسی تفاوت داشت.

علاوه بر ارگ چهارگوش قصر شیرین، که قلعهٔ خسرو نام دارد، دیگر استحکامات نظامی ساسانی، که بیشترین اطلاعات کافی را درباره‌شان در دست داریم، شامل دیوارهای شهر تیسفون و شهر دستجرد است که نقشه‌ها و توصیفاتشان موجود است.[۲۵۰] هردو، استحکامات یا برج‌های مدور عظیمی داشتند که از سطح دیوار با عمقی برابر پهنایشان پیش‌آمدگی پیدا می‌کرد. در تیسفون، دیوار به رسم بابلی‌ها از خشت خام و ملاط خاک رس ساخته شده بود و تقریباً ۱۰ متر ضخامت داشت. این دیوار برای حفاظت از حملات خارجی توسط دژکوب‌ها، با شیب تندی چیده شده بود. هر ۳۸/۳ متر یک برج با پهنایی حدود ۹ متر بر دیوار واقع بود.[۲۵۱] دیوار شهر دستجرد که امروزه آن را زندان عرب‌ها می‌نامند، از آجر و ملاط گچ ساخته شده و ضخامتی برابر ۱۶/۶ متر داشت. عرض برج‌ها در این‌جا

حدود ۱۱/۶ متر است و به هم نزدیک‌ترند؛ یعنی به فاصلهٔ هر ۱۷/۷ متر یک برج. در عمق دیوار یک دالان طاق‌دار برای نگهبانان تعبیه شده است که مرغل‌های باریک آن در یک مسیر اریب به سطح خارجی می‌رسند. این محکم‌ترین دفاع شهری ساخته‌شده در خاور نزدیک به شمار می‌رفت، ولی به نظر می‌رسد که خسرو دوم که سازندهٔ آن بود، خود از ناکافی بودن این استحکامات در برابر هراکلیوس [۲۵۲] اطلاع داشت، زیرا به تیسفون عقب‌نشینی کرد.

تا آن‌جا که می‌دانیم، استحکامات نظامی مدور تنها در دژهای ساسانی مربوط به این دوره مورد استفاده قرار می‌گرفت. معماران نظامی شرق باستان با برج‌های مدور آشنا بودند، چنان‌که به طور مثال دیوار شهر اور و بعدها در ارگ زنجیرلی، شمعل باستانی در سوریه گواهی بر این مدعاست.[۲۵۳] اما در معماری نظامی بابلی و آشوری در هزارهٔ اول پیش از مسیح، تنها برج‌های مستطیلی دیده می‌شود و این تنها شکلی است که در دیوار شهر اشکانی در الحضر یافت شده است.[۲۵۴] یونانیان در عهد سلوکی، به‌ویژه در نقاطی از استحکامات که آسیب‌پذیر بود، از برج‌های مدور استفاده می‌کردند. با این حال، برج‌های مستطیلی چون قاعده‌ای در تمام دیوارهای استحکامات هلنی در خاور نزدیک مورد استفاده بود؛ اگرچه نویسندگان یونانی ـ رومی‌ای که راجع به این استحکامات می‌نوشتند، مزایای برج‌های نیم‌دایره‌ای و یا چندوجهی را یادآور شده‌اند؛ زیرا در برابر دژکوب‌ها یا بمباران منجنیق‌ها مقاومت بالایی داشتند. ابتدا یونانیان و سپس رومی‌ها، ویتروویوس و بعد وجتیوس و فیلون بیزانسی، استفاده از این برج‌ها را توصیه کرده‌اند.[۲۵۵] استحکامات رومی ترکیبی از برج‌های مدور و مستطیل‌شکل را، یا گاهی اوقات هم برج‌های مدور را به‌تنهایی، نشان می‌دهد؛ مخصوصاً در گل [۲۵۶] و سوریه که اردوگاه‌های مرزی و مستحکم آن مثل اذروح و اللجون فقط برج‌های مدور دارد.[۲۵۷] با این حال، دیوارهای شهرهای بزرگ سده‌های چهارم و پنجم مسیحی رم، قسطنطنیه، سالونیکا و انطاکیه، برج‌های مستطیل‌شکل داشت و فقط قسمت‌هایی فرعی به نیم‌برج‌های هشت و پنج‌ضلعی و مثلثی‌شکل اختصاص می‌یافت، که برج‌های مثلثی در سالونیکا مشاهده شده است.[۲۵۸] از سوی دیگر، ویژگی مشترک تمام دیوارهای شهری ساسانی شناخته‌شده استحکامات نظامی مدور عظیم است که البته این استحکامات با اندازهٔ به‌نسبت کوچک‌تر در ارگ‌ها و قلعه‌های ساسانی هم یافت می‌شود؛ نظیر قلعهٔ خسرو در قصر شیرین.[۲۵۹] این استحکامات نظامی مدور تا اوایل دوران اسلامی هم تداوم یافت. بقایایی از شهر مدور عباسی در بغداد بر جای نمانده است، ولی بدون شک این شهر دارای برج‌های مدور بوده است؛ مانند نمونه‌هایی که در شهر رقه دیده شده است، که آن را نیز منصور عباسی پایه‌گذاری کرده بود، و همچنین در دیگر استحکامات نظامی اوایل اسلامی، برای مثال قصر الحیر و اخیضر.[۲۶۰] به هر حال، در آن‌جا و همچنین در سامرا، برج‌های مدور قبلاً به صورت عناصر معماری صرف درآمده بود، و در طراحی دیوارهای محیطی کاخ‌ها و مساجد رخ می‌نمود.[۲۶۱] بنابراین این رکن عمده در معماری شرقی کهن ابقا گردید.

طراحی شهری

آشکار است که ساسانیان نسبت به ویژگی بارز سبک معماری خود در قیاس با سبک‌های خارجی کاملاً آگاه بوده‌اند؛ زیرا وقتی خسرو انوشیروان انطاکیه را به سال ۵۴۰ مسیحی ویران کرد، شهر جدیدی به نام «انطاکیهٔ خسرو نو» در نزدیکی تیسفون بنا نهاد که ساکنان انطاکیهٔ قبلی می‌توانستند در آن ساکن شوند، و بنا بر روایت

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طبری، چیدمان نقشهٔ آن را دقیقاً به مانند نقشهٔ انطاکیه طرح افکند و دستور داد تا خانه‌ها به روش سوریایی ساخته شود.[۲۶۲] علاوه بر این‌ها، در این شهر میدان ارابه‌رانی و ساختمان‌های دیگری وجود داشت که در آن زمان وجودشان در میان اماکن عمومی یک شهر ایرانی چندان مرسوم نبود. بقایای این شهر که اعراب آن را رومیه به معنای رومی نامیده بودند، هنوز در خرابه‌هایی به نام بستان کسری، در فاصلهٔ تقریباً دوکیلومتری جنوب شرقی طاق کسری، قابل مشاهده است. کاوش‌های باستان‌شناسی در این منطقه منجر به کشف دیوار مستحکم شهر شده که از خشت خام ساخته شده است؛ همچنان‌که در عراق مرسوم بود.[۲۶۳] همچنین نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که برج‌ها مستطیل‌شکل است. برج‌های چهارگوش نیز در دیوارهای شهر انطاکیهٔ اصلی استفاده شده بود؛ بنابراین، استحکامات نظامی شهر جدید هم از شیوهٔ متأخر رومی یا بیزانسی پیروی می‌کرد.

تنها دو بخش از دیوار بستان کسری باقی مانده است که یک زاویهٔ قائمه را تشکیل می‌دهد. همین نشان می‌دهد که ناحیهٔ محصورشده بین دیوارها مستطیل‌شکل و شاید هم مربع بوده است. از این لحاظ هم از الگوهای رومی پیروی می‌شده است. ولی اطلاعات دقیق ما از اصول طراحی شهری ساسانی بسیار اندک است. اگرچه موضع چندین شهر ساسانی مشخص شده است، تقریباً هیچ پژوهشی پیرامون این مسئله به عمل نیامده است. طرح بیضوی و یا تقریباً مدور شهر تیسفون احتمالاً به دورهٔ اشکانی برمی‌گردد. این‌که چنین شکلی برای طراحی شهر که به نظر می‌آید شکلی معمول در شهرهای شرقی است، در عهد اشکانی مرسوم بوده است، در سامان شهری الحضر و دارابگرد می‌توان دید (نک: صص ۵۶۰ ـ ۵۶۱). ولی این طرح مدور در دورهٔ عباسی در «المدینه المدوره» منصور، شهر مدور بغداد، تکرار می‌شود؛ بنابراین به احتمال زیاد این طرح در زمان ساسانیان هم بوده است (نک: فصل ۴۲). اما از شهرهای چهارگوش ساسانی هم نام برده شده است. بنا بر روایت مستوفی، شاپور اول شهر نیشابور را که به نام او خوانده شد، به شکل صفحهٔ شطرنجی متشکل از شانزده مربع پی افکنده بود.[۲۶۴] نویسنده همچنین می‌گوید که ساسانیان عادت داشتند شهرهایشان را به شکل یک جانور یا یک شیء بسازند. وی در جای دیگر ذکر می‌کند که اردشیر شوشتر را به شکل یک اسب ساخت (نک: فصل ۴۲).[۲۶۵] این اندیشه که شکل خاص برای یک شهر تازه‌بناشده که معمولاً بر حسب صور فلکی تعیین می‌شد می‌تواند خوش‌یمن باشد، در شرق بسیار شایع بود. قواعد مشخصی برای این کار کشف شده است؛ برای نمونه در بحث‌های طراحی شهری در مانسّاره و در سلپا ـ ساستراهای دیگر.[۲۶۶]

از آن‌جا که ما دربارهٔ طراحی ساسانی بسیار اندک می‌دانیم، دشوار است بگوییم که ملاحظات زیباشناختی تا چه حد در این امر دخیل بوده است. ولی بسیار بعید است که قرار گرفتن دقیق کلیسای کاوش‌شده در تیسفون بر محورهای شرقی ـ غربی که از میان ایوان کاخ می‌گذرد، تصادفی بوده باشد. ظاهراً، قرار گرفتن بر روی یک محور، که مکان دقیق ساختمان‌های واقع در محوطهٔ قصر را هم تعیین کرده، نه تنها کاملاً به دلایل زیباشناختی بوده، بلکه همچنین در درازمدت این روش در منطقهٔ گسترده‌ای تفوق یافته است، و همین اصل به صورت خیلی دقیق در عمارت خسرو در قصر شیرین رعایت شده است. این‌که این اصل قرن‌ها بعد از سلطهٔ اعراب هم همچنان مورد استفاده بوده، از یک سو در سامرا و از سوی دیگر در اصفهان شاه‌عباس (نک: فصل ۴۲) قابل مشاهده است؛ که مورد اول نمونه‌ای قدیمی و مورد دوم نمونه‌ای متأخر است. احتیاجی نیست فرض کنیم که سنت‌های یونانی و رومی تأثیری بر این شیوه داشته‌اند. در هر جامعه‌ای که از سلسله‌مراتب طبقاتی

تشکیل شده باشد یا به صورت حکومت مطلقه اداره شود، تقارن و طرح‌های محوری معمولاً مرسوم‌ترین شیوه است؛ نه تنها در طراحی ساختمان‌های مجزا، بلکه در طرز قرارگیری هر مجموعه از ساختمان‌ها و در نهایت در چیدمان مجموعه‌ای شامل تمامی ساختمان‌ها، یعنی شهر، به کار می‌رود.

در تحلیل‌های اخیر، معماری ساسانی به لحاظ برتری و تعالی، چه با معماری رومی متأخر و چه بیزانسی نمی‌تواند مقایسه شود. تعداد محدود بناهای یادمانی شناخته‌شده نیز این نتیجه‌گیری را باطل نمی‌کند. هیچ‌کدام از بناهای ازمیان‌رفته‌ای که نویسندگان عرب از آن‌ها یاد کرده‌اند، بهتر از ایوان خسرو نبوده است، و ابن حوقل به طرزی کاملاً قانع‌کننده بیان می‌کند که ایرانیان هرگز چیزی مانند آن نداشته‌اند.[۲۶۷] این بنا حتی از قصر دیگری هم که در تیسفون قرار داشت، یعنی قلعهٔ سفید، مهم‌تر بود. قصر اخیر را خلیفه المکتفی (۲۹۰ ـ ۲۹۶ هـ ق) ویران کرد تا از مصالح آن برای کامل کردن قصر النّاج در بغداد که ساختمان آن را خلیفهٔ قبلی، المعتضد، آغاز کرده بود، استفاده کند.[۲۶۸] با این حال، قصر سلطنتی تیسفون، که به چشم شگفت‌زدهٔ اعراب یکی از عجایب جهان بود، به عنوان خلاقیتی معماری (اگر دربارهٔ کل قصر بتوان از روی قسمت‌های باقی‌مانده قضاوت کرد)، با هیچ‌یک از حمام‌های عمومی امپراتوری روم متأخر قابل مقایسه نیست و یا اگر کسی بپذیرد که این اثر در سدهٔ ششم مسیحی ساخته شده است و بخواهد ارزش آن را با توجه به آثار معاصرش بسنجد، آن را نمی‌توان با هیچ‌یک از کلیساهای عظیم بیزانس در آن زمان مقایسه کرد؛ حتی اگر اصلاً حرفی هم از ایاصوفیه نزنیم. این قصر و بنای یادمانی برجستهٔ ساسانی را، به‌رغم ابعاد غول‌آسا و اعجاب‌انگیزش و ضعف ناشی از همین موضوع، با هیچ بنای دیگری نمی‌توان اشتباه گرفت.

طراحی نمای طاق کسریٰ غالباً به‌شدت مورد انتقاد واقع شده است که عدم انطباق محورهای عمودی، و ترکیب نقشمایه‌های یونانی ـ رومی که به طور مشخصی در اندازه‌ها با هم مغایرند، از دلایل عمدهٔ آن به شمار می‌رود. همچنین معمار این بنا متهم شده که با بی‌ذوقی دربارهٔ نیازمندی‌های چنین سبکی دچار سوءتفاهم شده است؛ زیرا وی عناصر مورد استفاده در نما را به عاریت گرفته است.[۲۶۹] این موضع می‌تواند به این واقعیت نسبت داده شود که این عناصر از منابع خارجی اخذ شده و در محیطی بیگانه از خود، اهمیت و معنای اصلی خود را از دست داده است. ولی اگر این‌ها واقعاً از ایرادات کار باشد، تنها معمار طاق کسریٰ از این بابت مقصر نیست؛ زیرا همین وجوه در آثار معماران سدهٔ ششم مسیحی بیزانس هم دیده می‌شود. محتمل‌تر است که معماران آن دوران عمداً اصول کلاسیک تناسبات متوازن و تطابق عمودی محورها را نادیده گرفته‌اند تا به ضرباهنگی پیچیده‌تر دست یابند. هزار سال بعد، گرایش‌های معماری به همسانی مجدداً عیان شد؛ زیرا میکل‌آنژ، پالادیو، و معماران باروک همگی از غول‌ستون برای اتصال دو طبقهٔ ساختمان استفاده می‌کردند، درحالی‌که پیترو لمباردو، برای مثال، ترجیح داد تا در نمای پالاتزودوکاله در ونیز، از پیوستگی عمودی چشم بپوشد. و معماران آلمانی عهد رنسانس غالباً قاطعانه قواعد کلی نظم کلاسیک را مردود می‌شمردند و ضرباهنگ‌های متغیر و توزیع بدیع تأکیدات را ترجیح می‌دادند.[۲۷۰] همچنین این اصلاً ایراد بزرگی نیست که معمار قصر خسرو ساختار اصلی ساختمانش را پشت یک صفحهٔ تزیینی [نمای کاذب] پنهان کرده باشد که پشت بیشتر قسمت‌های آن خالی است. او طرح یک محوطه را مد نظر داشت و هدف اولیه‌اش محصور کردن آن بود. قسمت جلویی ساختمان او نمایی به مفهوم غربی آن نبود، بلکه قسمتی از دیوار محوطه بود که بایستی در سایر جهات هم کامل می‌شد.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ابراد بسیار جدی‌تر ناشی‌گری و سنگینی ساختار اصلی دیوارها، قوس‌ها و طاق‌ها بود، و نیز افزونی باورنکردنی وزن تودهٔ مصالح که معمار به دلیل بی‌تجربگی در ساخت چنین بنای غول‌آسایی احساس کرده بود، مورد نیاز است. نیز عیب‌های فنی دیگر از قبیل تعداد غیرکافی تیرک‌های چوبی برای استحکام در پاکار قوس طاق بزرگ.

از سوی دیگر، وضوح عالی نقشهٔ کف، تا جایی که در منطقهٔ کاوش‌شده می‌توان بازسازی کرد، در قطب مخالف ساختار ناشیانهٔ بنا قرار می‌گیرد و این تضاد مجدداً در آخرین بناهای یادمانی دورهٔ ساسانی دیده می‌شود. هیچ ارتباطی بین طراحی عالی و شاید غیرعملی عمارت خسرو و اجرای ضعیف فنی آن وجود ندارد. باید پذیرفت که معماران ساسانی معمولاً مجبور بودند مفهومی متعالی را با مصالحی، چه به لحاظ سازه‌ای و چه به لحاظ معماری، نامناسب به اجرا درآورند. این عدم تطابق بین هدف و وسیله، ممکن است از یک سو به دلیل آگاهی از گذشته‌ای درخشان باشد که هم پادشاهان و هم معماران آن‌ها آرزو داشتند که لیاقت جانشینی آن را داشته باشند، خواستی که معطوف به عقب نماندن از مقیاس باشکوه بناهای یادمانی عهد هخامنشی است؛ با این حال، از سوی دیگر، این می‌تواند نشان دهد که حتی تا پایان این دورهٔ ساسانی هم معماری آن به بلوغ نرسیده بود.

ولی درست به همین دلیل که معماری ساسانی به بلوغ خود نرسید، مقدمهٔ پیشرفت بعدی را در خود داشت، و این امر را ایرانیان پس از آن‌که کاخ خاندان ساسانی در مقابل حملهٔ اعراب فرو ریخت، انجام دادند. این تکامل پیوسته به این دلیل بود که معماری ساسانی خیلی بیشتر از معماری اشکانی خود را از آنچه کمال مطلوب شیوهٔ یونانی بود، رهانده بود و ریشه‌های بسیار عمیق‌تری در سنت بومی ایرانی داشت.

در این‌که معماری ساسانی جانشین معماری اشکانی بود، از لحاظ تاریخی تردیدی وجود ندارد. با این حال، اگر به صورت کلی بنگریم، معماری ساسانی آن‌چنان هم پیوستگی مستقیمی را با سنت اشکانی نشان نمی‌دهد، چنان‌که این امر در نمونه‌هایی از بناهای اشکانی در آشور و الحضر قابل مشاهده است. از همان آغاز، سیر تکامل آن به صورت مسیر غیرمستقیمی بود که تحت تأثیر جریان نیرومندی قرار داشت که از سرزمین پارس، سرزمین اجدادی این سلسله، به خارج نفوذ می‌کرد. بسیاری از اجزای یونانی که در اواخر دوران اشکانی هنوز مشهود بود، در این زمان مضمحل یا به طور کلی ناپدید گشت. گرایش‌های جدیدی ایجاد شد و ظرفیت رشد بیشتری را برای اصول قدیمی فراهم آورد. میل به جاودانی کردن سنت‌های هخامنشی در واقع از اهمیت اندکی برخوردار بود و تا کمی پس از اوایل این دوره دوام نیاورد. این تمایل حداکثر باعث شد که تعدادی وجوه سطحی مربوط به عهد هخامنشی نیز مورد پذیرش و استفاده قرار گیرد. انگیزهٔ اصلی از کاربست روش‌های سازه‌ای محلی ناشی می‌شد که تا آن زمان دامنهٔ آن‌ها محدود بود، و حالا فرصت خوبی برای پیشرفتی عظیم می‌یافت. بنابراین، خط پیشرفت معماری ساسانی از به‌کارگیری دستاوردهای بیگانه به سمت میراث اصیل ایرانی متمایل شد و گواه این مطلب قصر اردشیر در فیروزآباد، با آن خصوصیات یادمانی مطلوب، باستانی، و نیرومندش است.

معماری اسلامی شرقی به عنوان وارث مستقیم سنت ساسانی، اجزای ایرانی خود را به معماری دنیای اسلام انتقال داد. این مسئله در معماری قدیمی‌ترین بناهای یادمانی اسلامی غربی در آغاز قابل مشاهده نبود. بناهای مربوط به دوران بنی‌امیه در سوریه، در اصل از سبک سوریایی سده‌های ششم و هفتم مسیحی پیروی می‌کند، ولی در مشتی و عمان کاملاً آشکار است که ریشه‌های معماری اسلامی، حتی در غرب فرات و در صحاری سوریه، وابستگی نزدیکی با تکامل معماری ایرانی ساسانی دارد. آن هنگام که بنی‌عباس بغداد را

پایتخت اعلام کردند و پایگاه اسلام را به شرق آوردند، این وابستگی‌های داخلی مشهودتر هم شد. از این زمان به بعد، واضح است که سقوط دربار خاندان ساسان مستلزم از میان رفتن سبک معماری ساسانی نبود، بلکه حتی راه را برای تکامل بی‌واسطهٔ آن در فضایی بازتر می‌گشود. سازه‌های اسلامی آغازین در اخیضر، سامرا، دامغان، نایین، مقبرهٔ اسماعیل سامانی و تعدادی از مکان‌های دیگر، اصول معماری ساسانی را بدون تغییر تداوم بخشید. سازه‌ها، چیدمان، نقشه‌مایه‌ها و آرایه‌ها، همه اساساً یکسان و بدون تغییر باقی ماند، و تغییراتی که در قرون اولیهٔ بعد از هجرت رخ داد، جزو طبیعت فرایند تکامل بود، و فقط بخش اندکی از این تغییرات نتیجهٔ تأثیرات خارجی به شمار می‌رفت. بلوغ کامل که این سبک در دورهٔ ساسانی بدان نرسید، اکنون حاصل شده بود و پس از آن، تأثیر این شیوه در شرق و غرب دنیای اسلام امتداد یافت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ب. ساختمان‌های ساسانی در دامغان (تپه‌حصار)

نوشته: فیسک کیمبال

ترجمه: مهدی مقیسه

ساختمان وسیع کاوش‌شده در تپه‌حصار[۲۷۱] نخستین سازهٔ کشف‌شدهٔ دورهٔ ساسانی در شمال ایران است. ویژگی‌های این ساختمان چندان هم در راستای معماری شناخته‌شدهٔ ساسانی در دیگر جاها نیست. بقایای اصلی این ساختمان[۲۷۲] از نوعی است که نشان‌دهندهٔ خصوصیات یک کاخ، مانند سازه، با دیوارهای حجیم و تقارن در بخش کانونی بر محور طولی است (شکل ۱۶۶). جلوی اتاقی چهارگوش که احتمالاً گنبددار بوده، ایوانی راهرودار قرار دارد. با آن‌که دیوارنگاره‌هایی در آن یافت شده است، عمدهٔ آرایه‌ها، گچبری‌های برجستهٔ قالب‌یافته به صورت لوحه، قوس مطبق و آمود جرزهای مدور (شکل ۱۶۸) است. در میان لوحه‌ها انواع گوناگونی، از جمله نقش نیمتنهٔ زنی در اسپری چهارگوش (لوح ۱۷۸ ت)، سر گرازی در حلقه‌ای از مروارید (لوح ۱۷۷ ت)، و حلقهٔ مشابهی که نمادی را در بر می‌گیرد (لوح ۱۷۴ پ) دیده می‌شود و لوحه‌های چهارگوش بیشتر صحنه‌های می‌گساری را نشان می‌دهد (لوح ۱۷۶ ب).

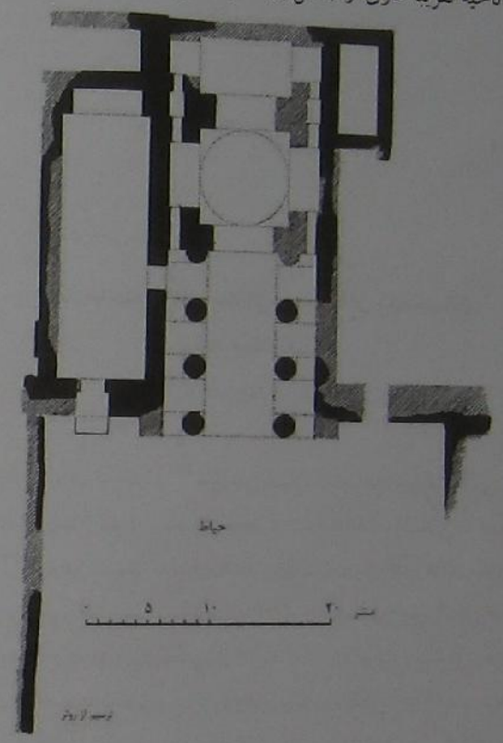
وجه چشمگیر ساختمان رواق یا ایوانی سه‌راهرویی است که در آن جرزهای گردی به قطر تقریبی ۱/۸ متر با فاصلهٔ حدوداً ۲/۴ متر به دنبال هم در دو ردیف قرار دارد؛ عرض قابل استفادهٔ راهرو مرکزی ۶ متر، و دو راهرو جانبی ۱/۸ متر است. در معماری ساسانی هیچ جرز گرد مستقلی با این ابعاد شناخته نشده است.[۲۷۳] بلندای تکیه‌گاه‌هایی که سرستون‌های طاق بستان (لوح ۱۵۳ الف، ب) و قلعهٔ کهنه[۲۷۴] بر آن‌ها قرار داشته است، معلوم نیست. جدا از این‌ها، جرزهایی که بیشترین نزدیکی را با جرزهای تپه‌حصار دارد، جرزهای کوچکی است که دیوار طاقگان سروستان را نگاه می‌دارد.[۲۷۵] این جرزها به ضخامت ۶۰ سانتیمتر، بلندایی حدود دوونیم برابر قطر خود دارند. ستون‌های توکار بسیاری در آن‌جا وجود دارد که مطمئناً دارای نسبت ابعادی کاملاً متفاوتی است. در نمای کاخ‌های ساسانی در تیسفون، سروستان و فیروزآباد، مانند نمای کاخ اشکانی در آشور (لوح ۱۲۸ الف)، ستون‌های توکار نازکی، اغلب با فاصلهٔ کمی از هم وجود دارد که یادآور ترکیب ستون‌های

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

توکار آشوری ـ بابلی با تأثیرات یونانی ـ رومی است که جای خود را در بخش باختری شاهنشاهی ساسانی به‌خوبی باز کرده بود (نک: ص ۶۶۰).

در بازسازی آزمایشی محوطهٔ بنای تپه‌حصار،[۲۷۶] دو نکته جای توجه ویژه دارد: بلندای جرزهای گرد، و شکل طاق‌ها که در این ناحیهٔ تقریباً عاری از جنگل باید تکیه‌گاهی می‌داشته است. هیچ یافته‌ای نتوانسته است

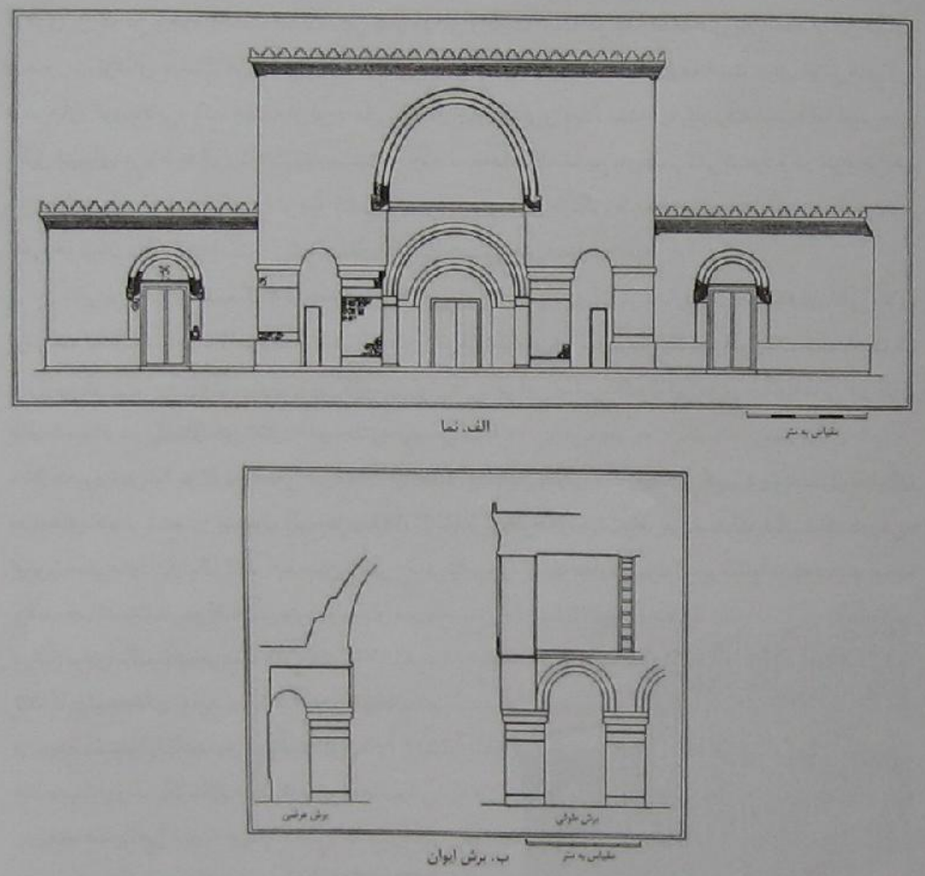


شکل ۱۶۶. دامغان، ساختمان ساسانی: نقشه.

بلندای جرزها را معیّن کند. آنچه از گچبری پوشش بدنه یافتند، کاوشگران را بر این باور داشت که این پوشش به بلندی چندانی نمی‌رسیده، و بنا بر فرض آن‌که جرزها بلند بوده است، نتیجه گرفتند که سطح بالاتر از پوشش بدنه تا سرستون‌ها، در ارتفاع هفت‌متری یعنی چهاربرابر قطر جرزها، ساده بوده است، و با طاقی گهواره‌ای روی راهروی مرکزی که قوس آن به طور مستقیم از بالای این جرزها خیز برمی‌داشته است، بدین ترتیب دهانه‌ای مرکزی در نما به وجود می‌آمد که تا اندازه‌ای همان تناسبات دهانهٔ عظیم طاق کسری را داشت (لوح ۱۴۹).

در نمای جلویی راهروی این بازسازی، قوسی را فرض می‌کنند که آن نیز از روی سرستون‌ها آغاز می‌شده است. بنابراین، باید چنین فرض کرد که طاق راهروها در سطح پایین‌تری باشد، درحالی‌که در بازسازی چنین نشان داده شده بود که تکیهٔ طاق‌ها بر قوس‌هایی است که از کناره‌های میله‌ستون‌ها آغاز می‌شده است. هیچ برش عرضی‌ای در این بازسازی ارائه نشده، اما از طرح‌های دیگر می‌توان چنین برداشت کرد که قرار بوده است راهروها با یک رشته طاق‌های گهواره‌ای عرضی که ادامهٔ قوس‌های شبستان بود و بر روی بخش پایینی قوس‌های

عرضی راهروها قرار می‌گرفت، پوشانده شود. قوس‌های پایینی عرضی و نیز طولی را که در میان ستون‌ها گنجانده می‌شد، تنها با نموداری خطی در این بازسازی نشان می‌دهند و ضخامت آن‌ها در عمل باعث می‌شود که بخشی از ستون را در بر بگیرد و در آن‌ها با خطی کوژ محو شود. بقایای متقاعدکنندهٔ چنین شیوه‌ای را در ساخت طاقگان در دوران اشکانی، در آشور[۲۷۷] و نیز در نزدیکی تپه‌حصار، در صحن تاریخانهٔ متعلق به دوران آغازین اسلام در دامغان، می‌توان یافت. اما نمونهٔ معتبر دیگری از آن در ساختمان‌های ساسانی دیده نشده است.



شکل ۱۶۷ الف، ب. دامغان، ساختمان ساسانی: بازسازی.

بازسازی[۲۷۸] عرضه‌شده در این‌جا، از نظام تالارهای راهرودار در سروستان با فرض جرزهای کوتاه، قوس‌های کوچک بین هر سرستون تا دیوار بیرونی، قوس‌های شبستان بر روی این بلندی که مانند طاق‌های گهواره‌ای عرضی عمق‌دار تا دیوار بیرونی امتداد داشت، و بعد از آن طاق‌های گهواره‌ای پابلند شبستان (شکل ۱۶۷ الف، ب) پیروی می‌کند. این طرح مقدماتی، درحالی‌که از بنیان همانند نظام طاق‌زنی بازسازی نخستین است، برتری‌های آشکاری در سادگی شکل و سازه و در سنخیت با بناهای یادمانی‌ای که پیش از این شناخته شده و بهتر نگاهداری شده است دارد. جالب است که مشاهده می‌کنیم نظام فضای داخلی‌ای که بدان رسیده‌اند،

PDF.tarikhema.org

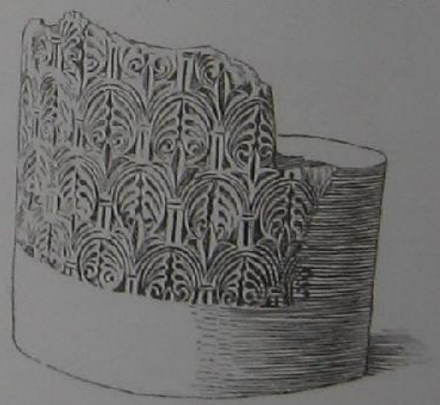
PDF.tarikhema.org

با تالار طاق‌دار راهروبندی‌شده در کاخ اخیضر،[۲۷۹] که نسبتاً خوب باقی مانده و متعلق به دوران آغازین اسلام است، پیوند تنگاتنگی دارد؛ بنابراین، می‌توان گفت از اسلاف ساسانی خود پیروی می‌کرده است.

در تأیید بیشتر این بازسازی، که در برابر با بازسازی آزمایشی محوطه قرار دارد، می‌توان چنین گفت: با آن‌که دو قوس مطبق دیگری که یافت شده است، از یک الگو برخوردار نیستند، به سبب نبود گونه‌ای حاشیهٔ دیگر برای قوس‌های بالایی راهروهای نما، لازم می‌آید همان گچبری‌هایی را برای آن‌ها فرض کنیم که در قوس مرکزی بزرگ نیز وجود داشته است. این به رغم این واقعیت است که همهٔ قطعه‌های یافته‌شده از این دست، به صورت توده‌ای درست در مقابل قسمت مرکزی جلو ساختمان بر هم انباشته بوده است. برای قوس‌های زیر قوس‌های کور بالایی، یک حاشیه از لوحه‌هایی که در جای دیگری دیده نشده، به کار رفته است؛ اما قوس‌های مطبق فتیله‌ای مربوط بدان دیده نشده است و خود لوحه‌ها نیز به‌تدریج باریک‌تر نمی‌شود و در موضعی هم یافت نشده‌اند که این فرض را توجیه کند. همچنین در بازسازی بازنگری‌شده هیچ قوس مطبقی در قوس‌های راهروها نشان داده نشده است.

بنابراین، بقایای سه گونه لوحهٔ سرگراز، سر زنانه و نماد در آن بازسازی در حاشیه‌های افقی بالای قوس‌ها، که از شبستان تا راهروها قرار می‌گیرد، در مرکز شبستان در سه تودهٔ انباشته‌برهم یافت شده است که به‌ترتیب در برابر سه جفت ستون پشتی شبستان قرار دارد. بر این اساس، اکنون این‌ها در حاشیه‌هایی در طول طاق شبستان در راستای این ستون‌های جفتی قرار می‌گیرند.

هنوز نمی‌توانیم تاریخ قطعی ساختمان تپه‌حصار را تعیین کنیم.[۲۸۰] آرایه‌های گچبری تپه‌حصار با سبک قطعه‌های کاوش‌شده در تیسفون (لوح‌های ۱۷۱، ۱۷۳) و کاوش‌های هیئت اعزامی مشترک فیلد ـ آکسفورد به کیش (شکل‌های ۱۷۰ـ۲۱۴)، و همچنین با نمونه‌هایی که پیش از آن حفاران سوداگر در نظام‌آباد به دست آورده بودند که اکنون در موزهٔ هنر متروپولیتن و موزهٔ دولتی برلین نگهداری می‌شود (لوح‌های ۱۷۲ الف، ۱۷۵)، و نمونه‌های به‌دست‌آمده از چهارتر‌خان که در موزهٔ پنسیلوانیا نگهداری می‌شود (لوح‌های ۱۷۶ الف، پ)، پیوند تنگاتنگی دارد. کاخ تیسفون را به دورهٔ شاهنشاهی شاپور اول (۲۴۱ ـ ۲۷۲ م)،[۲۸۱] یا از طرف دیگر به عهد خسرو اول (۵۳۱ ـ ۵۷۹ م)[۲۸۲] منسوب کرده‌اند. بی‌شک هنوز خیلی زود است که در پژوهش‌های ساسانی آثار را تنها بر پایهٔ سبک، منسوب به دوره‌ای بدانیم؛ به‌ویژه آن‌که موارد کمی به‌جز بخش جنوب غربی شاهنشاهی ساسانی در عراق و فارس، برای بررسی در دست داریم. تا زمانی که کاوش بیشتری در سرزمین‌های شمالی و شرقی انجام نشود، نمی‌توانیم بدانیم که آیا این سبک در آن‌جا ریشه داشته و به غرب رفته است، یا برعکس آن درست است و کل مراحل تکامل تاریخی آن تعیین‌نشده باقی می‌ماند.



شکل ۱۶۸. دامغان، بنای ساسانی، قطعه‌ای از پوشش بدنهٔ جرزه گچبری برجسته.

پ. ساختمان‌های ساسانی نزدیک کیش

نوشته: ال. سی. وَتلین

ترجمه: علی‌رضا پلاسیّد

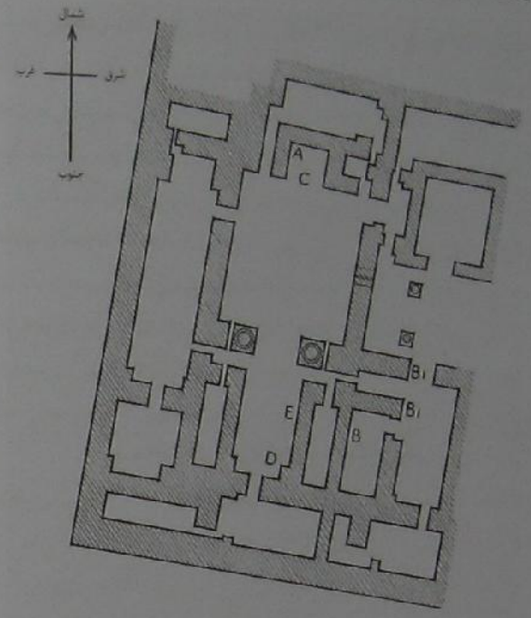
هیچ اثری از حضور ساسانیان در کاوش‌هایی که هشت سال هیئت مشترک دانشگاه آکسفورد و موزهٔ فیلد بر روی بقایای بابلی و سومری انجام داده بودند پیدا نشده بود، تا آن‌که در ۱۹۳۱ کارگران در تپهٔ کوتاهی که گفته می‌شود نزدیک محوطهٔ اصلی بوده است، به چند آذین گچبری رسیدند که کمی پایین‌تر از سطح محوطه بود. این موارد چنان جالب توجه بود که خیلی زود کاوش‌های دقیق دیگری در برنامه قرار گرفت و طی آن ویرانه‌های دو ساختمان بزرگ با چنان نقشه و تزیینات استادانه‌ای آشکار شد، که به نظر می‌رسید کاخ بوده باشد؛ البته ممکن است با کار بیشتر این شناسایی تصحیح شود. دیوارها از خشت خام بود و به سبب وجود نمک در خاک این ناحیه و به تبع آن در خشت‌ها، و از سوی دیگر، به سبب نم حوضچه‌ای که در گودی نزدیک آن به وجود آمده بود، به‌سختی از هم پاشیده شده است. به سبب شرایط و اقلیم پر از شن و غبارآلود ناحیه، ردیابی نقشهٔ ساختمان دشوار است، به‌ویژه آن‌که به نظر می‌رسید دستخوش تغییراتی هم شده است. خوشبختانه دیوارها را با اندود گچ پوشانده بودند که بهتر از خشت باقی می‌ماند و کار را تا اندازه‌ای آسان می‌کند؛ اما این اندود گچ نیز در جاهایی تقریباً از میان رفته است. به سبب این مشکلات نقشه‌ها را باید تا اندازه‌ای آزمایشی در نظر می‌گرفتند.

جهت‌گیری دو ساختمان کمی متفاوت بود و یک گودی که آن دو را از هم جدا می‌کرد، این فکر را تقویت می‌کند که اگر در اصل این دو بنا به هم مرتبط بوده است، این ارتباط با سازه‌های الحاقی و شاید فرعی انجام پذیرفته باشد. نقشه، که در دو کاخ با هم تفاوت دارد، نشان می‌دهد اتاق مرکزی به‌سهولت قابل دسترسی نبوده که این خود نشان از منظورهایی خاص داشت که اتاق را برای آن ساخته بودند. بدبختانه ورودی‌ها قابل تشخیص نبود. در کاخ I (شکل ۱۶۹ الف)، بخش جلویی ساختمان از سه اتاق تشکیل می‌شد. از این اتاق‌ها، راهروهای باریکی با طاقچه‌های کم‌عمق روی دیوار در بخش شرقی به اتاق مرکزی می‌رسد که به نظر می‌رسد تنها درهای کوچک بدین اتاق باز شده است؛ ویژگی‌ای که در قصر شیرین، حوش کری و چهارقاپی

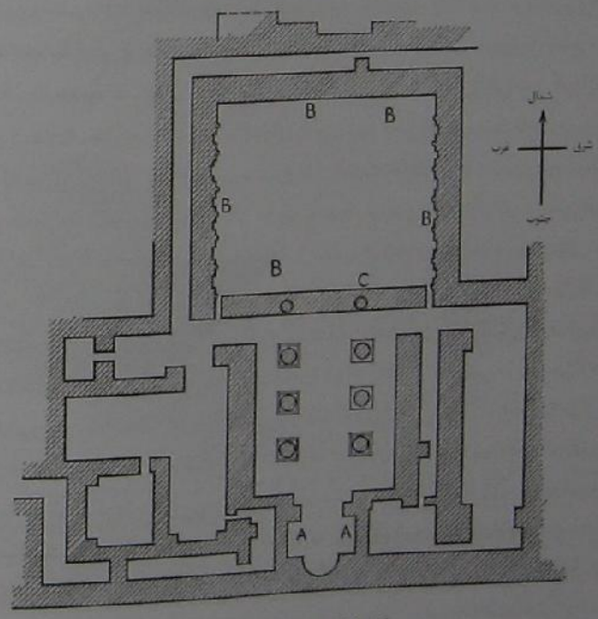
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



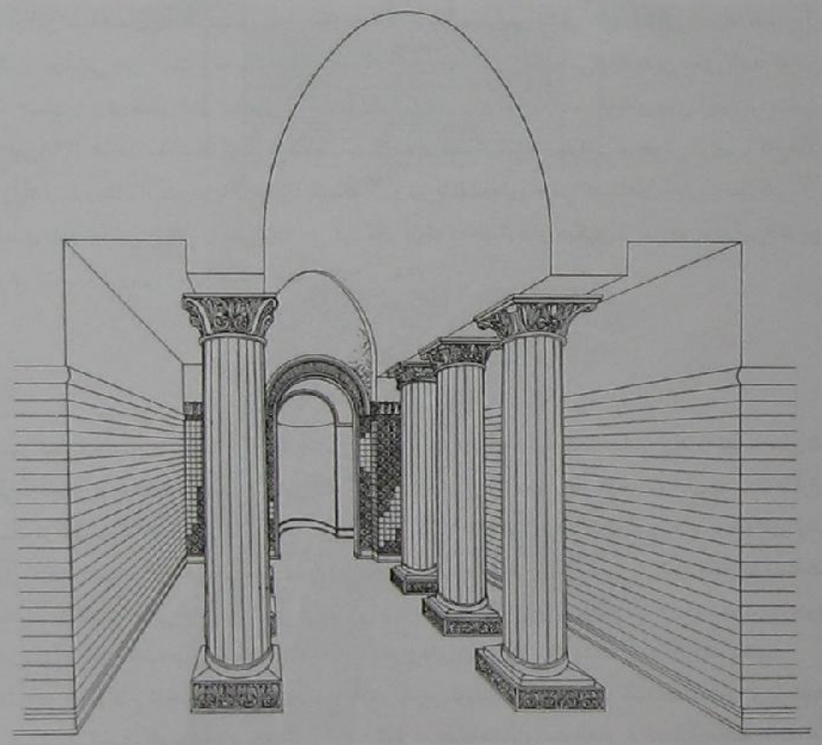
الف. کاخ I. مقیاس ۰/۰۰۲۵ = ۱ متر.



ب. کاخ II. مقیاس ۰/۰۰۲۵ = ۱ متر.

شکل ۱۶۹ الف، ب. کیش، ساختمان‌های ساسانی: نقشه‌های کف.

نیز ملاحظه می‌شود (نک: صص ۶۸۰ ـ ۶۸۴). در این اتاق بزرگ دو حوض کم‌عمق و گرد بر روی محور کوتاه اتاق به صورت متقارن قرار دارد. پشت آن به سوی شمال، یک مخارجهٔ پشتخان چهارگوش واقع است که کاملاً چسبیده به اتاق اصلی است و ورای مخارجهٔ پشتخان اتاقی است که در ضمن گذرگاه نیز به شمار می‌آمد؛ زیرا درهایی در دو سوی آن وجود دارد. دیوار بیرونی این اتاق انتهای ساختمان را مشخص می‌کند. از سامانهٔ این درها و گذرگاه‌های باریک چنین برمی‌آید که ساختمان را چنان طراحی کردند که گردش رفت‌وآمد را بتوان جهت‌دهی و نظارت کرد. به نظر می‌رسد اشکوب دومی در کار نبوده است؛ زیرا هیچ جایی برای پلکان نیافته‌اند و هیچ اثری از ستون نیز دیده نمی‌شود. بنابراین، غیرممکن است بگوییم که بام ساختمان را چگونه



شکل ۱۷۰. کیش، کاخ II: بازسازی تالار اصلی.

پوشانده بوده‌اند (اما نک: ص ۶۶۲). هیچ اثری از سقف در نخاله‌هایی که اتاق را پر کرده است، و هیچ اثری از چوب پوسیده یافت نشده است. اما اگر تیرهای چوبی تکیه‌گاه بام بوده باشد، بایستی بعدها آن‌ها را به مصرف سوخت رسانده باشند؛ زیرا چوب در این سرزمین بسیار کمیاب است (نک: صص ۶۷۹ ـ ۶۸۰).

کاخ II (شکل ۱۶۹ ب) اهمیت بیشتری دارد، زیرا به نظر می‌رسد به جای سه اتاق، یک حیاط ورودی داشت که کناره‌های شرقی و غربی آن را با ستون‌های توکار قرارگرفته بر روی طاقچه‌ای باریک می‌آراستند (نک: ص ۶۷۹). تنها پایه‌های این ستون‌ها که از خشت خام بود و با لایه‌ای از اندود گچ پوشانده می‌شد، باقی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مانده است. از این‌جا گذرگاهی از همان نوع به اتاق مرکزی که آن نیز دو حوض گرد با همان وضعیت دارد، می‌رسد. ساختمان حوض‌ها در این‌جا نسبتاً روشن است. لبهٔ باریک گچ‌اندود و کف آجری محکم، که ملاط آن گچ است، با همان اندود گچ آب‌بندی شده است. این حوض‌ها از طریق آبراهه‌های آجری پر می‌شد، اما این آبراهه‌ها در وضعیت چنان بدی است که غیرممکن است بگوییم که آیا حوض آبراههٔ خروجی نیز داشته، و یا این‌که آب در آن ساکن یا جاری بوده است. مخارجهٔ پشتخان که در این‌جا گرد و رو به جنوب است، تا اندازه‌ای با دو بیرون‌نشستگی چشمگیر و دیوار بیرونی که با دیوار ساختمان یکی است، از اتاق مرکزی جدا می‌شود. باز هم هیچ اثری از اشکوب دوم نیست و مسئلهٔ بام نیز بدون جواب باقی می‌ماند؛ هرچند شش جرز در این ساختمان یافت شده است (شکل ۱۷۰). جرزها شیارهای قاشقی دارد، اما این شیارها فقط روی گچکاری پوششی جرز است و نه بر آجرهای هستهٔ مرکزی. تفاوت در نقشه می‌تواند بدین معنی باشد که این دو ساختمان را برای منظورهای متفاوتی ساخته بودند. این بنا، برای نمونه، شاید گونه‌ای بنای آیینی بوده است (نک: ص۶۹۸). هر دو ساختمان کاملاً بی‌شباهت به کاخ‌های قصرشیرین، چهارقاپی و حوش کری، یا کاخ‌های فیروزآباد و سروستان است، اما با کاخ ابوبا پلیسکا[۲۸۳] و نیز با نقشه‌های خاص کلیساهای آغازین سوریایی همانندی دارد. اما این مسائل را نمی‌توان حل کرد مگر آن‌که ساختمان‌های دیگری از این دوره در بین‌النهرین و ایران کشف و بررسی شود (اما نک: صص ۶۷۹ ـ ۶۸۰).[۲۸۴]

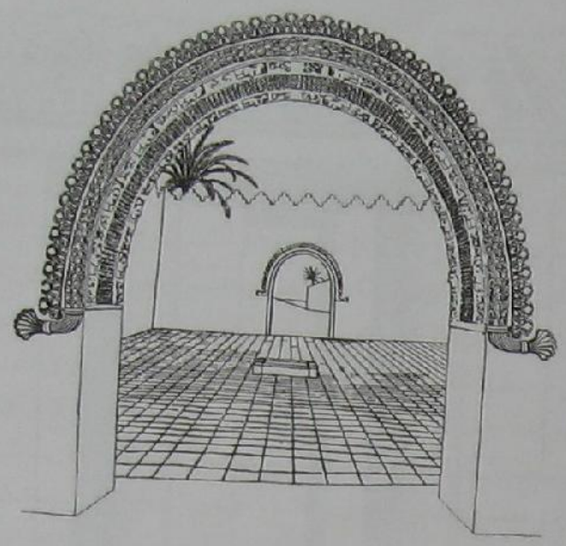
گچبری‌های برجسته[۲۸۵]

بیشتر گچبری‌های برجستهٔ کاخ *I* را در چنان وضعیت نابسامانی پیدا کرده‌اند که سامان آن‌ها را تنها به صورت خیلی آزمایشی می‌توان بازسازی کرد. تمامی آن‌ها آشکارا در اتاق مرکزی، مخارجهٔ پشتخان، و اتاق پشت آن‌ها قرار داشت. در اتاق بزرگ دیوارها با رنگ سرخ نقاشی شده، تزیینات که احتمالاً عبارت از چندین افریز بوده و نمی‌توان دوباره آن‌ها را سرهم کرد، همه بر دیوار روبه‌روی مخارجهٔ پشتخان متمرکز بوده است. در خود مخارجهٔ پشتخان آشکار است که اسپرهایی گچی با ستونی در هر سو، و روبه‌روی آن دری که با سری زنانه آراسته شده بود، وجود داشت (شکل ۱۷۱ الف، ب). احتمال می‌رود افریز یا افریزهای دیگری در اتاق پشت آن به کار رفته باشد.

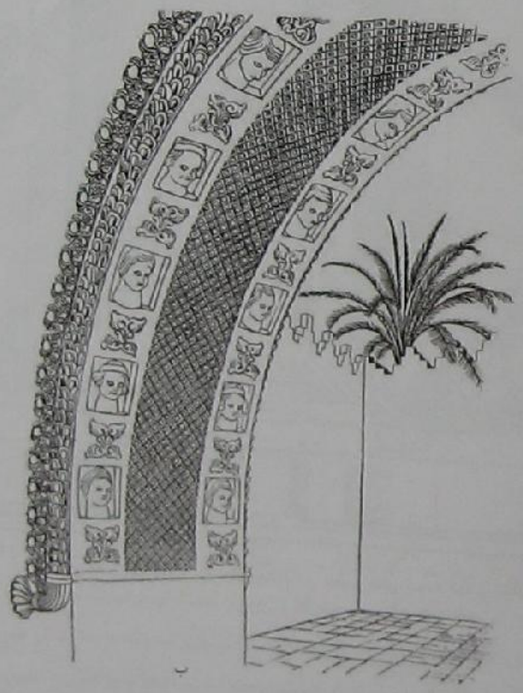
در حیاط کاخ *II* چهارده نیم‌ستون و چهارده تندیس نیم‌تنهٔ شاپور دوم پیدا شده است. گچبری یادشده با پشت‌بندی آجری تقویت شده، و می‌توان فرض کرد که نیم‌تنه‌ها روی ستون‌های توکار قرار داشته است؛ اما طرز چیدن آجرها روی نیم‌تنه‌ها ممکن است نشان از آن باشد که آن‌ها را درون خود دیوار (شکل ۱۷۲)، مانند سرهای الحضر (هاترا) (نک: لوح ۱۳۱ الف)، کار گذاشته باشند.

دیگر نقش‌برجسته‌ها در این کاخ مربوط به اتاق بزرگ، دیوار دور حوض‌ها، و مخارجهٔ پشتخان است که همه همانند اتاق‌های شرقی با رنگ سرخ نقاشی شده است. تندیس‌های نیم‌تنهٔ زنانهٔ یافته‌شده در کاخ *I* به در گروه تقسیم می‌شود که تندیس‌های هر گروه کاملاً با هم مشابه است.

افزون بر این‌ها و نیم‌تنه‌های شاپور دوم در کاخ *II* (شکل ۲۱۱)، که تنها دو نیم‌تنه از آن‌ها سالم است، قطعه‌های شکستهٔ بسیاری از نیم‌تنه‌ها و گروه‌های نیم‌تنه‌ها وجود دارد. در میان جانوران تندیس شیر در حال



الف



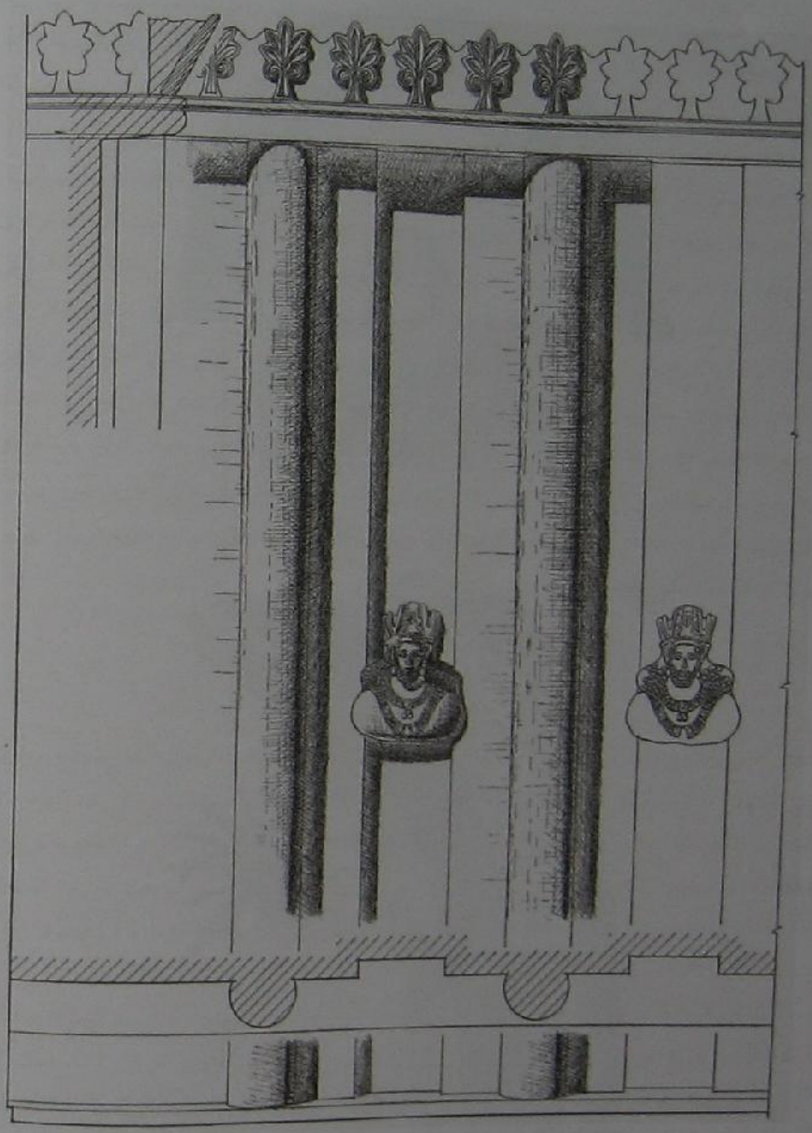
ب

شکل ۱۷۱ الف، ب. کیش، کاخ *I*: بازسازی قوس ورودی.
الف. دهانهٔ قوس: ۲۵۲ سانتیمتر.
ب. ریزه‌کاری‌هایی که پراکنش آرایه‌های گچبری را نشان می‌دهد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

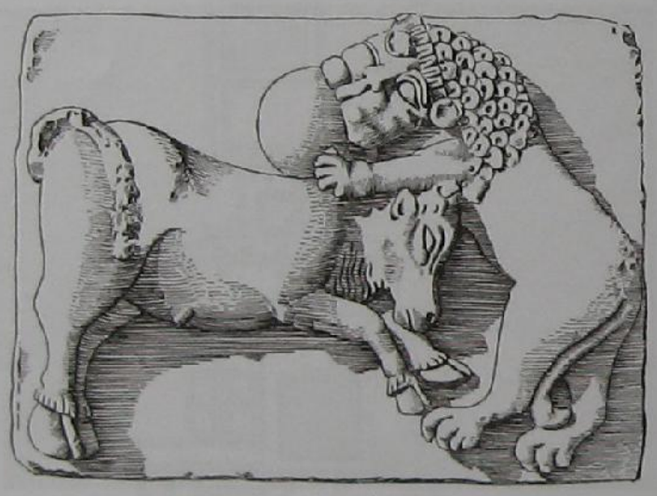


شکل ۱۷۲. کیش، کاخ II. بازسازی نما که جای پیشنهادی تندیس‌های نیم‌تنهٔ شاه را نشان می‌دهد.

جنگ با گاو (شکل ۱۷۳)، سر اسب در اندازهٔ طبیعی، پیش‌تنهٔ یک فوج با نوار مواج ساسانی در میان دو بال آن (شکل ۲۱۴)، و یک گوزن دیده می‌شود. نقشمایه‌های تزیینی پرشماری، خاص این دوره، همانند نقشمایه‌های تیسفون (نک: لوح‌های ۱۷۱ ـ ۱۷۳) و بابل، و در گچبری دیواری ساسانی متعلق به موزهٔ پنسیلوانیا[۲۸۶] وجود دارد. سرستون‌ها کوچک است و تنها با برگ‌های ساده و بدوی آراسته شده است.

ازارهٔ گچی به دو اسپر تقسیم شده و هر کدام آرایه‌ای کنده‌کاری‌شده در پشت آن دارد، و بدین ترتیب چسباندن اسپرها را به صورت استوار به آجرها با کمی ملاط آسان‌تر می‌کند.

تقریباً همهٔ نقش‌برجسته‌ها اثری از رنگ را نشان می‌دهد: سرخ، آبی، و زرد. نقش‌برجسته‌های پیکره‌ای چندرنگ است. برای نمونه، بر روی لوحهٔ شیر و گاو زمینه آبی، شکم شیر زرد و یال آن سرخ است. نقشمایه‌های آذینی از سوی دیگر، به نظر می‌رسد همه به یک رنگ بوده باشد؛ برای نمونه، همه سرخ یا همه زرد، اما آثار رنگ در آن‌ها چنان کم است که نمی‌توان مطمئن بود. نیم‌تنه‌ها هیچ اثری از رنگ ندارد؛ شاید به این خاطر که در سطحی به آن اندازه کم‌عمق، نمک و آب بیش از همه بدان‌ها آسیب وارد آورده است. جرزهای کاخ I و چند قطعهٔ یک قوس تیزه‌دار یافته شده که به رنگ زرد نقاشی شده است.



شکل ۱۷۳. لوحهٔ گچبری، از کاخ I، ۳۰ سانتیمتر.

اسپرها و افریزها بی‌واسطه بر دیوارهای آجری با ملاط گچ خشنی کار گذاشته شده است. برخی از نقش‌برجسته‌های سنگین‌تر پیدا شده که با قلاب‌های آهنی استوار می‌شده است. احتمال دارد نیم‌تنه‌های شاپور دوم را با کار گذاشتن در میان آجرهای پشت آن در دیوار استوار کرده باشند. سرها و نیم‌تنه‌های زنانه هر کدام شخصیت فردی خود را دارد، و به‌هیچ‌وجه از نوع ساسانی نیست، یا دست‌کم هیچ پیکره‌ای کاملاً بدین سبک از هیچ محوطهٔ باستانی‌ای در ایران به دست نیامده است. آن‌ها یا به طور مستقیم از الگوهای اشکانی و هخامنشی مشتق شده بودند، یا آن‌که سبکی را که به طور محلی تکامل یافته و نسبتاً از سنت‌های ایرانی مستقل بوده است، بازنمایی می‌کنند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

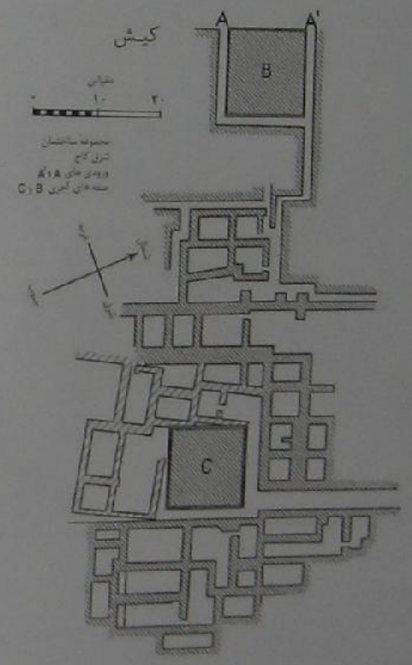
PDF.tarikhema.org

جانوران حتی کمتر ساسانی هستند، شیر و گاو آشکارا ریشهٔ هخامنشی دارند،[۲۸۷] حال آن‌که سر اسب هیچ همتای ساسانی ندارد. آرایه‌ها هرچند به سنت ایرانی است، شامل بسیاری نقشمایه‌های یونانی ـ رومی، همچنین عناصری هخامنشی و اشکانی است (نک: فصل ۳۰ الف).[۲۸۸]

نیم‌تنه‌های شاپور دوم تاریخ ساختمان را بین سال‌های ۳۱۰ ـ ۳۷۹ م مشخص می‌کند.

عمارت ییلاقی شرق مجموعهٔ کاخ[۲۸۹]

در شرق مجموعهٔ کاخ، ساختمان دیگری کاوش شد که بزرگ بود و نقشهٔ پیچیده‌ای داشت،[۲۹۰] اما روشن است که از کاخ‌ها تکلف کمتری دارد و با داوری از روی یافته‌ها شاید بتوان گفت که سکونتگاه بوده است (شکل ۱۷۴).[۲۹۱] دیوارهایی که ضمن حفاری آشکار شده است، تنها حدود یک متر بلندی داشت[۲۹۲] و به‌وضوح رگچین‌های زیرزمینی را بازنمایی می‌کند؛ از این رو، ورودی‌های اتاقی به اتاق دیگر را تنها در چند جای نقشه می‌توان یافت.



شکل ۱۷۴. کیش، مجموعهٔ ساختمان شرق کاخ: نقشهٔ کف.

زیرزمین بودن آن را وجود خمره‌های فاضلاب در بسیاری از واحدها تأیید می‌کند.[۲۹۳] راه دسترسی از سمت غربی ساختمان است و این نقشه نمونهٔ فوق‌العاده‌ای برای راه دسترسی پرپیچ و خمی است که قرن‌ها در شرق مطلوب بود؛ زیرا گذرگاه‌های باریک از جایی که باید دروازه‌های بیرونی (که جای آن‌ها با سوراخ‌های در سنگی مشخص می‌شود) دور لبه‌های صفحهٔ آجری استوار باشد، آغاز می‌شود و با گذر از محل سازه‌هایی نامعلوم، به گروهی از

اتاق‌های تودرتو می‌رسد. برای دسترسی به این گروه اصلی اتاق‌های پشتی، به‌وضوح باید بخش عمدهٔ ساختمان را دور زد، که البته به طور کامل آن را کاوش نکرده‌اند. این واحد از نقشه بر صفهٔ آجری استوار و بزرگ دومی متمرکز است که اتاق‌هایی آن را از سه یا شاید چهار سو در بر می‌گیرد.

این صفه‌ها ویژگی بدیعی دارد و فرض بر آن است که جای حیاط‌هایی را که نقش کانونی در نقشهٔ عمارت ییلاقی حیره،[۲۹۴] در خانه‌های مسکونی در نیسفون (شکل ۱۵۶ الف، ب) و پیش از آن در کاخ اشکانی در آشور (شکل ۱۰۶) داشته است، می‌گیرد و مانند همهٔ آن‌ها، همان ترتیب بدون توالی در واحدهای مسکونی، عدم قاعده‌مندی در شکل آن‌ها، و بی‌تفاوتی نسبت به نادیده‌گرفتن شکل چهارگوش وجود دارد. همانند حیره، هیچ نشانه‌ای از ایوان نیست؛ البته در هیچ مورد نقشهٔ کاملی که دربرگیرندهٔ احتمال وجود یا عدم وجود آن باشد، در دست نیست. هیچ آرایهٔ گچبری پیدا نشده است، اما چیزهایی که در ویرانه‌ها کشف کردند، نشان از آن دارد که سکونتگاه مردم متوسط بوده است؛[۲۹۵] ابزارهای مسی، سفالینه (نک: صص ۸۲۱، ۸۲۴ ـ ۸۲۵ و شکل‌های ۲۲۷، ۲۳۰ الف، ب)، و شیشه (لوح ۱۴۴۰ الف). صدوشصت‌ویک سکهٔ رومی سده‌های چهارم و پنجم مسیحی در این محوطه، همراه با چند سکهٔ پراکندهٔ متأخر که از آخرین سکه‌های متعلق به دورهٔ یوستینیانوس اول (۵۲۷ ـ ۵۶۵ م) است، نیز یافت شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پانوشت‌ها

۱. ویرانه‌های فیروزآباد و سروستان را فلاندن و کست کاملاً مطالعه و اندازه‌گیری کرده و نتایج آن را در کتاب‌های

Voyage en Perse pendant les années 1840 et 1841, Perse ancienne, Paris, 1851-4, Text pp. 23-7, 36-45; Illustrations, I, Pls. 28, 29, 34-42

منتشر کردند. همچنین فلاندن (همان، صص ۲۷، ۴۰) متوجه شد که بناهای نام‌برده را باید به دوران ساسانی نسبت داد. دیولافوا در

L'art antique de la Perse, Paris, 1881, IV, pp. 59-76,

کوشش کرد تا نشان دهد که بناهای سقف‌گنبدی فارس، فیروزآباد و فراشبند (که او فراشاباد نامیده) از دوران هخامنشی هستند. نظریهٔ او با مخالفت پرو روبه‌رو شد:

G. Perrot — C. Chipiez, Histoire de l'art dans l'Antiquité, V, Paris, 1890, pp. 561-78.

همچنین اسپیرز R. P. Spiers در

Architecture east and west, London, 1905, p. 73,

با این نظر مخالفت کرد و از آن پس منسوب بودن بناها به دوران ساسانی هرگز مورد سؤال واقع نشده است.

2. F.Sarre — E. Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin, 1910, p. 128.

در تاریخ طبری نیز اشتباهی در این مورد وجود دارد (نک:

T. Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden, aus der arabischen Chronik des Tabari, Leyden, 1879, p. 11),

دربارهٔ آتشکده و قصری که اردشیر در گور بنا کرد و طربال داشت روایت می‌کند. طربال در واقع آتشکده بود (نک: ص ۶۹۳).

۳. هرتسفلد در، Sarre — Herzfeld, op. cit., pp. 234 -5 این عقیده را پیش کشید که «طاق گرا» را باید پیش از ساسانی به شمار آورد؛ ولی به‌تازگی می‌گوید از اواخر دورهٔ ساسانی است:

Archaeologische Mitteilungen aus Iran, II (1930), p. 80.

۴. این عقیده که طاق کسریٰ را شاپور یکم بنا کرد، برای نخستین بار هرتسفلد در

Sarre — Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, II, Berlin, 1920, p. 76

مطرح کرد.

M. Streck, Seleucia und Ktesiphon, *in* Der alte Orient, XVI (1917), p. 37; E. Diez, Die Kunst der islamischen Völker, Berlin – Neubabelsberg, 1915/1951, p. xiii,

و دیگران این نظر را دنبال کردند.

5. F. Wachtsmuth, Der Raum, Marburg, 1920, pp. 150-5.

۶. یک گزارش کوتاه کاوش‌های سال ۱۹۳۱م هیئت مشترک موزهٔ دانشگاه و موزهٔ هنر پنسیلوانیا به ریاست دکتر اریک اشمیت در تپه‌حصار دامغان را آرتر آیم پوپ در

A. U. Pope, *Illustrated London News*, March 26, 1932, pp. 482-4

منتشر کرد. دکتر اشمیت نیز خلاصهٔ گزارشی دربارهٔ پیشرفت کاوش‌های تپه‌حصار در ۱۹۳۱ را در نشریهٔ

Museum Journal, XXIII (1933), pp. 455-9

منتشر کرد. با توجه به سکه‌شناسی، دکتر اشمیت معتقد است بنایی را که او کاوش کرده، باید سدهٔ سوم مسیحی تاریخ‌گذاری کرد.

E. Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon - Expedition 1931/2, Berlin, 1933, pp. 22-5,

وی نتیجه می‌گیرد که تزیینات گچبری پیداشده در تپه‌حصار، به سبب شباهت‌های سبک‌شناسی با نمونه‌های پیداشده در کیش و تیسفون، به‌نسبت متأخر هستند.

۷. هرتسفلد در Khurāsān, *Der Islam*, XI (1921), pp. 147- 52

بررسی‌ای از بناهای ساسانی ساخته‌شده در آن‌جا منتشر کرده است. هرتسفلد در:

Reisebericht, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F. V (1926), pp. 225-84,

فهرستی از بناهای پیداشدهٔ ساسانی در فارس، سیستان و خراسان منتشر کرده است.

8. Herzfeld, op. cit., pp. 252-3; idem, Archaeological history of Iran, London, 1935, pp. 95-6; R. Byron, Note on the Qal'a-i- Dukhtar at Fīruzabad, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, 7(1934), pp. 3-6.

9. Dieulafoy, op. cit., pp. 77-8; Herzfeld, Reisebericht, p. 256; idem, Archaeological history of Iran, pp. 91-3.

10. Flandin – Coste, op. cit., Text pp. 46-50, Illustrations, I, Pls. 45-7.

۱۱. اچ. سی. راولینسن در March from Zohāb to Khúzistán,

Journal of the Royal Geographical Society, IX (1839), p. 71,

برای اولین بار ایوان کرخه را توصیف کرد. یک توصیف مفصل همراه با طراحی‌های اندازه‌گیری‌شده و این عکس را دیولافوا در

op. cit., pp. 79-98, Figs. 55-62, Pls. VII-IX,

منتشر کرده است. همچنین نک:

Spiers, op. cit., pp. 28-3; and Sarre – Herzfeld, Iranische Felsreliefs, pp. 130-1.

12. H. Layard, Description of the province of Khúzistán, *Journal of the Royal Geographical Society*, XVI (1846), pp. 27-8, 31; Dieulafoy, op. cit., pp. 105-12.

13. Hon. C. Keppel, Travels in Mesopotamia, I, London, 1827, p. 274; C. J. Rich, Narrative of a residence in Koordistan, II, London, 1836, pp. 251-6; Sarre – Herzfeld, Iranische Felsreliefs, p. 237; idem, Archäologische Reise im Euphrat - und Tigrisgebiet, II, pp. 89-93, IV, Pl. CXXVIII.

۱۴. نخستین فرد اروپایی عصر جدید که گزارشی دربارهٔ ویرانه‌های تیسفون نوشت، پیترودلاواله

Pietro Della Valle, Viaggi, Rome, 1662, I, pp. 410-11

بود؛ و بسیاری از جهانگردان اروپایی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم هجری قمری / هیجدهم و نوزدهم مسیحی ویرانه‌های پایتخت ساسانی را توصیف کرده‌اند. مهم‌ترین این سفرنامه‌های را هرتسفلد ــ زاره در اثر زیر فهرست کرده‌اند:

Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, II, p. 49, n. 1, as follows: E. Ives, Voyage to India and Persia, London,

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

1775, II, pp. 283-93; Karsten Niebuhr, Reisebe shreibung nach Arabien, Copenhagen, 1778, II, pp. 305-6; G. A. Oliver, Voyage dans l'Empire Ottoman, Paris, 1804, II. pp. 433-6; Sir J. Macdonald Kinneri, Geographical memoir on the Persian Empire, London, 1813, p. 253; Rich, Narrative of a residence in Koordistan, II, pp. 395, 404; J.S. Buckingham, Travels in Mesopotamia, London, 1827, II, Chapter XIII; Keppel, Narrative of a journey from India to England, I, pp. 124-36; Capt. R. Mignan, Travels in Chaldaea, London, 1829, Chapter IV, pp. 68-86; J. Baillie Fraser, Travels in Koordistan and Mesopotamia, London, 1840, II, pp. 1-8; idem, Mesopotamia and Assyria, Edinburg, 1842, p. 155; Lieut.-Col. Chesney, the expedition for the survey of the rivers Euphrates and Tigris, London,1850, I, p. 35; Flandin – Coste, op. cit., Text, pp. 174-7, Illustrations, IV, Pls. 216-18; Layard, Discoveries in the ruins of Niniveh and Babylon, London, 1853, p. 570; Frh. M. V. Thielmann, Streifzüge im kaukasus, etc., Leipzig, 1875, p. 380; Dieulafoy, L'art antique de la Perse, V, pp. 61-78, Pls. III-VI; Frh. M.V. Oppenheim, Vom Mittelmeer zum Persischen Golf, Berlin, 1900, II, p. 284; Sarre – Herzfeld, Iranische Felsreliefs, pp. 129-30; G. L. Bell, Amurath to Amurath, London, 1911, pp. 179-83; idem, Palace and mosque at Ukhaidir, London, 1914, pp. 129-32, 134-8.

توصیف مفصل تاریخی، توپوگرافی، و معماری با طراحی‌های دقیق را هرتسفلد در منبع زیر آورده است:

Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise, II, pp. 46-76 III, Pls. XXXVIII – XLIV, and IV, Pls. CXXIII – CXXVII.

تعبیر هرتسفلد در نکته‌های مهم با کاوش‌های جدید تغییر یافته و کامل‌تر شده است؛ نک:

Reuther, Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/9 Berlin, 1930; idem, The German excavations at Ctesiphon, *Antiquity*, III (1929), pp. 434-51; E. Kühnel, Die Ausgrabungen der zewiten Ktesiphone-Expdition, Berlin, 1933.

نتایج قطعی هنوز منتشر نشده است.

۱۵. کاوش‌های کیش به ریاست ال. سی. وتلین، شامل کاوش‌های اضافی برای مؤسسهٔ امریکایی هنر و معماری ایران، را اولین‌بار اس. لنگدون به شرح زیر گزارش داد:

New light on early Persian art, *The Illustrated London News*, February 14, 1931, p. 261; idem, Persian art discoveries at Kish, ibid., March 7, 1931, p. 369; idem, A Christian nave at Kish? the discovery of a second Neo-Persian palace, ibid., April 25, 1931, p. 697; idem, Palace Three, the bath of the Sasanian kings at Kish, ibid,. February 20, 1932, p. 273; and *The Times* (London), February 2, March 7, 1932.

به علت درگذشت وتلین گزارش نهایی هیئت مؤسسهٔ امریکایی ارانه نشد، ولی اکنون مؤسسه در تلاش است که اطلاعات لازم را به دست آورد و امیدوار است در آینده در نشریهٔ خود منتشر کند. گزارش کاوش‌های حیره را دی. تی. رایس داده است:

The Oxford expedition to Hira, *Antiquity*, VI (1932), pp. 276-91; idem, Hira, *Journal of the Royal Central Asian Society*, XIX (1932), pp. 254-68; idem, Excavating the city of Hira, *Discovery*, XIII (1932), pp. 161-3; idem, The Oxford excavations at Hīra, *Ars Islamica*, I (1934), pp. 51-73.

۱۶. پیترو دلاواله نخستین اروپایی‌ای بود که از قصرشیرین در سفرنامهٔ خود نام برد:

Viaggi, descritti da lui medesimo in lettere familiari all'erudito amico Mario Schipano, Venice, 1659, Parte seconda, pp. 4-5; Rich, op. cit., II, pp. 264-7 and 269-72,

و توصیف جالبی از قصرشیرین و حوش‌کری و طرحی از چهارقابی ارائه کرده است. نقشه‌ها و چند عکس آن را برای نخستین بار دمرگان در

Mission scientifique en Perse, IV (1896), pp. 341-60, Pls. XL-LIV

منتشر کرد. عکس‌هایی از چهارقابی را زاره و هرتسفلد در

Iranische Felsreliefs, pp. 236-8, Pl. II

منتشر کردند. قصر شیرین را مجدداً بل مطالعه و در

Palace and mosque at Ukhaidir, pp. 44-50, Pls. 51-73.

منتشر کرده است. نقشه قطعاً از نقشهٔ دمرگان دقیق‌تر است و تعداد زیادی عکس و شرح کامل دارد.

۱۷. راولینسن برای اولین بار طاق گزّا را در

Journal of the Royal Geographical Society, IX, p. 34

معرفی کرده است. اولین نقشهٔ قابل اعتماد از این بنا را فلاندن و کوست، همان، صص ۷۲ـ۷۳، شکل‌ها، ج ۴، لوح‌های ۲۱۴ـ ۲۱۵ منتشر کردند. نیز نک: دمرگان، همان، صص ۳۳۵ـ ۳۳۹، شکل ۲۰۴، لوح ۳۹. هرتسفلد در زاره ــ هرتسفلد، همان، صص ۲۳۳ـ۲۳۵، نقشه و شرح دقیقی می‌دهد که با شرح کست متفاوت است، و یک عکس نیز دارد (لوح ۴۷).

۱۸. کامل‌ترین تحقیق دربارهٔ طاق بستان و تعداد زیادی نقشه و عکس را هرتسفلد به دست داده است. نک:

Am Tor von Asien, Berlin, 1920, pp. 57-155, Pls. XXVII - LXV.

کتاب شامل کتاب‌شناسی مفصل، ازجمله کتاب‌های زیر است:

J.- B. Tavernier, Les six voyages en Turquie, en Perse et aux Indes, Paris, 1671-81, p. 316; J. Otter, Voyage en Turquie et en Perse, avec une relation des expéditions de Thamas Kouli Kan, Paris, 1748, pp.184-8; A. J. Silvestre De Sacy, Mémoires sur diverses antiquités de la Perse, Paris, 1793, pp. 211-70; Macdonald Kinneir, Geographical memoir of the Persian Empire, London, 1813, pp. 132-6; R. Ker Porter, Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, etc., II, London, 1822, pp.171-8; Keppel, Narrative of journey from India to England, II, pp. 35-47; Rawlinson, in *Journal of the Royal Geographical Society*, IX, p. 116; Flandin – Coste, op. cit.,Texte, pp. 1-6, Illustrations, Pls. 2-12; De Morgan, op. cit., pp. 307-35, Figs. 180-201, Pls. XXXIV-XXXVIII; Dieulafoy, op. cit., V, pp. 95-108, Figs. 69-77; Sarre – Herzfeld, Iranische Felsreliefs, pp. 199-212, Pls. XXXVI-XXXIX.

یک مجموعهٔ کامل عکس طاق بستان با جزئیات در بایگانی مؤسسهٔ امریکایی هنر و معماری ایران وجود دارد، و آقای مونره دو ویار دوباره

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مطالعات نظام‌مندی بر روی این بنا برای مؤسسه انجام دادند.

۱۹. بنای پایکولی را اولین بار راولینسن بررسی کرد؛ نک:

E. Thomas, Early Sasanian inscriptions, London, 1868, pp. 56-60.

طراحی‌های دقیق و بازسازی قابل قبول را اول بار هرتسفلد منتشر کرد، نک:

Herzfeld, Paikuli, Monument and inscription of early history of the Sasanian Empire, Berlin, 1924, I, pp. 1-10, Figs. 1-2 and 6-9, II, Pls.1-9.

برای جزئیات بیشتر، نک:

Herzfeld, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenlädischen Gesellschaft*, N.F. V, p. 227.

20. Flandin — Coste, op. cit., Text, p. 22, Illustrations, Pls. 27, 27 *bis*; Herzfeld, Am Tor von Asien, p. 111.

21. A. Godard, Le monument Sāsanide, *Athār-é Īrān*, I (1936), pp. 79-82.

22. Herzfeld in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F. V, pp. 269, 275.

۲۳. بر اساس کاوش‌هایی که در سال ۱۹۲۹م انجام گرفت، هرتسفلد نتیجه‌گیری کرد که تنها بنای ساسانی در کوه خواجه، معرف دورهٔ دوم ساختمانی در قلعه‌رستم است و تاریخ آن حتی سدهٔ سوم مسیحی است: Archaeological History of Iran, p. 66. نک: فصل ۲۳، پانوشت ۲۰.

۲۴. دیولافوا، همان، ص ۵۹.

۲۵. فلاندن ـ کست، همان، ج ۱، لوح ۴۶.

۲۶. ابزار موجی نوعی ابزار قرنیز است که خطوط محدب و مقعر دارد. ـ ویراستار

27. R. Koldewey, Die Tempel von Babylon und Borsippa, Leipzig, 1911, p. 5; idem, Das wiedererstehende Babylon, Leipzig, 1925, pp. 10, 62; Reuther, Die Innenstadt von Babylon, Leipzig, 1926, pp. 82, 129-30, Figs. 85, 86.

۲۸. طاق‌های گهواره‌ای شلجمی در انبارهای غلهٔ رامسس پیدا شده است؛ نک:

R. Lepsius, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, I, Berlin, 1849, Pl. 89.

شباهت میان روش طاق گهواره‌ای مصری و ساسانی را دیولافوا تذکر داد: همان، ص ۲۱؛ و اسپیرز، همان، ص ۶۲.

29. Bell, op. cit., p. 50, Pl. 51, Fig. 1.

30. C. L. Wooley, The Sumerians, Oxford, 1928, pp. 37, 191.

در عیلام گنبد بر فراز ساختمان‌های مدور از حدود اوایل هزارهٔ سوم پ م متداول بوده است و این مطلب را می‌توان بر اساس نقش و یک مهر تشخیص داد (نک: ص ۳۶۵ و شکل ۷۰ ت). ـ ویراستار

31. Layard, A second series of the monuments of Nineveh, London, 1851, Pl. 17.

در نقش‌برجسته‌ای که لایارد در کاخ سناخریب در کویونجیک پیدا کرد و تاریخ آن سدهٔ هفتم پ م است، گروهی ساختمان به‌وضوح دیده می‌شود که هر کدام یک اتاق، برخی با گنبد بلند تقریباً شلجمی، که می‌توان آن را نوعی طاق پیشامده تعبیر کرد، و بقیه با گنبدهای نیم‌کروی، که می‌بایست بر مدار شعاعی ساخته باشند و بنابراین نظام واقعی روش طاق‌زنی را نشان می‌دهند. این بناها محل مسکونی نه برای آشوریان بلکه برای خارجیان بوده است. قبه که امروزه در سوریه متداول است و ساروج، از اعقاب امروزی آن می‌باشد؛ نک:

E. Banse, Die Gubab - Hütten Nordsyriens und Nordmesopotamiens, *Orientalisches Archiv*, II (1911), pp. 173-9.

32. Diez, Die kunst der Islamischen Völker, p. 78,

که دیتس این اصل را به‌درستی توصیف کرده و اصطلاح طاق سکنج را به‌کار می‌برد. چنان‌چه تاریخ‌گذاری هرتسفلد برای کوه خواجه درست باشد، قدیم‌ترین نمونهٔ پابرجای این‌گونه طاق‌ها از نخستین سدهٔ مسیحی است که در Archaeological history of Iran, p. 66 آمده است. کوشش دیولافوا در توضیح منشأ گنبدی‌های سکنج‌دار به‌کلی نادرست می‌باشد (همان، صص ۵، ۸، ۱۰).

۳۳. خنک‌خانهٔ (فریجیداریوم) حمام‌های استابیایی در پمپئی قدیم‌ترین نمونهٔ شناخته‌شده از بناهای دایره‌شکل رومی با چهار غرفه است؛ نک:

G. Minervini, *Bullettino Archaeologico Napolitano*, N. S. IV, 3 (77) (1855), p. 20; ibid., V (1857), supplementary plate, VI, I (125) (1857), p. I. Pl. I, Fig. 1; Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei, I, Naples, 1854, Therme presso la porta Stabiana, p. 8, Pls. I, II; A. Michaelis, Die neuen Bäder in Pompeli, *Archäologische Zeitung*, XVII (1859), pp. 42-3, Pl. CXXIV.

پروفسور اچ. سولتز از درسدن، که مجدداً دربارهٔ حمام‌های استابیایی به منظور انتشار نتایج مطالعه کرده است، لطف کرده و به نویسنده اطلاع داده است که خنک‌خانه (فریجیداریوم) در اصل بخشی از بخارخانه بوده و در آن موقع غرفه نداشته است. این غرفه‌ها اول‌بار هنگامی تعبیه شدند که از اتاق به عنوان خنک‌خانه استفاده شد.

34. L. von Sybel, Chirstliche Antike, II, Marburg, 1909, pp. 309-10; O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kuntst, Berlin-Neubabelsberg, 1913, pp. 244-5; Wachtsmuth, Der Raum, II, Marburg, 1935, p. 123.

۳۵. اقدام به ساختن طاق گنبدی‌شکل روی فضایی مربع، خیلی قبل در مصر و نیز اتروریا دیده می‌شود. راه حل موفق این مشکل با استفاده از لچکی‌های کروی، به‌نسبت دیرتر در سوریهٔ زمان رومی‌ها و آسیای صغیر پدید آمد و ابتدا محدود به بناهای کوچک بود. حتی در امپراتوری روم متأخر معماران برای بناهای وسیع خود از نقشهٔ گرد، و افزودن چهار طاقچه استفاده می‌کردند. برای منشأ این لچکی‌ها، نک:

K. A .C. Creswell, Early Muslim architecture, Umayyads, Early, 'Abbāsids, and Ṭūlūnids, I, Oxford, 1932, pp. 304-23.

36. De Morgan, op. cit., p. 350; Bell, op.cit., p. 53.

۳۷. این رسته در حدود سال‌های ۲۹۰ ه‍ ق، ویرانه‌های قصرشیرین را باقی‌ماندهٔ کاخ خسرو دوم، پرویز، توصیف می‌کند:

M. J. De Goeje, (Ed.) Ibn Rusta, Al- a'lāq an nafīsa, Leyden, 1892, p. 164.

یاقوت و مستوفی نیز با این نام سنتی ویرانه‌ها آشنا بودند که تا به امروز نیز مرسوم است و دلیلی ندارد که در درستی آن شک کنیم.

38. Bell, Churches and monasteries of the Ṭūr 'Abdīn and neighbouring districts, *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Beiheft IX (1913), pp. 100, 102, Pls. XXVI, XXVII;

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, II, pp. 330-6, Fig. 308.

39. Reuther, Ocheïdir, Berlin, 1912, pp. 20-2, Pls. VII, XIV; Bell, Palace and mosque at Ukhaidir, pp. 12-14, Pls. 4, 14, 15, 16.

40. De Morgan, op. cit., Pls. XLII, LI; Bell, op. cit., p. 45.

بل می‌نویسد که هنگام بررسی عمارت خسرو در قصرشیرین هیچ اثری از ستون‌ها و جرزهایی که دمرگان گزارش داده بود، پیدا نکرد.

41. Dieulafoy, op. cit., pp. 79-88, Figs. 55-62, Pls. VI-IX; Sarre – Herzfeld, Iranische Felsreliefs, p. 130; Spiers, op. cit., p. 82, Fig. 37.

42. G. Dehio — G. v. Bezold, Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart, 1892, Pl. 137; Dieulafoy, op. cit., p. 163.

دیولافوا می‌پندارد که ارتباطی میان بناهای ایرانی مانند ایوان کرخه، و سنت فیلیر در تورنوس وجود دارد.

43. H. Glück — E. Diez, Die Kunst des Islams, Berlin, 1925, pp. 14, 127.

44. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, pp. 62, 70, 82, 114.

45. Andrae, Auf den Spuren ältester Kultur. (Die deutschen Ausgrabungen in Warka), *Deutsche Allgemeine Zeitung*, No. 122, Beiblatt 14 (March 1934).

۴۶. دیولافوا، همان، ص ۳۷، این توضیح را دربارهٔ منشأ قوس‌های نعل‌اسبی می‌دهد. هرتسفلد

(Sarre — Herzfeld, Iranische Felsreliefs, p.129)

با این نظر مخالف است.

۴۷. نک: ص ۶۳۹. به‌تازگی مسئلهٔ تاریخ آن را کِرسوِل در

Early Muslim Architecture, pp. 137-9.

مطرح کرده است و نتیجه می‌گیرد که این بنا، که در مرز بین ایران و بین‌النهرین قرار دارد، از نظر سبک معماری به معماری مسیحی بین‌النهرین تعلق دارد، ولی اضافه می‌کند: «دشوار بتوان تاریخی برای آن تعیین کرد. پاره‌ای از ویژگی‌های آن به دوران میان دومین و پنجمین سدهٔ مسیحی اشاره دارد، که البته ما را به دورهٔ ساسانی راهنمایی می‌کند، ولی هیچ بنای ساسانی با سنگ تراشیده شناخته نشده است» (ص ۱۳۹).

48. Sarre — Herzfeld, Iranische Felsreliefs, p. 234.

۴۹. شکل ۱۳۶ برگرفته از هرتسفلد در زاره ـ هرتسفلد، همان، شکل‌های ۱۱۲ ـ ۱۱۳، و از فلاندن در کتاب فلاندن ـ کست، همان، ج ۲، لوح ۲۱۵.

50. Sarre — Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat - und Tigrisgebiet, II, pp. 336-43, Figs. 316-17; Bell, in *Zeitschrift für Geschichte der Architectur*, LX, pp. 96-9, Fig. 34.

51. H. C. Butler, Syria, Publications of the Princeton University Archaeological Expedition to Syria in 1904-5 and 1909, Division II, Section B, Leyden, 1920, p. 299, Fig. 329, and Pl. XXV.

۵۲. نک: همین فصل، پانوشت ۳.

53. Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon-Expedition, p. 8 and Fig. 4.

54. Reuther, Ocheïdir, Leipzig, 1912, p. 14, Fig. 14, pp. 31, 50, and Fig. 51; Bell, Palace and mosque at Ukhaidir, pp. 8, 24, 166.

۵۵. دیولافوا نخستین شکل را برگرفته از Mauss ارائه داد؛ همان، ج ۵، ص ۱۰۲، شکل‌های ۹۲ و ۹۳. اسپرز طراحی برگرفته از یک عکس را ارائه کرده است؛ همان، شکل ۳۹. شولتز یک طراحی دقیق از بنا تهیه کرد. طراحی وی و توصیف آن در کتاب زیر چاپ شده است:

J. Strzygowski, Mschatta, II, *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen*, XXV (1904), pp. 350-3, Fig. 116, and Pl. XII.

نک: همین فصل، پانوشت ۱۲۳، مربوط به عَمّان.

۵۶. اسپرز، همان، شکل ۱۱۱، قوس‌های نعل‌اسبی درگاه‌ها را نشان می‌دهد. کِرسوِل، همان، صص ۱۱۱ و ۱۱۸، و شکل‌های ۶۳ و ۶۴.

57. Pope, The mosque at Qal'a-i-Bist, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1935), pp. 7-11.

۵۸. کِرسوِل در همان، صص ۱۳۷–۱۳۹ دوباره این مسئله را که مورد بحث فراوان بوده است، جمع‌بندی انتقادی کرده است.

59. Sarre — Herzfeld, Iranische Felsreliefs, p. 235.

۶۰. گسترش گونهٔ هندی قوس در اثر زیر آورده شده است:

G. T. RIVOIRA, Architettura musulmana, sue origini e suo sviluppo, Milan, 1914, pp. 114-23, and GÓMEZ MORENO, Excursión á través del arco de herradura, *Cultura Española*, III, (1906), pp. 785-811.

61. P. V. C. Baur — M. I. Rostovtzeff, The excavations at Dura-Europos, Preliminary report of second season of work, October 1928 - April 1929, New Haven, 1931, Pls. XXII-XXIV.

62. W. J. Anderson — R. P. Spiers, Architecture of Greece and Rome, London, 1902, Figs. 1, 6.

۶۳. نویسنده این مطلب را مدیون دکتر آرمین فون گرکان است که دربارهٔ ویرانه‌های دورا ـ اتوروپوس در بهار سال ۱۹۳۴م مطالعه کرده است.

۶۴. هرتسفلد در

Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, II, p. 66.

اشتباه دیولافوا را تصحیح می‌کند (همان، ج ۵، ص ۶۹)، و در شکل ۱۶۹ طراحی صحیحی از طاقچه‌ها می‌دهد:

idem, Die Genesis der islamischen kunst und das Mshatta-Problem, *Der Islam*, I (1910), p. 112, n. 1.

طراحی شکل ۱۴۰ را نویسنده از طرحی که در محل در سال ۱۹۲۹ کشیده شده بود تهیه کرده است.

65. Pope, A Sasanian garden palace, *The Art Bulletin* (1933), p. 7.

این مطلب منتشرشده بر تمامی مشکلات مربوط به معماری ساسانی نوری می‌تاباند.

۶۶. بشقاب سیمین موزهٔ سن‌پطرزبورگ (لنینگراد سابق) را زاره در

Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1923, p. 53

متعلق به اوایل دورهٔ ساسانی می‌داند. نویسنده مدیون پروفسور کونل برای امکان تاریخ‌گذاری آن به اواخر دورهٔ ساسانی است، یعنی ششم مسیحی؛ و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

استفاده از قوس نعل‌اسبی دوانحنایی این نظر را تقویت می‌کند.

۶۷. برای نفوذ نقشمایه‌های وابسته و به ظاهر هندی در نگاره‌های ساسانی، نک: صص ۸۳۰ ـ ۸۳۱ . ـ ویراستار

68. K. Wulzinger, Die Piruzmoschee zu Milas, *in* Festschrift zur Hundertjahrfeier der Technischen Hochschule, Karlsruhe, 1925, p. 20; Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, IV, pp. 286-70.

۶۹. از سوی دیگر هنرمند ممکن است این گذار را نه با نشان دادن یک آتشدان که از میان دو لنگهٔ در دیده می‌شود، روی صفحهٔ فلزی (یا هر مادهٔ دیگری)، بلکه با استنباط مکرر و مستقیم خود ساخته باشد، زیرا آتشکده‌ها بی‌شمار بودند و در تمامی آن‌ها آتشدان از میان در عرضه شده است. هنرمند اشتباه هم نکرده که بپندارد آتشدان در فرونشستگی دیوار بوده است. در، که آتشدان در میان آن واقع شده، کاملاً امکان دارد یک نسخه‌برداری بلافصل از تأثیرات بصری آشنا باشد (نک: ص ۱۰۷۰). ـ ویراستار

70. Butler, op. cit., p. 32, Pls. I, II, III.

71. Reuther, Ocheidir, p. 3; Bell, Palace and mosque at Ukhaiḍir, p. 165; Creswell, op. cit., pp. 278-80.

۷۲. نک: همین فصل، پانوشت ۱.

۷۳. این نظر را هرتسفلد در کتاب زاره ـ هرتسفلد، همان، ص ۷۵ بیان کرده است.

74. Reuther, Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphone-Expedition im Winter 1928-9, p. 21.

۷۵. هرتسفلد، همان، ج ۲، ص ۷۵، برای تاریخ جلوتر استدلال می‌کند، که این ستون‌های درگیر نمای بنا، پیشانی بنا را مستقیماً حمل می‌کنند و به قوس‌ها متصل نیستند و اهمیت قاطعی برای فرازی از گاهنامهٔ ساسانی به نام خدای‌نامه که ابن مقفع روزبه آن را ترجمه کرده است، قائل است و حمزهٔ اصفهانی آن را نقل می‌کند که ایوان موجود در مدائن (تیسفون) را شاپور اول ساخت، به‌رغم این‌که خود حمزه بلافاصله خلاف این را می‌گوید که به گفتهٔ یک موبد زردشتی که در زمان او می‌زیسته، این درست نیست، و ایوان برپا در تیسفون را خسرو دوم، پرویز ساخته است. نک: همین فصل، پانوشت ۴.

76. M. De Vogüé, Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du I au VII siècle, Paris, 1865, Pls. 125, 134; Butler, Publications of an American archaeological expedition to Syria in 1899-1904, Part II, Architecture and other arts, New York, 1904, p. 223.

۷۷. نخستین مطالعهٔ دقیق را از کاخ اخیضر، که در صحرای جنوب شطاطه واقع است، لویی ماسینیون انجام داد که نتایج آن در اثر زیر منتشر شد:

Note sur le château d'al Okhaïder, *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles - Lettres*, 1909, pp. 202-12; and idem, Les châteaux des princes de Hirah, *Gazette des Beaux-Arts*, 4ème période, I (LI) (1909), pp. 297-308.

ماسینیون اخیضر را ساسانی یا لخمی می‌داند. بل آن‌ها را ساخته‌شده در اوایل دورهٔ اسلامی می‌داند:

Palace and mosque at Ukhaiḍir, pp. 160-8, and Reuther, Ocheïdir, p. 1.

این دو کتاب تصویر کاملی از بنا می‌دهد و یکی از منابع روشن‌کنندهٔ تداوم سنت معماری ساسانی در بناهای آغازین اسلامی است. بل، همان، صص ۱۲۹ ـ ۱۳۳، تشابهی میان نمای طاق کسری و نمای حیاط کاخ اخیضر می‌بیند. نیز قس: روتر، همان، ص ۳۱.

۷۸. دروازهٔ اگوستوس در نیم [جنوب فرانسه] به‌نسبت یکی از نخستین نمونه‌های شیوهٔ معماری عظیمی است که مجدداً در معماری اواخر دورهٔ رنسانس به‌خصوص در آثار میکل‌آنژ و پالادیو دیده می‌شود. طاق نصرت‌های رومی که این اصل را به‌روشنی نشان می‌دهند، طاق نصرت تراژان در تیمگاد است؛ نک:

J. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer, Handbuch der Architektur, II, 2, Stuttgart, 1905, Figs. 502, 799.

۷۹. نمونهٔ برجستهٔ عدم توجه به تداوم عمودی در طراحی ارتفاع معماری بیزانس را می‌توان در موزاییک سن‌آپولینر نُوو در راونا دید که کاخی تئودوری می‌باشد:

O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Berlin - Neubabelsberg, 1914, Fig. 373.

تنها نمونهٔ شاهانهٔ رومی که نویسنده می‌شناسد، «آرامگاه چندطبقه» در پترا (البطرا) است که پل نمای طاق کسری را با آن مقایسه کرده است (همان، ص ۱۲۹). ولی این یک نمای دوطبقه نیست، بلکه کوششی برای نشان دادن دو نما روی سنگ صاف است که یکی در پشت دیگری قرار دارد. نک:

H. Kohl, Kasr Firaun in Petra, Leipzig, 1910, p. 39; and K. Wulzinger *in* W. Bachmann — C. Watzinger — T. Wiegand, Petra, Berlin — Leipzig, 1921, pp. 16-17.

80. De Vogüé, op. cit., Pls. 126, 129; Butler, op. cit., pp. 222-3; Reuther, op. cit., pp. 25, 32, figs. 24, 26.

81. Sarre — Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, I, p. 81, Figs. 31, 32.

82. Flandin — Coste, Voyage en Perse, I, pl. 38

در یک طراحی از ویرانه‌ها یک ردیف طاقچه در پایین نشان داده می‌شود که در بازسازی نما (لوح ۴۰) نیز ظاهر شده است. دیولافوا، همان، لوح ۱۷، این ردیف را در بازسازی خود حذف می‌کند. عکسی که از لوح ۲ گرفته شده، به قدری ترمیم شده که قابل قضاوت نمی‌باشد. اخیراً [۱۹۳۵ م] تمام بنای جلویی فیروزآباد فرو ریخته است.

۸۳ . این عقیدهٔ هرتسفلد نیز می‌باشد:

Sarre — Herzfeld, Iranische Felsreliefs, p. 129.

۸۴ . آندرائه ـ لنزن، همان، شکل ۴۲.

85. E. Heinrich, Vierter vorläufiger Bericht über die von der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft Uruk-Warka unternommenen Ausgrabungen, Berlin, 1932, p. 12, Pl. 8; idem, Schilf und Lehm, Berlin, 1930, pp. 31-5, Fig. 13, and Pl. 6.

۸۶ . نیز قس: ستون‌های دوقلو حمل‌کنندهٔ طاق‌ها، که هر جفت آن روی یک جرز قرار دارد، روی قمقمهٔ با لعاب سبز پوپ (لوح ۱۹۲ ب). ـ ویراستار

۸۷ . اسپیرز، همان، ص ۸۰، مدعی است که ستون‌های طاق کسری فاقد سرستون بوده است. از سوی دیگر، هرتسفلد ادعا می‌کند که سرستون داشته است

Sarre — Herzfeld, Archäologische Reise, II, p. 69.

۸۸ . سرستون‌های قلعهٔ کهنه در سال ۱۹۳۶ به طاق بستان منتقل شد. ـ ویراستار

89. Flandin — Coste, op. cit., I, Pls. 17, 18, 27, 28; Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, p. 112.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

90. See V. Smirnoff, L'argenterie orientale, St. Petersburg, 1909, Pl. XLVI; or J. Orbeli – C. Trever, Orfèvrerie sasanide, Moscow — Leningrad, 1935, Pl. 45.

برای سایر سرستون‌های شاخ و برگ‌دار، نک: لوح ۲۴۶ ب. یک ابریق گمشده (نک: شکل ۲۵۲) نقش طاق‌نمایی را دارد که روی ستون‌های دوقلو قرار دارد. بر هر زوج ستون یک پاکار قوس کشیده جای دارد، و در میان آن و آغاز طاق یک پیکرهٔ تمام‌نما و یا یک نقش‌برجستهٔ پرکار از اروس زانوزده یا ستون زن‌پیکر قرار دارد. ـ ویراستار

۹۱. نک: شکل ۳۰۵. ـ ویراستار

92. Creswell, Early Muslim architecture, p. 36.

93. Herzfeld, op. cit., pp. 104-8, Figs. 23, 24, 26; Reuther, Das Wohnhaus in Bagdad und anderen Städten des Irak, Berlin, 1910, p. 63, Figs. 152, 153.

94. A. Nöldeke, Das Heiligtum al-Husains zu Kerbela, Berlin, 1909, Pl. V.

۹۵. نک: همین فصل، پانوشت ۶۵.

96. F. Oelmann, Zur Deutung des römischen Kerns im Trierer Dom, *Bonner Jahrbücher*, Heft 127 (1922), Figs. 13, 14.

97. V. Place, Ninive et l'Assyrie, Paris, 1857, III, Pls. 34, 35; W. Jordan, Konstruktionselemente assyrischer Monumentalbauten, Berlin, 1910, pp. 16-17, Figs. 9, 10; W. Andrae, Die jüngeren Ischtartempel in Assur, Leipzig, 1935, Figs. 2, 3; idem, Das Gotteshaus und die Urformen des Bauens im Alten Orient, Berlin, 1930, p. 81, Fig. 82.

۹۸. شکل برگرفته از

Herzfeld, Paikuli, pp. 2-4, Fig. 2.

۹۹. هرتسفلد، همان، شکل ۳، تعداد زیادی شکل از کنگره‌های پله‌ای بناهای پارتی و اوایل اسلام منتشر کرد و همچنین از بناهای بودایی در تورفان، و منشأ شرق باستانی این شکل را به بحث کشیده است.

۱۰۰. قلعه‌های دارای کنگره و مزغل‌های مدور تیراندازی اغلب در نقش‌برجسته‌های آشوری نقش شده است. نک:

Layard, A second series of the monuments of Nineveh, London, 1851, Pls. 19, 29, 36, 39B.

۱۰۱. هرتسفلد در کوشش خود برای بازسازی

(Sarre — Herzfeld, Archäologische Reise, Pl. XLI)

یک پاستون با قالب‌گیری کنگره‌ای در زیر آن را که سطح خارجی طاق‌های ایوان آن را قطع می‌کند، مسلم می‌داند. اسپیرز، همان، شکل ۳۶، یک قالب‌گیری به‌نسبت بلند را با یک سطح از آجرهایی که در ردیف‌های پیش‌آمدهٔ آجر بالا می‌رود، با یک افریز پهن و یک پاسنگ قرنیز ساده، نشان می‌دهد. فلاندن ـ کست، همان، لوح‌های ۲۱۷، ۲۱۸، بر روی رویهٔ خارجی طاق‌ها یک کاربندی آجری قرار داده است.

۱۰۲. هرتسفلد، همان، ص ۸۰.

۱۰۳. برای معنای نمادین آن، نک: صص ۱۰۳۵ ـ ۱۰۳۶ و ۱۰۶۹ و ۱۰۷۸. ـ ویراستار

104. Reuther, Das Wohnhaus in Bagdad, pp. 6, 100-2.

۱۰۵. دیولافوا، همان، ص ۱۰۲، نخستین شخصی است که به ابزارهای جناغی و قوس‌های مطبق در عمان و رابطهٔ آن با شکل‌های فیروزآباد توجه کرده است. عکسی که رابرت بایرون گرفته است، به نظر می‌رسد طاقچه‌های دیواری حیاط فیروزآباد را نشان می‌دهد که قوس مطبق جناغی دارد. نیز نک: روتر، اخیضر، ص ۳۵ و لوح ۲۰.

۱۰۶. دمرگان، همان، ص ۳۴۶، شکل ۲۰۸؛

Bell, Palace and mosque at Ukhaidir, p. 44.

۱۰۷. دمرگان، همان، ص ۳۷۲ و لوح ۶۲.

۱۰۸. دربارهٔ وضعیت این آثار، نک:

Reuther, Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphone-Expedition im Winter 1928-9, pp. 12, 27, 32; Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon - Expedition, berlin, 1933, pp. 16-25; J. H. Schmidt, L'expedition de Ctesiphon en 1931-2 (*Syria*, XV (1934)), pp. 8-18; S. Langdon, New light on early Persian art, *the Illustrated London News*, February 14, 1931, p. 261; idem, Persian art discoveries at Kish, ibid., March 7, 1931, p. 369; idem, A Christian nave at Kish? The discovery of a second Neo-Persian palace, ibid., April 25, 1931, p. 697; idem, 'Palace Three', the bath of the Sasanian kings at Kish, ibid., February 20, 1932, p. 273; Pope, New relics of a great period in Persian art, *The Illustrated London News*, March 26, 1932, p. 484; E. F. Schmidt, Tepe Hissar excavations, 1931, *The Museum Journal*, XXIII (1933), pp. 455-9.

۱۰۹. چند قطعه از ابزارها در کیش پیدا شده (شکل ۱۴۷ الف، ب)، ولی متأسفانه هیچ‌گونه اطلاعاتی دربارهٔ آن‌که در چه زمان و چگونه به کار می‌رفته در دست نمی‌باشد. یک قطعهٔ دایره‌شکل قالب‌گیری گچبری را که در آن طرح جناغی حک شده است، آقای ویلبر از مؤسسهٔ امریکایی بررسی معماری هنر و باستان‌شناسی ایران، در مکانی مرتفع بالای رباط سفید پیدا کرد. ـ ویراستار

۱۱۰. شکل برگرفته از عکسی است که دکتر باخمان گرفته است.

۱۱۱. دیولافوا، همان، ص ۹۶، قوس مطبق طاق بستان را به عنوان تاج شرح می‌دهد.

۱۱۲. شکل برگرفته از عکس‌های دکتر باخمان؛ جزئیات آن از عکسی که آقای پوپ گرفته، تکمیل شده است.

۱۱۳. این تاریخ‌گذاری زیر سؤال است؛ نک:

K. Erdmann, Zur Chronologie der sasanidischen Kunst, *Forschungen und Fortschritte*, XIII (1937), pp. 169-70; idem, Das Datum des Tāk-i- Bustān, *Ars Islamica*, IV (1937), pp. 79-97.

برای خلاصه‌ای از این فرضیه، نک: فصل ۳۷، پانوشت ۸. ـ ویراستار

۱۱۴. در آغاز تصور می‌شود بهرام گور است (نک: فصل ۳۰، پانوشت ۶۷).

۱۱۵. این عقیده را که این آرایهٔ گچبری از اواخر دورهٔ ساسانی است، کونل در کتاب زیر ابراز داشته است:

Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon - Expedition, pp. 23-4.

از سوی دیگر اشمیت، همان، صص ۴۵۵ ـ ۴۵۹، معتقد است می‌تواند نشان دهد که گچبری‌های تپه‌حصار از اوایل دورهٔ ساسانی است (نک: همین فصل، پانوشت ۲۷۲).

به هر تقدیر، بر اساس آخرین پژوهش‌های دکتر اردمان (نک: همین فصل، پانوشت ۱۱۳)، پروفسور کونل مایل است عقیدهٔ خود را تغییر دهد. ـ ویراستار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

116. Herzfeld, Am Tor von Asien, p. 78.

۱۱۷. گسترش نقش برگ کنگر از نخل و پیچک در کتاب زیر، نوشتهٔ ریگل، نشان داده شده است:

A. Riegl, Stilfragen, Berlin, 1893, pp. 208-33.

118. Kühnel, op. cit., pp. 16-18, Fig. 8; J. H. Schmidt, op. cit., pp. 9-10, Fig. 8.

۱۱۹. دمرگان، همان، ص ۳۷۲، لوح ۶۲.

120. J. Strzygowski — M. van Berchem, Amida, Heidelberg, 1910, pp. 157-62, Fig. 78.

۱۲۱. در کاوش‌های تیسفون قلمه‌های صیقلی‌شدهٔ ستون‌ها پیدا شده، و قلمه‌های ستون‌های کناری بنای پایکولی نیز صیقل خورده است. نک: Herzfeld, Paikuli, Figs. 2, b; نیز دمرگان، همان، شکل ۲۰۸.

.....

بر روی ابریق مفرغی قاهره این ستون‌ها دارای شیارهای مورب می‌باشند (لوح ۲۴۶ ب). ـ ویراستار

122. Bell, Palace and mosque at Ukhaidir, pl. 79, Fig 2.

۱۲۳. اسپیرز، همان، ص ۸۶، دیولافوا، همان، صص ۱۰۱ ـ ۱۰۲.

اسپیرز و دیولافوا پیش از این آرایه‌های دروازهٔ عمان را با نمای خارجی طاق کسری مقایسه کردند و ویژگی‌های ایرانی ساسانی به‌خصوص ابزارهای دندانه‌ای و کاربندی جناغی زیر طاق‌ها و نیم‌ستون‌های بدون سرستون در طاقنماهای کور و نیم‌گنبدهای واقع بر سکنج در ایوان را شناسایی کرده‌اند. به سبب قوس‌های نوک‌تیز (شکسته) و نعل‌اسبی، آن‌ها را از اواخر دورهٔ ساسانی و یا به احتمال قوی پس از تاریخ هجری می‌دانند، گرچه آن‌ها را از دورهٔ اموی نمی‌دانند؛ زیرا هیچ وجه مشترکی با بناهای شناخته‌شدهٔ اموی در سوریه ندارند. این نظریه دربارهٔ تاریخ‌گذاری به‌طور کلی پذیرفتنی نیست. در کتاب زیر:

Strzygowski, Mshatta, II, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXV (1904), p. 352,

استرزیگوسکی آن‌ها را از حدود سده‌های ششم و هفتم هجری قمری / دوازدهم و سیزدهم مسیحی منظور کرده است، بر این اصل که طرح مدرسه‌های چهارایوانی برای اولین بار در این دورهٔ تاریخی به سوریه وارد شد، ولی استرزیگوسکی بعدها در کتاب زیر

Baukunst der Armenier und Europa, Vienna, 1918, pp. 467-9,

عمان را با کلیساهای ارمنی ارتباط می‌دهد، مانند کلیسای سنت‌جان در مشتی (همان، شکل ۵۹)، و حدس می‌زند که میدان (حیاط) مرکزی دارای گنبد بوده است. کشف کاخ اشکانی در آشور نشان داد که نقشهٔ چهارایوانی در مدرسه‌ها آغاز نشد، بلکه یک گسترش بناهای ایوانی بود، و ایوان دروازهٔ عمان هیچ ارتباطی با محراب ارمنی نداشت و همچنین هیچ ارتباطی میان دروازهٔ عمان و کلیساهای ارمنی نمی‌باشد. حتی اگر میدان (حیاط) مرکزی آن‌ها پوشش گنبدی داشته بوده باشند (که شرایط کنونی ویرانه‌ها چنین احتمالی را نمی‌دهد) شناسایی «عمان» به عنوان یک بنای اموی اکنون تقریباً شناخته‌شدهٔ جهانی است. برای مثال در کتاب زیر دیتس:

Diez, Die Kunst der islamischen Völker, p. 28;

درحالی‌که کریسول (در یک نامه) می‌گوید که بنایی با یک گنبد بسیار آسیب‌دیده‌تر که به آن تعلق دارد، از دوران لخمی است.

۱۲۴. بل، همان، ص ۵۱، لوح ۶۶، شکل‌های ۱، ۲.

۱۲۵. ولی نک: صص ۷۲۷، ۸۲۹. ـ ویراستار

126. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928-9, p. 12.

127. M. Streck, Seleucia und Ctesiphon, Leipzig, 1917, p. 28.

128. Herzfeld, Archaeological history of Iran, pp. 67-74.

برای بحث دربارهٔ نگاره‌پردازی این‌ها، نک: صص ۱۰۷۵ ـ ۱۰۷۸.

129. Kühne, op. cit., p. 25; J. H. Schmidt, op. cit., p. 18.

130. Reuther, op. cit., p. 22.

131. Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat-und Tigrisgebiet, II, p. 7.

به نقل از قزوینی دربارهٔ «تزوق» صحبت می‌کند که نوعی تزیین است. تزوق به معنی جیوه است.

132. Kühnel, op. cit., p. 26.

133. Streck, op. cit., pp. 31, 33, citing C. Barbier de Meynard — Pavet de Courteille (Trans.), Maçoudi, Les Prairies d'or, II, Paris, 1865, p. 199; and Chronicon syriacum des Barhebraeus, Beirut, 1890, p. 156, 2.

۱۳۴. زاره ـ هرتسفلد، همان، ج ۲، ص ۶۳، پانوشت ۱، در این کتاب روایات دربارهٔ تخریب کاخ بیستون توسط منصور (۱۳۶ـ۱۵۶ ه‍ ق) را مقابله کرده است. چهار روایت مختلف در منابع زیر وجود دارد:

۱) به دستور منصور و یک حاکم ایرانی آن را تخریب کردند

(G. Salmon (Trans.), Al-Khatîb Al-Baghdádi, L'introduction topographique à l'histoire de Baghdâdh, Paris, 1904, p. 92 (translation, p. 180));

۲) به دستور منصور و وزیر او، خالد برمکی، تخریب شد

(F. Wüstenfeld (Ed.), Jaqut's Geographisches Wörterbuch (i.e. Yâqût's Mujam al-Buldân), Leipzig, 1866, I, p. 425);

۳) به دستور منصور و سلیمان ابن خالد تخریب شد

(G. Le Strange (Ed.), Hamd-Allâh Mustawfî of Qazwîn, The geographical part of the Nuzhat al-Qulûb, Leyden, 1919, p. 45 (translation)

۴) به دستور هارون‌الرشید و یحیی بن خالد تخریب شد

(C. Barbier De Meynard — Pavet De Courteille, Maçoudi, Prairies d'or, II, p. 187; and C. J. Tornberg (Ed.), Ibn Al-Athîr, Kitâb al-Kamîl, Leyden, 1851-76, V. p. 438).

۱۳۵. فلاندن ــ کست، همان، لوح‌های ۳۸ـ۴۲. نقشهٔ کف (شکل ۱۵۰) برگرفته از نقشهٔ کست است، که ابعاد آن قابل‌اعتمادتر از ابعاد داده‌شدهٔ دیولافوا است (همان، لوح ۱۳). عکس‌هایی که رابرت بایرن گرفته نیز مورد استفاده قرار گرفته است. این عکس، علاوه بر چیزهای دیگر، نشان می‌دهد که طاقچه‌های اطراف حیاط، آن‌طور که در طراحی‌های فلاندن آمده، دارای ارتفاع یکسان نیستند. نمونهٔ بازسازی‌شدهٔ آن (لوح ۱۴۷ پ، ت) که شولتز ساخته است، براساس نقشهٔ کف در عکس‌های بایرن است. هرتسفلد در کتاب زیر:

Reisebericht, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F.V (1926), p. 252

ویرانه‌های اثر را دوباره اندازه‌گیری کرد و دریافت که نقشهٔ کف، که دیولافوا ارائه کرده است، برگرفته از طراحی کست و تکرار همان اشتباهات کوچک است. نتایج کار هرتسفلد هنوز منتشر نشده است. بنا بر عکس‌های بایرن، بخش جلویی کاخ اکنون بسیار آسیب دیده و فقط یک بخش از اتاق‌های سه‌گنبدی باقی مانده است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

136. Sarre — Herzfeld, Iranische Felsreliefs, pp. 127-8; Bell, Palace and mosque at Ukhaidir, pp. 66-8. Oelmann, Hilani und Liwanhaus, *Bonner Jahrbücher*, CXXVII (1922), p. 217.

با این نظر که بخش جلویی کاخ ساسانی گنبددار از نقشهٔ کاخ‌های هخامنشی برگرفته شده است، مخالف هستند و همچنین واختسموت نیز در زمینه‌های دیگر مخالفتش را ابراز کرده است:

Wachtsmuth, Der Raum, p. 145.

۱۳۷. نک: همین فصل، پانوشت ۸.

۱۳۸. نقشه‌هایی که تاکنون منتشر شده، در مواردی با یکدیگر تفاوت دارند. در کتاب فلاندن ــ کست، همان، لوح ۲۸، ایوانی را در محور جناح دربرگیرندهٔ سمت شرقی حیاط نشان می‌دهد که با نقشهٔ متداول ساسانی مطابقت دارد. در کتاب دیولافوا، همان، لوح ۳، مدخل ایوان با یک دیوار بسته نشان داده شده است. نقشهٔ کف (شکل ۱۵۱) بر مبنای نقشهٔ کست تهیه شده و چنین می‌نماید که دقیق‌تر از نقشهٔ دیولافوا است، زیرا ابعاد آن داده شده است. در این نقشه به‌وضوح دیده می‌شود که حیاط مستطیل است نه طبق نظر دیولافوا که آن را مربع تشخیص داده است. از سوی دیگر، عکس‌های دیولافوا (لوح ۱۴۸ الف) نشان می‌دهد که اتاق‌های سمت چپ ایوان جلویی دارای سقف گنبدی است نه سقف گهواره‌ای که کست نشان داده است. در طراحی‌هایی که سقف را نشان می‌دهد (شکل ۱۵۲) این نکته منظور شده است.

۱۳۹. هرتسفلد کاخ سروستان را به بهرام گور (۴۲۰ـ۴۳۸م) نسبت می‌دهد، که وزیر او مهرنرسی یا بزرگ فرمَدار آن را ساخت:

Sarre — Herzfeld, Iranische Felsreliefs, p. 131, n. 3; idem, Archäologische Reise im Euphrat-und Tigrisgebiet, II, pp. 332-3.

۱۴۰. تالار سه‌راهرویی با سه نیم‌گنبد در مشتّی را پیش از این کلیسای مسیحی می‌پنداشتند و کاخ را صومعه‌ای که امپراتور بیزانس ساخته باشد (S. Merill, East of the Jordan, 1881, pp. 256-63).

تاریخ‌گذاری مشتّی مدت‌ها مورد بحث بود. کِرسوِل در

Early Muslim architecture, pp. 390-405,

این بحث پیچیده را خلاصه کرده است. او با نظر هرتسفلد موافق است (Genesis der islamischen Kunst und das Mshattā-Problem, *Der Islam*, I (1910), pp. 122-43; idem, Mshattā, Hīra und Bādiya, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLII (1921), pp. 104-46

که می‌گوید مشتّی از دورهٔ امویان است و ولید دوم آن را ساخت. کِرسوِل بحث سه نیم‌گنبد را چنین ادامه می‌دهد، و نشان می‌دهد که نقشهٔ سه‌برگی برای اولین بار در گرمخانه‌های رومی شهرستان‌ها، و در رُم در آرامگاه‌ها استفاده شد (صص ۳۸۲ـ۳۸۶)، و انتخاب این شکل برای اتاق جلوس و تالار بارعام برای اولین بار در سوریه بود و گسترش‌های بعدی آن در مشتّی دیده شده، که در آن اتاق جلوس سه‌محرابی در جلو تالار سلطنتی، به علت نفوذ معماری مصری بوده است (ص ۳۸۶).

141. Reuther, Die Innenstadt von Babylon (Merkes), pp. 87-80.

۱۴۲. نک: همین فصل، پانوشت ۱۶

۱۴۳. نقشهٔ کف و بازسازی کاخ خسرو در قصر شیرین (شکل‌های ۱۵۳، ۱۵۴) در درجهٔ اول بر اساس نقشه‌هایی است که خانم بل (همان، لوح‌های ۵۳، ۵۲) تهیه کرده است و تأثیری متقاعدکننده‌تر از کار دمرگان (همان، لوح‌های ۴۲، ۴۶) داشته است؛ ولی این نکته را باید در نظر داشت که ویرانه‌ها قبل از بازدید خانم بل در وضعیت بهتری بوده است. نمای سه‌ایوانی اقتباس شده، زیرا در کاوش‌های کیش و دامغان نمونه‌های آن دیده شده است.

۱۴۴. چون پرستشگاه، کنگاور بنایی آیینی است، نمی‌تواند مورد نظر باشد.

در کنگاور بنایی عظیم و طاق‌دار بر صفه‌ای قرار دارد که از زمان خسروپرویز است و با ستون و آجرکاری با ملاط ساخته شده است. یاقوت اظهار می‌دارد که صفه‌ای که بنای ساسانی بر آن قرار دارد، حدود بیست متر بالاتر از سطح زمین است، و مستوفی اضافه می‌کند که سنگ‌های مورد نیاز ساختمان آن از کوه بیستون آورده شده است (لسترنج، سرزمین‌های خلافت شرقی، صص۱۸۸ ـ ۱۸۹، به نقل از استخری، ص ۱۹۶؛ ابن حوقل، ص ۲۵۶؛ ابن رسته، ص ۱۶۷؛ مقدسی، ص ۳۹۳؛ یاقوت، ج ۳، ص ۵۰، ۱۶۹، ج ۴، ص ۱۲۰، ۳۸۱). باز هم یاقوت از ساختمانی با طاق بزرگ روی یک صفه در ماذرستان در جادهٔ خراسان نام می‌برد که در اصل قصری متعلق به بهرام گور بوده و میان باغ پردیس قرار داشته است (همان، ص ۱۹۱). ـ ویراستار

۱۴۵. دمرگان، همان، ص ۳۴۴؛ بل، همان، ص ۴۵. این فضا را تالار بارعام، و بنابراین سقف‌دار دانسته‌اند.

۱۴۶. دمرگان، همان، لوح ۵۱.

147. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition, p. 18 and Fig. 10.

از شواهد موجود در سطح این‌طور به نظر می‌رسد که می‌بایست یک اتاق گنبددار پشت ایوان بزرگ بازسازی شده باشد:

Sarre — Herzfeld, Archäologische Reise, p. 62 and Fig. 167.

148. T. Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden, Aus der arabischen Chronik des Ṭabarī, Leyden, 1879, pp. 221-2; Streck, op. cit., p. 60.

149. Reuther, op. cit., p. 24.

150. Kühnel, op. cit., p. 12.

151. Langdon, in *The Illustrated London News*, February 20, 1932, p. 273.

ولی لنگدون آن را در

Excavations at Kish and Barghuthiat, I, Sassanian and Parthian remains in Central Mesopotamia, *'Iraq*, I (1934), p. 115,

تصحیح کرد که در آن مقاله اظهارنظر می‌کند که بنا یک «خانهٔ ییلاقی شاهی» یا استخری برای خنک کردن بوده است. ـ ویراستار

152. Reuther, Indische Paläste und Wohnhäuser, Berlin, 1925, pp. 25, 82, Pl. 160.

153. Herzfeld, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., V, P. 254; idem, Archaeological history of Iran, p. 96.

154. Le Strange, The lands of the Eastern Caliphate, p. 244.

۱۵۵. همان، ص ۲۲۴.

۱۵۶. در میان کاخ‌های ساسانی ازمیان‌رفته‌ای که جغرافی‌دانان اسلامی از آن‌ها نام برده‌اند، کاخی در سه‌فرسنگی همدان در دهکدهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جوهسته هست. این کاخ را بهرام گور ساخته است؛ و ساختمان عظیمی بوده با تالارها، دهلیزها و اتاق‌هایی که بخشی از آن در دل صخره‌ها حفر شده بود. در چهار گوشهٔ آن پیکره‌هایی از زنان قرار داشت و در یک نمای ساختمان، کتیبه‌ای به پارسی باستان (فارسیه)، به یادبود لشکرکشی‌های خسروان ثبت شده است (لسترنج، همان، ص ۱۹۵، به نقل از ابن فقیه). ـ ویراستار

157. Reuther, Das Wohnhaus in Bagdad, pp.15-20; idem, Die Innenstadt von Babylon, p. 90.

158. Reuther, Das Wohnhaus in Bagdad, p. 95; Dieulafoy, op. cit., p. 33.

159. See Flandin – Coste, op. cit., I, Pls. 28-9; Dieulafoy, op. cit., IV, Pl. VIII.

۱۶۰. برای مثال بنی کپلیجه در بروسه:

Wilde, Brussa, Berlin, 1909, p.100, Fig. 137. Coste, Monuments modernes de la Perse, Paris,1865,

بخشی از یک حمام را در کاشان نشان می‌دهد.

Franz Pascha, Baukunst des Islam, Darmstadt, 1896, Figs. 217-23,

روش نورپردازی را، که خاص گرمابه‌ها مثلاً در مصر است، نشان می‌دهد.

161. Dieulafoy, op. cit., pp. 72-3; Spiers, op. cit., pp. 77-8; Sarre — Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, II, p. 65.

۱۶۲. نقشهٔ کف (شکل ۱۵۶ الف، ب) برگرفته از نقشه‌هایی است که واختسموت داده است، در کونل: همان، شکل‌های ۲، ۳، ۵، و ۶.

163. Reuther, op. cit., pp. 2 and 8-13.

164. Reuther, Ocheïdir, p. 41, Fig. 4 and Pl. III.

165. Reuther, Ocheïdir, P. 37, Figs. 36 and 37.

166. Reuther, Die Qa'a, *Jahrbuch der Asiatischen Kunst*, II (1925), pp. 208-16.

167. De Morgan, op. cit., p. 371 and fig. 222.

۱۶۸. نک: همین فصل، پانوشت ۱۶۳.

169. Reuther, Ocheïdir, pp. 15 - 20 and 27-9, Pls. III, IV, and VII; Bell, Palace and mosque at Ukhaidir, p. 5, Pls. 2, 3, 4.

170. Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber, pp. 79-80; G. Rothstein, Die Dynastie der Lahmiden in al-Ḥirā, Berlin, 1899, p. 15; B. Meissner, Von Babylon nach den Ruinen von Ḥira und Ḥuarnak, *Sendschriften der deutschen Orientgesellschaft*, 1901, No. 2; L. Massignon, Mission en Mésopotamie, *Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale au Caire*, XXVIII (1910), pp. 36-7, Pl. 37; idem, Khawarnaḳ, in Houtsma, *Encyclopaedia of Islam*, II (1927), p. 1001.

171. Nöldeke, op, cit., pp. 83-50.

۱۷۲. این مطلب را به نحوی طبری تأیید کرده است، که می‌نویسد «بر روی صفّهٔ [احتمالاً صفهٔ بام] این خورنق در یک طرف بیابان است؛ هوا (که از این طرف می‌وزد) بهترین هوای جهان است».

H. Zotenberg (Trans.), Chronique de Tabari, II, LXIX, Paris, 1869, p.109. – *Ed.*

۱۷۳. تمامی مسئلهٔ بنای پرستشگاه‌های ایران را اولمان در اثر زیر بحث و بررسی کرده است:

Archäologischer Anzeiger, III/ IV (1921), pp.274-87.

کشف‌های جدید بناهای پرستشگاهی ساسانی ثابت می‌کند که نظرات او، گرچه بر مبنای حقایق پراکنده‌ای می‌باشد، روی‌هم‌رفته درست است. این کشف‌ها را بیشتر هرتسفلد انجام داده است. نک:

Reisebericht, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., V, pp. 269-76; and idem, Archaeological history of Iran, pp. 66 and 88-93.

به‌تازگی دوویار مسئله را در اثر زیر بررسی کرده است:

U. Monneret de Villard, The fire temples of Iran, *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, IV (1936), pp 175-84.

174. H. C. Rawlinson, Notes on a journey from Tabriz through Persian Kurdistan to the ruins of Takhti-Soleiman, *Journal of th Royal Geographical Society*, X (1844), pp. 77-8, cites J. Goar (Ed.) Theophanes, Chronographia, Paris, 1655, p. 258; and G. Xylander (Ed.), Cedrenus, Historia, Basle, 1566, p. 338.

نامبرده کنزک را با شیز یکی می‌داند. شیز را قزوینی در کتاب آثارالبلاد به اختصار معرفی کرده است.

Le Strange, Lands of the Eastern Caliphate, p. 224.

لسترنج توصیف‌های مختلف دیگر جغرافی‌دانان اسلامی علاوه بر قزوینی، مانند ابن خرداذبه، ابن فقیه، مستوفی و یاقوت را خلاصه کرده است. نظریهٔ راولینسن، که ویرانه‌های تخت سلیمان همان کنزک ـ شیز است و ساختمان آجری‌ای که هنوز برپاست همان آتشکدهٔ مشهور است، در اثر زیر مورد سؤال قرار گرفته است:

A. Houtum-Schindler, Reisen im nordwestlichen Persien, 1880-2, p. 327; A. V. W. Jackson, Persia past and present, New York – London,1906, p. 131,

و نظریهٔ راولینسن را دربارهٔ یکی بودن تخت سلیمان با شیز که نویسندگان اسلامی گفته‌اند، کاملاً پذیرفته و همچنین گنجک یا جنزه به قول ایرانیان و گزکه یا کنزوخ به قول نویسندگان یونانی ـ رومی را معتبر می‌داند. جکسن از ویرانه‌ها بازدید کرده و معتقد است که بنای آجری گنبدداری که راولینسن توصیف کرده، در واقع یک آتشکدهٔ ساسانی است. این محل و بناهای موجود آن را اکنون [۱۹۳۵ م] مؤسسهٔ امریکایی بررسی هنر و باستان‌شناسی ایران بررسی و عکس‌برداری کرده است و این مطالعات نظرات راولینسن و جکسن را ثابت کرده و اطلاعات جدید بیشتری دربارهٔ تاریخ محل نیز به آن افزوده‌اند. برای آگاهی مقدماتی با نقشه‌ها و عکس‌ها، نک:

Arthur Upham Pope and Donald Wilber, *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, V, 1937.

۱۷۵. اریک اشمیت گرفته است.

176. Dieulafoy, op. cit., pp.77-8, Figs. 56, 57.

۱۷۷. نخستین گزارش دربارهٔ سه آتشکدهٔ دیگر در درهٔ گرا را هرتسفلد در نشریهٔ زیر منتشر کرد:

Herzfeld, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., V, p. 256.

او توصیفی مفصل با نقشه از تاریخ باستان‌شناسی ایران به دست می‌دهد:

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

pp. 91-3, Figs. 12-13.

178. By Herzfeld, Archaeological history of Iran, . Fig, 12.

۱۷۹. به وسیلهٔ ویلبر و پوپ برای موسسهٔ امریکایی بررسی هنر و معماری ایران نک:

Wilber – Pope, A Sasanian fire temple, *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, V (1937).

180. De Morgan, op. cit., pp. 349-50.

در منبع زیر قلعهٔ چهارقاپی مورد بحث قرار گرفته است:

Bell, Palace and mosque at Ukhaidir, p. 44.

181. Sarre – Herzfeld, Iranische Felsreliefs, p. 239; Oelmann, in *Archäologischer Anzeiger*, 1921, p. 275.

۱۸۲. شکل‌های ۱۵۸ و ۱۵۹ برگرفته از بررسی و عکس‌های بل، همان، لوح‌های ۶۴، ۶۷، ۶۹ ـ ۷۲؛ و عکس‌ها در اختیار نویسنده است.

183. Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber, etc., p. 11.

184. A. D. Mordtmann, El Isztachri, Das Buch des Landes, Hamburg, 1846, p. 67; M. J. De Goeje (Ed.), Iṣṭakhrī, *Bibliotheca geographorum arabicorum*, II, Leyden, 1870, p. 123.

ابن فقیه نیز از آتشکدهٔ فیروزآباد نام می‌برد، همان، ج ۵، ص ۱۹۸.

185. Flandin – Coste, op. cit., Pls. 36-37.

186. Herzfeld, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., V, p. 255; idem, Archaeological history of Iran, p. 90.

187. Pope, A Sasanian garden Palace, *The Art Bulletin*, XV (1933), p. 10.

دکتر اکرمن بر این عقیده است که منظور از بنای تصویرشده روی سینی مفرغی موزهٔ برلین، تخت طاقدیس و تخت خسرو دوم است، ولی تصریح می‌کند که در طرح «نقشهٔ معیار یک آتشکده» الگو بوده است (نک: ص ۹۶۳).

188. F. Justi, Geschichte des alten Persiens, Berlin, 1879, p. 208.

189. Pope, op. cit., p. 4.

190. Loc. cit.

191. A. Nöldeke, Das Heiligtum al-Ḥusains zu Kerbelā, Pl. III.

192. S. Guyer, *in* Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat - und Tigrisgebiet, II, pp. 39-43, Figs. 151-6; Spanner-Guyer, Rusāfa, Berlin, 1926, pp. 42-4, 66-9, Pls. 31, 32.

گایر و هرتسفلد اعتقاد دارند که میدان مرکزی کلیسا در اصل با یک سقف چوبی هرمی پوشیده شده بود، چه اگر گنبدی بوده و ویران شده بود، آثاری از تحاله‌های آن در داخل باقی می‌ماند است. چنان‌چه شباهتی میان کلیسا و یک آتشکدهٔ ایرانی وجود داشته، به طور قطع بسیار محدود بوده است.

193. M. De Vogüe, L'architecture civile et religieuse dans la Syrie centrale, Paris, 1865-77, p. 46, Pl.7.

194. Spanner-Guyer, Rusāfa, pp. 68-9.

195. Strzygowski, Bagaran, *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, I, Berlin, 1929, p. 285.

۱۹۶. لسترنج، همان، صص ۳۴۱ـ۳۴۲. لسترنج اطلاعاتی دربارهٔ پرستشگاه کرکویه، که پیش‌تر یعقوبی، استخری، ابن حوقل، مقدسی، مسعودی، یاقوت و قزوینی توصیف کرده‌اند، گردآوری کرده است.

۱۹۷. راولینسن، همان، صص ۶۸ ـ ۶۹، شرح قزوینی دربارهٔ آتشکدهٔ شیز را آورده است. هلال‌های نقره‌ای بالای گنبد را یاقوت ذکر کرده است:

Barbier De Meynard, Dictionnaire géographique de la Perse, Paris, 1861, pp. 367-8.

198. Le Strange, op. cit., pp. 421-2; Barbier de Meynard, op. cit., p. 569.

199. Barbier De Meynard – Pavet De Courteille (Trans.), Maçoudi, Les Prairies d'or, II, p. 160.

200. Rawlinson, Monograph on the Oxus, *journal of the Royal Geographical Society*, XLII (1872), pp. 510-11.

201. Barbier de Meynard (Trans.), Maçoudi, Les Prairies d'or, IV, Paris, 1865, pp. 47-9.

202. Herzfeld, Archaeological history of Iran, pp. 66-7.

203. Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber, p. 17.

204. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928-9, pp. 11-15, Fig. 5; Rice, in *Journal of the Royal Central Asian Society*, XIX (1932), pp. 264-6; idem, in *Discovery*, XIII (1932), pp. 161-3; idem, in *Antiquity*, VI (1932), pp. 279-80; *Ars Islamica*, I (1934), pp. 54-5, Figs. 5, 6.

205. E. Sachau, Chronik von Arbela, *Abhandlungen der Berliner Akademie, Philosophisch-historische Klasse*, No. 6 (1915), p. 75.

206. Streck, op. cit., p. 44,

در این منبع هر آنچه دربارهٔ کلیساهای سلوکیه و تیسفون است، گردآوری شده است.

۲۰۷. همان.

۲۰۸. نک: همین فصل، پانوشت ۲۰۴.

۲۰۹. نقشه از منبع زیر است:

Rice, in *Ars Islamica*, I (1934), Fig. 6.

۲۱۰. در منبع زیر توصیف و نقشهٔ کف شکل‌های ۳۰-۳۲ را ارائه می‌دهد:

Bell, in *Zeitschrift für Geschichte der Architekture*, Beiheft 9, pp. 92-5.

211. Strzygowski, Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII (1915), p. 352,

که نویسنده توضیح می‌دهد که بخش شرقی بنای دوبر تختگاه دیاربکر کلیسای مسیحی است. بل که از روی عکس این ساختمان را بررسی کرده بود، شک کرد که بخش شرقی در اصل مسیحی باشد، به‌ویژه به‌علت شیوهٔ ساختمان که بل آن را «وصله ـ پینهٔ مصالح دست‌دوم» توصیف می‌کند، چنان‌که طاقگان‌های شبستان اصلیت اسلامی آن را آشکار می‌سازد؛ ویژگی‌های اندازهٔ کوچک سنگ‌ها و شیوهٔ طاق‌زنی کاملاً برخلاف شیوهٔ آثار مسیحیت آغازین است (همان، ص ۹۵). بازدید خود نویسنده در ۱۹۱۷ م او را متقاعد کرد که بخش زیرین طاقگان شبستان و سقف‌های راهروهای جانبی باید پیش از اسلام باشند. بی‌شک

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گنبد تاریخی متأخرتر دارد؛ البته آن را به جای گنبدی قدیمی‌تر کار گذاشته‌اند. هرتسفلد باور دارد که کل ساختمان اسلامی است:
Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, II, p. 34.

212. Reuther, Ocheïdir, p. 24 and Pl. XXVI.

213. Bell, op. cit., pp. 82-3, Figs. 23, 24.

214. Bell, op. cit., pp. 61-109.

نویسنده در این منبع گزارشی منحصربه‌فرد از این ساختمان‌ها می‌دهد. گزارش اولیهٔ مشاهدات او را در این منبع می‌توان یافت:
J. Strzygowski – M. van Berchem, Amida, Heidelberg, 1910, pp. 224-62.

یک کلیسای تک نیز در این منبع توصیف شده است:
Guyer, Surp Hagop (Djinn Deirmene), eine Klosterruine der Kommagene, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXV (1912), pp. 484-508.

نیز نک:
C. Preusser, Nordmesopotamische Baudenkmäler, Leipzig, 1911, pp. 3-43; Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, II, pp. 289-303, 329-48.

215. Bell, op. cit., p. 100, Figs. 35, 36, Pls. XXVI, XXVII; Sarre – Herzfeld, op. cit., II, pp. 330-3, Fig. 308; W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig, 1913, pp. 18-20, Pls. 17, 18.

216. Bell, op. cit., Fig. 5.

217. Sarre – Herzfeld, op. cit., II, p. 329, Fig. 307.

218. Bell, op. cit., pp. 86-8.

219. Ibid., Figs. 9, 10; Sarre – Herzfeld, op. cit., II, Fig. 307; III, Pls. CIII, CVII, CVIII, CIX.

۲۲۰. دربارهٔ ویژگی‌های همحوانان در کلیساهای کلدانی، نسطوری و یعقوبی سریانی، نک:
A. Baumstark, Ein Alterskriterium im nordmesopotamischen Kirchenbau, *Oriens Christianus*, N. S., V (1915), pp. 111-12; Sarre – Herzfeld, op. cit., II, pp. 297-8.

221. Rice, in *Ars Islamica*, I, p. 56.

222. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition, pp. 12-13.

223. Rice, op. cit., pp. 55, 56.

224. Bell, op. cit., pp. 28-9, Figs. 23-4.

۲۲۵. نک: همین فصل، پانوشت ۱۹۲.

۲۲۶. دربارهٔ مسئلهٔ منشأ مناره، نک:
H. Thiersch, Pharos, Antike, Islam und Orient, Leipzig, 1909, pp. 97-172; E. Diez, Churasanische Baudenkmäler, I, Berlin, 1918, pp. 113-16; Creswell, Evolution of the minaret, with special reference to Egypt, *The Burlington Magazine*, XLVIII (1926), pp. 134-40, 252-8, 290-6.

227. Dieulafoy, op. cit., pp. 79-80, Fig. 58, Pls. XIX, XX.

228. Herzfeld, Samarra, Berlin,1907, pp. 26-30.

229. Herzfeld, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., V, p. 227.

۲۳۰. افروختن آتش بر فراز برج از اعمال آیینی پیش از اسلام بود که در دوران اسلامی مدت‌ها به عنوان جشنی خاص بر دوام ماند؛ نک:
F. Buhl, al-Muzdalifa, *Encyclopaedia of Islam*, III (1934), p. 800. – *Ed.*

231. Herzfeld, op. cit., pp. 233, 275.

232. Ammianus Marcellinus, XXIV, 2, 6; Zosimos, XVII, 8 (Historia, Book III).

233. Herzfeld, Samarra, p. 29.

234. Sarre, Die Kunst des alten Persien, p. 69.

۲۳۵. نک: فصل ۱، پانوشت ۱۲.

236. Herzfeld, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., V, P. 227.

237. Ibid., p. 258.

238. C. A. De Bode,Travels in Luristan and Arabistan, London, 1845, I, p. 390.

239. Herzfeld, op. cit., p. 229.

دربارهٔ ارتباط نماهای سه‌قوسی در الحضر (هاترا)، دروازهٔ گچ، و طاق بستان با طاق نصرت رومی، نک:
Herzfeld, Am Tor von Asien, p. 156, n. 114.

هرتسفلد فرض کرد که نمای سه‌قوسی اشکانی ـ ساسانی و طاق نصرت رومی دارای اسلوبی در اصل هلنی هستند؛ همچنین نک:
Oelmann, in *Bonner Jahrbücher*, Heft 127, p. 151.

۲۴۰. همسانی برجسته‌ای، چه از نظر سبک و چه از نظر فنی، میان طاق گرا و مار یعقوب در نصیبین است که بخش‌های قدیمی‌تر آن از سنگ‌های بزرگ بادبُر با ملاط کم و یا اصلاً بدون ملاط ساخته شده است
(Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat - und Tigrisgebiet, II, p. 338).

اما، در واقع ساختمان‌های مسیحی بین‌النهرین همه با ملاط ساخته شده‌اند؛ درحالی‌که گرایش به ساختمان با سنگ‌های تراشیده که بدون ملاط کار گذاشته می‌شوند، بی‌شک در سوریه بوده است؛ نک:
Butler, Publication of an American archaeological expedition to Syria in 1899-1900, Part II, Architecture and other arts, New York – London, 1904, p. 13.

دربارهٔ طاق گرا، نک: همین فصل، پانوشت‌های ۳، ۱۷ و ۴۷.

241. Rothstein, Die Dynastie der Lahmiden in al-Ḥira, p.

روتشتاین اطلاعاتی را که نویسندگان عربی‌نویس دربارهٔ سنمار داده بودند، گرد آورده است. به گزارش حمزهٔ اصفهانی (تاریخ پیامبران و پادشاهان، ترجمهٔ جعفر شعار، ج ۲، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۷، ص ۱۰۷) آن رومی که برای نعمان بن منذر کار می‌کرد، کاخ صنین (صَنَبر) را ساخت؛ درحالی‌که طبری (ج ۱۴، ص ۸۵۲) از شاعری به نام عبدالعزّیٰ شعری بازگو می‌کند که آن معمار را تنها یک «عِلج» به معنی عام «بیگانه» می‌نامد. نیز نک:
J. Halévy, Khawarnaq et Sinimmar, *Revue Sémitique*, XV (1907), p. 101; and Herzfeld, Am Tor von Asien, p. 102.

242. Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber, pp. 32-3; Barbier De Meynard (Trans.), Macoudi, Les prairies d'or, IV, p. 186

243. Dieulafoy, op. cit., V, pp. 105-12,

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دیولافوا توصیف بلندی از پل‌های شوشتر و دزفول دارد و در شکل‌های ۹۷ و ۹۸ منبع یادشده، نقشه و طرح مقدماتی یکی از دهانه‌های پل دزفول را می‌دهد. در اثر زیر تصویر آب‌گذر یک پل رومی بر روی راین از روی یک الگو ارائه شده است:

A. Neuburger, Die Technik des Altertums, Leipzig, 1919, p. 478, Fig. 638.

244. R. Koldewey, Das Wiedererstehende Babylon, pp. 193-5; F. Wetzel, Die Stadtmauern von Babylon, Leipzig, 1930, pp. 54-7, Pls. 51, 77, 78; C. Merckel, Die Ingenieurtechnik im Altertum, Berlin,1899, pp. 60-9.

245. Streck, Seleucia und Ktesiphon, p. 37; idem, Die alte Landschaft Babylonien nach den arabischen Geographen, pp. 269-70; Ḥamza al-Iṣfahānī, J. M. E. Gottwaldt (Ed.), I, Leipzig, 1844, p. 31,

که می‌گوید هنوز هم بازماندهٔ این پل در بستر رود دجله هست، به طوری که قایق‌رانان باید مراقب آن به هنگام رفت وآمد باشند. استخری (مسالک‌الممالک، تهران، ۱۳۶۸، ص ۸۷) می‌نویسد که در روزگار او (حدود ۳۴۰ هـ ق/۹۵۰ م) دیگر چیزی از آن بر جا نمانده بود. هر دو نویسنده (اصفهانی و استخری) این پل را «قنطره» می‌نامند، که این پل از طاقی ضربی ساخته شده بود و استخری می‌گوید که مصالح آن آجر بوده است.

246. Yāqūt (Barbier De Meynard, Dictionnaire géographique, pp. 461-2)

نیز معجم‌البلدان، ج ۱، تهران، ۱۳۲۴ هـ ش، ص ۴۱۶. یاقوت می‌گوید که این پل یک طاق تنها با دهانه‌ای به پهنای بیش از ۱،۰۰۰ متر و بلندای ۵۰۰ متر داشته است. این بزرگ‌نمایی خیال‌پردازانه، به‌ویژه با شیوهٔ فنی‌ای که توصیف می‌کند همخوانی دارد؛ او می‌گوید که بستر پی را با سرب و آهن ساختند و نیز در ساختمان طاق آلیاژ سرب و سرباره به کار رفته است. توصیف قزوینی از این پل مفصل‌تر است، اما باز هم گفته‌های خارق‌العادهٔ یاقوت را، به‌ویژه دربارهٔ سرب و آهن، تکرار می‌کند. لایارد باور دارد که مالمیر امروزی جای همان ایذج است و گوشید رد قنطرهٔ مشهور خورەزاذ را در جرزهای آجری پل بر روی کارون، که زیر دشت درهٔ مالمیر است و آب از گلویی عمیق جریان داشته است، پیدا کند:

Layard, in *Journal of the Royal Geographical Society*, XVI (1846), p. 95;

اما از آن‌جا که این جرزها از آجر ساخته شده‌اند، با توصیف یاقوت و قزوینی همخوانی ندارند، زیرا بیان می‌دارند که پل ساختمانی بنایی بوده است که با آهن و سرب قوام یافته بود. نیز نک:

Rawlinson, Notes on a march from Zohab to Khuzistan, *Journal of the Royal Geographical Society*, IX (1839), p. 82.

برای توصیف کامل یاقوت، نک: فصل ۳۹ ر.

۲۴۷. پونس کستیوس Pons Cestius و پونس فابریسیوس Pons Fabricius در رم به همین شیوهٔ فنی ساخته شدند. نک:

C. Hülsen, Jahresbericht über die Topographie der Stadt Rom, *Mitteilungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 1899, pp. 282-3; Merckel, op. cit., pp. 281-3, Fig. 88.

ساختمان قالب‌سنگی پل رومی مایئنس نیز با همین بست‌های آهنی قوام یافته است. نک:

J. Grimm, Der römische Brückenkopf in Kastel bei Mainz und die dortige Römerbrücke, Mainz, 1882, p. 26.

248. Herzfeld, Bericht über archäologische Beobachtungen im südlichen Kurdistan und in Luristan, *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, I (1929), p. 73.

249. Idem, *in* Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat - und Tigrisgebiet, II, pp. 322-6, Fig. 306.

۲۵۰. برای گزارش‌های استحکامات نظامی سیستان، نک: فصل ۳، پانوشت ۳۹. ـ ویراستار

251. Reuther, Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928-9, pp.6-9; idem, in *Antiquity*, III (1929), p. 449.

فرض هرتسفلد (همان، صص ۵۳ ـ ۵۵) که دیوار شهر تیسفون دو تا بوده و با دیوارهای رابط بدون آن‌که برجی داشته باشد، به هم پیوند می‌یافته است، در کاوش‌های بعدی اشتباه از آب درآمد.

252. Sarre – Herzfeld, op. cit., II, pp. 89-93, Figs. 175-7.

253. Koldewey, Die Architektur von Sendschirli, Berlin, 1898, pp. 118, 131-2, Pls. 28-30.

برج‌های نیمه‌مدور در عمل در دیوار شهر اوروک که به هزارهٔ سوم پ م بازمی‌گردد، کاربرد داشت. نک:

A. von Haller, *in* Siebenter vorläufiger Bericht über die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka unternommenen Ausgrabungen, *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse*, No. 4 (1936), pp. 41-3, Fig. 1.

اما در کل، برج‌های گرد بر دیوار دژها در شرق باستان چندان رایج نبود. یک استثنا، برجی نظامی نیمه‌مدور در شوش است. نک:

Dieulafoy, L'acropole de Suse, Paris, 1890, Pl. II.

دیوار دژهای بابل و آشور و نیز دیوار حتّی در بغازکوی بدون استثنا دارای برج‌های بیرون‌آمدهٔ چهارگوش بود.

254. Andrae, Hatra, II, Leipzig, 1912, pp. 25-59, Figs. 24-63.

255. Vitruvius, Book I, Chapter 5. 5; Philo, see A. De Rochas D'Aiglun, Principes de la fortification antique, Paris, 1881, p. 33.

256. A. Blanchet, Les enceintes romaines de la Gaule, Paris, 1907, p. 262; H. Thiersch, Pharos, Leipzig – Berlin, 1909, pp. 142, 251.

257. R. E. Brünnow – A. V. Domaszewski, Die Provinzia Arabia, Strassburg, 1904-9, II, pp. 5, 8, 24, 95, Pls. XLI-XLII.

۲۵۸. با توجه به دیوار آنورلیان Aurelian در روم، نک:

J. A. Richmond, The city wall of Imperial Rome, Oxford, 1930.

دیوار تیسفون در سوی بخش زمینی را اخیراً (۱۹۲۹ م) لیتزمان H. Lietzmann، کریشن F. Krischen و دیگران اندازه‌گیری کرده‌اند. نک:

Lietzmann, Die Landmauer von Konstantinopel, Berlin,1929.

استحکامات شهر سالونیکا در اثر زیر توصیف شده است:

O. Tafrali, Topographie de Tessalonique, Paris, 1913, pp. 65-81.

دیوارهای شهر انطاکیه، آن اندازه که سرپا مانده‌اند، به تاریخ پس از زمین‌لرزهٔ ۵۲۸ م بازمی‌گردند و در اثر زیر توصیف شده‌اند:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Schmidt, Tepe Hissar excavations 1931, *Museum Journal*, XXIII (1933), pp. 455-9.

۲۷۳. دست‌کم نه برای نویسنده.

274. F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, Fig. 13;

اکنون در طاق بستان است.

275. M. Dieulafoy, L'Art antique de la Perse, Part 4, Paris, 1885, Figs. 20, 21, Pls. VI, VII.

برای بحث دربارهٔ کاخ سروستان، نک: صص ۶۷۷ ـ ۶۷۹.

۲۷۶. این را در کاوشگاه باستان‌شناختی، یکی از اعضای هنرمند هیئت به نام گراسیموف ساخته است.

277. W. Andrae – H. Lenzen, Die Partherstadt Assur, Leipzig, 1933, Fig.15.

۲۷۸. این را نگارنده، با شناخت کامل از بررسی هوشمندانهٔ این مسئله، به وسیلهٔ گراسیموف مطرح می‌کند، که البته از محدودیت منابع ارجاعی تطبیقی در دسترس در کاوشگاه محل باستان‌شناختی نیز آگاه بود. این سازهٔ تازه را با جاهای گوناگون یافت عناصر آن، با یاری آقای ارسکین وایت، عضو هیئت که در اصل نقشهٔ آن‌ها را بر روی محل مشخص رسم کرده است، به‌دقت بررسی کرده‌اند. آقای وایت لطف کرده و شکل‌های ۱۶۷ الف، ب را رسم کرده است.

279. G. L. Bell, Palace and mosque at Ukheidir, Oxford, 1914.

۲۸۰. تاریخ‌گذاری نیمهٔ دوم قرن سوم مسیحی کاوشگران، بر پایهٔ دیدگاه دکتر هرتسفلد است. پروفسور واختسموت این تاریخ‌گذاری را محل تأمل می‌داند:

F. Wachtsmuth, Die Ausgrabungen der zweiter Ktesiphon-Expedition, Berlin (*Staatliche Museen, Islamische Abteilung*), 1933, p. 24.

پروفسور واختسموت این بنا را متأخرتر و به احتمالی از پایان سدهٔ ششم مسیحی می‌داند. آنچه دکتر اشمیت در پیش‌نویس گزارش پایانی خود دربارهٔ کاوش‌های تپه‌حصار آورده، ممکن است مشکل‌گشا باشد: «سکه‌ای (به شمارهٔ H ۵۱۷) که در کف تالار ستون‌دار پیدا شده... می‌تواند راهگشای عمده‌ای برای تاریخ‌گذاری واقعی ساختمان باشد. نیوول E. T. Newell و وود H. Wood از انجمن سکه‌شناسی امریکا، که لطف کردند و سکه‌هایی را که هیئت یافته بود مورد بررسی قرار دادند، آن را چنین توصیف می‌کنند:

و شاهان ساسانی، شاید قباد اول، ۴۸۸ـ۵۳۱ م.

روی سکه: نیمرخ تاج‌دار رو به راست شاه در یک حلقه، بیرون حلقه یک ستاره و هلال ماه است.

پشت سکه: آتشدانی با دو تن که دو سوی آن هستند».

«سخت است باور کنیم که این سکه پس از ویرانی ساختمان به آنجا راه یافته باشد. بنابراین، باور داریم که کاخ در دوران سلطنت قباد اول مسکونی بوده است و البته تعیین هویت سکه درست است. از بیان تعیین هویت، احساس تردید برمی‌آید.

دو سکهٔ دیگر در کاخ پیدا شده است. سکهٔ شمارهٔ H ۴۲۷ در بخش جنوبی تالار ستون‌دار پیدا شده، درحالی‌که سکهٔ شمارهٔ H ۶۹۲ در نخاله‌های کلاه‌فرنگی شمال‌شرقی ساختمان اصلی بود. توصیف آن‌ها به قرار زیر است:

و سکهٔ H ۴۲۷، خسرو، ۱۰۹ـ۱۳۰ م از شاهان اشکانی است.

روی سکه: نیمرخ ریشدار خسرو رو به چپ.

R. Förster, Antiochia am Orontes, *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, XII (1897), pp. 130-45, Figs. 2, 5-8.

259. De Morgan, op. cit., IV, pp. 354-7, Pl. XLIX, Fig. 214.

260. Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet, II, pp. 121-2; idem., p. 356; Reuther, Ocheïder, pp. 9-10, Pls. III, IV, VI, XXII; Bell, Palace and mosque at Ukhaidir, pp. 4,6, Pls. 1, 2, 3, 6-9.

261. Herzfeld, Samarra, Berlin,1907, p. 20, 39.

262. Nöldeke, Geschichte der Perser und Araber, pp. 165, 239.

263. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928-9, pp. 35-7; Sarre – Herzfeld, op. cit., pp. 59-60.

264. Le Strange (Trans.), Mustawfī, Nuzhat al-Qulūb, Leyden, 1919, p. 147.

265. Ibid, p. 107.

نویسنده مدیون ویراستاران برای این ارجاع است.

266. Ram Raz, Essay on the architecture of the Hindus, London, 1834, pp. 41-4; K. Pfeil, Die indische Stadt, Leipzig, 1935, pp. 29-30.

267. M. J. De Goeje (Ed.), Ibn Hauqal, *Bibliotheca Geographorum Arabicorum*, II, Leyden, 1870-94, p. 167, 10.

268. F. Wüstenfeld (Ed.), Yāqūt, Leipzig, 1866, I, p. 109, 15; II, p. 304. See also Streck, op. cit., pp. 259-60; Le Strange, Baghdad during the Abbasid Caliphate, Oxford, 1900, pp. 39, 252-4.

269. Herzfeld, Samarra, p. 44; idem, *in* Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat - und Tigrisgebiet, II, pp. 68-70; idem, Archaeological history of Iran, pp. 94-5;

برای نقد این دیدگاه، نک:

Pope, review of Archaelogical history of Iran, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1936), p. 164.

270. J. Burckhardt, Der Cicerone (H. Wölfflin (Ed.)), Berlin-Leipzig, 1935, I, pp. 198-9; H. Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Berlin-Neubabelsberg, 1914, pp. 135-6; M. Wackernagel, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern, Berlin-Neubabelsberg, 1915, pp. 28, 33.

۲۷۱. کاوش در ۱۹۳۱ م به وسیلهٔ هیئت مشترک موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا و موزهٔ هنر پنسیلوانیا زیر نظر دکتر اریک اشمیت. نک: فصل ۷.

کاوش در بازمانده‌های ساختمان ساسانی با گچبری‌های تزیینی (نک: لوح ۱۷۶ الف، پ) را در چهارترخان، نزدیک ری، هیئت باستان‌شناسی موزهٔ هنرهای زیبای بوستن و موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا زیر نظر دکتر اشمیت انجام دادند. ـ ویراستار

۲۷۲. نک: چکیدهٔ گزارش پیشرفت،

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پشت سکه: نیم‌تنهٔ زنی روبه‌رو است، ضرب سکه در سلوکیهٔ دجله.
قس: Brit. Mus. Cat., Pl. XXXII, nos. 1-2.

و سکهٔ H ۶۹۴، بدل مفرغی ایران شرقی از درهم نقرهٔ گودرز (؟) است، که دورهٔ حکومتش از ۴۰ تا ۵۱ م بود. این بدل را در همان زمان یا حتی مدت‌های قابل‌توجهی پس از آن ضرب کرده‌اند.

روی سکه: سر شاه با دیهیم و ریش رو به چپ، در بالا، سمت چپ آثار (؟) هلال است.

پشت سکه: ارشک نشسته بر تخت رو به چپ؛ نیشته‌ای ناخوانا به دور آن. گونهٔ 'Brit. Mus. Cat., Pl. XXXII, nos 5-7'.

281. By Sarre – Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin, 1910, p. 129.

282. By Wachtsmuth, Der Raum, Marburg, 1929, I, pp. 150-1; and by O. Reuther, Die Ausgrabungen der zweiter Ktesiphon-Expedition, p. 32.

283. B. Filov, Les palais vieux bulgares et les palais sassanides, Paris, 1930, pp. 80-6, in *Orient et Byzance*, IV, L'art byzantin chez les Slaves.

284. H. Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien, *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Beiheft 14, 1916, *passim*.

۲۸۵. نک: فصل ۳۰ الف، ب.

286. K. Erdmann, Das Datum des Tāk-i Bustān, *Ars Islamica*, IV (1937), Fig. 14. Dr. Erdmann (ibid., p. 93).

اردمان در این‌جا این شاه را فیروز اول (۴۵۷/۹ ـ ۴۸۴ م) شناسایی می‌کند (لوح ۱۷۶ پ).

۲۸۷. قس:

F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, Pl. 21.

۲۸۸. نک:

A. Foucher, L'art gréco-bouddhique du Gandhâra, Paris, 1905-22, *passim*.

۲۸۹. گزارش اجمالی بعدی را ویراستار اضافه کرده است.

۲۹۰. به وسیلهٔ هیئت اعزامی هولمز از سوی موسسهٔ امریکایی هنر و معماری ایران در ۱۳۱۲ هـ ش / ۱۹۳۳م.

۲۹۱. دیوارهایی که سایهٔ کمتری دارند، نشان‌دهندهٔ باقی‌ماندهٔ ساختمان قبلی است، که آن نیز متعلق به دورهٔ ساسانی است.

۲۹۲. از جنس خشت با ابعاد ۳۶×۳۶×۹ سانتیمتر. برای نگاهی به ساختمان، آن‌گونه که کاوش شد، نک:

S. Langdon, New discoveries at Kish and Barghuthiat, *The Illustrated London News*, August 19, 1933, p. 289, Fig. 8.

293. Langdon, Excavations at Kish and Barghuthiat, I, Sassanian and Parthian remains in central Mesopotamia, *Iraq*, I (1934), p. 117.

294. D. Talbot Rice, The Oxford excavations at Hira, 1931, *Antiquity*, VI (1932), p. 285, Fig. 3.

295. Langdon, in *The Illustrated London News*, p. 289, Figs. 9-14.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



فصل ۲۹

هنر پیکرتراشی ساسانی

نوشته: فریدریش زاره

ترجمه: پرویز مرزبان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در طول پانصد سال و اندی که سلسلهٔ اشکانی دوام یافت، سنت‌های باستانی ایران در زیر لایه‌ای مصنوعی از نفوذ «فرهنگ یونانی‌مآبی» از دیده‌ها پنهان ماندند؛ لیکن به هر صورت تاب آوردند و در دورهٔ ساسانی با غالب توان و پویایی پیشین خود دوباره پدیدار شدند. تا اندازه‌ای طبیعت آن سرزمین بود که این‌گونه ماندگاری را میسر ساخت، زیرا در ناحیهٔ مرکزی نجد ایران و در محدودهٔ دو پایتخت باستانی، یعنی پاسارگاد و تخت‌جمشید، که از هر سو در پناه بیابان‌های خشک و کوه‌های خشن قرار داشتند، امیرانی می‌زیستند که اصالت خانوادگی‌شان به هخامنشیان می‌پیوست، و در آن منطقه بود که فرهنگ ایرانی در دو دوران سلوکی و اشکانی برقرار ماند، و پیوستاری میان تمدن آغازین ایران و دورهٔ درخشان ساسانی را به مدت بیش از نیم هزاره برپا نگاه داشت.[1]

جایگاه والای فرهنگ ایرانی در این دوران، و ویژگی اصالتاً ایرانی آن تمدن را می‌توان به بهترین وجه در آثار هنری برجای‌مانده‌اش بازشناسی کرد: ویرانه‌های کاخ‌های شاهی؛ نمونه‌های گوناگون از هنرهای تزیینی، به‌ویژه ابریشمینه‌ها و ظروف فلزی؛ و برتر از همه، نقش‌برجسته‌های صخره‌ای که از شاخص‌ترین و پرمحتواترین یادمان‌های شاهنشاهی ساسانی به شمار می‌آیند.[2]

این نقش‌برجسته‌ها یا آثار معماری نه تنها روی قطعات سنگ، که گاه بر صخره‌ها و بدنهٔ طبیعی کوه‌ها، به قول معروف «درجا» عرضه شده‌اند. طبیعتاً این آثار، هم از سوی عوامل طبیعی و هم از آسیب دست بشری کمتر از بناها و یادمان‌های منفرد دچار ویرانی و فرسایش شده‌اند، و نهایتاً در وضع بهتری تا زمان ما دوام آورده‌اند، اگرچه گاهی به عمد و از جانب مهاجمانی کینه‌توز، شاید تازیان، لطماتی سنگین بر آن‌ها وارد آمده باشد.

در دورهٔ ساسانی نیز مانند دورهٔ هخامنشی نقش‌برجسته‌ها در وهلهٔ نخست به تجلیل شکوه شاهان و تأمین آوازهٔ ابدی و سرافرازی خاندان شاهی به یاری نمادها و دستاویزهای جادویی اختصاص می‌یافتند. به طور کلّی، مضمون اصلی عبارت بوده است از ذکر جلال ملکوتی و نیایش به درگاه خداوندی برای طلب فیض و تأمین پیروزی پادشاهی ساسانی بر دشمنان و بیگانگان و عموماً رومیان. تقریباً هر فرمانروای سه سدهٔ اول آن سلسله دست‌کم یک نقش‌برجستهٔ یادمانی از خود بر جا گذاشته است. بیشتر آن‌ها در مکان‌های مقدس نزدیک

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به تخت‌جمشید بر صخره‌های نقش رستم، یعنی محلی در مجاورت آرامگاه پادشاهان بزرگ هخامنشی و نیز به همان ترتیب آراسته به نقش‌برجسته‌ها قرار دارند، چراکه ساسانیان همواره خود را جانشینان برحق سلسلهٔ هخامنشی به شمار می‌آوردند.

کهن‌ترین نقش‌برجسته‌ها (لوح‌های ۱۵۴ الف، ۱۶۲ ب) نمایانگر «اعطای منصب پادشاهی» (از جانب اهورامزدا) به نخستین پادشاه سلسلهٔ ساسانی، یعنی اردشیر پاپکان (۲۲۶ـ۲۴۱ م) است. پادشاه از دست خدایگان اهورامزدا حلقه‌ای مزیّن به نوارهای آویزان را که نماد و ونیقهٔ قدرت شاهی است، دریافت می‌کند.[۳] شیوهٔ اجرا به طور آشکار با نقش‌برجسته‌های پیشین آشوری و هخامنشی تفاوت دارد، زیرا درحالی‌که آن‌ها همه به صورت اندکی برجسته‌اند و شکل‌ها تقریباً تخت کنده‌کاری شده‌اند، نقش‌های ساسانی به شیوه‌ای بیش از نیم‌برجسته و در کنده‌کاری گودنشسته‌تر ارائه شده‌اند که بیشتر با نقش‌برجسته‌های یونانی قرابت می‌یابند. ترکیب‌بندی صحنه تا حدّ ممکن تقارن دوجانبی کامل یعنی شیوهٔ سنتی «نقوش پرچمی» را حفظ کرده است. بدین قرار، دو اسب اهورامزدا و پادشاه، که از راست و چپ مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند، از هر جهت به هم مشابهت دارند، و نیز پیداست که هنرمند تلاش کرده است تمامی عناصر تصویری موجود در دو جانب صحنه را با هم متعادل بنمایاند. در زیر پاهای اسب اهورامزدا تجسم «مظهر «شرّ»، یعنی اهریمن، بر خاک غلتیده است، و تصویر در قالب تن اردوان پنجم، آخرین پادشاه شکست‌خوردهٔ اشکانی، در زیر اسب اردشیر پاپکان، سرسلسلهٔ ساسانی، نیز تکرار شده است. این وضع اندام و حالت فرد غالب، ایستاده بر بالای شخص به‌خاک‌غلتیدهٔ مغلوب، یا سوار بر اسب در حال گذر از روی دشمن منکوب که نظایرش در هنر باستانی مشرق‌زمین نیز بر جا مانده، دارای مفهوم جادویی بوده است.[۴] در سمت راست نقش‌برجستهٔ مقابل، شِیل به‌اهتزازدرآمدهٔ اهورامزدا تعادل تصویری خود را در هیکل ملازم درباری می‌یابد که پشت شاه ایستاده و چتر پادشاهی را روی سرش نگاه داشته است؛ نیز عصای قدرتمندی خدایگان، با دست چپ برافراشتهٔ شاه در حرکتی نیایشگرانه متقارن می‌گردد. چشمگیرترین عنصر، اسب‌ها هستند که به نیمرخ نشان داده شده‌اند و همانند اسب‌های آفریز پارتنون یونان، در تناسب با مردان ایستاده‌ای که پایشان بر زمین است، بیش از حدّ کوچک می‌نمایند؛ لیکن آن گونه بازنمایی را باید کاملاً عمدی به شمار آورد، چراکه آدم‌ها، که اهمیت بیشتری داشته‌اند، عموماً در تناسبات بزرگ‌تری از جانوران نشان داده می‌شده‌اند. گه‌گاه نیز به عوض بازنمایی در نیمرخ کامل، میان‌تنهٔ آن‌ها رویارو، و سر و پاهایشان در حالت نیمرخ نشان داده شده است، یعنی به شیوه‌ای که موجب نوعی ازجادررفتگی و اعوجاج شانه‌های آن جانور نجیب می‌شده است.

بدین ترتیب، این کهن‌ترین نقش‌برجستهٔ دوران ساسانی، نشان‌دهندهٔ استمرار هشیارانه در سنت دیرین‌سال شرقی، و در عین حال ابراز اشتیاقی وافر به آفرینش اثری نوین و یادمانی بوده است؛ ضمن آن‌که با اهتمام به برتری‌جویی بر آثار قدیمی‌تر هخامنشی، همانند نقش‌برجستهٔ آرامگاه داریوش (لوح ۸۰ ب)، صحنه‌ای آیینی از قربانی در راه خدای بزرگ را بر آنچه قبلاً به اجرا درآمده بود، افزوده است. این قاب سنگی برجامانده از آغاز دورهٔ ساسانی دارای کتیبه‌ای به سه زبان به شرح زیر است: «نقش خدمتگزار درگاه اهورامزدا، اردشیر ربّانی‌مقام، شاهنشاه ایران، نوباوهٔ خاندانی ربّانی‌مقام، و فرزند پاپک ربّانی‌مقام، از شاهان است».

همچنین یادمان‌های بسیاری از دورهٔ فرمانروایی پادشاه بعدی، شاپور اول (۲۴۱ـ۲۷۲ م)، برجسته‌ترین شخصیت دورهٔ آغازین سلسلهٔ ساسانی، بر جای مانده است. نقش کنده‌کاری بر صخرهٔ معروف به نقش رَجَب

(لوح ۱۵۴ ب)، که پادشاه را سوار بر اسب و پیشاپیش ملتزمان رکابش مجسم می‌سازد، بی‌شک نمایانگر پیشرفتی هنرورانه است. مقیاس نسبی اندام اسب و موضع‌گیری سوار، هر دو بس طبیعی‌نماتر شده‌اند، گرچه اعوجاج بازوان و شانه‌های چرخیده به یک سو در این نقش نیز شدیداً نابه‌هنجار می‌نماید. به جای جامهٔ سرتاسری و آویخته با تاخوردگی‌های بلند و سنگین، پادشاه جامگانی از پارچهٔ لطیف و نازک، به احتمال بسیار ابریشمی، بر تن دارد که چین و شکن‌های خفیف و باریک تاب‌خوردگی‌هایش شکل و حالت طبیعی اندام را از نظر نمی‌پوشاند؛ و ملاحظه می‌شود که از آن پس در نقش‌برجسته‌ها تقریباً همیشه از همین جنس پارچه بر تن افراد نشان داده شده است. ترکیب‌بندی صحنه بیشتر به شیوهٔ نگارگری اجرا یافته، زیرا حاضران نه در صفی مفرد و با فاصلهٔ برابر، بلکه پهلو به پهلو و رو به ژرفای صحنه نشان داده شده‌اند. اعضای مهم‌تر دربار که همه در حالتی هوشیار با دست چپ بر قبضهٔ شمشیرهای بلند خویش تکیه داده‌اند، به‌ویژه خیره‌کننده‌اند. نباید از نظر دور داشت که در پیکرتراشی یادمانی ساسانیان، افراد حاضر در صحنه هیچ‌گاه با ویژگی‌های شخصی‌شان بازنمایی و چهره‌پردازی دقیق نشده‌اند. حتی پیکره‌های سر و سینه، که تنها آرایهٔ بنای یادبود پایکولی[۵] است،[۶] همانند صورتک‌هایی که در الحضر یافت شده (نک: لوح ۱۳۱ الف) و بدون هرگونه قاب و چارچوب روی دیوار نصب شده‌اند، جنبهٔ چهره‌پردازی فردی نداشته و صرفاً نمادی از شاهان به شمار می‌آمده‌اند. اصولاً شبیه‌سازی مورد نظر نبود، بلکه هویت افراد بلندمقام با جامگان و سرپوش یا نشان‌های ویژه‌ای که منتسب به ایشان بود، شناخته می‌شد. هر پادشاه صاحب تاجی از آنِ خود بود که با همهٔ تاج‌های پیشینیان یا جانشینانش تفاوت‌های آشکار داشت (نک: فصل ۵۴)؛ و نیز آرایش موی سر، و نحوهٔ گذاردن ریش، و نوارها و آرایه‌هایی متمایز که جامگان و اندام شاهانه‌اش را می‌آراست،[۷] ویژه‌نشان‌های معرفش شمرده می‌شده‌اند. درباریان پادشاه نیز با نشان‌هایی که بر کلاه‌خود خویش داشتند، مشخص می‌شدند، و ویژگی‌های فردی دیگرشان که بر آگاهان آشکار بود.

طبیعتاً پیروزی عظیم شاپور اول، و برجسته‌ترین توفیق سراسر آن سلسلهٔ پادشاهی یعنی به اسارت درآوردن امپراتور والریانوس در انطاکیه (۲۶۰ م)، نیز بنمایهٔ مردم‌پسندی شمرده می‌شده است. بزرگ‌ترین نقش‌برجسته‌ها که به وصف این موضوع می‌پردازد (لوح ۱۵۵ الف)، مستقیماً در زیر آرامگاه‌های شاهان هخامنشی بر صخره‌های نقش رستم قرار گرفته است. با داوری بر پایهٔ معیارهای شفافیت و پرداخت پیکرتراشی «یونانی ـ رومی» نقش‌برجسته‌کاری فوق به دور از اثری کاملاً هنرمندانه به شمار می‌آید؛ لیکن نباید آن را براساس چنان موازینی به داوری گرفت، بلکه باید کل آن یادمان را چون بازنمودی مؤکد و آگاهانه از دید شرقی، آمیخته به باوری راسخ بر نیروهای جادویی و احترامی عمیق به فرّهٔ شاهی در نظر آورد که خود از جهت شکوهمندی و حال و هوای عاطفی‌اش، در حدّ کمال تأثیرگذار است. این صحنه بازنمایی چیرگی پادشاه پیروزمند بر امپراتور رومی است که زیر پای اسبش زانو بر خاک نهاده است و ردیفی از لشکریان «لیبیایی» در پشت سر او قرار گرفته‌اند که سلاح‌های خود را به نشانهٔ خضوع و تسلیم فرود آورده‌اند، و انتصاب پادشاه ساسانی در مقام امپراتوری را به جای آن اسیر ازپادرآمده گردن نهاده‌اند. آن موقعیت مؤثرتر از این نمی‌توانست تصویربردازی گردد.

بر دیوارهٔ صخره‌آسای دیگری نزدیک اقامتگاه شاپور در جنوب ایران که با نقش‌برجسته‌های فراوان نیز تزیین یافته، نقش‌برجسته‌ای چهارگوش جلب‌نظر می‌کند که متأسفانه سخت آسیب دیده، و به نظر می‌رسد در توصیف صحنهٔ «اعطای منصب شاهی» پرداخته شده باشد. دو اسب‌سوار به طور متقارن رویاروی یکدیگر قرار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گرفته‌اند، و زیر پاهای هر اسب جنگاوری منکوب بر خاک افتاده است. میان دو اسب هیکل دیگری زانو بر زمین نهاده و با دستان برافراشته و حالت استغاثه طلب بخشش می‌کند (لوح ۱۵۵ ب). وی نیم‌تنه‌ای آستین‌بلند و آویخته تا زانو با تاخوردگی‌های قائم به تن دارد، و شمشیری در کمر چپ؛ و اما بر پشتش همان‌گونه شنل کوتاه رومی که والرین در نقش رستم بر تن دارد، به اهتزاز درآمده است. او بی‌شک فردی رومی و شاید هم باز همان امپراتور مغلوب باشد. همین هیکل است که به رغم آسیب‌دیدگی‌اش، این نقش‌برجسته را به جایگاهی معتبر و ستایش‌انگیز می‌رساند، زیرا به طرزی استثنائی مجاب‌کننده است. وضع اندام، حرکت تضرع‌آمیز، و سر رانده‌شده به جلو، همه چنان غریزه را با حیات معنوی آمیخته که همانند آن در هنر ساسانی به‌ندرت دیده می‌شود. در عین حال، این اثر صرفاً ایرانی است و کلاً به دور از هنر آشوری است که در آن همه چیز بر طبق سنت و متعهد به اصول قراردادی اجرا می‌گردیده است.

در اواخر سدهٔ سوم مسیحی نقش‌برجسته‌کاری ساسانی به پایگاه بلندی از وضوح و شفافیت دست یافت که دو نمونهٔ اعلای آن در دو اسپر صخره‌ای نقش‌برجسته در شاپور (تنگ چوگان، کازرون) بر جا مانده‌اند: یکی صحنهٔ «اعطای منصب شاهی به بهرام اول» (دورهٔ سلطنت ۲۷۳ـ۲۷۶ م) (لوح ۱۵۶ الف)، و دیگری در کنار آن، «مراسم تجلیل جانشینی بهرام دوم» (۲۷۶ـ۲۹۳ م) (لوح‌های ۱۵۶ ب، ۱۶۲ الف) در صحنه‌ای همانند پیشین با ترکیب‌بندی متقارن که نیز از جهت مضمون جایگاهی کاملاً یگانه دارد. سرداری ساسانی گروهی از اعراب بادیه‌نشین را که در جنگ اسیر کرده است، با اسبان و شترانشان به درگاه پادشاه خود می‌آورد. در همه جای صحنه قرینه‌پردازی عناصر تصویری با کمال مهارت صورت پذیرفته است. مرکز توجه، هیکل سردار است که بدون کمترین حرکت بر پا ایستاده است. پادشاه، نشسته بر اسب خود که روی دو پا بلند شده و با جامگانی در حال اهتزاز، تعادلی کاملاً متقارن با تودهٔ متراکم اسیران و چهارپایان پرجنب‌وجوش به وجود آورده است. در صحنهٔ دیگری از نقش‌برجسته‌های شاپور که بهرام دوم را در بارگاهش نشان می‌دهد (لوح۱۵۷ الف)، قرینه‌سازی باز هم متوازن‌تر است.

سلسله نقش‌برجسته‌هایی در نقش رستم و فیروزآباد گروه معیّنی را، هم از جهت موضوع و هم از لحاظ نحوهٔ اجرا، تشکیل می‌دهد. مضمون اختصاصاً ایرانی یعنی رقابت نیزه‌بازی میان دو سوار سلحشور است. مهم‌ترین آن نقش‌برجسته‌ها از لحاظ هنری (لوح ۱۵۹ الف) سردار یا امیرزاده‌ای ساسانی را نشان می‌دهد که بر اسب تازان خود به سوی حریف مبارز هجوم آورده و نیزه‌اش را روی سپر او در هم شکسته است. در پشت سر او سوار پرچم‌دارش نقش شده است. در ضربهٔ وارد از این حملهٔ شدید، اسب حریف روی تهی‌گاه خود فروغلتیده است. از آن‌جا که این افراد تاج شاهی بر سر ندارند که نظایرش به طور ثابت بر سکه‌ها منقوش است، صحنه‌ها نمی‌توانند جنبهٔ تشریفاتی داشته باشند، بلکه می‌بایست بازنمایی از رزم‌آوری‌های واقعی بوده باشند که در آن‌ها به طور عادی کلاهک یا کلاهخودی بر سر نهاده می‌شده است. در این نقش‌برجسته مبارز منکوب کلاهخود رومی دارد، که می‌تواند یادآور پیروزی بهرام دوم بر «کاروس»، امپراتور روم شمرده شود. البته، هرچند که چنین نبردهای تن به تن در عموم جنگ‌های بزرگ روی می‌داده است،[8] نقش‌برجسته‌های مورد بحث احتمالاً وقایعی مشخص را به تجسم درنیاورده‌اند، بلکه اندیشهٔ کلی پیروزی ایرانیان بر دشمنان موروثی‌شان، یعنی رومیان، و تثبیت تقدّم مقام ایران بر روم را بازنمایی کرده‌اند. چنین برداشتی نیز باز خود صرفاً ایرانی است.

نقش‌برجسته‌هایی از این دست، که مضمون را به همان گونه در وصف می‌آورند، جملگی باید منسوب به دورهٔ پایانی سدهٔ سوم مسیحی شمرده شوند.[9] صحنهٔ «بر تخت نشستن نرسی» (۲۹۳ ـ ۳۰۳ م) (لوح ۱۵۷ ب، ۱۶۲ ب) در نقش رستم نیز همهٔ حاضران را ایستاده نشان داده، و ترکیب‌بندی اصلی در مرکز تنها سه شخصیت را در بر گرفته که به میزان کمتری از نشان‌های خاندانی برخوردار است.

بیشتر یادمان‌های شاپور دوم و اردشیر دوم از سدهٔ چهارم مسیحی، در طاق بستان، نزدیک کرمانشاه، بر دیواره‌ای صخره‌ای و درون مغاره‌های عمیق حفرشده در آن جای گرفته‌اند. این جایگاه از جهات هنری و اعتبار تاریخی همتراز با آثار نقش رستم و بیشاپور، مهم‌ترین نقش‌برجسته‌های ساسانی به شمار آمده‌اند (لوح ۱۵۹ ب). در این مجموعهٔ نقش‌برجسته نیز صحنه‌های «اعطای منصب شاهی» با حضور خدایگان و پادشاه، گاه سوار بر اسب و گاه ایستاده بر پا اجرا شده‌اند (لوح‌های ۱۶۰الف، ۱۶۲ ت). تزیین مغارهٔ بزرگ‌تر در دوران پادشاهی خسرو دوم (۵۹۰ ـ ۶۲۸ م) انجام گرفته بود[10] و در آن هنر پیکرتراشی بر سنگ، پیش از آن‌که به دورهٔ فترت خود برسد، بار دیگر به حد والای خود رسید. بر بخش بالایی دیوار عقب مغاره‌ای که بر کوه صخره‌ای حفر شده، صحنهٔ «اعطای منصب شاهی» فضای هلالی‌شکل حادث بر زیر سقف مغاره را فرا گرفته است: خسرو دوم میان اهورامزدا و اَناهیتا ایستاده است (لوح ۱۶۰ ب). در زیر آن پادشاه سوار بر توسن خود، شَبدیز، دیده می‌شود (لوح ۱۶۱ الف). این نقش که متأسفانه شدیداً آسیب دیده، یکی از کامیابی‌های برجستهٔ هنری آن دوران و نمونه‌ای شگفت‌آور از جهت واقع‌نمایی تمام‌عیار بوده است. چنان‌که پیداست، اصل آن نقشی تمام‌برجسته، عملاً نزدیک به همه‌جانبی و تمام‌نما و تقریباً جداشده از زمینهٔ کار می‌نموده است. در این مورد، برخلاف نقش‌برجسته‌های پیشین، تناسب عناصر به طور واقع‌نما درست منطبق با طبیعت مشهود بوده است. اندام شاه در نقش بالایی به سه‌رخ چرخیده است. پادشاه با دست راست نیزهٔ ستبر خود را به پیش می‌راند و با دست دیگر سپرِ گرد و کوچکش را مقابل سینه نگاه داشته است که در نتیجه، بازوانش سامان‌یابی به مراتب خوش‌نماتری را از آنچه معمول نقش‌برجسته‌کاری‌ها بود، عرضه می‌دارد. دیگر این‌که او چنان آسوده‌بال بر اسبش نشسته است که گویی حالت آرام چهره‌اش با وضع قرارگیری اندامش به تأیید می‌رسد؛ گرچه بخشی از صورت را نقابی زنجیربافت می‌پوشاند. در عین‌حال، ریزبینی در اجرای جزئیات، ازجمله عرضه‌داشتن نقش چشمگیر پارچهٔ جامه (نک: صص ۸۶۳ ـ ۸۶۴ و قس: لوح ۱۶۶)، کوچک‌ترین آسیبی به توانمندی شگرف آن اثر یادمانی وارد نمی‌آورد. در واقع، تمایل فطری ایرانیان به ریزه‌کاری‌های تزیینی که از ویژگی‌های هنر سکایی نیز بوده است، در این‌گونه پرداخت ظرایف هنری آشکار می‌گردد.

از این دوره جز شمار اندکی پیکره‌های مستقل و تمام‌نما، خواه از سنگ یا فلز، بر جا نمانده است. در غاری صخره‌ای در کوهستانی نزدیک بیشاپور، تندیس شکسته‌ای که احتمالاً پیکرهٔ یادمانی شاپور اول است، بر جای مانده است.[11] آن اثر به مقیاس پهلوانی (درشت‌اندام‌تر از طبیعی)، و در جامگانی فاخر ساخته شده است (لوح ۱۶۱ ب، پ) و به تندیس بهرام چهارم (۳۸۸ ـ ۳۹۹ م) شباهت دارد که از کرمانشاه به دست آمده و اکنون بر پایه‌ای زیبا از سنگ مرمر رگه‌دار در موزهٔ بریتانیایی جای گرفته است (لوح ۲۵۵ الف). احتمالاً در اصل بخشی از مجموعهٔ پیکره‌های یادمانی به مناسبت پیروزی بزرگی بر روم با سردار منکوبش افتاده به زیر پای شاه بوده است. هیکل مردانهٔ دیگری در طاق بستان آثار آسیب‌دیدگی باز هم تأسف‌انگیزتری را نشان می‌دهد.[12]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بخوردان مفرغی جالبی که در موزهٔ ارمیتاژ سن‌پطرزبورگ نگهداری می‌شود، می‌تواند القاگر اثری نسخه‌برداری‌شده و در اندازه‌ای کوچک از یک پیکرهٔ سوار شکوهمند بوده باشد؛ ضمن این‌که ساختار پایهٔ آن نیز مؤید این معنی است (لوح ۲۴۰ الف)، گرچه دست‌ساخت آن کار صناعتگری عادی می‌نماید (نک: ص ۹۰۲). لیکن، شماری از تک‌چهره‌های کوچک ساسانی هم به دست آمده که نشان‌دهندهٔ سرزندگی بس بیشتری‌اند؛ ازجمله پیکرهٔ سفالین کوچکی در موزهٔ برلین که حدس زده می‌شود تک‌چهرهٔ شاه‌نرسی بوده باشد (لوح ۱۶۹ الف)،[13] و همچنین دو سردیس گچی در ورامین یافت شده (لوح ۱۷۸ الف و پ) که از جهات تجسم بخشیدن سرزندگی و فردیت همتایی ندارد. پیکرهٔ سفالین اسب‌سواری به شیوهٔ یونانی‌مآب و یافت‌شده در سوریّه (لوح ۱۷۰ الف) پیوند نزدیک با برخی نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ساسانیان (نک: لوح ۱۵۵ الف)، به‌ویژه از دو جهتِ ساختار بنیادین و بازنمایی جزئیات عرضه می‌دارد، تا جایی که می‌توان پذیرفت نفوذ مستقیم هنر ساسانی بر آن تأثیرگذار بوده است؛ و شگفت نیست که برپایی چنان یادمان‌های شکوهمندی در نواحی مرزی پادشاهی ساسانی تأثیر عمیق بر همسایگان گذاشته، و یا حتی مورد تقلیدشان قرار گرفته باشد.

هنر متأخر ساسانی با دو شاخه از سنت هلنی مرتبط گردید: یکی شاخهٔ خاوری از طریق باکتریا، که ادامهٔ روابطش با آسیای میانه، تورفان، و حتی خاور دور را توجیه می‌کند؛ و دیگر شاخهٔ باختری مستقیماً از میان آسیای غربی. از همین روست که بر بالای درگاه ورودی یکی از مغاره‌های طاق بستان (لوح ۱۶۴ الف) نقش‌برجستهٔ دو فرشتهٔ بال‌دار با جامه‌های به‌اهتزازدرآمده‌شان، یکی با نیمتاج مروارید و دیگری با جامی پر از مروارید که در میان آن‌ها نشان شاهی سلسلهٔ ساسانی قرار گرفته است (نک: شکل ۱۴۶ ب)، پدیدار می‌شود. مسلم است که این فرشتگان (فرشته‌های پیروزی) با پیروزی‌های ایران بر روم مرتبط بوده‌اند. چنین هیکل‌هایی در نواحی رو به شرق پیش از استقرار سلسلهٔ ساسانی، و از آن جمله در تدمر[14] (یا پالمیرا در سوریّه) و دورا ـ اوروپوس، بر روی دری چوبی نقش شده بودند (نک: فصل ۴۱). ساسانیان اسیران رومی خود را به کارهای ساختمانی وامی‌داشتند، و به احتمال بسیار آنان اندیشه‌ها و نگاره‌های رومی را در معماری ایرانی به کار بسته و رواج می‌دادند. در بیشاپور نقش‌برجستهٔ عظیمی در امتداد افقی به چهار صحنهٔ متمایز تقسیم شده است: سوارهٔ‌نظام پیروزمند ایرانی در سمت چپ، سپاه رومیان در سمت مقابل آن، و در وسط، صحنهٔ مکرر غلبهٔ شاپور بر والرین (لوح ۱۵۸ الف، ب)؛ و چنین پیداست که آن ترکیب‌بندی وام‌گیری مستقیمی از برجسته‌کاری‌های ستون‌های یادمانی و طاق‌نصرت‌های رومی است. و اما ناگفته نگذاریم که گرچه تا این میزان وام‌گیری از خارج در آن‌گونه آثار ساسانی مشهود است، لیکن جوهرهٔ سنت ایرانی کلاً در زیر آن لایه از نظر پنهان نمی‌ماند. سوارهٔ‌نظام ایرانی در سمت چپ، در ردیف‌های فشرده‌به‌هم و در نقشی مکرر، یادآور هیکل‌های پیاده و صف‌بستهٔ نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید هستند. این تکرارِ یک‌شکل به منظور تأکید بر نیرومندی و حجم انبوه سپاهیان پارسی انجام می‌گرفته است که شمارشان بیشتر از توان شمارش یا تشخیص فردفرد سپاهیان است و بدین ترتیب قدرت و توانمندی ایران را بازگو می‌کند.

دو نقش‌برجستهٔ صحنهٔ شکار بر دیواره‌های جانبی مغارهٔ طاق‌بستان در کل به شیوهٔ نقاشی اجرا شده‌اند. در حقیقت، می‌توان پنداشت که آن آثار به پیروی از دیوارنگاره‌ها، آن‌گونه که در تزیین کاخ‌های ساسانی با صحنه‌هایی از شکار با پیکار معمول بوده، طراحی می‌شده‌اند (نک: فصل ۴۱). همین ترکیب‌بندی‌های تصویری احتمالاً تأثیرات

خود را روی منسوجات، قلاب‌دوزی‌ها، و حتی نقش‌های قالی بر جا گذاشته بوده‌اند. نیز باید افزود که همانند نقش‌برجسته‌های مصری، چشم‌انداز این‌گونه صحنه‌ها گویی از جایگاهی بلند بوده است، و در نتیجه هیکل‌ها یا هرگونه عناصر تصویری یکی بالای دیگری جای گرفته تا تک‌تک یا به طرز گروهی در مکانی پسین‌تر در نظر آید. در سمت چپ نقش‌برجستهٔ مورد بحث، صحنهٔ شکار گراز (لوح‌های ۱۶۳ الف، ۱۶۴ ب، ۱۶۵ الف، ب، ۱۶۶)، و در طرف راست شکار گوزن (لوح‌های ۱۶۳ ب، ۱۶۸ ب) نشان داده شده است. جانوران در شیوه‌ای کاملاً شرقی به طرز سرزنده و واقع‌نما به تصویر درآمده‌اند. نظیر چنین صحنه‌های شکار در نقش‌برجسته‌های کاخ آشوربانیپال در نینوا یافت شده است.[15] لیکن میان آن دو تفاوتی بارز و بنیادین دیده می‌شود: هنرمندان آشوری حداکثر مهارت خود را در توصیف حالات نزع و مرگ جانوران تیرخورده یا در دام افتاده به کار می‌بستند، درحالی‌که هنرمندان ایرانی بیش از هر چیز برای نشان دادن نشاط و شادمانی پادشاه در رویدادهای شکارگری و اسب‌تازی همت می‌گماشتند. شکار پادشاه نهایتاً چون صحنه‌ای دلپذیر و تفننی از تفرّج در طبیعت، حتی با مشارکت بانوان حرم و نوازندگان بارگاه تجسم می‌یافته و نشان می‌دهد که نقش‌آفرینان ایرانی توجهی به احوال هلاکت‌بار جانوران صیدشده نداشته‌اند، بلکه در پی بهره‌گیری‌های هنری از ضرباهنگ حیات وحش و سرزندگی تحرکات تعقیب و فرار دام و دد بوده‌اند. در این زمره بازنمایی‌ها، گام‌برداری استوار و موزون فیل‌ها که سر به فرمان ضربات چوب فیل‌بانان سپرده‌اند، چه نیک گویا و زنده‌نما به تجسم درآمده‌اند (لوح ۱۶۵ الف).

همچنین فیلی در اندازهٔ کوچک مهرهٔ شطرنج از سنگ سیاه، چنان ماهرانه کنده‌کاری شده که نگرنده را از دقت در واقع‌نمایی‌اش به شگفتی می‌اندازد (لوح ۱۶۹ ب): «جانور ریزه‌اندام، توپر و همه‌جانبی، حالتی بس آرام دارد، لیکن آرامشی برخاسته از نیرومندی حیات درونی‌اش؛ و همین سرزندگی پنهانی بروزیافته در آرامش ظاهری است که نشان از آثار ممتاز هنر ساسانی دارد.»[16] نیز خرگوش کوچک مفرغی در موزهٔ سن‌پطرزبورگ همان خاصیت «سرزندگی مهارشده» را آشکار می‌سازد (لوح ۱۶۹ پ). نقش‌برجسته‌های روی سنگ رخام و به‌دست‌آمده از کاوش‌های تیسفون که صحنهٔ پیکار جانوران را عرضه می‌دارد (لوح ۱۷۰ ب)، با این‌که با خام‌دستی ساخته شده است، همچنان پرجنب‌وجوش می‌نماید.

بدین ترتیب، هنر دوران ساسانی در موازین بنیادی خود چنین بوده است، به‌ویژه در زمینهٔ پیکرتراشی، آن‌گونه که در بقای یادمان‌های خیره‌کننده‌اش نمایان است. هنری که به افسون رسم و آیین هنرهای بیگانه از مسیر فطری خود خارج نشد، بلکه در جوشش تمام‌عیار حیات ملی‌اش از فطرت ایرانی بیرون تراوید و در شیارهای ذهنیت مردمانش جریان یافت تا با فرهنگ محلی بیامیزد و نیرویی استوارتر یابد. شک نیست که معتبرترین آثار برجامانده، یعنی نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، یادمان‌هایی رسمی بودند برپاشده به نیت بزرگ‌داشت مقام شاهی؛[17] لیکن برخلاف یادمان‌های اشکانی، به میزانی گسترده ذهنیّت قومی و سجایای روانی ایرانیان را که تا هم‌اکنون نیز برقرار مانده است، به بیان درآورده‌اند. ایرانی مسلمان امروزی در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای از نبردهای رستم و دیگر رویدادهای حماسهٔ بزرگ ملی‌اش هنوز همان افتخارات درخشان را در خاطر زنده می‌سازد؛ و همین حرمت ملی القاشده است که وی را در گذر یک‌هزار سال از نابودی برکنار داشته است.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پانوشت‌ها

۱. عنصر بومی ایران‌زمین در هنر پارسیان همواره اهمیتی حیاتی داشته است. در شرایط نامساعد، آن عنصر کمتر آشکار بوده است، لیکن جریان نهفتهٔ آن همواره احساس می‌شده است؛ و هرگاه شرایط مساعد می‌گردید، پیروزمندانه‌تر سر برمی‌آورد.

Sava Popovitch, The Iranian element in Persian art, *Burlington Magazine*, LVII, (1930), p. 198. -*Ed.*

۲. شماری از نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ساسانی هنوز تا این زمان مورد بررسی کامل قرار نگرفته و انتشار نیافته‌اند. نقش‌برجسته‌های تنگ سَروَک یا سولک (در شمال بهبهان) که متعلّق به دوره‌های متأخر اشکانی یا آغاز ساسانی شناسایی شده‌اند، صرفاً به‌اختصار توصیف یافته‌اند:

Baron C. A. De Bode, Travels in Luristan and Arabistan, London, 1845, I, pp. 353-9, Plates opp. pp. 353, 355, 356; and Sir Aurel Stein, Ancient ways in Iran, I, *The Times*, London, July 6, 1936, p. 16.

بر دو سطح صخرهٔ سنگی مجزا از هم، شش ترکیب‌بندی از کنده‌کاری متمایز اجرا شده است: (۱) موبدی در حال اجرای مراسم در آتشکده‌ای با نُه فرد ایستاده در پشت سرش؛ (۲) (در زیر آن) چهار هیکل ایستاده؛ (۳) (سمت راست) اسب‌سواری کمان‌به‌دست که به جانوری خیز برداشته به سوی سر اسبش حمله‌ور است (نک: ص ۴۹۶)؛ (۴) (در رویهٔ دیگر) مردی لمیده بر تخت، با دو نیزه‌دار ایستاده، یکی با خورنه (فرّهٔ ایزدی)؛ (۵) (در سطح زیرین آن و به نقشی تقریباً محوشده) هیکل سه فرد؛ (۶) (بر صخرهٔ دوم) سواری (مرد یا زن) بر اسب در حال تاخت، با دو هیکل کوچک‌تر در پشت، یکی در حال سنگ پراندن، دیگری کمانی به دست، و دشمنی برخاک‌نشسته زیر پایش. صحنهٔ «اعطای منصب شاهی از جانب اهورامزدا» برجامانده در نزدیکی دریاچهٔ ارومیه به طرحی در کتاب

C. F. Lehmann – Haupt, Armenien einst und jetzt, I, Berlin 1910, figure on p. 317.

آورده شده است. نقش‌برجسته‌های دیگر از میان رفته‌اند، یا باید بعداً یافت شوند. یاقوت حموی و حمدالله مستوفی از مغاره‌ای یاد کرده‌اند که در یک‌فرسنگی ساوه (خرقان) واقع بوده و دارای پیکرتراشی‌های جالب‌توجه، با چشمه‌ای روان از پشت و جاری‌شده بر چهار تخته‌سنگ، هر یک جلوه‌گر به شکل پستان زنان (که ممکن است از لحاظ پیکرنگاری حائز اهمیت بسیار بوده باشد) که در زیر آن‌ها به درون حوضچه‌ای می‌ریخته است:

C. Barbier De Meynard, Dictionnaire géographique, historique et littéraire de la Perse, Paris, 1861, pp. 298-9,. n.1.

[حمدالله مستوفی، نزهة‌القلوب، به سعی و اهتمام گای لسترنج، چاپ لیدن، ۱۹۱۵ (چاپ تهران، دنیای کتاب، ۱۳۶۲)، صص ۱۹۵، ۱۹۶. روایت مستوفی بدین شرح است:

«... کوه بلند است و در عجایب‌المخلوقات آمده که در آن کوه غاری است بر شیوهٔ ایوانی و در آن‌جا نقوش و اشکال بسیار، و در آخر غار حوضی است. بر بالای آن حوض چهار سنگ به شکل پستان زنان هست و از آن‌جا پیوسته آبی فرومی‌چکاند و در حوض جمع می‌شود». - ویراستاری]

یاقوت همچنین اظهار می‌دارد که در نزدیکی نهاوند دو پیکرهٔ سنگی خوش‌ساخت از یک گاو و یک ماهی وجود داشته که به دورهٔ ساسانی نسبت داده می‌شدند:

Barbier de Meynard, op.cit. p. 575.

برای ملاحظات موشکافانه در مورد ویژگی‌های پیکرتراشی‌های صخره‌ای، نک:

E. E. Herzfeld, Archaeological history of Iran, London, 1935, PP. 81-7. - *Ed.*

۳. برای بحث بیشتر دربارهٔ «حلقه»، نک:

A. Odobesco, Le Trésor de Pétrossa, Paris, 1900, pp. 453-70, especially p. 457-62; and F. Cumont, Etudes Syriennes, Paris, 1917, PP. 63-9;

و نیز نک: صص ۹۹۳ _ ۹۹۵، ۹۹۸.

4. E. Herzfeld, Am Tor Von Asien, Berlin, 1910, p. 154.

۵. در نزدیکی سلیمانیّه، کردستان، و به شکل برجی ویرانه با چهرهٔ برجسته‌کاری‌شدهٔ نَرسی، پادشاه ساسانی، و کتیبه‌هایی به دو زبان پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی بر هر چهار سمت آن. - م.

6. Herzfeld, Paikuli, Berlin, 1924, Figs. 6-10.

۷. توصیفی از جامگان هر یک از فرمانروایان آن دوران در مجلّدی مصور و استنساخ‌شده از مرقّع رسمی همان دوره، در مضبوطات چند تن از نویسندگان عرب و عجم در سده‌های نخستین اسلامی محفوظ مانده است (نک: فصل ۴۶ الف):

اردشیر: «در کتاب صور ملوک بنی‌ساسان چنین آمده که پیراهن او چنان نقاشی شده که گویی سکه‌های دینار بر آن دوخته‌اند، شلوارش به رنگ آبی آسمانی و تاجش به رنگ سبز روی طلاست، و در دستش نیزه‌ای دارد».

شاپور: «در کتاب صور ملوک، پیراهنی به رنگ آبی آسمانی پوشیده، شلوارش قرمز و از پارچهٔ وَشی و تاجش قرمز روی سبز، با نیزه‌ای در دست است». [وَشی پارچهٔ فاخر نگاریتی بوده که در شهر وش ترکستان می‌بافته‌اند. وشی به معنای نگارین و منقوش کردن جامه نیز هست. - ویراستاری]

هرمز، پسر شاپور، پسر اردشیر: «شباهت وافر به پدربزرگش، اردشیر، دارد. در کتاب صور ملوک پیراهنی قرمز و منقوش (موشّی) و شلوار سبز بر تن کرده، و تاجی به رنگ سبز روی طلا بر سر گذارده، با نیزه‌ای به دست راست و سپری به دست چپ است، و نشسته بر پشت شیری به تصویر درآمده است».

بهرام، پسر هرمز، پسر شاپور: «با پیراهن قرمز و نقش‌دار، شلوار قرمز، و تاجی به رنگ آبی آسمانی نقاشی شده است، درحالی‌که به دست راست نیزه‌ای دارد و در دست چپ شمشیری که بر آن تکیه کرده است».

بهرام دوم: «با پیراهن قرمزرنگ و نقش‌دار نشان داده شده است، شلوار سبز، با تاجی به رنگ آبی آسمانی و مزیّن به نوعی «آرایهٔ دوبالی» (خاص تاج یا سرپوش شاهان ساسانی، مازرج) بر هر یک از دو پهلوی تاج، و نیز هلالی از طلا. وی بر تختگاه نشسته است، با کمانی به دست راست؛ و در دست چپ نیزه‌ای سه‌شقّه دارد».

بهرام سوم: «ملّقب به سکستان‌شاه (پادشاه سیستان)، پیراهن او به رنگ آبی آسمانی و شلوارش قرمز است. بر تختگاه نشسته و به شمشیرش تکیه زده است؛ تاجش سبزرنگ است و بر هر یک از دو جانبش «آرایهٔ دوبالی» دارد».

نَرسی، پسر بهرام: «در پیراهنی قرمز و نقش‌دار نشان داده شده است، با شلوار نقش‌دار به رنگ آبی آسمانی و تاجی سبز بر سر، به پا ایستاده،

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و دو دست را روی شمشیرش نهاده است».

هُرمُز، پسر نَرسی: «در کتاب صور ملوک با پیراهنی به رنگ قرمز از پارچهٔ وشّی، شلوار آبی آسمانی، تاجی سبز بر سر، و دو دست روی شمشیر نهاده نقاشی شده است».

شاپور، پسر هرمز: «شاپور را با پیراهن گل‌بهی، شلوار قرمز نقش‌دار و تبرزینی در دست به تصویر آورده‌اند؛ وی با تاجی آبی‌رنگ آراسته به لبه‌هایی از طلا و «آرایه‌های دوبالی» بر دو جانبش، و نیز مزیّن به هلالی زرّین در مرکزش، روی تختگاه شاهی نشسته است».

اردشیر، پسر هرمز: «ایرانیان به وی لقب «نیکوکار» داده بودند. پیراهن او به رنگ آبی آسمانی و مزیّن به نقوش «دیناری» است؛ شلوارش خال‌های قرمز دارد. وی بر پا ایستاده، و در دست راست نیزه‌ای، و در دست چپش شمشیری نگاه داشته که روی آن خم شده است؛ و تاجی سبز بر سر دارد».

شاپور، پسر شاپور: «در کتاب صور ملوک او را می‌بینیم که پیراهن قرمز نقش‌دار و در زیر آن جامه‌ای زرد بر تن دارد. شلوارش آبی آسمانی، تاجش به دو رنگ سبز و قرمز، و با دو «آرایهٔ دوبالی» بر دو طرف است. او ایستاده، و عصای پادشاهی‌اش را که از آهن است با هیکل پرندهٔ کوچکی نصب‌شده بر یک سر آن، به دست راست دارد، و دست چپش را بر قبضهٔ شمشیرش گذاشته است».

بهرام چهارم: «ملقب به «کرمان‌شاه»، در تصویر تاجی سبز، آراسته به «دو بال» (مازرج) زرّین در دو طرف، و جامهٔ نیم‌تنهٔ نقش‌دار آبی و شلوار نقش‌دار سرخ به تن دارد. او ایستاده، در دست راست نیزه دارد و دست چپ را بر قبضهٔ شمشیر نهاده است».

یزدگرد اول، پسر بهرام چهارم: «ایرانیان به وی لقب «بزهکار» داده‌اند؛ و اعراب در همان معنی او را «یزدجرد الآثیم»، به خاطر گناهانی که مرتکب شده بود، می‌خوانده‌اند. در جامگانی متشکل از پیراهن قرمز، شلوار آبی آسمانی و تاجی به همان رنگ، و به حالت ایستاده با نیزه‌ای در دست نشان داده شده است».

بهرام گور: «در کتاب صور ملوک او را با پیراهنی به رنگ آبی آسمانی، و شلوار سبز نقش‌دار، و گرزی در دست نشان داده‌اند».

یزدگرد دوم، پسر بهرام گور: «لقب «نرم» یا مهربان به وی داده شده بود، و تصویرش او را با پیراهنی سبز و شلوار سیاهی مزیّن به نقشی از پارچهٔ وشّی، و تاجی به همان رنگ آبی آسمانی نشان می‌دهد که بر تختگاه شاهی نشسته و به شمشیرش تکیه داده است».

فیروز: «در پیراهن قرمز نقاشی شده است، با شلواری به رنگ آبی آسمانی و مزیّن به پارچهٔ وشّی مطلاً با تاجی به همان رنگ‌ها، نشسته بر تخت که نیزه‌ای به دست گرفته است».

بَلاش: «تصویرشده در پیراهنی سبز، با شلوار نقش‌دار به نگاره‌های سفید و سیاه، و تاجی به رنگ آبی آسمانی، که بر پا ایستاده و نیزه‌ای در دست دارد».

قُباد: «او را در پیراهنی سفید و سیاه، بر زمینه‌ای به رنگ آبی آسمانی، و شلواری قرمز، با تاجی سبز بر سر، و نشسته بر تختگاه در حال خم شدن روی شمشیرش نشان داده‌اند».

خسرو انوشیروان: «ملّقب به عادل، در هنگام پادشاهی پدر به حکومت طبرستان با عنوان پدشخوارگرشاه (پدشخوارگر نام کوه و دشتی در آن ناحیه است) منصوب بود. تصویر وی در پیراهنی سفید، نقش‌دار و مزیّن به پارچهٔ وشّی رنگارنگ، با شلواری به رنگ آبی آسمانی، و نشسته بر سریر سلطنت در حالت دست بر شمشیر نشان داده شده است».

هرمز: «با پیراهن قرمز نقش‌دار، شلوار آبی آسمانی، و تاجی سبز، نشسته بر تختگاه با گرزی در دست راست، و دست چپ بر قبضهٔ شمشیر، به تصویر درآمده است».

خسروپرویز: «بالاپوش گلسرخی نقش‌دار، شلوار آبی آسمانی و تاج قرمز دارد، با نیزه‌ای در دستش».

شیرویه: «نام اصلی‌اش قباد بود. در کتاب صور ملوک پیراهنی وشّی به رنگ قرمز، شلوار آبی آسمانی و تاجی سبز دارد؛ ایستاده، شمشیری آخته در دست راست گرفته است».

اردشیر: «پیراهن او به رنگ آبی آسمانی با نقش‌ونگار است، و تاجش قرمز، وی ایستاده است و نیزه‌ای در دست راست دارد، و دست چپش را بر شمشیر نهاده است».

پوراندخت: «دختر خسروپرویز و مریم، دخت امپراتور یونانی [روم شرقی] که مادر قباد دوم نیز بود. پیراهنی سبز و نقش‌دار و شلوار آبی آسمانی بر تن دارد، با تاجی به همان رنگ، نشسته بر تختگاه و با تَبرزینی در دست».

آذرمیدخت: «خواهر پوراندخت و دختر خسروپرویز از مادری دیگر، در جامه‌ای به رنگ قرمز با نقش و نگاره‌های رنگارنگ و شلوار آبی آسمانی، تاجی سبز بر سر دارد، و نشسته بر سریر پادشاهی است، با تبرزینی به دست راست، و دست چپ بر روی شمشیر».

یزدگرد سوم: «پیراهنی سبز و نقش‌دار پوشیده، شلوار آبی آسمانی، تاج قرمز، با نیزه‌ای در یک دست، و دست دیگر تکیه‌کرده بر شمشیر به تصویر درآمده است. عموم شاهان ساسانی پای‌پوش قرمز داشتند».

J. Mohl (Trans.), Extraits du Modjmel al-Tewarikh, *Journal Asiatique*, 3ème Série, XI (1841), pp. 25-67;

تصحیح و خلاصه‌نگاری به اهتمام مجتبی مینوی، از روی اصل متن عربی:

J. M. E. Gottwaldt (Ed.), Hamsae Ispahanensis Annalium Libri, Leipzig, 1844-8, text, pp. 48-62; translation, pp. 35-46.

[متن عربی مورد اشاره که استاد مینوی آن را تلخیص و تصحیح کرده، به احتمال نزدیک به یقین تاریخ سنن ملوک‌الارض و الانبیای حمزهٔ اصفهانی بوده که دکتر جعفر شعار آن را با عنوان تاریخ پیامبران و شاهان به فارسی برگردانده و چاپ و نشر کرده است. شرح تصاویر شاهان ساسانی در صفحات ۴۶ـ۵۹، چاپ دوم، ۱۳۶۷، این کتاب به تفصیل آمده و از حیث جزئیات منطبق است با آنچه در متن انگلیسی چاپ شده است.

استاد مینوی در یادداشتی در فصل ۴۶ الف سیری در هنر ایران، مأخذ حمزهٔ اصفهانی را کتاب التنبیه والاشراف ابوالحسن علی بن حسین مسعودی ذکر کرده، که با همین عنوان به ترجمهٔ فارسی ابوالقاسم پاینده چاپ شده، ولی در آن توصیف تصاویر شاهان ساسانی به تفصیل توصیفات حمزهٔ اصفهانی نیست. متن کامل روایت مسعودی در التنبیه والاشراف در صص ۹۹ـ۱۰۰، چاپ دوم، ۱۳۶۵ پاینده بدین شرح است:

«مسعودی گوید: به سال سیصد و سوم در شهر استخر پارس به نزد یکی از بزرگزادگان ایران کتابی بزرگ دیدم که از علوم و اخبار ملوک و بناها و تدبیرهای ایرانیان مطالب فراوان داشت که چیزی از آن را در کتب دیگر چون خدای‌نامه و آیین‌نامه و غیره ندیده بودم. تصویر بیست‌وهفت تن از ملوک ایران از خاندان ساسانی، بیست‌وپنج مرد و دو زن در آن بود و هر یک را به روز مرگ، پیر بوده یا جوان، با زیور و تاج و ریش و چهره تصویر کرده بودند... و چنان بوده که وقتی یکی از شاهان بمردی، تصویر او را کشیده، به خزینه می‌سپردند تا زندگان از وصف مردگان بی‌خبر نمانند... و تاریخ کتاب چنان بود که در ثیمهٔ جمادی‌الآخر

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به سال یکصدوسیزدهم از روی اسناد خزاین ملوک ایران نوشته شده و برای هشام عبدالملک از پارسی به عربی آمده بود. نخستین پادشاه اردشیر بود در زمینهٔ سرخ درخشان و لباسش به رنگ آسمانی و تاجش سبز و طلایی بود و نیزه‌ای به دست داشت و ایستاده بود و آخر شاه یزدگرد، پسر شهریار پسر خسروپرویز بود در زمینهٔ سبز مزین. با لباس مزین آسمانی با تاج قرمز ایستاده و نیزه‌به‌دست، درحالی که به شمشیر تکیه کرده بود با رنگ‌های شگفت که اکنون نظیر آن یافت نمی‌شود و با طلا و نقرهٔ محلول و مس حکاکی‌شده. صفحه به رنگ فرفیری بود با ساختی عجیب که از خوط نکویی و دقت ساخت ندانستم کاغذ است یا پوست.». ـ ویراستاری]

۸. برداشت ایرانیان از جنگ به طور کلی یک رشته از نبردهای تن‌به‌تن، مشابه با رویارویی‌های قهرمانان «هومری» یونان بوده است. در آغاز پیکار، رزم‌آوران ایرانی می‌کوشیده‌اند با رجزخوانی‌های خود روحیهٔ حریفان را تضعیف کنند. اشکانیان نیز همان ترفند را در کار می‌گرفته‌اند که نمونهٔ بارز آن رجزخوانی سورنا در آغاز پیکار تن‌به‌تن با کراسوس، سردار مهاجم رومی، بوده است. رسم دلاوری پهلوان بر این می‌بود که در میدان قدم پیش گذارد و مردانه حریفی قوی‌پنجه را که تاب برابری با وی داشته باشد، به نبرد تن‌به‌تن بطلبد. در کارزارها سران لشکری حریفان خود را از میان رزمندگانی هم‌شأن پهلوانی و هم‌ردیف مرتبت سپاهیگری خویش به هماوردی برمی‌گزیدند تا سرمشق دلاوری برای سربازان خود قرار گیرند:

F. Spiegel, Eranische Altertumskunde, Leipzig, 1871-8, III, p. 644.

9. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, Fig. 145.

۱۰. نیز نک: فصل ۳۷، پانوشت ۸ . ـ ویراستار

۱۱. مقدسی (سدهٔ چهارم هـ ق) در شرح آن پیکره می‌نویسد: «ایستاده بر دهانهٔ غار بود، و در آن پیوسته آبی روان و بادی تند وزان بود. در پای پیکره شکل سه برگ کنده‌کاری شده بود». حمدالله مستوفی از آن چون «هیکلی بر درگاه معبد» یاد کرده، و افزوده است که شاهان آن خطّه عادتاً به زیارت آن جایگاه می‌رفته و برای ادای حرمت پیکره را روغن‌مالی می‌کرده‌اند:

G. Le Strange, Lands of the Eastern Caliphate, Cambridge, 1930, p. 263. - *Ed.*

[ترجمهٔ مطالبی که ویراستار متن انگلیسی از کتاب لسترنج نقل کرده، کمابیش به همین صورت باید باشد. نهایت این‌که بخش‌هایی از مطالب نقل‌شده از مقدسی و مستوفی نه با احسن‌التقاسیم مقدسی مطابقت دارد نه با نزهة‌القلوب مستوفی و نه با ترجمهٔ فارسی سرزمین‌های خلافت شرقی لسترنج.

روایت مستوفی بدین صورت است: «و بر ظاهر بشاور [بیشاپور] شکل مردی سیاه است به هیکل بزرگ‌تر از مردی. بعضی گویند طلسمی است و برخی گویند که مردی بوده که خدای تعالی او را سنگ گردانیده. شاهان آن ولایت آن را معزّز و مکرّم دارند و به زیارتش روند و دروغن مالند» (نزهة‌القلوب، به سعی و اهتمام و تصحیح اقل‌العباد گای لسترنج، لیدن، ۱۹۱۵، صص ۱۲۶ ـ ۱۲۷).

ترجمهٔ فارسی عبارت مقدسی چنین است: «در یک‌فرسنگی نوبندگان تندیس شاپور دوم در غاری هست که تاج بر سر دارد. و زیر او سه برگ سبز هست. درازای ساق پای او سیزده وجب است. سر تا پای او یازده ذراع است. پشت او مردابی هست که نه بالا می‌آید و نه فرو می‌رود، در آن‌جا باد سخت نیز می‌وزد» (احسن‌التقاسیم فی معرفة‌الاقالیم، ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران، ۱۳۶۱، ج ۲، ص ۶۶۲).

مترجم کتاب لسترنج روایت مستوفی را عیناً از نزهة‌القلوب نقل کرده و گفتهٔ مقدسی را به نقل از لسترنج بدین صورت آورده است:

«این غار... در یک‌فرسنگی نوبندگان است و هیکل عظیم شاپور در دهانهٔ غار است و تاجی بر سر دارد. پشت سر او آبی است راکد و منفذی ندارد و باد سختی در آن‌جا می‌وزد. طول آن هیکل یازده ذراع است و ساق پایش سیزده وجب و سه برگ سبز جلوی پای او حجاری شده است» (سرزمین‌های خلافت شرقی، تألیف لسترنج، ترجمهٔ محمود عرفان، تهران، ۱۳۳۷، ص ۲۸۴) . ـ ویراستاری]

12. Herzfeld, Am Tor Von Asien, Pl. 25.

۱۳. در زیرنویس این لوح به خطا «پیکرهٔ سنگی» آمده است. ـ ویراستار

14. J. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig, 1901, Pl. I.

۱۵. برای مثال، نک:

V. Place, Ninève et L'Assyrie, Paris, 1867-70, Pls. 50, 52 *bis*, 55, 56.

۱۶. نک:

Herzfeld, Ein sasanidischer Elefant, *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, III, 1931, p. 27.

۱۷. نیز نک: صص ۸۹۸ ـ ۸۹۹، ۹۰۱ ـ ۹۰۲. ـ ویراستار

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ۳۰

گچبری ساسانی

الف. آرایه‌ها
ب. پیکره‌ها

PDF.tarikhema.org

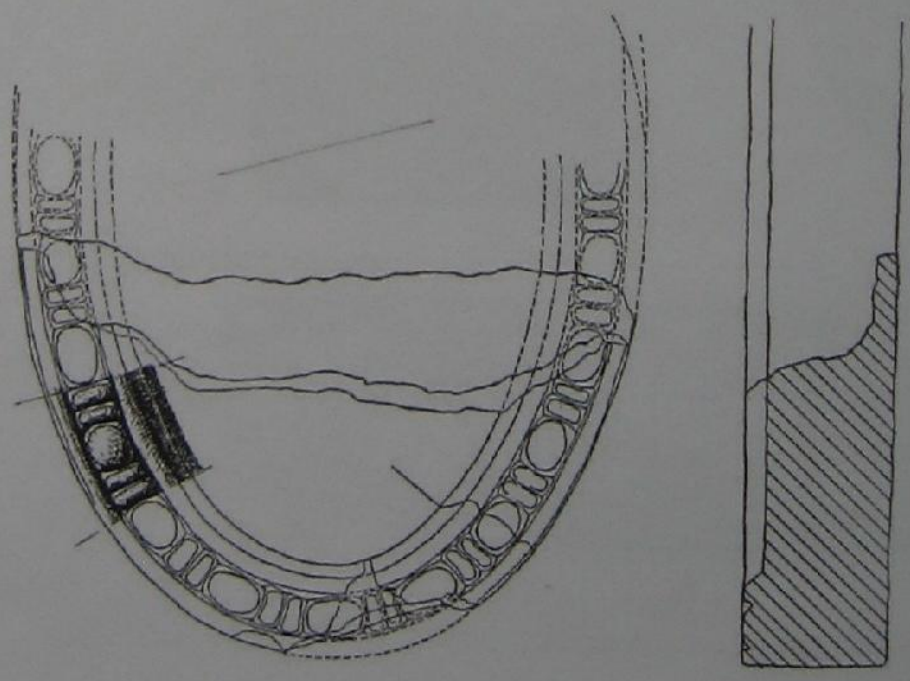
PDF.tarikhema.org

الف. آرایه‌ها

نوشته: یوردیس بالتروشائیتیس*

ترجمه: نوشین‌دخت نفیسی

شیوهٔ معماری ساسانی بستر به‌ویژه مناسبی برای گسترش آرایه‌ها فراهم آورد، شیوه‌ای که در آن معماری کاخ‌ها و تالارهای تشریفات با هدف ترکیب اشکال متنوع برای تجمل و عظمت طرح‌ریزی شده بود و گنبدها، طاق‌ها و دیوارهای سنگین سطوح گستردهٔ آن را تشکیل می‌داد. پاکارها، افریزها، پایه‌ستون‌ها و دیوارها یکسره پوشیده از آرایه بود و نقش‌های متنوع این آرایه‌ها شکوه و جلال حجم‌های معماری را والایی می‌بخشید. فهرست این مجموعه عوامل تزیینی شامل چند گروه است: گروه اول، عوامل محض معماری چون قاب، ابزار و چهارچوب‌هاست؛ گروه دوم، آرایه‌های هندسی شامل ترکیب‌بندی خط‌های منحنی، مستقیم و زاویه‌هاست؛



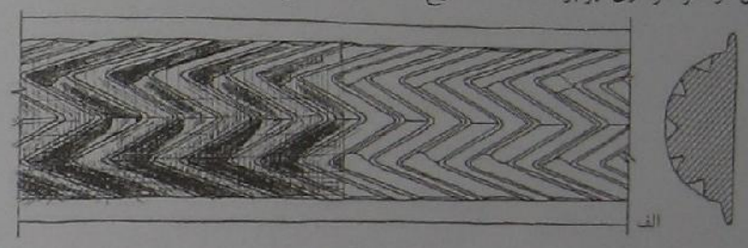
شکل ۱۷۵. آرایهٔ گچبری برجسته، از کیش، کاخ I، محل A (نک: شکل ۱۶۹ الف).

PDF.tarikhema.org

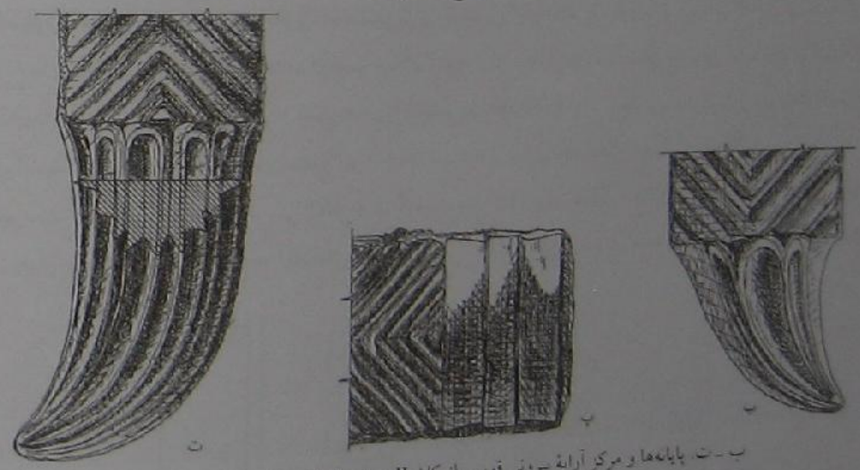
PDF.tarikhema.org

و گروه سوم، آرایه‌های گیاهی شامل نقشمایه‌های برگ و گل به صورت طرح‌های ممتد طولی است. تمامی این آرایه‌ها به‌تناسب در گچبری‌ها اجرا شده است.

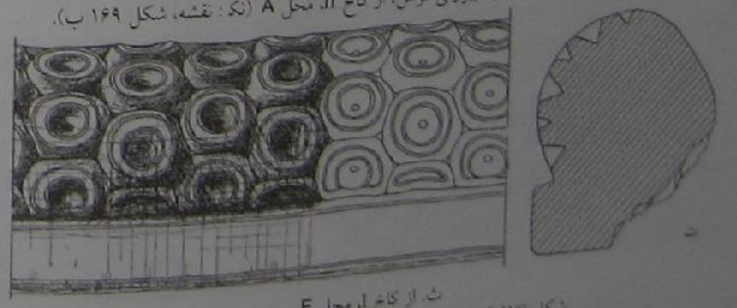
استفاده از عوامل محض معماری در بناهای ساسانی به‌نسبت محدود است. نمونه‌های یونانی ـ رومی آن عبارتند از: ابزار مهره و ماسورهٔ ساده و حلقوی و ابزار بیضی و پیکان (نک: لوح ۱۷۱ الف و شکل ۱۷۵)؛ آرایهٔ افریزها و قوس‌های مطبّق پیش‌آمده که به صورت نواری قاشقی است؛ و افریزهای کوچک، طاقگان و جایگره‌های گود (مقعر). نوعی افریز بر بالای سرستونی در طاق بستان بر روی یک سمت تصویر آناهیتا دیده می‌شود (لوح ۱۵۳ الف). نقش این افریز شامل یک جفت ستونچه با سرستون مشترک است که با یک قوس به یکدیگر متصل شده‌اند و در کتیبهٔ آن طرح ظریف صدفی اجرا شده است. چنین طاقگانی مبنای انگاره‌های حاشیه‌ای در هنر فلزکاری نیز بوده است (نک: لوح ۲۳۷) (و نک: ص ۶۵۹).



الف. از کاخ I، محل E



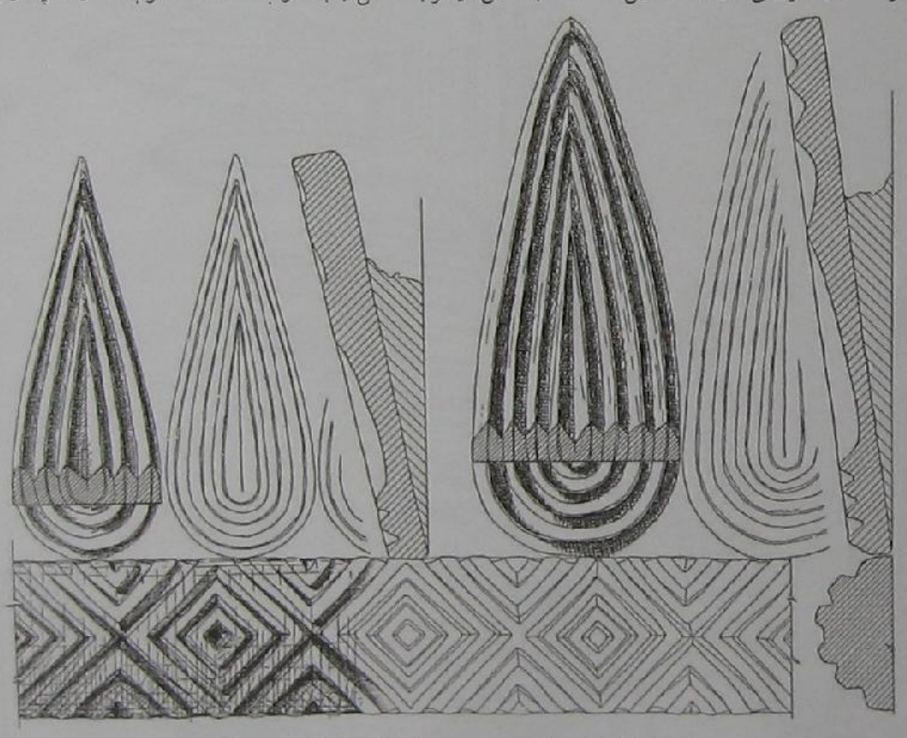
ب ـ ت. پایانه‌ها و مرکز آرایهٔ بیرونی قوس، از کاخ II، محل A (نک: نقشه، شکل ۱۶۹ پ).



ث. از کاخ I، محل E

شکل ۱۷۶ الف ـ ث. قالب‌ها، نقش برجستهٔ گچبری، از کیش.

ساده‌ترین آرایه‌های هندسی در معماری ساسانی خط‌های جناغی موازی و ردیف آرایه‌های الماس‌تراش یا حلقوی هم‌مرکز است (شکل ۱۷۶ الف ـ ث). این گروه ردیف‌های منظم قابلیت گسترش نامحدودی دارند. گروه آرایه‌های کمی پیچیده‌تر، دارای رشته‌های درهم‌بافته (شکل ۱۷۷) (نک: صص ۵۹۹ ـ ۶۰۰، ۱۰۷۳) و بالاتر از همه دارای رشته‌هایی هستند که تحلیل آن‌ها به‌نسبت حد پیشرفتگی‌شان دشوار است. برای نمونه می‌توان از دو نوار روی هم نام برد که با زاویهٔ قائمه خم شده و با نسبت‌های مختلف یکدیگر را قطع کرده‌اند؛ در نتیجه، نقشمایه‌های جدیدی ساخته‌اند که در هر اسپر تزیینی عملاً یکسان اجرا شده است (لوح ۱۷۱ ح، شکل ۱۷۹ ب). هریک از دو نوار (شکل ۱۸۰) شامل ردیف متوالی نقش تزیینی خطوط منحنی پیچاپیچ گیلوش (بخش گرد میان دیوار و طاق که معمولاً حاشیهٔ تزیینی دارد) مستطیل است که با نقش دیگر به شکل ٦ به‌تناوب آمده است و بدنهٔ آن‌ها چنان به هم



شکل ۱۷۷. افریز، گچبری برجسته، از کیش، کاخ II، محل A.

پیچیده است که شکل‌های مختلف بر روی یک محور تشکیل شده و نگارهٔ جدید صلیب گاما را ساخته‌اند. بنابراین، ترکیب‌بندی آن‌ها از یک نظر شامل نوار اصلی یونانی و از نظر دیگر صلیب‌های شکستهٔ پی‌درپی است که انتهای هریک از نوارهای موازی با بازوهای صلیب شکسته به عقب برمی‌گردد و سپس وارد واحد کناری می‌شود. طرحی که این‌گونه شکل گرفته، در ترکیب‌بندی‌های دیگر روشن‌تر دیده می‌شود که در آن‌ها با تکرار زنجیرهٔ درهم‌پیچیدهٔ یک اسپر مربع ایجاد شده است (شکل ۱۸۱). در این‌جا بازوهای صلیب گاما تا واحد کناری ادامه نمی‌یابد اما در نقشمایه‌های ردیف بالا وارد می‌شود و با این شگرد صلیب شکسته برجسته می‌گردد. در گونهٔ دیگری در تیسفون (لوح ۱۷۲ ث) انگاره به صورت مورب اجرا شده، در نتیجه صلیب شکسته حتی واضح‌تر نمایان شده است.

باری نگاره‌های پنهان در میان خط‌ها در ترکیب‌بندی دایره‌های درهم‌پیچیده نیز دیده می‌شود (لوح ۱۷۱

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



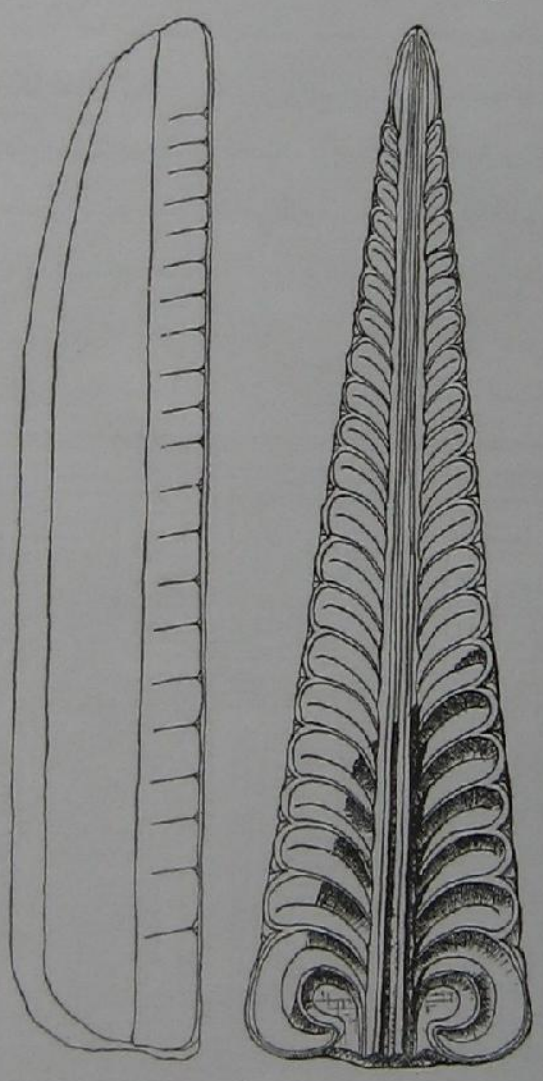
شکل ۱۷۸. آرایهٔ درونسوی طاق، گچبری برجسته، از کیش، کاخ II، محل C.

tarikhema.org

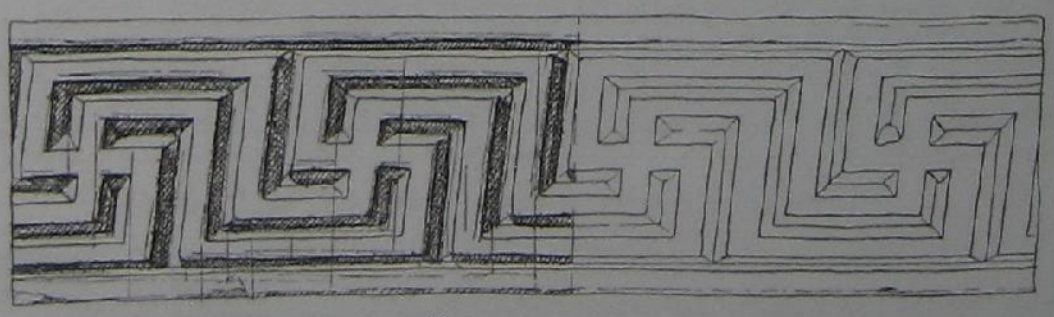
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

الف و شکل ۱۸۲ الف، ب). در مورد دیگری چندین ردیف موازی دایره‌ها چنان روی هم قرار گرفته‌اند که مرکز دایره‌ها در یک ردیف در فاصلهٔ میان دایره‌های ردیف پایین جای گرفته و یا آن‌ها با بالای دایره‌های بالایی همتراز شده است. درنتیجه، دو مجموعهٔ دایره یکدیگر را قطع کرده و در فضای پیرامونی هرکدام چهار بخش گلبرگ‌های هندسی ساخته‌اند که نوک آن‌ها با یکدیگر مماس است (شکل ۱۸۳). این مجموعه‌ها گرچه بسته می‌نمایند، از تداوم برخوردارند؛ زیرا هریک از عوامل در زنجیره‌ای قرار دارد که می‌تواند بی‌نهایت تکرار شود. چنان‌چه محور واحد به جای مرکز دایره یا نقطهٔ تقاطع خط پیرامون با دایره‌ها یکی شود، نقشمایه تغییر شکل داده، در داخل



الف. نقشمایهٔ برگ نخل.



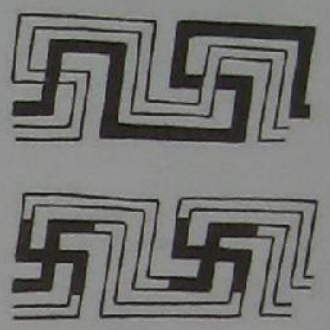
ب. نواری از محل E.

شکل ۱۷۹. گچبری‌های برجسته از کیش، کاخ I.

PDF.tarikhema.org

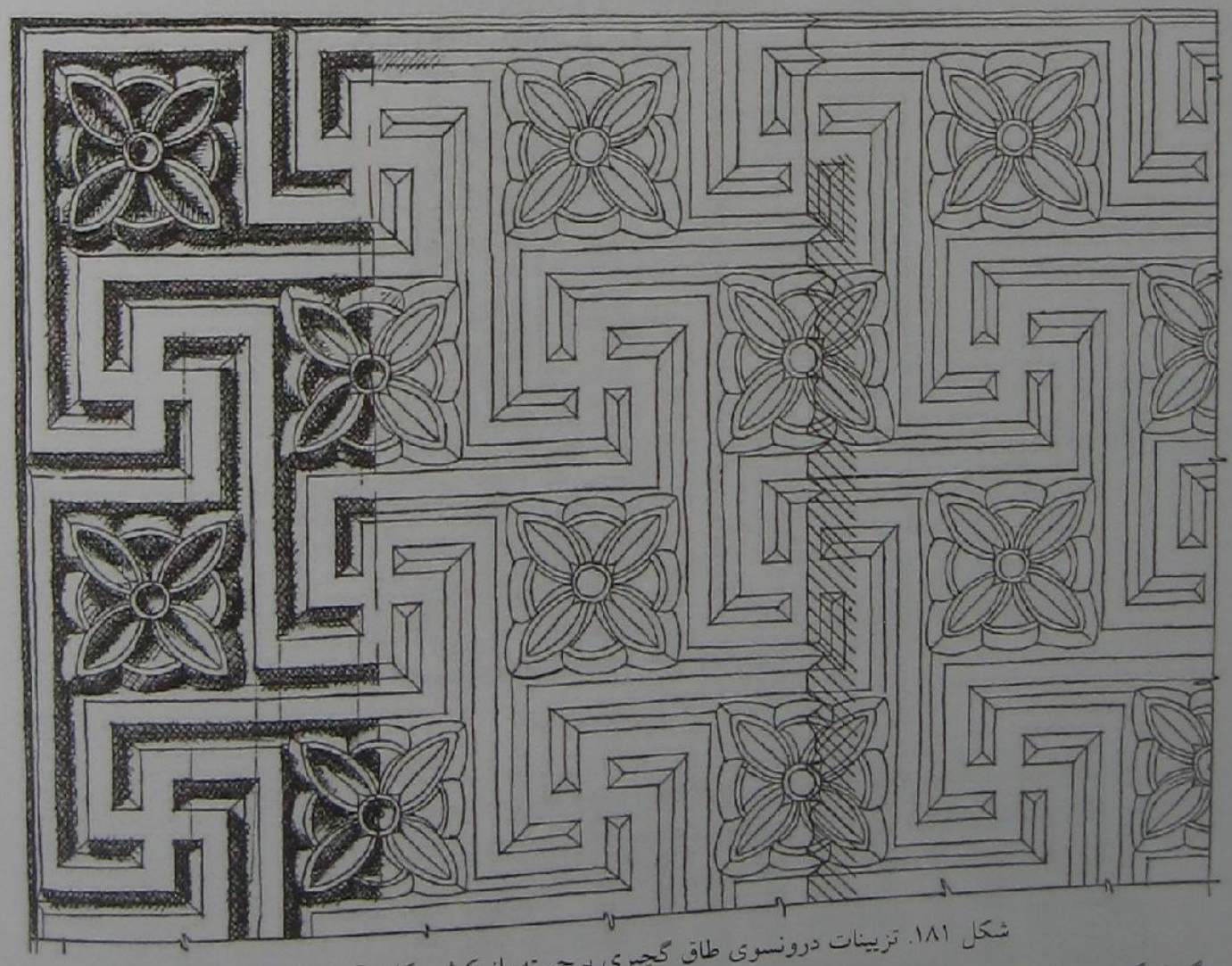
PDF.tarikhema.org

منظومه، گروه شـکل‌های جدیدی پدیدار می‌گردد؛ مانند شـبدر چهاربرگ لوزی‌شکل. سپس خود این شبدر نیز گسترش یافته، با ساختار منسجم اجرا می‌شود و به این ترتیب، در پاره‌ای از اسپرهای کیش (شکل ۱۸۱) به‌صورت مجزا و با گلبرگ‌های اضافی دیده می‌شود. این شبدرها در ترکیب با ردیف صلیب گاما، از سرچشمهٔ نظام خطی خود دور گشته و به طور مستقل ظاهر شده است. درنتیجه، با این تحولات شگرد ساختارهای هندسی مکانیکی بیش از پیش پیچیده گردیده و همان گروه ترکیب‌های خطی را با شکل‌های گوناگون کامل‌تری عرضه کرده‌اند که با روابط گوناگون دیگری نیز در هم تنیده می‌شود.



شکل ۱۸۰. برداشت‌های متناوب از شکل ۱۷۹ ب.

اما مهارت هنرمندان ساسـانی محدود به نوآوری‌هـای خطی انتزاعی نبود. نگاره‌های گیاهی بیشترین سهم را در این مجموعهٔ هنری داشته‌اند. نگاره‌های گیاهی بر دو گونه‌اند: گروه نخست با برگ و ساقه بازی می‌کند و با طراحی آن، سرزندگی طبیعی پدید می‌آید؛ و در گروه دوم نقش ساده‌شده و فاقد حیات و به اصول هندسی کاملاً وابسته است. در گروه اول نقش برگ‌مو بیشترین جایگاه را دارد، در افریزهای طاق‌بستان برگ‌مو گل‌ریسه‌های زیبایی ساخته است (لوح ۱۶۸ الف)؛ در تیسفون نیز ترکیب تکرار خوشه‌برگ‌های نامتقارن (لوح ۱۷۱ چ)؛ و در کیش چند شاخهٔ مو با برگ و میوه اجرا شده است (شکل ۱۸۴ الف). در گروه دوم



شکل ۱۸۱. تزیینات درونسوی طاق گچبری برجسته، از کیش، کاخ I، محل A.

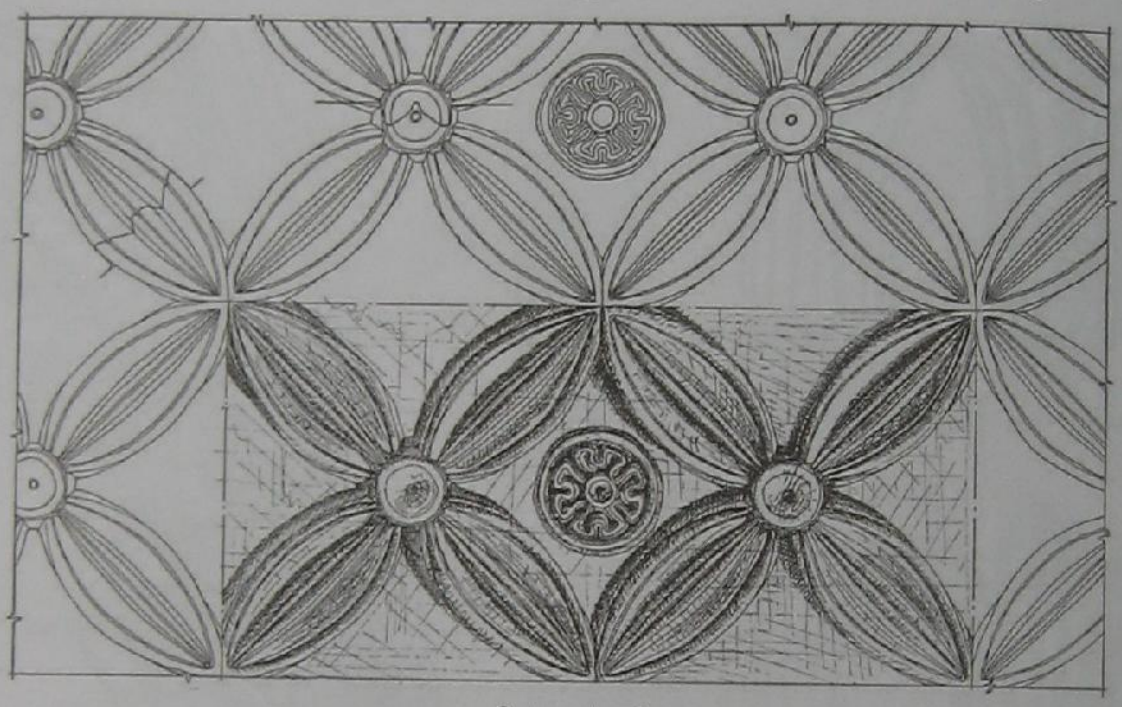
برگ کنگر و نخل نقش اصلی است.

تنوع برگ نخل‌ها بسـیار گسـترده اسـت. پاره‌ای از آن‌ها در گچبری (شـکل‌های ۱۷۷، ۱۸۸ ث، ج) و همچنین در اشـیای سیمین و زرین مشاهده می‌شوند (لوح ۲۲۵ ب)، در واقع یک واحد تخم‌مرغی می‌سازند.

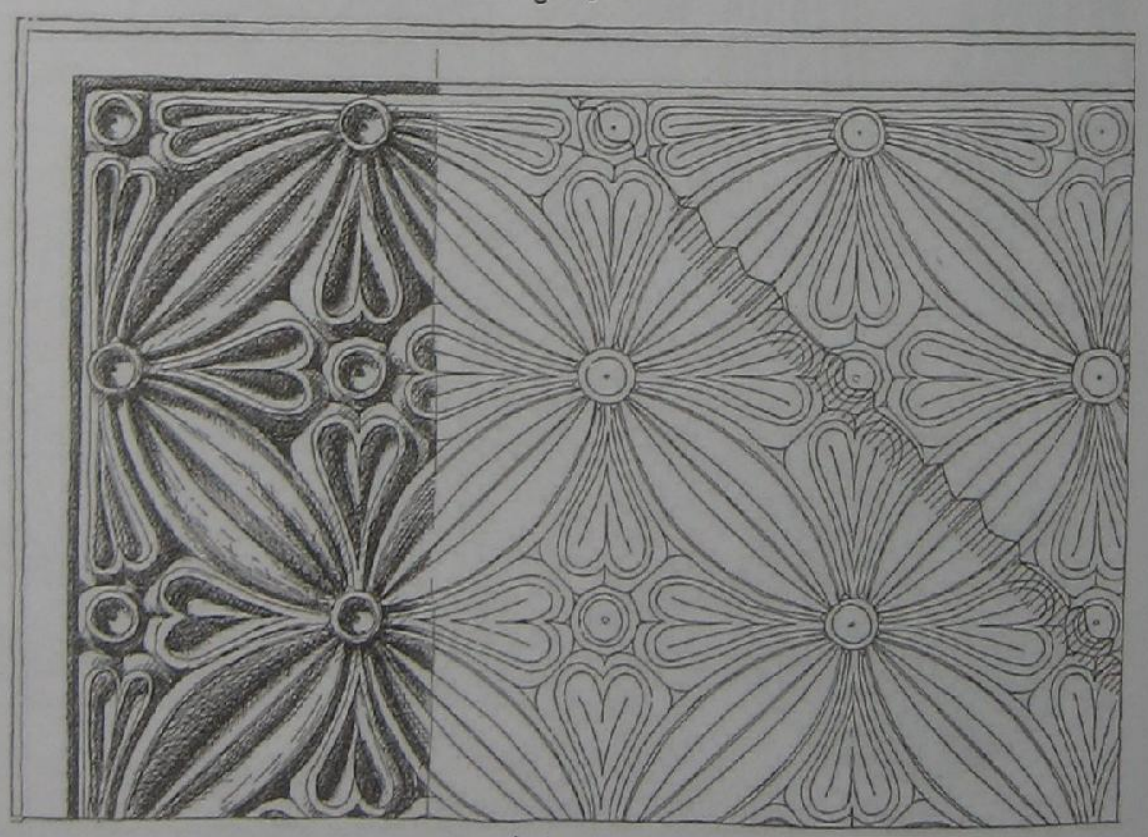
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برخی دیگر از برگ‌نخل‌ها بر مبنای نیلوفر آبی (لوتوس) هستند و سه گلبرگ دارند (شکل ۱۸۴ ب، پ)، گروه دیگر (شکل‌های ۱۸۵، ۱۸۶) برگ‌نخل‌های دارای پنج، شش، هفت یا هشت پره در اطراف پرهٔ مرکزی‌اند و

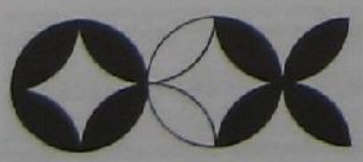


الف. از محل C.



ب. از محل A.

شکل ۱۸۲. پوشش‌های نما، گچبری برجسته، از کیش، کاخ I.

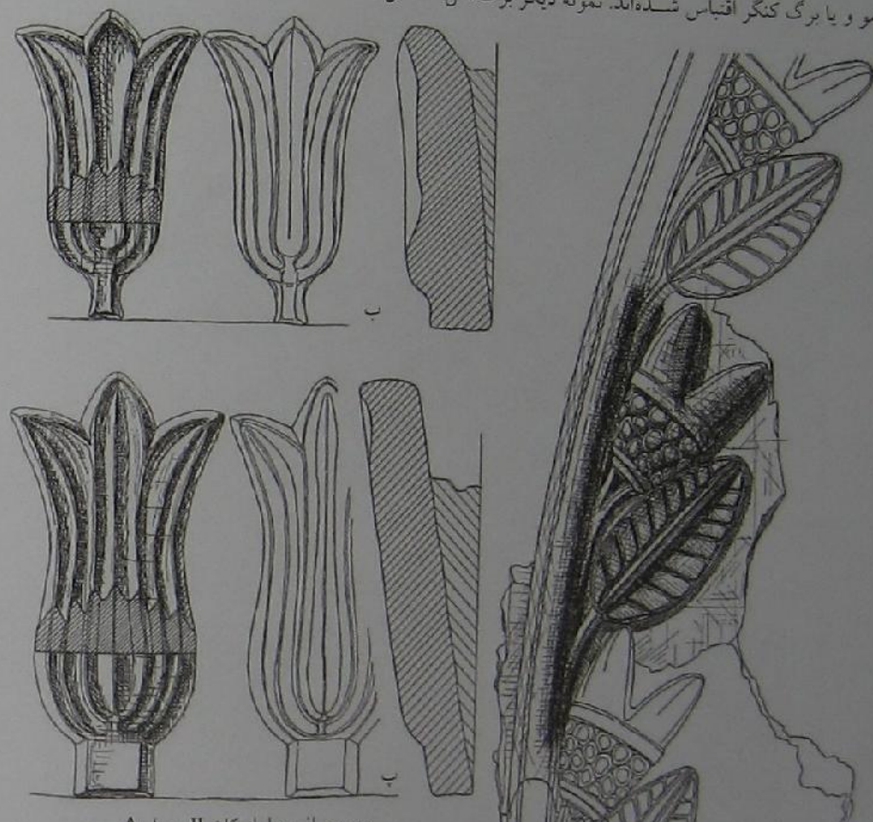


شکل ۱۸۳. برداشت‌های متناوب از شکل ۱۸۲ الف.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پره‌های پایین نیز گه‌گاه به یک پیچک بدل می‌شوند (شکل ۱۸۶ الف). این برگ‌نخل‌ها از روی نمونه‌های برگ مو و یا برگ کنگر اقتباس شده‌اند. نمونهٔ دیگر برگ‌نخل شامل یک شاخهٔ بلند و ساده‌شدهٔ نخل است که در



ب، پ. افریزها، از کاخ II، محل A.



شکل ۱۸۵. مهری برای شکل دادن به برگ‌ها که در پوشش نما به کار می‌رفت، از کیش، کاخ I، محل C.

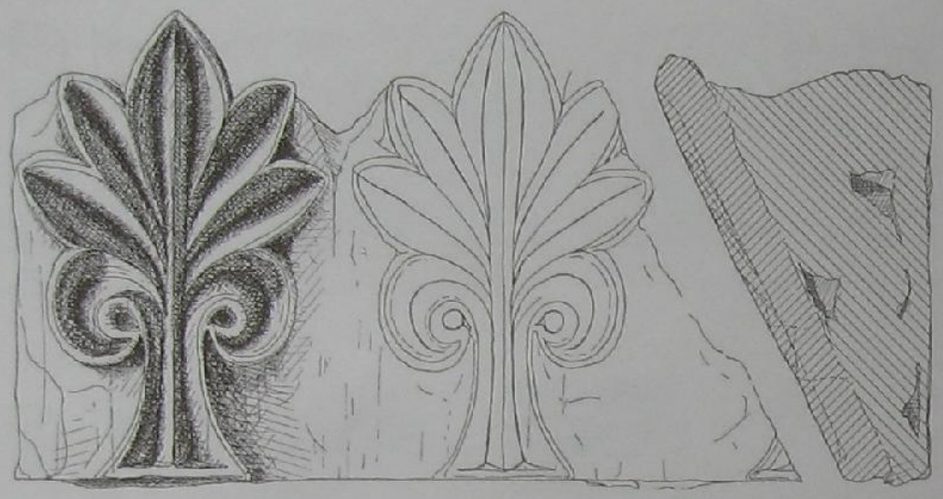


الف. آذین، گچبری، از کاخ I، محل C.

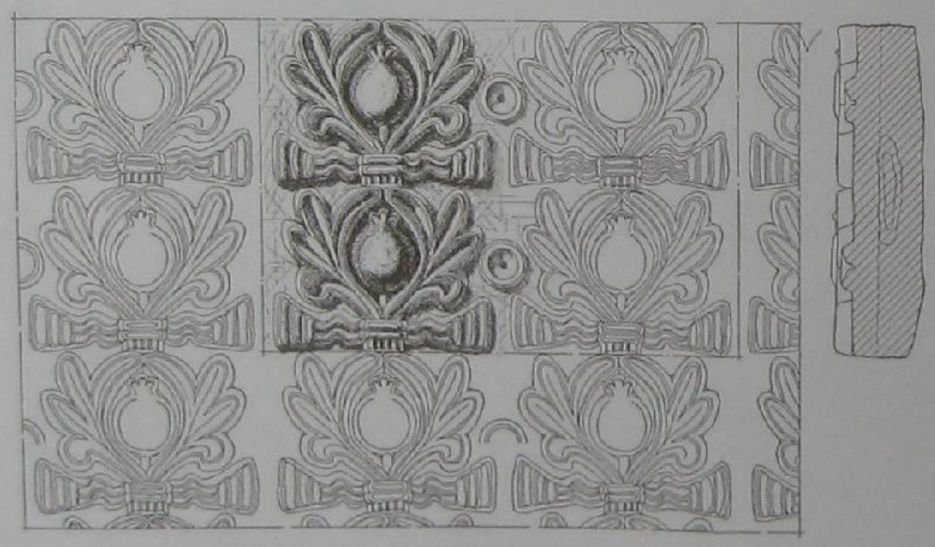
شکل ۱۸۴ الف ـ پ. گچبری‌های برجسته، کیش.

هر طرف آن حدود بیست برگ نخل قرار گرفته است (شکل‌های ۱۷۸، ۱۷۹ الف). باز هم می‌توان برگ‌نخل دوپاره‌ای را که اناری در میان دارد، دید (لوح ۱۷۲ الف و شکل ۱۸۶ ب). دسته‌های برگ اغلب با یک نوار متداول در هنر ساسانی بسته شده است. گه‌گاه نگاره‌های گیاهی با بال‌های متقارن ساسانی همراه شده که به

ظنّ قوی نمایانگر عقاب است (نک: ص ۱۰۴۱) (لوح ۱۷۴ ب و شکل ۱۸۷ الف). غنای تصویری بیشتری از طریق جابه‌جایی نقشمایه‌ها و تغییر روابط میان آن‌ها نیز حاصل شده است.



الف. افریز، از کاخ II، محل B.



ب. پوشش نما، از کاخ I، محل C.

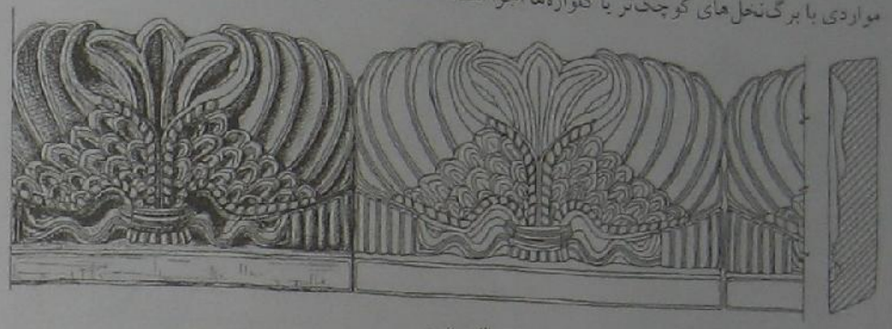
شکل ۱۸۶ الف، ب. گچبری‌های برجستهٔ کیش.

ردیف برگ‌های منظم متداخل، شالی ته‌ستون‌های کیش و تیسفون را پوشش داده است (لوح‌های ۱۷۱ پ، ت و شکل ۱۸۷ ب). برگ‌نخل‌های سه‌پره‌ای در پوشش کلی دیواره‌ای در کیش به کار رفته است، تویزهٔ واحد مرکزی که محور عمودی را ساخته، و پره‌های جانبی بر قطرهای آن به شکل الماس‌تراش درمی‌آید و تمام سطح را پوشش می‌دهد (شکل ۱۸۷ پ). ردیف منظم برگ‌نخل‌های پیچیده‌تر سه، پنج و یا هفت‌برگه‌ای

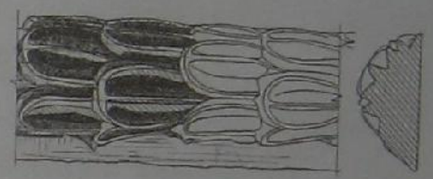
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

افریزها را ساخته و یا قرنیزها را پوشانده است (شکل ۱۸۸ ب). برگ‌نخل گه‌گاه به صورت منفرد، نیز در مواردی با برگ‌نخل‌های کوچک‌تر یا گلواره‌ها اجرا شده است (شکل ۱۸۸ پ، چ) که اغلب با یک سابقهٔ



الف. افریز.



ب. قالب برونسو (نک: شکل ۱۷۱ ب).

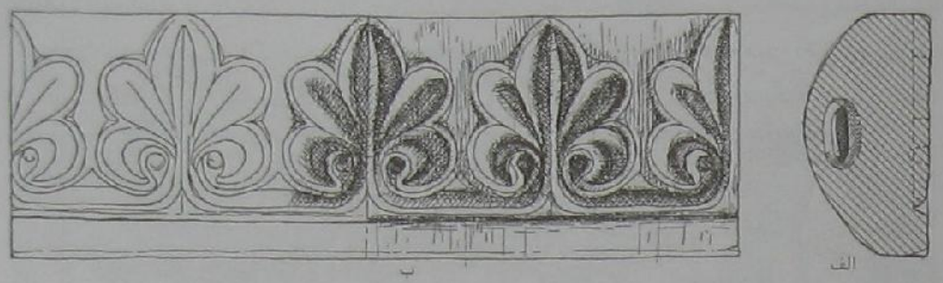


پ. پوشش نما.

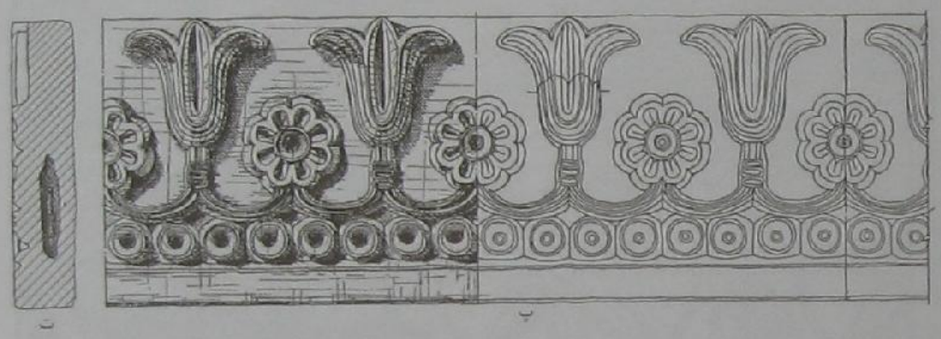
شکل ۱۸۷ الف ـ پ. گچبری‌های برجسته، از کیش، کاخ I، محل E.

مشترک به هم پیوند می‌خورند (لوح ۱۷۱ الف، پ). در تیسفون گونهٔ چشمگیری مشاهده می‌شود که شامل نیم‌برگ‌های کنگر کمی مورب است و بر روی شاخه‌ای ممتد قرار گرفته‌اند (لوح ۱۷۱ خ). در برخی از اسپرهای کیش گونه‌های مختلف برگ‌نخل (شکل‌های ۱۸۹، ۱۹۰)، شیدرهای چهاربر واقعی را تشکیل داده‌اند. این برگ‌نخل‌های چهاربر در ترکیب‌بندی‌های دایره‌ای نگاره‌هایی فاصله‌گذار است (لوح ۱۷۳ ب)، کما این‌که از این نقش در بافته‌های ابریشمی نیز استفاده شده است (لوح‌های ۲۰۰، ۲۰۲ ب). شمسهٔ ستاره‌ای بدیع دیگری

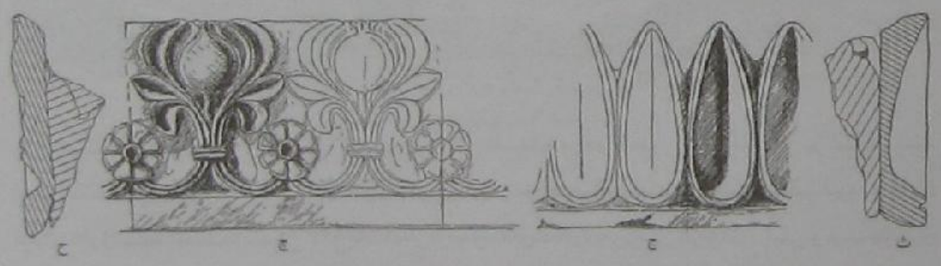
نیز از ترکیب چند برگ‌نخل به دست آمده است، بدین ترتیب که چهار برگ‌نخل به‌صورت مورب در یک مربع جای گرفته و ساقهٔ محل اتصال و مرکز آن را تشکیل می‌دهد (شکل ۱۹۱). نمونه‌های کوچک‌تر این طرح



الف، ب. از محل E.



پ، ت. از محل C.



ث ـ ح. از محل D.

شکل ۱۸۸ الف ـ ح. گچبری برجسته، از کیش، کاخ I: ب، پ، ح، چ. (قس: شکل ۱۷۱ ب)، افریزها: الف، ت، ث، ح. مهرهایی برای شکل لوحه‌ها.

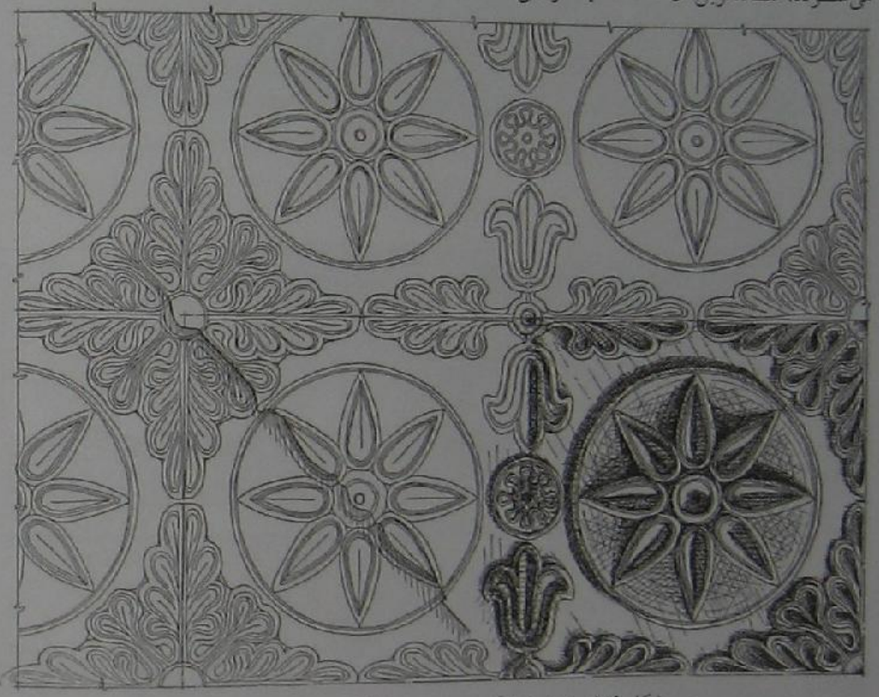
سه‌پره و بزرگ‌تر آن هفت‌پره است. در پوشش دیوارها این برگ‌نخل‌های چهارپر ردیف‌های درهم‌تنیده‌ای را ساخته‌اند و در محور مربع حاصل در میان هر چهار برگ‌نخل نمونهٔ کوچک‌تری را به صورت اریب جای داده‌اند (شکل ۱۹۲). با تنظیم شعاعی چند بیضی داخل یک دایره نیز نقشمایهٔ دیگری ساخته‌اند که به ستاره می‌ماند (شکل ۱۹۳ الف)، درحالی‌که در تیسفون با تنظیم ستاره‌ای نقش برگ‌نخل بر روی یک ساقهٔ مشترک، گلوارهٔ زیبایی پدید آمده است (لوح ۱۷۳ الف). در تیسفون نقش شمسهٔ پیچیده‌ای ملاحظه می‌شود (لوح ۱۷۳

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ب) که شامل برگ‌نخل‌هایی سه‌پره بر روی یک محور است و یک‌درمیان با نقش انار بر روی قطر اجرا شده است و مربع‌های حاصل از برخورد نقش لوتوس‌ها و انارها چنان به یکدیگر پیوسته‌اند که ستارهٔ هشت‌گوشی به وجود آمده است.[1]

در دستهٔ خاصی از انگاره‌ها، مرکب از ساقه‌های محدب برگ‌دار، آرایه‌های هندسی دقیق‌تر و پیچیده می‌شوند. ساده‌ترین آن‌ها ساقهٔ گیاه مواجی است که در انحناهای دو طرف آن به‌تناوب یک برگ و یک میوه

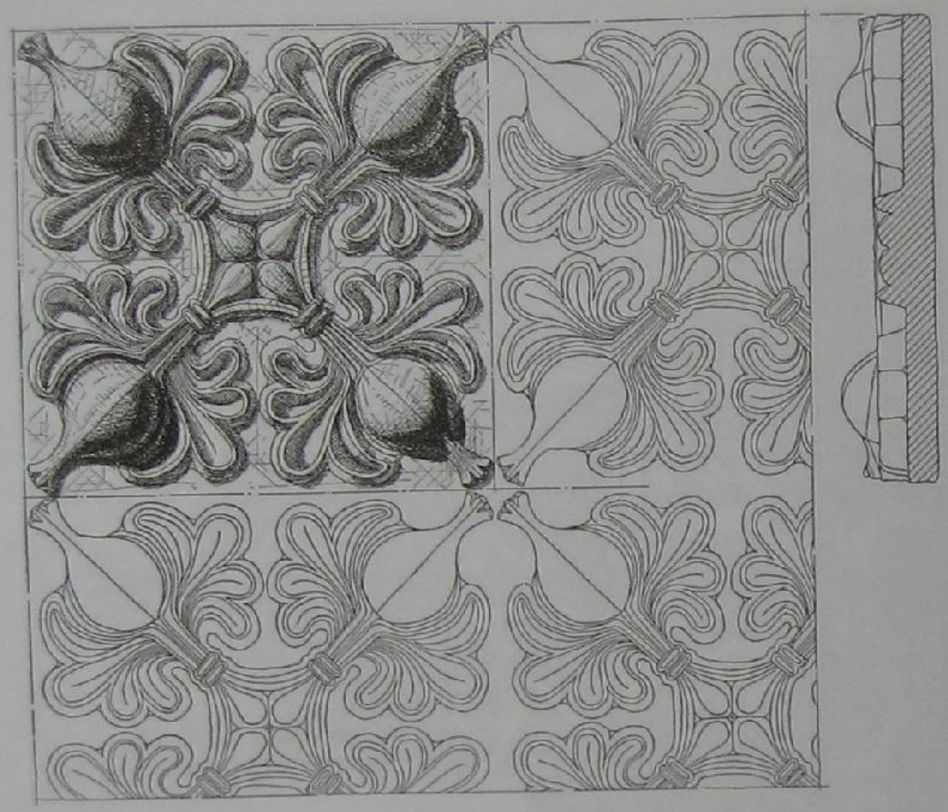


شکل ۱۸۹. پوشش نما؛ گچبری برجسته، از کیش، کاخ I، محل C.

چون خوشهٔ انگور جای دارد (شکل ۱۹۳ ب، پ). این نقشمایه در دوخته‌دوزی‌های اشکانی نیز استفاده شده است (نک: ص ۸۵۶ و شکل ۲۳۷ ت، ث). در پاره‌ای از موارد حرکت نقشمایه چندان مقید نبوده و کاملاً آزادانه اجرا شده است (شکل ۱۹۴ الف)، اما در نمونه‌های دیگر، به‌ویژه در افریزهای کیش و تیسفون، از نیم‌برگ‌های کنگر و ساقه‌های آن گونه‌ای شاخ و برگ می‌سازند (لوح ۱۷۱ ح و شکل ۱۹۴ ب)؛ این طرح در تزیین ظروف نقره متداول بوده است (لوح ۲۲۱ الف).

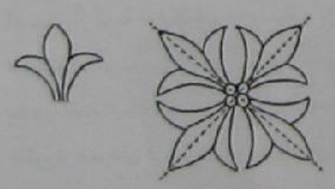
این نگاره که از این پس نگارهٔ شمارهٔ ۱ نامیده می‌شود (شکل ۱۹۵ الف)،[2] مبنای طیف‌های گسترده‌ای از گونه‌های نقشمایه را تشکیل می‌دهد. این نگاره که روی یک ظرف سیمین موزهٔ ملی تهران (لوح ۲۱۵ الف) بر تاج گلی حلقه زده، شامل یک گروه شاخه‌هایی است که هریک به یک جفت پیچک تقسیم شده و غنچه‌ای در میان آن قرار دارد. بر روی یک افریز گچبری تیسفون (لوح ۱۷۱ ج) این ساقه‌ها از هم مجزا و پیچک‌ها به شکل نیم‌برگ کنگر درآمده و با آن‌که دو طرف دو برگ مو ساقه‌ای قرار دارد، حرکت مواج نقشمایهٔ اصلی را خط تویزهٔ برگ‌ها به‌رغم تک‌برگ تاکی که یک‌درمیان با این واحد اصلی سه‌گانه می‌آید، حفظ می‌کند. بر یک

خشت تزیینی گچبری در کیش (لوح ۱۷۸ ت) برگ‌ها از مرکزی جدا و واژگون شده‌اند تا گوشه‌های تزیینی را بسازند. در تیسفون گونهٔ متفاوتی که از دیدگاه دیگری همانند انار قاب‌شده در برگ‌نخل شکافته است، با نقشمایهٔ اصلی شاخهٔ مواج آمیخته و درخت جالبی پدید آورده (لوح ۱۷۲ ت) که بر آن دو جفت پرندهٔ متقارن



شکل ۱۹۰. پوشش نما، گچبری برجسته، از کیش، کاخ I، محل C.

و روبه‌روی هم لانه کرده‌اند. پرندگان بالای درخت کبک و در پایین طاووس هستند. بر روی تنگ سیمین موزهٔ دولتی برلین نیز مشابه این پرنده و درخت مشاهده می‌شود (لوح ۲۱۶ پ). در قطعهٔ گچبری یافت‌شده در ری، که در موزهٔ هنر پنسیلوانیاست، نوع دیگر طرح شاخه‌ای مواج که پرنده‌ای در انحنای آن جای گرفته است، ملاحظه می‌شود. همین غنای تصویری در یک حلقه گل گسترش‌یافته بر روی بشقاب سیمین موزهٔ ارمیتاژ نیز نقش شده است (لوح ۲۱۵ ب) که در آن رسم دو ساقهٔ موازی خود چرخش دَوَرانی را برجسته‌تر می‌کند.



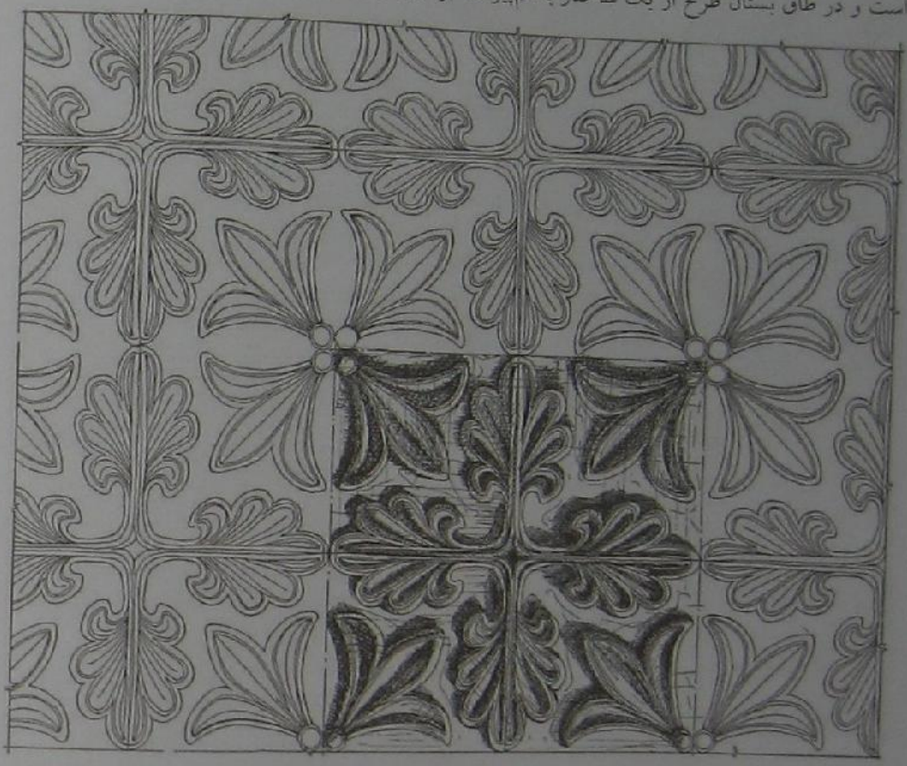
شکل ۱۹۱. نقشمایه‌ای از شکل ۱۹۲.

بر روی ابریقی در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۲۳ ب) که شکل کاملاً جدیدی خلق شده است، این نگاره دوتایی شده است. ساقه‌های این نگارهٔ دوگانه به شکل یک قلب واژگون به هم پیوسته‌اند و در درون آن یک نیم‌برگ کنگر قرار دارد. سپس این دو نیم‌برگ به هم پیوسته و

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در برگ‌نخل شکافته‌ای ترکیب می‌شوند (شکل‌های ۱۹۵ ب، پ). این طرح که می‌توان آن را نگارهٔ شمارهٔ ۲ نامید، بر گوشهٔ اسپری در تیسفون (لوح ۱۷۴ الف)، و همچنین زیر سرستون مغارهٔ پشتی طاق‌بستان (لوح ۱۶۸ الف) نیز ملاحظه می‌شود. در مورد نخست، نقش تجزیه و به صورت واحدهای مستقل اجرا شده است و در طاق بستان طرح از یک ساختار به‌هم‌پیوسته برخوردار است. دو ساقه‌ای که چارچوب را تشکیل

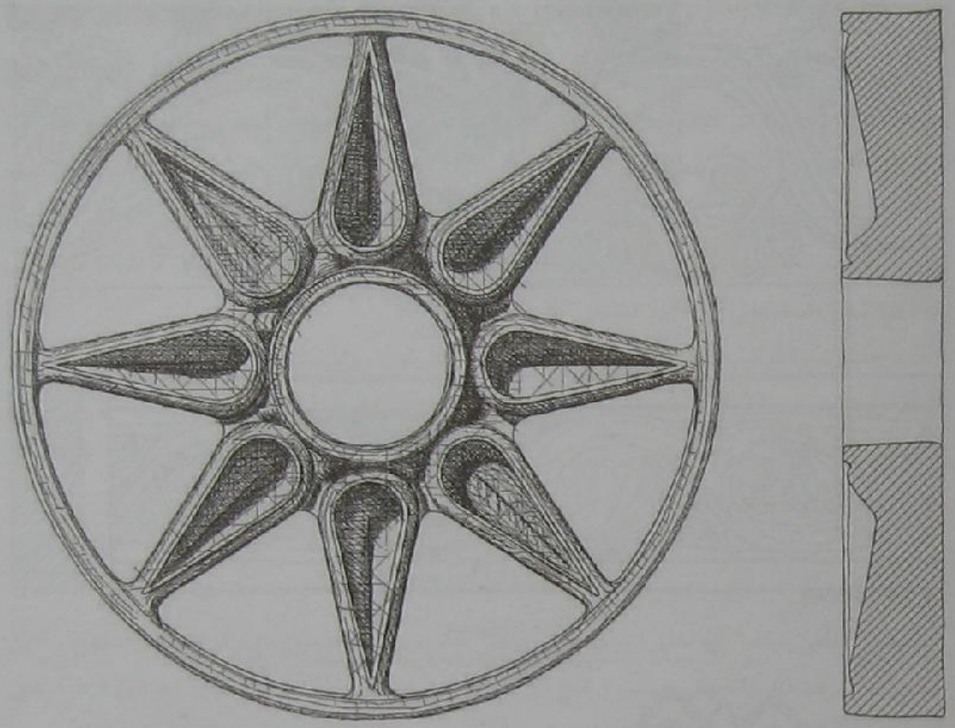


شکل ۱۹۲. پوشش نما، گچبری برجسته، از کیش، کاخ I، محل C.

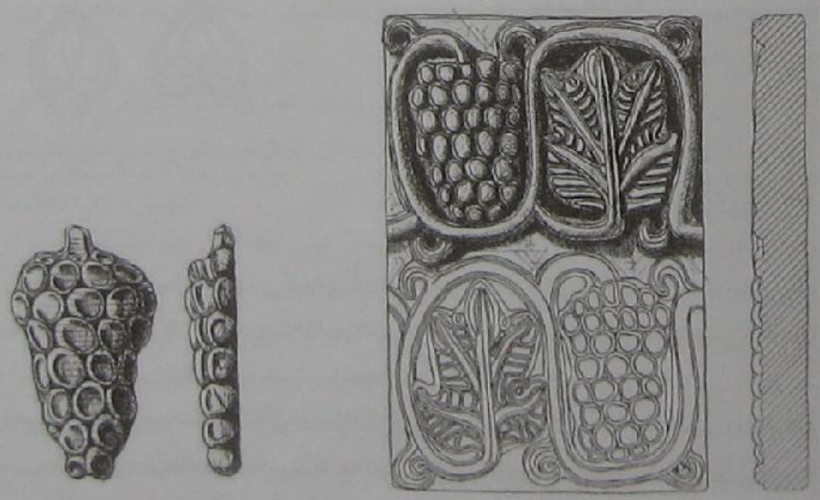
می‌دهد، با یک برگ‌نخل به هم پیوند می‌خورد. خود برگ‌نخل نیز از نظر شکل و ویژگی، یک نقشمایهٔ مستقل است. این نقش به صورت چند ردیف بر روی هم بر سرستون قلعهٔ کهنه (شکل ۲۰۶ ب) نیز آمده است.[۳] گونهٔ فوق‌العاده تحول‌یافته‌ای از نگارهٔ شمارهٔ ۲، در طرح تنیده در یک پوشش گچبری تیسفون مشاهده می‌شود (لوح ۱۷۲ پ). در این مورد یک خوشهٔ سه‌گانهٔ بلوط به جای برگ‌نخل داخل یک ساقهٔ مدور آمده است و داخل آن با برگچه‌های سه‌گانهٔ کوچک پر شده است. این مجموعه به صورت ردیف‌های افقی و عمودی درهم‌تنیده و به طریق افقی یک‌درمیان بر روی یکدیگر برگشته است و به بافت بدیع طرح، ظاهر استخوان‌بندی ساقهٔ مواج مداوم و همه‌جانبه‌ای بخشیده است و بدین ترتیب، نگارهٔ شمارهٔ ۲ را با تبار خود، نگارهٔ شمارهٔ ۱، پیوند داده است.

نواری از تکرار نگارهٔ شمارهٔ ۲ زیربنای نگارهٔ تازه‌ای، شمارهٔ ۳ (شکل ۱۹۶ الف)، را ساخته است، در طرح افریزهای کیش و تیسفون (لوح ۱۷۱ ت، ث)، فاصلهٔ میان شکل قلب واژگون با یک برگ نوک‌تیز

پر شده و حالت تداوم ایجاد کرده است. ورود این عامل جدید ساختار نگارهٔ شمارهٔ ۲ را به‌کلی تغییر داده است؛ ازجمله نقش قلب واژگون در نوک شکافته‌شدهٔ آن و هر شاخهٔ آن نه به سوی برگ‌های کنگر بلکه روی برگ‌های بیضوی منحرف شده است. این تغییر محور به نقش شاخه‌مانندی منجر شده که دو برگ در هر طرف



الف. شمسه، از کاخ II (شاید کباب‌پزی روزنه‌دار باشد؛ قس: شکل ۱۴۵).



ب. پوشش نما، از کاخ I، محل C.

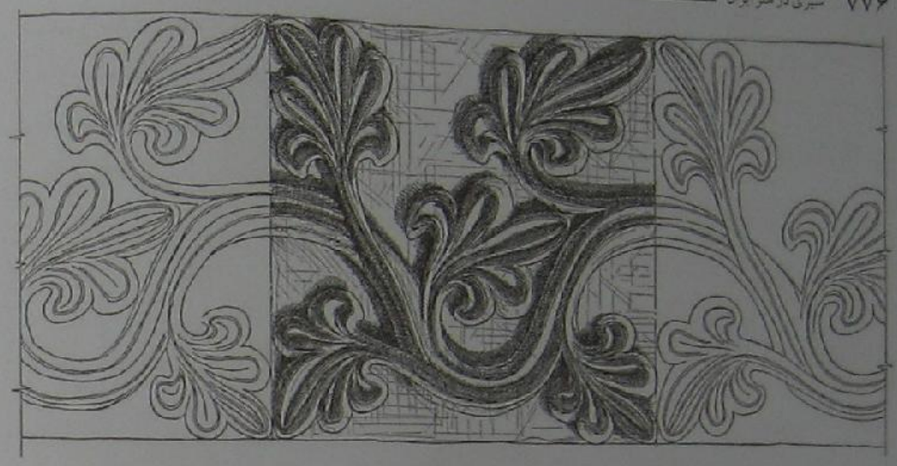
پ. جزئیات دومین پوشش نما با طرح درخت مو.

شکل ۱۹۳ الف ـ پ. گچبری‌های برجسته، از کیش.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



الف. پوشش نما.



ب. نوار.

شکل ۱۹۴ الف، ب. گچبری‌های برجسته، از کیش، کاخ I، محل C.



شکل ۱۹۵ الف ـ پ. الف. نگارهٔ ۱، که در ب و پ به نگارهٔ ۲ بدل می‌شود.



شکل ۱۹۶ الف، ب. الف. نگارهٔ ۲، که تکرار و نیز تجزیه می‌شود و در ب به نگارهٔ ۳ تبدیل می‌شود.

دارد؛ تغییرهای مختلف این نقشمایه در تزیین گروهی از آثار سیمین ساسانی کاربرد گسترده داشته است (نک : ص ۹۳۱، شکل‌های ۲۵۷ پ، ۲۵۸ و لوح ۲۲۲). در تغییرات همچنان پیچیده، بر این نگاره نقش برگه‌های بادبزنی افتاده است که ساختار تازه‌ای را به دست می‌دهد (شکل ۱۹۷ و لوح ۱۷۱ ب).

شیوهٔ اصلی عملکرد هنرمندان ساسانی در به‌کارگیری عوامل تزیینی، تکرار شکل‌ها و تغییر روابط میان آن‌ها بوده است و با این روش‌ها مجموعه‌ای از طرح‌های گوناگون به دست می‌آوردند. بنابراین زنجیره‌ها برای شکل دادن به صلیب‌های شکستهٔ پیچیده به کار می‌روند. از دایره‌های درهم‌پیچیده، نقش گلواره به دست می‌آید؛ از ترسیم برگ‌نخل‌ها بر قطر یک مربع، شبدر چهارپر پدید آمده؛ و شبدرهای چهارپر که به صورت

شعاعی به هم متصل می‌شوند، گلواره را به وجود آورده‌اند. از ترکیب‌های مختلف مجموعهٔ برگ‌ها و ساقه‌های موج‌دار، در کل به ردیف نگاره‌های قلب‌های وارونه و برگ‌نخل‌های شاخه‌دار دست یافته‌اند. زمانی‌که نگارهٔ اولیه شناسایی و شیوهٔ کارکردن با آن مشخص گردد، حتی پیچیده‌ترین ساختارها را می‌توان تا لایهٔ عناصر سازندهٔ آن‌ها تحلیل کرد و شکل‌گیری طرح‌ها را به‌آسانی پی‌گرفت.

تحولات طرح‌ها نه تحت‌تأثیر دستاورد کار فی‌البداههٔ خودجوش هنرمندان بود و نه بازنمود ابداعات صرفاً خطی، بلکه بیشتر نتیجهٔ محاسبه‌های ریاضی و هندسی‌ای بود که بدان قصد پرداخته شده بود، همراه با قواعدی که مسیر را در هر نقطه و حرکت هر انحنا را از پیش تعیین می‌کرد؛ درنتیجه تفنن‌های پیش‌بینی‌نشده در این طرح‌ها هیچ‌گونه مجالی ندارند. چنان‌چه ترسیم‌های به‌صورت تحلیلی شکافته شوند، یک نقش حلزونی پیچیده به یک شکل منفرد، یک خط و یا یک انحنا تقلیل می‌یابد. نگاره‌های اولیه تحت هر قاعده یا هر تنوعی که اجرا شده باشند، قابل شناسایی هستند.

چنین شیوهٔ ترکیب‌بندی، گرچه هماهنگ و همگون می‌نماید، ولی منشأ آن پیچیده بوده، عوامل مختلفی در آن وارد شده و منابع الهام آن بسیار متنوع است. ذهنیت انتزاعی شرق باستان مجدداً در آن زندگی دوباره‌ای می‌یابد، و در کنار آن قواعد هنر هلنی نیز بی‌واسطه به اجرا درمی‌آید و در پایان پاره‌ای تجربه‌های خودجوش نیز خودنمایی می‌کند.

سرچشمهٔ نگاره‌ها

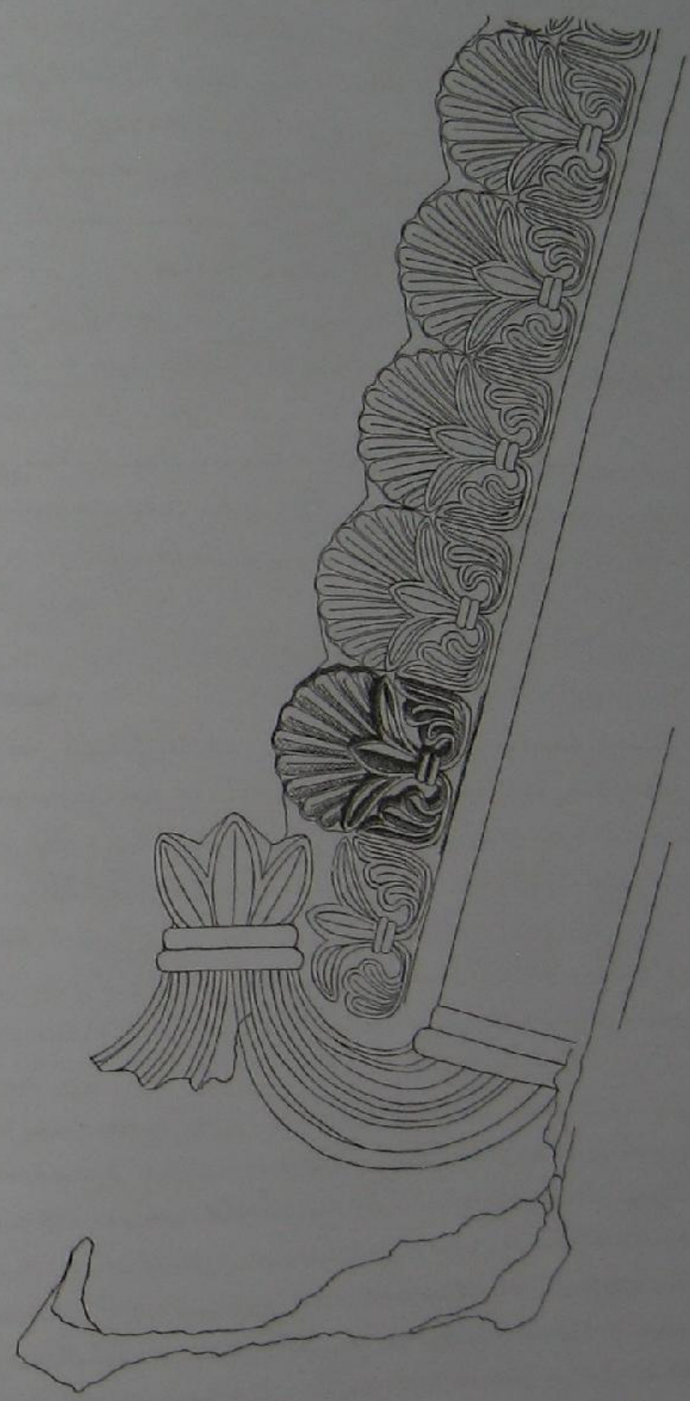
شناسایی قطعی منشأ نگاره‌های ابتدایی چون جناغی یا لوزی‌های برجستهٔ هم‌مرکز دشوار است؛ زیرا این شکل‌ها معرف هندسهٔ جهانی است و هیچ ویژگی متمایزی در خود ندارد و بی‌شک به نخستین فرهنگ‌های آسیایی بازمی‌گردد، چنان‌چه بر سفالینه‌های شوش آمده و سده‌های متمادی تداوم داشته است (نک : لوح ۱ الف، ب)؛ ولی احتمال می‌رود در گنجینهٔ نقوش هنری ساسانی، نتیجهٔ یک تجربهٔ انتزاعی ویژه، خودجوش و بی‌پیشینه باشد.

با این حال، در مورد نگاره‌های معماری چنین نیست: گچبری‌ها، نوارهای مروارید، و طرح‌های بیضوی و پیکان دارای منشأ هنر یونانی ـ رومی است، همان‌طور که قوس مطبق و قرنیزهای هاشورزده دنبالهٔ هنر هخامنشی است.

نمونهٔ پیشین خط‌های پیچاپیچ در گچبری‌های کیش قطعاً هلنی بوده است. یونان این حلزون‌های خطی را از هنرهای شرقی اقتباس کرده بود. در تمدن‌های آسیایی، چلیپا و خط‌های شکسته ازجمله آرایه‌های باستانی است که در سفالینه‌های شوش (نک : لوح ۳) نیز ملاحظه می‌شود و بعدها در هنر کرت[۴] نیز متداول گردید. در یونان از تزیینات هندسی دیپیلون و سفالینه‌های رودس به سبک شرقی آغاز شده و تا دوران اخیر تداوم داشته است.[۵] ترکیب صلیب گاما و اتصال آن با خطوط شکسته بر روی یک اسپر و یا یک نوار، در آذین‌های پرستشگاه آپولون دیدیمائیوس در میلتوس ملاحظه می‌شود که قطعه‌ای از آن اکنون در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود؛ و همچنین در آرایه‌های بوسکورئاله، کفپوش‌های پمپئی، بر روی ظرف‌های آنکونا[۶] و کاسه‌های دلوس[۷] و حتی بر روی آثار هلنی یافت‌شده در ایران نیز ترسیم شده است. گرچه این طرح عادی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



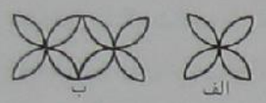
شکل ۱۹۷. شکل برونسوی قوس با افریز آراد، گچبری برجسته، از کیش، کاخ I، محل B.

و متداول بوده است (شکل ۱۹۸)، ولی ترکیب‌بندی‌های ظریف آن، از این پس به‌ویژه با سلیقهٔ هندسی آسیایی متجانس گردید.



شکل ۱۹۸. نوار زنجیره‌ای صلیب گاما.

تمایل انتزاعی حاکم بر روحیهٔ شرقی در شکل‌های دیگر نیز مشهود است. دایره‌های هم‌مرکز در نوارهای گل‌میخ‌دار کیش (شکل ۱۷۶ ث) مشترکات زیادی با طرهٔ موی مردان تندیس‌های[۸] آشوری دارد، رسمی که حتی در دوران گودئا[۹] نیز متداول بوده است و پس از آن وارد مجموعه عناصر تزیینی گردید که طرح آن حفظ شده و شیوهٔ فنی و ظاهری پرداخت آن نیز تغییری نکرد.



الف ب

شکل ۱۹۹ الف، ب. الف. از حلقه‌ای زرین از تلّو، حدود ۳۰۰۰ پ م؛ ب. از سفال‌های تل حلف.

انتقال دایره‌های به‌هم‌پیوسته و گلواره به هنر ساسانی نیز به ظن قوی به همان شیوهٔ یادشده، مانند خط‌های پیچاپیچ و از طریق نمونه‌های یونانی - رومی انجام گرفته است. البته این دو نگاره در آرایه‌های ایران باستان و بین‌النهرین متداول بوده است، ولی اجرای ساسانی آن بازگشت به شکل ناب آن است. شبدرهای چهارپر، حاصل بخش‌های دایره‌های به‌هم‌پیوسته، در مُهرهای استوانه‌ای سومر رایج بوده است.[۱۰] نگین‌های عقیق و لاجورد یک انگشتری زرین سومری یافت‌شده در تلّو نیز دارای همین نقش است (شکل ۱۹۹ الف).[۱۱] بر یک سینه‌بند یافت‌شده در بیبلوس،[۱۲] متعلق به سدهٔ نوزدهم پ‌م، نیز همین نقش ترسیم شده است و بر سفالینه‌های تل حلف (شکل ۱۹۹ ب) و اشیای دیگر نیز به کار رفته است.[۱۳] در آشور دایره‌های به‌هم‌پیوسته آرایهٔ معماری بوده است. در کفپوش ورودی کاخ نینوا (سدهٔ هفتم پ‌م) (شکل ۲۰۰) ملاحظه می‌شود که همچنین گردونهٔ آشوربانیپال را نیز آراسته و در سفالگری کاربرد داشته است.[۱۴] سطح‌های گسترده‌ای با ردیف‌های منظم این نقش پوشیده شده و از تمامی عناصر خطی به اشکال مختلف بهره‌برداری کامل شده است. هنرمندان یونان و روم بی‌شک از این طرح‌های ارائه‌شده در آشور نمونه‌برداری گسترده‌ای داشته‌اند؛ برای مثال، می‌توان از کف‌پوش موزاییکی صومعه‌های تیجزرت Tigzert و اوتیکا Utica در الجزایر نام برد که از سنگفرش‌های آشوری تقلید شده است. این طرح‌ها در نقش‌برجسته‌های تدمر، در منبر سنت‌جان در رم، و در نقش‌برجسته‌های سوریه نیز آمده است،[۱۵] ولی در هنر ساسانی کاربرد هندسی دایره‌ها به همان صورت قاطع و خشک انجام گرفته است و فاقد هرگونه بازی رنگ و شکل‌گیری تصویری ویژهٔ گونهٔ موزاییکی آن است.



شکل ۲۰۰. از سنگفرش نینوا، قرن ۷ پ‌م.

انتقال گلواره نیز همان مراحل را پشت سر گذاشته و به نظر می‌رسد که در برابر همان نیروها پایداری کرده است (شکل ۱۸۹). یکی از باستانی‌ترین و ناب‌ترین انواع آن بر آذین‌های آرامگاه ملکهٔ اور کار شده (شکل ۲۰۱ الف) و بر روی مُهرهای باستانی (شکل ۲۰۱ ب) کنده‌کاری شده است؛ همچنین در نشان نجومی پاره‌ای از خدایان وارد شده و جامهٔ نیایش قهرمانان و ایزدان را زینت بخشیده است؛ و بر روی دستبند آشورنصیرپال[۱۶] و یک سربند آشوری[۱۷] نیز مشاهده می‌شود. در کاخ‌های آشوری نیز یک عنصر تزیینی



الف ب پ

شکل ۲۰۱ الف ـ پ. الف. جواهری از آرامگاه ملکهٔ اور؛ ب. مهری حدود ۳۰۰۰ پ م؛ پ. از مُناستیر (تونس)، سدهٔ سوم هجری.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بوده است.[18] نگاره‌های گلواره‌ای که در مفرغ‌های لرستان مورد استفاده بوده (لوح ۴۰ الف، ب، ۶۸ ب)، در آسیا بیشترین تداول را داشته است. تداوم آن را در طی دوره‌های تمدن‌های مختلف می‌توان دنبال کرد. در هنر هخامنشی سهم برتر را داشته است؛ بر فراز پلکان‌های تخت جمشید (لوح‌های ۹۰ ـ ۹۴) به پیچک سرستون‌ها غنا می‌بخشد و جامهٔ کمانداران شوش را (لوح ۱۹ پ) می‌آراید. در هنر یونان و روم، گرچه با چنان طراحی کامل و پرداخت طبیعی و سرزنده اجرا شده است که چون دستهٔ گل ظاهر می‌شود، ولی با این وجود، گه‌گاه نظم خطی پیرامون خود را حفظ کرده است. در نقش‌برجسته‌های کیش گلبرگ‌ها که از دو دایرهٔ هم‌مرکز درآمده‌اند، در یک دایره قرار می‌گیرند که نزدیک‌ترین ساختار را به زیورهای ملکهٔ اور دارند، با این تفاوت که فقط درشت‌نمایی شده‌اند تا بر روی دیوار اجرا شوند. پرداخت آن‌ها در تیسفون (لوح ۱۷۲ ب) کمی غنی‌تر است.

در گیلویی [خط‌های گرد به‌هم‌پیچیده یا تقاطع متقارن] نیز این عدم تحرک خط و ثبات اصول طراحی نمایان است، که نخستین نمونهٔ آن بر سفالینه‌های شوش (لوح ۵ الف) آمده است. این نگاره همچنین در هنر حِتّی، در نقش‌برجستهٔ کنده‌کاری ساکچه‌گُزی، بر نقش‌برجسته‌های آشوری، بر مفرغ‌های لرستان (لوح‌های ۶۸ الف، ۶۹ الف ـ ت، ۷۰ الف ـ ت، ۷۱ الف ـ ت، ۷۲ الف ـ ت)، در غار زئوس در کرت و بر مهرهای استوانه‌ای مشاهده می‌شود. در برخی از سبک‌ها چنان متداول شده که یکی از عوامل شناسایی آن‌ها به شمار می‌آید؛ به‌خصوص بر روی مهرهای استوانه‌ای سوریایی ـ کاپادوکیه‌ای، که طرح آن از دیرباز به‌خوبی نمایان است. بر روی موزاییک‌های رومی کارتاژ در سوق‌العبید در تونس، در سقاره و در بویط و در کلیساهای راوِنا و سان‌آپولینر جدید و سان‌ویتال[19] مجدداً دیده می‌شود. هر بار که هنرمندان غربی با هنر شرق باستان برخورد می‌کردند، از این طرح تزیینی بهره می‌بردند که مجدداً دیده می‌شد. بنابراین، مطرح شدن آن در آرایه‌های ساسانی اجتناب‌ناپذیر بود.

تاریخچهٔ آرایه‌های گیاهی در هنر ساسانی پیچیده‌تر است. تحولات آن در دو مسیر جداگانه با ریشه‌های مختلف باید روشن شود. از یک سو نقشمایه‌های منفرد به شکل‌های مختلف برگ‌نخل و برگ یا کناره‌های ویژه، از سوی دیگر بسط جزئیات با قواعد توزیع و ترکیب‌های گوناگون و هندسهٔ تزیینی، موجب پیدایش نقشمایه‌های جدید و اصولی چون اصل رعایت تقارن، قرار دادن نقش‌ها بر روی یکدیگر، درهم‌پیچیدگی و تغییر مکان محور طرح گردید.



الف ب پ ت

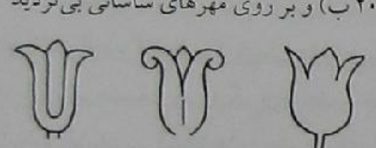
شکل ۲۰۲ الف ـ ت.
الف. بافت‌شده در ساکچه‌گُزی، حدود ۱۵۰۰ پ‌م؛ ب. از یک خمرهٔ سدهٔ ششم پ‌م؛ پ. از سنگ یادبودی یونانی، سدهٔ چهارم پ‌م؛ ت. از قلعهٔ بنوحماد، سدهٔ ۵ هـ‌ق / ۱۱ م.

تعدادی از نقشمایه‌ها مانند برگ کنگر طاق بستان و یا آرایه‌های برگ و طوماری خاص هنر ساسانی، ویژگی هلنی را دست‌نخورده نگه داشته است. ممکن است که برگ‌آرایی آن محدودتر و طراحی آن خشک‌تر باشد، ولی طرح کلی آن‌ها منظم‌تر از هنر هلنی است. البته، به هر تقدیر، رد پای نبوغ یونانی ـ رومی در آن محسوس است. در آثار کیش و تیسفون، به‌ویژه بر دروازه‌های پوشیده از برگ این کاخ‌ها، پیشینهٔ یونانی ـ رومی نمایان است، زیرا مستقیماً از دروازه‌های هلنی مانند دروازهٔ میلتوس[20] و چند نمونهٔ دیگر گل‌ریس‌های رومی اقتباس شده‌اند.

از سوی دیگر، برخی از برگ‌نخل‌ها تاریخچهٔ دیگری دارند؛ نمونه‌های پربرگ به شکل‌های باستانی آسیا

شباهت دارند. نقش‌برجسته‌های برگ مو و خوشهٔ انگور کاخ کیش و چند قطعهٔ دیگر در تالار موزهٔ پنسیلوانیا، گرچه به نظر می‌رسد که از فرهنگ باکتریا (بلخ) سرچشمه گرفته، ولی با حجاری شاخه و برگ‌های نینوا[21] مشترکات فراوانی دارد و در عوض، به نمونهٔ رومی همین نقش‌برجستهٔ صیدا، که اکنون در موزهٔ لوور است، چندان نزدیک نیست. نمونهٔ نینوا یکنواخت و خشک اجرا شده است، درحالی‌که نمونهٔ صیدا از عمق کافی برخوردار است و سایه‌روشن را به‌خوبی القا می‌کند. همین نکته دربارهٔ برگ‌نخل‌های کشیده نیز صادق است زیرا به شیوهٔ خطی آشوری[22] بسیار همانند است و در مقابل، از شیوهٔ سه‌بعدی هلنی دور می‌شود.

در اکثر برگ‌نخل‌های ساسانی، حتی اگر طرح آن مستقیماً و بی‌واسطه از یونان گرفته شده باشد، بازگشت به نقشمایه‌های شاخص ویژهٔ آسیا نمایان است (شکل ۲۰۲ ت). سرچشمهٔ برگ‌نخل‌های پنج و یا هفت‌پر داخل پایهٔ شاخ را، مانند نمونهٔ افریزهای کیش و تیسفون، دشوار بتوان شناسایی کرد. احتمال دارد که از آرایه‌های سنگ یادبودهای یونانی (شکل ۲۰۲ پ) و یا آن‌که از نمونه‌های قدیمی‌تر، مانند سنگ یادبودهای حِتّی، به‌ویژه نمونهٔ یافت‌شده در تل حلف و ساکچه‌گُزی (شکل ۲۰۲ الف) و نقش‌برجسته‌های آشوری اقتباس شده باشد. این نگاره از چنین منابع آسیایی به یونان منتقل شده است. نقش درخت زندگی (مقدس) بر روی یک کوزهٔ کِرتی (شکل ۲۰۲ ب) نمونهٔ واسطه‌ای خوبی برای این انتقال است. نمونه‌های دیگر برگ‌نخل‌های کیش (شکل ۲۰۳ پ) مانند برگ‌نخل سه‌پر با خط سنگین پیرامون، شبیه غنچهٔ نیلوفر است و به نظر می‌رسد که سابقهٔ محلی دارد. ساختار آن‌ها بر روی شکل درخت زندگی و مهرهای استوانه‌ای شوش کاملاً مشخص است (شکل ۲۰۳ الف) و در سنت حتّی[23] شکل معماری به خود گرفته است (شکل ۲۰۳ ب) و بر روی مهرهای ساسانی بی‌تردید به‌مثابهٔ نیلوفر به کار رفته است (نک : ص ۹۸۸ و لوح ۲۵۶ ح).



الف ب پ

شکل ۲۰۳ الف ـ پ. الف. از مهری از شوش، حدود ۳۰۰۰ پ‌م؛ ب. حتّی، حدود ۱۵۰۰ پ‌م؛ پ. کیش.

اهمیت نمادین رشته‌نوارها برای بستن برگ‌ها و پاره‌ی از برگ‌نخل‌ها در آثار کیش و تیسفون بی‌شک از مشتقّات آسیایی است و از نظر تزیینی دارای همان مراد و مقصود آجرکاری‌های خرساباد [در شمال شرقی موصل عراق] بوده و همان موضع را در ترکیب‌بندی آن‌ها حفظ کرده است. برگ‌نخل با بال‌های متقارن از نقشمایه‌های شرقی است، زیرا در هنر آسیایی از دیرباز گیاهان، جانوران و عوامل انسانی با یکدیگر ترکیب می‌شدند و این شکل ویژهٔ بال، به ظن قوی با بال‌های قرص خورشید ارتباط داشته (شکل ۷۶) و معرف عقاب است که خود نیز از زمان‌های دوردست نماد خورشید بوده است. در پایان، برخی از برگ‌نخل‌های هنر ساسانی، مانند برگ‌نخل سرستون‌های قلعهٔ کهنه، مزین به دسته‌برگ‌های نوک‌تیز و منحنی‌های ظریفی است که بی‌شک آشوری است.[24]

بررسی سرچشمهٔ احتمالی گروه اصلی برگ‌نخل‌های ساسانی نشان می‌دهد که طراحان ساسانی تمایل بیشتری به بازگشت به نمونه‌های پیشین آسیایی داشتند و از تکرار قالب‌های یونانی ـ رومی دوری می‌جستند؛ چنان‌که از هنر هلنی نیز نمونه‌هایی را به عاریت گرفته بودند که خود سرچشمهٔ شرقی داشته است.

مجموعه قواعدی که روش توزیع و تنظیم این نقشمایه‌ها را تعیین می‌کرد، بی‌شک طی سالیان دراز بر مبنای سنّت‌های محلی در آسیا برقرار شده بود. از جمله می‌توان نمونهٔ برگ‌نخل‌های طاق‌بستان را نام برد. در این مورد بر یک ساقهٔ عمودی مانند یک درخت، برگ‌نخل‌ها یکی بر روی دیگری سوار شده است (لوح ۱۶۸ پ).

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مفهوم نگاره‌پردازی و ساختار تزیینی آن به نمونه‌های پیشین شرق باستان بازمی‌گردد. در هنر آسیای غربی، درخت به عنوان یک شیء آیینی اشکال مختلف به خود گرفته است و این شیوهٔ خاص قرار دادن برگ‌نخل‌ها بر روی یک ساقهٔ عمودی، تدبیری است که پیش از این در آثار هخامنشی شوش و تخت‌جمشید رعایت شده و آن نیز خود تبار آشوری داشته است و برای نمونه در نمرود [در جنوب موصل در عراق] مشاهده می‌شود. بر روی ظرف و تنگ‌های سیمین ساسانی، از گونه‌های دیگر آن به عنوان نقش حدفاصل استفاده شده است (نک : فصل ۶۶).[۲۵]



شکل ۲۰۴. از کاخ هخامنشی، در شوش (نک : شکل ۳۰۴).



شکل ۲۰۵ الف، ب. الف. از مهر استوانه‌ای، هزارهٔ سوم پ م؛ ب. از قیروان، سدهٔ سوم هـ ق / نهم م.



شکل ۲۰۶ الف، ب. الف. از حلقه‌ای از اور، هزارهٔ سوم پ م؛ ب. از سرستونی از قلعهٔ کهنه.

تناوب نقش برگ‌نخل و گلواره که در کیش و تیسفون ملاحظه می‌شود، در خرساباد نیز کاربرد داشته است. طرح سراسری یکی از دیوارهای کیش (شکل ۱۸۷ پ) مرکب از ردیف برگ‌نخل‌هایی است که پره‌های آن بر محورهای عمودی و مورب قرار دارد. پیشینهٔ هخامنشی این طرح در کاخ اردشیر منمون [خوش‌حافظه] در شوش (شکل ۲۰۴) مشاهده می‌شود که خود احتمالاً از آشور اقتباس شده است.[۲۶] به هر تقدیر، ساختار اصلی طرح ردیف‌های مکرر به منظور پوشش سطوح، بی‌تردید آسیایی است و این برداشت از ویژگی‌های هنر تزیینی مشرق‌زمین است.

سرچشمهٔ برخی دیگر از قواعد، به‌خصوص قاعدهٔ تنظیم چلیپایی برگ‌نخل‌ها را به‌آسانی نمی‌توان شناسایی کرد، زیرا این شیوه در مجموعه‌های تزیینی گوناگونی ملاحظه شده و ادعای سرچشمهٔ آسیایی برای آن خالی از احتیاط نیست؛ مگر آن‌که ویژگی دیگری آن را با هنر ساسانی ارتباط دهد و ویژگی بومی آن را از نظر طرح و اجرا نمایان سازد. برای مثال، به ترکیب ساقه و برگ‌نخل می‌توان اشاره کرد که شیوهٔ ترکیب ساقه‌های مواج و مجموعهٔ برگ‌ها، که در هنر ساسانی نقش‌های متنوعی ساخته است، در اصل هنر باستانی آسیایی بوده است.[۲۷] عناصر اصلی آن‌ها در مُهر استوانه‌ای مجموعهٔ خصوصی دکلرک چنان کنار هم قرار می‌گیرد که چگونگی اصل آن‌ها را نشان می‌دهد (شکل ۲۰۵ الف). در این مورد چندین طرح از خطوط منحنی، مانند نگارهٔ شمارهٔ ۱ به دور یک محور گرد آمده و نگارهٔ شمارهٔ ۲ را ساخته است. در نگارهٔ شمارهٔ ۳ برگ‌نخل به صورت شکافته اجرا شده است. همین شکل در هنر حتّی ـ سوریایی مشاهده می‌شود که مجموعهٔ قواعد آن بسیار غنی است.[۲۸] در اشیای یافت‌شده در قبرس، درخت مقدس اغلب به شکل نگارهٔ شمارهٔ ۲ و یا ۳ ظاهر شده و گه‌گاه نیز ترکیب آن دو بر روی یک محور ترسیم شده است.[۲۹] نگارهٔ شمارهٔ ۲ روی نقش مُهری یافت‌شده در فاره، همراه با سر گیلگمش[۳۰] مشاهده می‌شود. بر ستون‌های قلعهٔ کهنه (شکل ۲۰۶ ب) ردیف‌های تکراری آن نمایان است، و



شکل ۲۰۷ الف ـ پ. الف. از مهر فاره، هزارهٔ دوم پ م؛ ب. از گلدانی یونانی، سدهٔ چهارم پ م؛ پ. از طاق بستان.

نیز بر یک حلقهٔ انگشتری از اور که از یک رشته قیطان ساخته شده است (۲۰۶ الف). این نگاره در خرساباد[۳۱] به شکل افریزهای طولانی درآمده است.

گرچه یونانی‌ها از این نگاره‌ها، به‌خصوص نگارهٔ شمارهٔ ۲ (شکل ۲۰۷ الف) و پاره‌ای از مشتقات آن در تزیین سفالینه‌های خود استفاده کرده‌اند (شکل ۲۰۷ ب)، ولی آن را از آسیا اقتباس کرده‌اند. طراحی یونانی ـ رومی این نگاره ظریف و باذوق است، و در آن بداهه‌کاری بیشتری به کار رفته و در اجرای آن بهرهٔ بیشتری از بازی خطوط برده است. ساختار هر نگاره تغییر کرده و تجزیه شده است. عناصر از یکدیگر جدا شده‌اند و هر برگ‌نخل به‌وضوح ترسیم شده و از پس‌زمینهٔ خود با یک خط باریک پیرامون مشخص شده است. چارچوب تصویر از اجزای گیاهی‌جدا شده و هریک از بخش‌ها به‌خوبی قابل شناسایی است ولی به همان نسبت یگانگی مجموع آن تضعیف شده است و در واقع، ترکیبی از خطوط منحنی و گلبرگ‌های مشخصی است که با ترتیبی هماهنگ در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. اما ردیابی روندهای تماس و انفکاک که شکل با آن بسط می‌یابد، سخت است و پیوستگی و روابط درونی نقشمایه‌ها برای ایجاد شکل طرح‌های جدید از میان رفته است. گسترش طرح در این مورد بیشتر در راستای پالایش نگاره‌هایی است که از منابع خارجی گرفته و آن را با نیازهای سبک موردنظر منطبق کرده است.

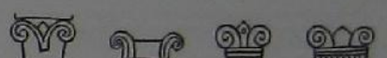
ترکیب‌بندی در هنر تزیینی ساسانی دارای ویژگی متفاوتی است. شیوهٔ ترکیب منحنی‌ها آزادتر است و طراح نگاره‌ها را از نو می‌سازد. هر یک از نگاره‌های شمارهٔ ۱، ۲ و ۳ را که به ترتیب از یکدیگر منتج می‌شوند، می‌توان تجزیه کرد و به ساختار اصلی آن دست یافت؛ اشکال در عین پیچیده‌تر شدن هرگز یگانگی خود را از دست نمی‌دهند. بر روی ساقه‌های قدیمی برگ‌های جدید پدیدار می‌شوند که از منابع متفاوتی چون برگ‌نخل‌های آشوری، نیلوفر آبی و برگ‌نخل‌های یونانی‌مآب اقتباس شده‌اند. ولی مجموعه حاصل دست یک استادکار ماهر، چنان همگون است که هر شکل به نوبهٔ خود در ترکیب‌بندی سازواره‌ای سهم روشنی دارد.

بنابراین، عناصر هنر تزیینی ساسانی و مراحل اصلی گسترش آن چنین است. این هنر در دورانی از تاریخ ظهور یافت که جهان هلنی در برابر نیروهای آسیا که دوباره سر برآورده بودند، قرار گرفت و تمام پیچیدگی‌های برآمده از آن را منعکس کرد. از یک سو بازماندهٔ مستقیم هنر یونانی ـ رومی چون برگ کنگر، نگاره‌های به‌کاررفته در مهره‌ها، برگ‌نخل، قالب‌گیری و هاشورهای معماری در آن ملاحظه می‌شود. همراه آن عناصر منابع گوناگون دیگر و حتی دورتر از منابع هلنی نیز آمده است. هنر یونانی ـ رومی نه تنها نگاره‌های خود را که نشئت‌گرفته از فرهنگ‌های یونان و روم بود، به هنر ساسانی منتقل می‌کند، بلکه خودش هم بر مبنای بقایای تمدن‌های کهن مشرق‌زمین شکل گرفته بود که گه‌گاه بدان بازمی‌گشت. بدین ترتیب، پاسدار تمامی اشکال در اصل شرقی شد که در تزیینات، یعنی محافظه‌کارترین شاخهٔ هنر خلاق، نگاهداری شد و در میان همهٔ این شکل‌های آسیایی که با نگاره‌های تازه آمیخته بودند، هنرمند ساسانی وفادار به ریشه‌های آسیایی خود، مواد مورد نیازش را می‌یافت. در پیچیدگی تزیین یونانی ـ رومی، او می‌کوشید آنچه که بنا به حق موروثی از آن او بود، دوباره به دست آورد. شکل‌های شرقی را از زنگار یونانی زدود و زندگی دیگر بدان‌ها بخشید. بنابراین طراحان ساسانی تجربه‌های باستانی را از سر گرفته، آن را با خطوط منحنی پیچیده و ذوق انتزاعی آمیختند و اهمیت و ویژگی اصلی را به طرح خود بازگرداندند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اما اگر پاره‌ای از عوامل از طریق هنر یونان منتقل شده است، بی‌شک پاره‌ای دیگر مستقیماً از شرق باستان گرفته شده است. در وهلهٔ نخست، برخی درونمایه‌ها از هنر هخامنشی به‌عاریت گرفته شده که خود دارای پیشینهٔ آشوری هستند و برخی دیگر در هنر مفرغ‌های لرستان به کار آمده است؛ در وهلهٔ دوم، نگارهٔ حکاکی‌های فلزات و مهرهایی است که صدها سال بی‌وقفه تکرار می‌شوند؛ و در مرحلهٔ پایانی، باید از عناصری نام برد که در بناهای داخل قلمرو ساسانی حفظ شده بود. بنابراین باید یادآور شد که تقریباً تمامی مجموعهٔ نقش‌های ساسانی، به‌رغم ریشه‌های گوناگون خود، به تمدن‌های آسیایی تعلق داشته است و همین نکته سبب یگانگی سبک آن شد و از درِ رقابت با هنر یونانی ـ رومی درآمد. در برابر، نقش‌برجسته‌های دقیق برگ کنگر و حلقه‌های گیاهی با میوه‌های سنگین، به‌جای حرکت‌های مبهم سایه‌روشن و به‌جای خودنمایی توده‌های تجسمی، با عوامل دیگری چون مهارت فنی شفاف جایگزین گردید؛ و طراحی ساختار آن گرچه کمی یکنواخت و خشک است، ولی کاملاً از نظام معمول برخوردار است.


الف ب پ ت

شکل ۲۰۸ الف ـ ت. الف، ب، پ. سرستون‌های پیچدار از کرکمیش (سدهٔ دوازدهم پ م) و سپیار (سدهٔ نهم پ م)؛ ت. از قلعهٔ بنوحمد، سدهٔ پنجم هجری / یازدهم مسیحی.

در پاره‌ای از بناهای یادمانی ساسانی این دو گرایش با یکدیگر ترکیب شده است. در طاق‌بستان گرچه نفوذ هلنی کاملاً دیده می‌شود، ولی تعادل میان دو سبک برقرار است. گرایش هندسی خاص هنر آسیا نیروی بیش از حد نقش‌برجسته‌های یونانی ـ رومی را بی‌آن‌که آن را بدشکل سازد، مهار کرده است. در مقابل، قالب‌های قوی یونانی طرح‌های شرقی را بی‌آن‌که تغییری در ماهیت آن‌ها به وجود آورد، تحت‌تأثیر قرار داده است. در کیش و تیسفون این دوگانگی وجود ندارد. طرح‌های انتزاعی همه جا برتری دارد. حتی سرستون‌های کورنتی که در انبوه آرایه‌های پیچیده غرق شده، بازسازی گشته و تغییرشکل با سبک جدید مطابقت یافته است (نک : شکل ۱۷۰). در این‌جا کاسهٔ گل نه با ردیفی از برگ‌های کنگری بلکه با ترکیبی از تکرار و تنوع نگارهٔ شمارهٔ ۲ پوشیده شده است. مارپیچ گوشه‌ها بلندتر و با ساقه یکی شده و برگ‌نخل را در بر گرفته است، سپس آن را به سوی قاب بالای ستون هدایت کرده است. به این ترتیب، سرستون بدون قصد قبلی تغییرشکل یافته و دوباره به شکل نمونه‌های کرکمیش و سپیار درآمده است (شکل ۲۰۸ الف، ب، پ) که خود پیشینهٔ سبک سرستون‌های یونیایی[۳۲] است. با تخریب شیوهٔ کورنتی اشکال یونانی ـ رومی نیز به پایان رسید.[۳۳]

در پیدایش سبک جدید تأثیر نقش‌برجسته‌های هلنی پیداست. سنگتراشی ساسانی با وجود مغایرت فنی، از آن استفاده کرده است. تجربیات یونانی ـ رومی در پیکربندی، تندیس‌سازی جدید را غنا می‌بخشد، زیرا هنر آسیایی فاقد ابزارهای لازم برجسته‌کاری بود. کاخ‌های آشوری دارای سطح‌های وسیع پوشیده از خط‌های تصویری بود. حتی‌ها گه‌گاه قطعات عظیم و مستحکم برپا می‌کردند، ولی در تغییر تدریجی سایه‌روشن و ارزش‌های مربوط به رنگ‌آمیزی، هرگز کوشش چندانی مبذول نداشتند. مهارت در اجرای برجستگی‌های تصویری که از بازی سایه‌روشن بهره می‌گیرد و به القای حرکت در طرح منجر می‌شود، از پیشرفت‌های هنری است که دیرتر ظاهر شد و به یونان نسبت داده می‌شود. هنرمندان آسیایی پیوسته به غنا و رنگ توجه داشته‌اند و در سرزمین خود آن را با استادی تمام به کار گرفته‌اند.

اما شیوه‌های صنعتگران برمی آسیا رویه‌های یونانی را به‌کلی تغییر داد. ساده کردن خط مرز و خطوط

برجسته‌سازی، بازی بسیار زیرکانه با ارزش‌های نوری را کاهش داد. شیوهٔ کار هندسی، نه تنها ترکیب‌بندی بلکه پیکربندی را نیز تغییر داد. به جای سطوح منحنی ظریف، استخوان‌بندی جدیدی پدید آمد که در آن سطوح مستوی بدون تغییر در انحناها در زاویه‌های مشخص یکدیگر را قطع می‌کنند. این استخوان‌بندی سبب شد تا برجستگی‌ها در زمینهٔ کار باقی مانده، حرکت سایه‌روشن متوقف شود. با مهار حدود ثابت، سایه‌روشن‌ها متراکم می‌شوند و به صورت گروه‌های نقطه‌ای یکنواختی درمی‌آیند که بدون انتقال کنار هم می‌آیند و معرقی تمام‌عیار از مایه‌های سیاه و سفید پدید می‌آورند که از ترکیب اصول تصویری برجسته‌سازی با ترکیب‌بندی هندسی معماری به دست آمده است.

رد شکل‌گیری این فن جدید را می‌توان در چند نمونه پیگیری کرد. نقش تابوت موزهٔ دولتی برلین، یافت‌شده در استانبول،[۳۴] و تابوت سیدامارا[۳۵] و نمای خارجی کاخ مشتّی[۳۶] (کاخ زمستانی خلفای اموی در سوریه) مرحلهٔ انتقالی این گسترش را نشان می‌دهد، مرحله‌ای که تأثیر هنر یونان هنوز در آن بسیار قوی است. نقش برگ‌های کنگر، طرح ساقه‌های تاب‌دار و گلواره‌ها از حرکت و غنای رنگ برخوردار است. در کنار آن‌ها نقش‌هایی دیده می‌شود که اثر سایه‌روشن آن‌ها نه از حجم‌ها، بلکه ناشی از تضاد بی‌واسطهٔ سیاه و سفید است. برجسته‌سازی‌ها با آن‌که با نقشمایه‌های یونانی ـ رومی پیوندی بارز دارد، اما این آثار را حفظ می‌کند. تحول در این سبک انتقالی ارتجالی است و با رنگ‌آرایی‌های تدریجی غنی می‌شود.

پیشرفت در مرحلهٔ انتقالی نیز خودبه‌خود و به‌تدریج شکل گرفت و همراه آن شیوه‌های فنی نیز به‌تدریج تکامل یافت، اما هنوز به منابع و مواد موجود تسلط قطعی نیافت و تردید در آن دیده می‌شد. اما در کیش و تیسفون تردید و تأمل به‌کلی از میان رفت و هیچ اثری از ذوق یونانی دیده نمی‌شود. برجسته‌سازی‌ها به نوعی یکنواخت و خشکند و پیکربندی‌ها هیچ‌گونه تنوعی را نپذیرفته‌اند؛ برجسته‌سازی‌ها مانند ترکیب‌بندی‌های تزیینی با کمک خط‌کش و پرگار و با رعایت قوانین پرگار انجام گرفته است؛ خط پیرامون با شیوهٔ متداول سنگتراشی مسطح، یعنی خالی کردن اطراف سایه‌نمای طرح، اجرا می‌شد؛ پس‌زمینه اغلب در گودی پنهان شده و در وهلهٔ اول مانند پرده‌ای از سایه دیده می‌شود که نقش‌ها در آن مانند طرح قطعه توری سفید برجسته شده است. خط‌های پیرامون داخلی با کمک هاشورهای خطی تقویت شده است.[۳۷] هندسهٔ شرقی تا اندازه‌ای از گنجینهٔ طراحی یونانی بهره‌ور شد. با این همه، خود را تثبیت کرد و به این ترکیب‌بندی‌های تزیینی مفهومی تازه داد و در پی آن به شیوهٔ جدیدی دست یافت که همهٔ ترکیب‌بندی‌های مکتب تزیینی را دگرگون ساخت و به آن‌ها حال و هوای مشترکی بخشید. به‌رغم تنوع منابعی که این ترکیب‌بندی‌ها از آن‌ها برگرفته شده است، مانند معماری، فلزکاری یا حکاکی چه از الگوهای آسیایی و چه از الگوهای یونانی ـ رومی، این طرح‌ها به خاطر تداوم اجرا به وحدت و همگونی چشمگیری دست یافتند.

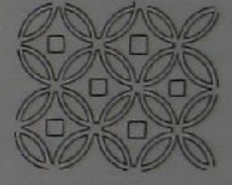
این برجسته‌سازی‌های بی‌سابقه تنها نوآوری در آثار کیش و تیسفون نیست. از آن‌جایی که گچبری‌های آذینی به منظور پوشش ساختمان طراحی می‌شوند، تابع قواعد هندسی‌اند تا رابطهٔ معقولی با خود ساختمان برقرار کنند. کوشش خطیر برای هماهنگ کردن معماری و آذین‌ها در کیش و تیسفون مشهود است. جای قرارگیری و حتی بازی با نقشمایه‌ها با قواعد معماری مطابقت دارد. به طور مثال، در سرستون‌های پیچک‌دار یک نظام سنجیده میان نقش‌های طوماری و برگ‌نخل‌ها با حکاکی سازه‌های سرستون‌ها برقرار شده است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ترکیب زیرکانهٔ ساقه و برگ‌ها بخش‌های اساسی را تقویت و برجسته کرده و خطوط آذین‌ها مسیر حرکت فشار و رانش را نشان می‌دهند. توزیع سایر طرح‌ها نیز به‌ظاهر از همین اصول پیروی می‌کند. ردیف برگ‌نخل‌ها و نگاره‌های شمارهٔ ۲ که بر روی پایهٔ دیوارها و افریزها می‌گردد، بخش‌های مختلف بنا را مشخص می‌کند. زنجیرهٔ شاخ‌وبرگ‌های پیچاپیچی که اسپرها و لوح‌ها را می‌پوشاند، از آن‌جایی که در واحدهای مربع متعارف اجرا می‌شد، تا حدودی به بنا ارزش و گیرایی می‌بخشید. برخی از شبدرهای چهارپر و برگ‌نخل‌ها را به صورت مورب داخل قاب چهارگوش قرار داده‌اند، زیرا با آجرفرش‌ها هماهنگ است. قابل توجه است که حتی نقش چهره‌ها نیز که به هر حال دارای ویژگی هلنی است، در شکل با بسترهٔ معماری ساختمان سازگاری دارد (نک: شکل ۱۷۱ الف، ب). برخلاف نقش‌برجسته‌های آشوری که مانند طاقه‌ای پارچه، بدون کمترین ارتباط با بسترهٔ معماری خود دیوارها را پوشش داده‌اند، همچنین برخلاف نقش‌برجسته‌های هلنی که از زمینهٔ خود تجاوز کرده و لبریز شده‌اند، آذین‌های معماری ساسانی کاخ کیش بر مبنای مفهوم و محتوای خود تنظیم شده‌اند، و طراحی آن‌ها برای نصب در محل ویژه انجام گرفته است. در ایران هخامنشی نیز سنگ‌نگاره‌های ماندگار صف تشریفاتی سربازان یا خراج‌آوران پلکان تخت‌جمشید بر اساس همین اصول صورت گرفته است.

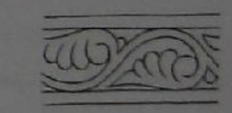
آذین بناهای ساسانی در کیش، تیسفون و دامغان معرف تکامل جریان‌های گوناگون دوره‌های پیش از خود است، ساختار کلی زنجیره‌ای از طرح‌ها را برای همیشه عرضه می‌کند، به برخی از مسائل که تا آن زمان لاینحل مانده بود راه‌حل قطعی می‌بخشد، و چرخه‌ای را کامل می‌کند که زیربنای تحولات آینده را فراهم می‌آورد. این جریان نمایانگر کامل‌ترین مجموعه قواعد تزیینی است که طراحان تمدن‌های بعدی مدیترانه از آن بهره گرفتند و سبک‌های جدیدی از آن پدید آوردند که اندک‌اندک انسجام یافته و خود به مجموعه‌ای مشخص بدل شدند. تمدن اسلامی، تمدن‌های مسیحی سرزمین‌های شرقی، و بعدها اروپای قرون وسطی از عوامل تزیینی ساسانی بیشترین اقتباس را انجام داده‌اند و هریک بر مبنای ویژگی خود از آن برداشت کردند.[۳۸]



شکل ۲۰۹. از صدراته، سدهٔ ۹ م.

طراحان مسلمان سرزمین‌های غربی درونمایه‌های مختلفی را برگزیدند، مانند خطوط جناغی و لوزی‌های هم‌مرکز در کیش که آن را در بناهای قیروان[۳۹]، مدینةالزهرا[۴۰]، قرطبه و مراکش[۴۱] به کار گرفتند؛ خطوط مرکب از صلیب گاما نیز در مدینةالزهرا و مسجد بزرگ قرطبه دیده می‌شود. گلواره‌هایی که دایره‌وار کنار هم قرار گرفته‌اند، در مناستر [بیتولی] (شکل ۲۰۱ پ) و شبدرهای چهارپر حاصل از دایره‌های هم‌مرکز در صدراته (شکل ۲۰۹) دوباره به کار برده شده‌اند. در طرح‌های دیگر هنر اسلامی شکل گیس‌بافت، پاره‌ای از برگ‌نخل‌ها و تمامی ترکیب نگاره‌های شمارهٔ ۱، ۲، ۳ در کنار یکدیگر اجرا شده است. در قیروان، صدراته[۴۲]، قبره[۴۳]، و قلعهٔ بنوحماد[۴۴] طاقچه‌های صدف‌شکل طاق‌بستان به کار رفته و اکنون از ویژگی‌های معماری اسلامی می‌باشد.

در هنرهای تزیینی بیزانس نیز نگاره‌های نامبرده جایگاهی اساسی دارند:



شکل ۲۱۰ الف ـ ب. الف. چلیپای شکسته، سفال شوش [؟]؛ ب. از قرطبه، سدهٔ ۹ م؛ پ. از مدینةالزهرا، سدهٔ ۱۰ م.

نقشهٔ صلیب شکستهٔ متداول کیش بر یک خشت در کنار محراب کلیسای سان‌آپولینر جدید در شهر راونا[۴۵] به کار رفته است. شاخهٔ تاک تاب‌دار با برگ و میوه بر روی ستون‌های چهارگوش صومعهٔ سان‌مارکو[۴۶] در شهر ونیز و بر روی تخت ماکسیمیانوس[۴۷] به سبک ساسانی اجرا شده است. نقش گلواره در پارنتزو، راونا و در بسیاری دیگر از نمونه‌های بیزانسی تکرار شده است. شیوهٔ جای‌گیری برگ‌نخل بر یک شاخهٔ طوماری بعدها در هنر بیزانس به طور گسترده رواج یافت، درحالی‌که هنرهای تزیینی رومانسک و آرایهٔ کلیساهای ماورای قفقاز، گرجستان و ارمنستان[۴۸] بر مبنای نگارهٔ شمارهٔ ۱ و نقش‌های به‌هم‌پیچیده است و تعداد دیگری از نگاره‌های دیگر ساسانی را در آن‌ها می‌توان یافت. گلواره‌های تیسفون نیز بدون هیچ تغییری آمده است. نگاره‌های ساسانی که خود بر شالودهٔ فرهنگ‌های شرقی و هلنی بنا شده بود، همراه با همان مصالح دست‌مایهٔ هنرمندان سرزمین‌های یادشده قرار گرفت و به‌تدریج رنگ شرقی به خود گرفت. در آغاز همگی بر مبنای یک طرح واحد کار می‌کردند، ولی همچنان‌که پیش رفتند، هریک صفات ویژهٔ خود را به دست آوردند.

هنر اسلامی در آغاز کار تمامی نقشمایه را برگزید و ترکیب‌های مختلف آن‌ها را استادانه بررسی و پالایش و بازسازی کرد که در پاره‌ای از موارد بهتر از بازسازی ساختارهای آسیایی به دست هنرمندان ساسانی است (شکل ۲۱۰ الف ـ پ). نقشمایهٔ صلیب شکسته که در کیش و تیسفون درون خطوط پیچاپیچ قلم خورده، در طرح‌های اسلامی جایگاه مستقلی پذیرفته است. در بناهای قرطبه و مدینةالزهرا، این نقشمایه در چهارچوب مستقلی قرار دارد (شکل ۲۱۰ ب). در مدینةالزهرا یک پنجره را کاملا مزین به صلیب گاما ساخته‌اند (شکل ۲۱۰ پ). چنبرهٔ ستون‌ها در قبره و قلعهٔ بنوحمّاد (شکل ۲۰۸ ت) کاملاً شبیه سرستون‌های کرکمیش و سیپار است. محور برخی از ترکیب‌های تزیینی قیروان (شکل ۲۰۵ ب) مشابه شاخه‌های درخت زندگی مهرهای اولیه، مانند مُهر مجموعهٔ خصوصی دوکلرک است. ریاضیات تزیینی قوانین باستانی خود را بازیافته و تکمیل کرده است، ولی روند تکامل منحصر به خلق نقشمایه‌های جدید از ترکیب عوامل اولیه نیست. طراحان پس از به‌کارگیری پاره‌ای از این ترکیب‌ها، به گزینش عناصر سودمند آن دست زدند و پس از آن، زمانی فرارسید که ذوق و سلیقهٔ اسلامی واحدهای تزیینی را شکافته و از عوامل سازندهٔ آن، نگاره‌های جدیدی خلق کرد.

هنرمندان اسلامی در میان این پیچ‌وخم‌ها چندضلعی‌های جدیدی به دست آوردند و از آن‌ها استفاده کردند. توجه به چندضلعی در تیسفون (لوح ۱۷۳ ب)، که در پاره‌ای از گچبری‌های آغاز اسلام نیز مشاهده می‌شود، دیده شده است. در جریان این تکامل، انحناهای نگارهٔ شمارهٔ ۱ و مشتقات آن شکافته شده و سپس بازسازی گردیده است، برگ‌ها از ساقه‌هایشان جدا گشته و از آن، مجموعه‌های گیاهی جدیدی پدید آمده است. برگ‌نخل‌ها نیز از یکدیگر جدا شده و به شکل دیگری کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. نقشمایه‌های گیاهی نیز تجزیه شده و به شکل دو کمان بدون خط پیوند در جهت مخالف یکدیگر قرار گرفته‌اند. این فرایند بر روی هم بی‌اندازه پیچیده شده است. پس‌زمینه‌ها پوشیده از انحناهای خط‌ها و زاویه‌های درهم و متقاطع به صورت یک سطح هندسی درهم‌تنیده، نقش‌ها و الگوهایی ساخته‌اند که پیش از آن ناشناخته بودند. سطح‌های هندسی و تصویری آذین‌های معماری کاملاً بدون ارتباط با ساختار بستر خود گسترش یافته است و مانند معماری شرق باستان، آذین‌های حجاری‌شده نه تنها موجب جلوهٔ معماری نگردیده، بلکه آن را تحت‌الشعاع خود قرار داده است. این روند چیرگی کامل فرایند انتزاعی است که در آن تقریباً به‌دشواری می‌توان شکل اصلی را بازشناخت.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با آن‌که هنرهای تزیینی رومانسک نیز بر مبنای همان عناصر ابتدایی بنا شد، بر مبنای اصول دیگری تکامل یافت و انسجام خود را حفظ کرد. طراحان رومانسک بر مبنای تجزیهٔ طرح‌های قدیمی عمل نکردند، بلکه ترکیب نوینی از آن ساخته‌اند و درنتیجه، سیر تطور این شیوه‌های اصلی را ادامه دادند و به نهایت رساندند که ترکیب‌های دیگری از عوامل پیشین پدید آمد. قاعدهٔ خشک و بی‌روح انحناها، برای نمونه نگارهٔ شمارهٔ ۱ در کیش، تکرار و چندبرابر شده و شکل‌های مختلف آن در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و ردیف طرح‌های تزیینی غنی ساخته‌اند. نگاره‌های ۲ و ۳ همواره با روابط جدیدی با یکدیگر ترکیب شده مقابل هم، یا آن‌که در هم پیچیده و در داخل یکدیگر قرار گرفته‌اند، و هر نمونه یک مجموعهٔ منسجم است که در آن هر عنصری جای خود را دارد و تداوم عنصر دیگر است. مهارت و تکامل شیوه‌های کار سبب گسترش حیطهٔ آن نیز گردید. طراحان غربی از همهٔ امکانات این تفکر هنری و نوآوری‌های آن بهرهٔ کافی گرفته‌اند که نه‌تنها در نقش‌های انتزاعی بلکه در نقش‌های تجسمی سنگتراشی رومانسک[۴۹] مشهود است. ارتباط میان معماری و آرایه‌های آن، که در کیش بسیار کمرنگ بود و در معماری اسلامی نیز کاهش یافته بود، در معماری رومانسک به‌شدت تقویت و شفاف گردید؛ آرایه‌ها نه‌تنها معماری را پنهان نکرده بلکه موجب برجستگی و تقویت آن نیز گردید و هماهنگی کاملی میان عناصر به وجود آورد.

هنرهای تزیینی ساسانی نقطهٔ مشترک جریان‌های هنری متعددی بود. از میان آن‌ها هنر اسلامی از یک سو و هنر رومانسک از سوی دیگر دو نقطهٔ مقابل را ساخته‌اند. هنر قفقاز، به‌خصوص گرجستان و سبک‌های بیزانسی، از نظر ریخت‌شناسی خط رابط آن دو را تشکیل می‌دهند. آرایه‌های گرجستان طرح اولیه و تحلیلی طرح‌های اسلامی را همراه با ترکیب‌بندی ماهرانهٔ غرب حفظ کرده و حد وسط میان دو قطب را تشکیل داده است. هنر بیزانس که در آغاز میان هنر اسلامی و هلنی جای داشت، بعدها برداشت‌های اسلامی را پذیرفت؛ سپس جذب حرکت سرزندهٔ برگ‌های کنگر و سایر اشکال سازمان‌یافته شد؛ و در پایان، سازشی میان آن‌ها برقرار کرد.

آنچه یاد شد، روند گسترش هنرهای تزیینی آرایه‌هایی است که عناصر آن مشتق از هنر ساسانی می‌باشد. بی‌شک نمونه‌های ساسانی همیشه عهده‌دار پیدایش نگاره‌های این شیوه‌های گوناگون هنری و یا حتی عوامل انتقال عناصر آن نبوده است. در پاره‌ای از موارد شکل‌های مختلف هلنی و یا تمدن‌های شرق باستان مستقیماً و بی‌واسطه اقتباس شده‌اند. افزون بر آن، نگاره‌های یکسان بر مبنای همان اصول خودبه‌خود ابداع شده و پدیده‌های گوناگون و پیچیده‌تری نیز در روند تکاملی آن دخالت داشته است. شیوه‌های تزیینی ساسانی در سرزمینی خلق شد که تبار فرهنگی آن بیش از هر ناحیهٔ دیگر در پیدایش آن دخیل بوده است، و به‌رغم پاره‌ای از محدودیت‌ها، جایگاه مهمی در تاریخ هنر جهان دارد. در گروه آثار هنری‌ای که جهان یونان و روم و طلوع قرون وسطی را به هم ارتباط می‌دهد، هنر ساسانی بیشترین و کامل‌ترین شیوه و به‌ویژه تزیینی‌ترین درونمایهٔ عناصر آن را گرد آورد و زیربنای گسترش هنرهای تزیینی حوزهٔ مدیترانه را فراهم ساخت.

ب. پیکره‌ها

نوشته: آرتر آپم پوپ

ترجمه: نوشین‌دخت نفیسی

در عین حال که نقش‌برجسته‌های صخره‌ای مهم‌ترین آثار پیکرتراشی ساسانی‌اند، ضرورتاً تنها مرحلهٔ محدودی را بازنمایی می‌کنند. بی‌تردید این یادمان‌های سلطنتی را سنگتراشان ماهر ساخته‌اند، و ریزه‌کاری‌های آن‌ها، مانند چین پارچه‌ها در نقش رستم و طرح انواع بافته‌ها در طاق‌بستان، نشان می‌دهد که در اجرای آن‌ها از هیچ کوششی دریغ نشده است. در بررسی و تحلیل این آثار، دشواری‌ها و عوامل بازدارنده را نیز باید در نظر گرفت. حصارهای سنگی طبیعی، همیشه بستر مطلوب ترکیب‌بندی و ارائهٔ صحنه‌های موردنظر نبوده است. از سوی دیگر، این نقش‌برجسته‌ها وظیفهٔ خطیر ایجاد ارتباط نزدیک با سنت‌های پیشین نقش‌های صخره‌ای گذشته را نیز بر عهده داشته است.

بنابراین، گچبری‌های پیکره‌ای در تاریخچهٔ هنر پیکرتراشی ساسانی دارای ارزش ویژه است و پیکره‌های سنگی و گچی مکمل یکدیگرند. از سوی دیگر باید یادآور شد که هنر پیکرتراشی در گچبری نیز دچار محدودیت‌های دیگری است. اگر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای از دیدگاه رسمی اهمیتی همگانی برای نمایش داشتند، در عوض گچبری‌های پیکره‌ای از ارزش کمتری برخوردار بودند و شاید از ارزش چندانی برخوردار نباشند و تنها، بی هیچ منظور دیگر، جنبهٔ تزیینی داشته باشند؛ و اگر صخره دشواری‌های جدی را برای اجرای آزادانهٔ مهارت بر سنگتراشان تحمیل می‌کند، در مقابل، شکل‌پذیری در گچبری بسیار آسان و پرداخت سطح آن بسیار ساده است. پیکرتراشی ایرانی مانند سایر هنرهای این سرزمین در تمامی ادوار در وهلهٔ اول تزیینی است، به طوری که کاربرد هنری در آن الزاماً به آن معنا نیست که به علت تزیینی بودن، استعداد و توجه کمتری در کار آن مبذول شده است، زیرا هنرمند ایرانی برای پرداختن به نیازهای تزیینی محدودیتی نمی‌شناخت. قالب بسیاری از لوح‌های گچبری ساختهٔ پیکرتراشان ماهر بوده که بی‌شک احساس دلبستگی شدید و ژرفی به مادهٔ خام کار خود داشته‌اند. تجلی نقش‌برجسته‌هایی چون تاج‌گیری بهرام یکم (لوح ۱۵۶ الف) هرگز

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مناسب و قابل اجرا در گچ نیست. در این اثر سطح سخت و درخشان سنگ صیقلی در پیکرهٔ اسب بهرام، با خطوط صریح مشخصهٔ ماهیچه و زردپی‌های کشیده، چین و شکن پوست بدن جانورانی چون آن، همگی از شناخت و دلبستگی کامل هنرمند نسبت به مادهٔ اولیه کار خود حکایت می‌کند. گچبری‌های بازمانده را باید با درک شرایط اولیهٔ آن‌ها نگریست و داوری کرد. به جای سطح خشن و زبر و ترک‌ترک‌خوردهٔ امروز، از روی رویه‌های گچ‌اندود باید داوری کرد که هنوز بر روی برخی قطعات آن سطح صیقلی کرم‌رنگ یا احتمالاً رنگارنگ وجود دارد. این نشان می‌دهد که این ماده چنان‌چه با دقت ساخته و پرداخته شود، کیفیت هنری مناسبی فراهم می‌سازد و هنرمندان ساسانی از این فرایند گه‌گاه استفادهٔ تمام‌عیار کرده‌اند.

از میان آثار گچبری ساسانی تاکنون شناخته‌شده، تنها یک اثر دارای درونمایهٔ تصویری مشابه نقش‌برجستهٔ صخره‌ای است. این اثر به صورت قطعات پراکنده در اطراف شهر ری به دست آمده است و اکنون در موزهٔ هنری پنسیلوانیا نگهداری می‌شود.[۵۰] چیدمان اولیهٔ این قطعات مشخص نیست ولی در مجموع، اسپر کاملی را تشکیل می‌داده‌اند و به احتمال قوی دیوارهای جانبی یک ایوان را می‌پوشانده‌اند، درحالی‌که عوامل تزیینی برای ساختن پایهٔ دیوارها، یا کم‌وبیش پر کردن و پوشش دیوار پشتی، پوشش طاق‌ها، و احتمالاً برای غنای طاق ورودی بوده است.

بخش میانی آن تصویر شامی را در حال حمله به یک گراز وحشی نشان می‌دهد (لوح ۱۷۶ پ). این تصویر آمیزهٔ جالبی از نماد و بازنمایی است. موضوع آن مجلس شکار و یا شرح واقعهٔ یک شکار خاص نیست، بلکه شاه شکارچی را در معرض نمایش گذاشته است. این شخص به احتمال قوی فیروز یکم است[۵۱] که با نشان‌های سلطنتی کامل تصویر شده است. تاج او بر روی کلاهی با دو بال قرار دارد و بر روی تاج قرص و هلال ماه نصب شده است. از دو طرف کلاه تودهٔ گیسوان مجعد او بیرون زده است. آرایش مو کاملاً نقش‌پردازی‌شده و مصنوعی است. ریش او کوتاه و مربع است. روی شانه‌ها و سینهٔ او گردنبندی شامل چهار ردیف مروارید سنگین هست که توسط نواری بسته شده که در پشت شاه حالت مواج دارد و چکمه‌های گلدوزی‌شده با نوار افشان دیگری حاشیه‌سازی شده است. برگستوان و یراق زین گوهرنشان اسب، و منگوله‌های شاهانهٔ زیبایی از سینه و دُم مرکب آویزان است. چنین نمایش پرزرق و برق و اغراق‌آمیزی در سنگ‌تراشی خشن و ناخوشایند می‌نماید ولی در رسانه‌ای چون گچبری مطبوع و چشمگیر اجرا شده است.

این‌که در این مجلس‌های شکار، جلال و شکوه نقشمایهٔ اصلی را تشکیل می‌دهد نه نمایش شکار، از حالت شخص شکارچی و رابطهٔ او با جانور تحت تعقیب به‌خوبی پیداست. شکارچی در حالتی موقر بر مرکب استوار و کاملاً ساسانی خود نشسته است (نک : صص ۹۱۵ ـ ۹۱۶)؛ گرچه در حالت حمله قرار گرفته، ولی هیچ‌گونه کوششی برای مقابله با گرازهای مهاجم از خود نشان نمی‌دهد. تنها حالت چشمان، سوراخ‌های بینی و آرواره‌های گشودهٔ اسب حالت هیجانی جانور را عیان می‌کند. ولی در صحنهٔ شکار بهرام بر یک بشقاب نقره در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۱۸)، جانور موضع خود را با جدیت تمام حفظ کرده است. شاه که سرنوشتش به پشتوانهٔ فرهٔ ایزدی در مقام فاتحی آسیب‌ناپذیر رقم خورده است، شاهی خود را با تزلزل‌ناپذیری مدام اثبات می‌کند. در این تصویر قفسهٔ سینهٔ او چنان برآمده است که شانه‌ها و سر او برابر هم قرار گرفته‌اند. پشت او خشن و زنخدانش رو به بالاست و حالت اعتماد و تسلط در او نمایان است. در این مجلس‌ها شخص شاه موردنظر نیست بلکه نمادی از اقتدار به نمایش گذاشته شده است.

مفهوم این نقش‌ها در سراسر جهان ساسانی کاملاً روشن بود و درونمایهٔ آن سرچشمهٔ باستانی دارد. بر روی مُهری استوانه‌ای از دورهٔ اشکانی قهرمانی تصویر شده (شکل ۱۲۶ ث ث) که با نیزه و سپر در برابر گرازی مهاجم ایستاده است، درحالی‌که بر روی مهرهای استوانه‌ای هخامنشی، گاه شکارچی سواره است (لوح ۱۲۳ ژ)، گاه برای حمله به شکار از مرکب خود پیاده شده است (لوح ۱۲۳ ص)، و گاهی هم ایستاده با شکار به نبرد می‌پردازد (لوح ۱۲۳ ض)، یا (گویاترین آن‌ها) مهر با سه شکارچی است (لوح ۱۲۳ ش)، درحالی‌که بر یک مُهر استوانه‌ای شوش از حدود سال‌های ۳۰۰۰ پ‌م (شکل ۷۰ الف) سلاح مورد استفاده تیر و کمان است که یک شیر با آن همزمان با یک گراز از پای درآمده است. به یک معنا، بی‌شک همهٔ این مجلس‌ها گونه‌ای هنری به شمار می‌آمده است. شکار گراز ورزشی باستانی است، بازی متداولی از تعقیب سودمندی که علاوه بر هیجان، گوشت لذیذی نیز فراهم می‌آورد. مهرهای استوانه‌ای تنها بستر مناسب برای تصویرسازی نبودند، بلکه کاربرد دفع شر داشتند و یا مبشّر مسلک و آیینی نیز بوده‌اند، آنچنان‌که هنر ساسانی بیشتر و یا به‌تمامی نمادین بود. بنابراین، واقعه دارای مفاهیم عمیق‌تری است. خدای بزرگ خورشید، که در آغاز خدای آسمان به شمار می‌آمد، مانند مهر اشکانی که در پرستشگاه دورا ـ ائوروپوس نشان داده شده است، شکارچی بود (نک : فصل ۴۱). شاه نیز جانشین زمینی خدای آسمان ـ خورشید است (نک : ص ۹۰۶)، و در کل گفته می‌شد که چیرگی بر جانوران با حرکت سالانهٔ خورشید ارتباط داشته است (نک : صص ۴۹۵ ـ ۴۹۶، ۱۰۵۸ ـ ۱۰۵۹). شکار گراز که بخشی از این نگاره‌پردازی است، قویاً در نقش سه‌گانهٔ شگفت‌انگیزی بر روی یک مهر هخامنشی دیده می‌شود، چنان‌که این سه‌گانگی ویژگی نمادهای خدای خورشید و نشان‌دهندهٔ مدار روزانهٔ آن است (نک : صص ۹۸۳ ـ ۹۸۴). بنابراین، احتمال می‌رود که صحنهٔ تفوق خورشید بر زمستان باشد (نک : ص ۱۰۵۵).

سکون تصویر، آن را با کاربرد تزیینی در نظر گرفته‌شده نیز سازگار می‌کند، زیرا صحنهٔ کامل شکارچی و شکارش واحدی تزیینی است که بارها تکرار شده است. به طور کلی، تکرار این طرح‌ها از ویژگی‌های تزیینات گچبری ساسانی است، زیرا در اصل بی‌شک از کاربرد قالب‌گیری سرچشمه گرفته و گسترش یافته است. در عوض، شیوهٔ قالب‌گیری برای تجسم یک شخصیت حقیقی، کارآمد و مناسب نبوده و قالب تصویری او بازده مؤثری نداشته است، به‌خصوص در مواردی که تصویر هویت کامل شخصیت موردنظر را ایجاب می‌کرده است. سایر اجزای نقش به دو روش مختلف ساخته شده است. در یک گروه، دو گراز از گلهٔ خود برگشته، مستقیماً و شتابان به سوی سوارکار می‌روند. در گروه دیگر، همهٔ جانوران گله در حال فرارند. آیا این نکته نمادین است و یا آن‌که تنها ترفند هنرمند برای پرهیز از یکنواختی است؟ در مجلس شکار گراز طاق‌بستان نیز دو گراز با شخص شاه به همین شکل درگیر هستند (نک : لوح ۱۶۳ الف). قابل توجه است که دو گراز مهاجم بر روی لوح موزهٔ پنسیلوانیا نیز پرتوان و واقع‌گرا طراحی شده‌اند، درحالی‌که گروه گرازهای فراری چنان نقش‌پردازی شده‌اند که همانند یک طرح تکراری هستند (لوح ۱۷۶ الف).

بخش وسیعی از ایوان که فرض بر این است که این ترکیب‌بندی از آن گرفته شده، با طرح خوشه‌های انگور به شیوهٔ کاملاً ساده‌شده و بخش دیگری از گچبری‌ها با طرح خوشهٔ انگور و اردک پوشیده شده است. روی افریزها دایره‌هایی با نقش سیمرغ (لوح ۱۷۷ ج) یا سر گراز، یا لوح‌های مربع که نیم‌تنهٔ زنانه‌ای با پیشانی کوتاه و جمجمه‌ای پهن که در میان بال‌هایشان نواری گره خورده است، پوشانده شده است. حاشیهٔ بالایی آن از گلواره‌هایی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در قابی گرد، با طرح گیس‌بافت یا ساقه‌های دالبردار، که یک‌درمیان گلواره و برگ کنگر دارد، تشکیل شده است (نک: لوح ۱۷۱ ث). بنابراین، این اثر روی‌هم‌رفته نمونه‌ای از مجموعهٔ غنی نگاره‌های متداول ساسانی است.

شیوهٔ فنی اجرای گچبری‌ها با موضوع بسنگی تام دارد. نقشمایه‌های کاملاً تلخیص‌شده مانند گلواره‌هایی با قاب گرد مسطح است، و شیوهٔ ترسیم آن‌ها بیشتر کنده‌کاری است تا برجسته‌سازی. دوسوم نیم‌تنهٔ زنان (لوح ۱۷۸ ث) که در انتها مقابل هم قرار دارند، نقش‌برجسته هستند، درحالی‌که مجلس شکار در میانه ترسیم شده است. دورگیری شکل‌ها آن‌قدر گرد است که سایهٔ کافی ایجاد می‌کند، و بر اهمیت آن می‌افزاید و اجرای تصویر و رمهٔ گرازها تحت‌تأثیر نگارگری است و تندیس اسب طاق‌بستان را به خاطر می‌آورد. زمانی که سطح گچبری با رنگ اصلی آراسته بوده، احتمالاً جلوه و جلای دیوارنگاره‌ای داشته و اندکی از سطح زمینه برجسته بوده و چهرهٔ اصلی تصویر در حالت مؤثرتری قرار داشته است.



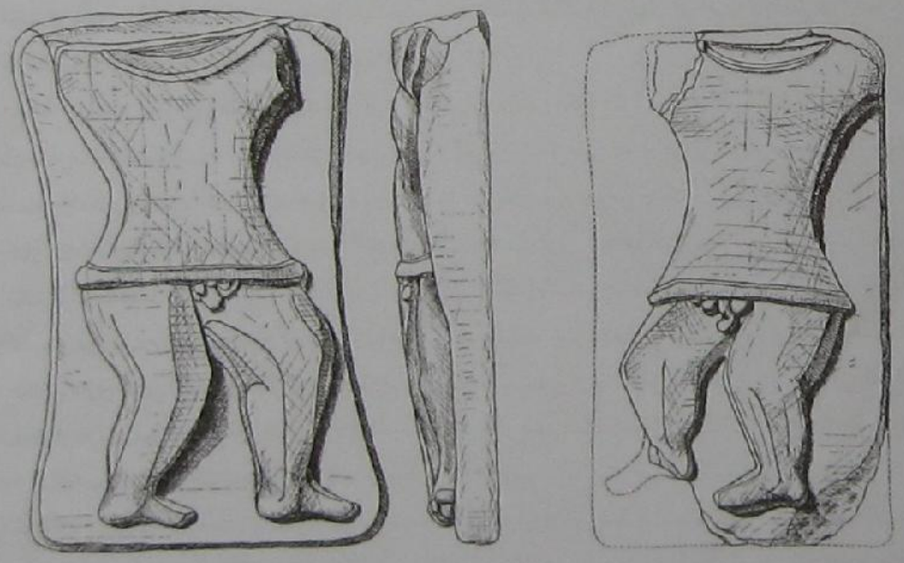
شکل ۲۱۱. نیم‌تنهٔ شاپور دوم (۳۱۰ ـ ۳۷۹م) (؟)، نقش‌برجستهٔ گچی، از کیش، کاخ II، محل B (نک: شکل ۱۷۲).

عناصر گوناگون این نقش به گچبری‌های یافت‌شده در دامغان و کیش شباهت تام دارد. در واقع، گراز دونده و حاشیهٔ گلواره‌ها و برگ کنگرها تقریباً به همان شباهت در تیسفون نیز مشاهده می‌شود (لوح‌های ۱۷۷ ب، ۱۷۱ ب). در دامغان نیز سر گراز (لوح ۱۷۷ ث) و نقش نیم‌تنهٔ انسانی به دست آمده است (لوح ۱۷۱ ث). در کیش نقش تاک در همه‌جا ملاحظه می‌شود (شکل ۱۹۲ ب). بنابراین، روشن است که در طی دوران قابل‌توجهی

از دوران ساسانی، این رسانهٔ هنری هویت خاص خود را حفظ کرده، یا آن‌که دست‌کم مجموعهٔ به‌هم‌پیوسته‌ای بوده است. افزون بر آن، این سبک در طی دوران چهارصدسالهٔ خود تغییر چندانی نداشته است.

برخی از پیکره‌های گچبری ساسانی کیفیت پایین‌تر و برخی دیگر کیفیت هنری بالاتری از این اثر دارند. در ایوان کیش نیم‌تنهٔ دو زن مانند یک نگارهٔ تکراری دیده می‌شود که چیدمانی یک‌درمیان با گُل تزیینی دارد (شکل ۱۷۱ ب). گرچه نقش در ارائهٔ شخصیت زنان موفق نیست، ولی در مقام طرحی تکراری کاربردی مناسب داشته است. نیم‌تنه‌های بزرگ‌تر شاپور دوم در کیش (شکل ۲۱۱) و از سوی دیگر، به‌ویژه نیم‌تنهٔ ملکه،[۵۲] گرچه ساده شده‌اند، ولی حالت اقتدار به‌خصوصی در مورد ملکه آشکار است و با اجرای تناسب‌های رنگ، خط پیرامون سر آن‌ها تقویت شده است. در مورد ملکه نیز طرح تاج مجلل و ساختار موقر شانه و طرز قرار گرفتن سر حالت قدرت را دوچندان کرده است. در موزهٔ دولتی برلین نیز (لوح ۱۷۸ الف، پ) دو قطعهٔ سر گچبری نگهداری می‌شود که جمجمهٔ دراز دارد و بسیار موقر است. پیکرهٔ نیم‌تنهٔ زن یافت‌شده در دامغان با روبندهٔ جواهرنشان و پرنقش‌ونگار با نوارهای مواج ساسانی آراسته است؛ گرچه این نقش نیز با حالت قراردادی اجرا شده، اما با شور و حرارت عرضه شده است (لوح ۱۷۸ ث).

این سرها را نمی‌توان تک‌چهره به معنای متداول آن دانست. آن‌ها در واقع نمادهای تزیینی‌اند، شاید با اندک شباهتی، به نحوی که از فاصلهٔ دورتر، البته نه چندان واضح و برجسته، آن‌ها را بتوان دید، چراکه تنها بخشی



شکل ۲۱۲. پیکره‌های پسران، گچبری، از کیش، کاخ I، محل C.

از تزیینات معماری به شمار می‌آیند. از این نظر می‌توان آن‌ها را با صورتک‌های تزیینی معماری یونانی ـ رومی مقایسه کرد که در معماری اشکانی به‌خصوص در الحضر (لوح‌های ۱۳۱ الف، ۱۳۲ ب) اجرا شده است. احتمال دارد که در الحضر و پایکولی (نک: شکل ۱۶۴) نیم‌تنهٔ شاه و ملکه بر روی دیوار (شکل ۱۷۲)، مانند نقش برگ‌نخل افریز بالا نصب شده باشد و باز تأکید بر قلمرو شاهی بر آن افزوده شده است. نکتهٔ جالب توزیع

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سرها در زیر قوس‌هاست، زیرا در الحضر بر روی دیوارهای بیرونی تصویر شده‌اند. از نقطه‌نظر غربی‌ها چنین تزیینات معماری شاید بی‌منطق و یا نشانهٔ انحطاط غیرطبیعی باشد، ولی در واقع چکیدهٔ برداشت شرقی از تزیینات رویه‌گذاری‌شده است.

دو پیکرهٔ نیم‌برهنه و بدون سر پسربچه، یافت‌شده در کیش (شکل ۲۱۲) ناتوانی کامل پیکره‌سازی را نشان می‌دهد. دو ساق پای کلفت و بدشکل که از زیر پیراهن کوتاه‌شده نمایان است، بیشتر به یک شلوار بی‌قواره شبیه است تا ترمهٔ گوشت‌آلود ساق پایی کودکانه. بخش فوقانی هر دو پیکره در دست نیست[۵۳] ولی به نظر می‌رسد که بازوهای آنان برای نگه داشتن چیزی تا بالای سر بالا رفته است و قویاً این احتمال را برمی‌انگیزد که بخشی از افریز نقش پسران برهنه و نیم‌برهنه‌ای باشد که گل‌ریس بر سر دست دارند. این افریزها در شرق ایران کشف شده و متعلق به دوران پیش و بعد از ساسانی است. چنان‌چه این ادعا پذیرفته شود، از نظر نگاره‌پردازی نکتهٔ بسیار ارزشمندی است. برای نمونه، این درونمایه در دیوارنگاره‌های میران،[۵۴] متعلق به سدهٔ دوم تا سوم هجری/ هشتم تا نهم مسیحی که با ایران ارتباط نزدیک دارد، نقش شده (نک : فصل ۴۱)، و در قندهار نیز رایج بوده است. در بالای گل‌ریس میان هر دو پسربچه نیم‌دایره‌ای فرورفته قرار دارد و در هر دو مورد آن را با نقشی پُر کرده‌اند. نقش‌برجستهٔ سنگی یافت‌شده در بونر، قندهار،[۵۵] که اکنون در موزهٔ بریتانیایی نگهداری می‌شود، کلید معمای این نقش است، زیرا در این اثر گاوی تصویر شده است و از بدن این گاو دو برگ شبیه بال بیرون آمده که تصویر گاو یکتاآفریده در اوستا و بُندهشن است که تمام گیاهان جهان از خون او گسترش یافته‌اند، و به همان اعتبار، گاو اعتدال ربیعی نیز هست (نک : ص ۱۰۶۳).

این تعبیر نجومی را نگاره‌های میران تأیید می‌کند زیرا در این مکان «گل‌ریس» نواری است که نماد سه گلوله آن را آراسته است و اشاره به پیکره‌های نجومی دارد و احتمالاً شکل‌هایی که در فرورفتگی نوار نجومی (که شاید منظور راه شیری است) قرار دارند، همان سیاره‌ها باشند. در یک مورد ونوس چنگ می‌نوازد (نک : ص ۱۰۷۴)، در کنار آن مرد ریش‌بلندی، احتمالاً ژوپیتر، کاسه و فنجان به دست قرار دارد. در کنار او مرد جوانی است که چیزی مانند برگ کاغذ به دست دارد و احتمال دارد عطارد دبیر [فلک] باشد. زن جوانی نیز ترسیم شده است که تنگ و کاسه‌ای در دست دارد که می‌تواند ماه باشد، زیرا ماه همواره مؤنث تصویر شده است و نشانه‌ای از آب نیز به همراه دارد. نگاره‌پردازی غربی (ایرانی یا بابلی) در این نواحی رایج بوده است و برای تأیید این نکته می‌توان به شمایل گیلگمش در آثار بازمانده در این نواحی اشاره کرد که مرحلهٔ دیگری از همین نماد نجومی است (نک : ص ۱۰۵۷).[۵۶]

شناخت هویت پسران برهنه و نیم‌برهنه چندان دشوار نیست. این کودک میتره (مهر) است، چرا که شکلاه ویژهٔ مهر بر پاره‌ای از نقش‌های میران آمده است. او ایزد خورشید ـ آسمان بهاری است و معادل ایرانی کودک تموز در فرهنگ بابل است (نک : ص ۲۷۰ و لوح ۷۴ د). بر روی یک مُهر ساسانی بر زانوی مادرش نشسته و حلقهٔ دایرةالبروج را همراه نمادهای باروری در دست دارد (نک : ص ۹۸۸ و لوح ۲۵۶ ذذ)، و این اهمیت نماد باروری است که برهنه‌نمایی عمدی آلت تناسلی در گچبری‌های کیش را توجیه می‌کند. طراحان یونانی از این شکل به عنوان نقشمایه‌ای کاملاً تزیینی اقتباس کردند و بی‌توجه به ریشهٔ تزیینی آن، گونه‌های بی‌معنی و سکسرانه‌ای از آن ارائه دادند. در پی آن، هنر بسیار فرهیخته و غیردینی روم[۵۷] و سپس رنسانس اروپا نیز آن را به کار گرفتند و در سدهٔ هیجدهم مسیحی نیز رواج دوباره‌ای یافت. در این پیکرهٔ ناقص کیش، نوعی

صورت آیینیِ واقعی مشاهده می‌شود که هرچند ناشیانه است، اما به مفهوم اصلی خود وفادار مانده است.

پیکره‌های جانوری جالب‌ترین آثار یافت‌شده است. تصویر خرس یافت‌شده در تیسفون گرچه زشت و بی‌تحرک است، ولی در ارائهٔ ویژگی‌های گونهٔ جانوری خود موفق بوده است (لوح ۱۷۷ الف). در مجلس حملهٔ شیر به گاو کوهان‌دار در کیش (شکل ۱۷۳)، تصویر شیر بی‌تردید قراردادی و ساختگی است ولی نقش گاو کوهان‌دار که گوساله‌ای جوان است، با دیدی ترحم‌انگیز ترسیم شده است و جانور جوان فقط زنده نیست، بلکه با معصومیت خاص جانوران کم‌سال کمک می‌خواهد. ردپای نفوذ هنرهای تجسمی هندی را در این مجلس می‌توان دنبال کرد. نقش‌برجستهٔ آهوی در حال آشامیدن آب (لوح ۱۷۶ ب) از آثار دامغان نیز از واقع‌گرایی برخوردار است. این نقش هرچند با برجستگی زیاد ارائه شده، ولی ساده‌سازی آن چنان ماهرانه است که ویژگی‌های اصلی و باطنی و ظاهری جانور مانند وزن، قدرت، آهنگ و حرکات به‌خوبی حفظ شده است؛ این نقش تبار آشوری دارد (نک : ص ۱۰۴۷).[۵۸]

نقش سر گراز دامغان، افزون بر طبیعت‌گرایی، با همان نشان ناب قهرمانی ساسانی نیز حک شده است (لوح ۱۷۷ ت). گروه تصویرهای سر گراز در هنر ساسانی بر روی پارچه، ظرف‌های نقره و گچبری بارها اجرا شده است. وجه ملی و یا مردم‌پسند این نقش شاید به این سبب باشد که ورثرغنه به هیئت گراز در سفر زمینی مهر را همراهی کرده است (نک : صص ۹۰۸ ـ ۹۰۹). اما کلهٔ گراز گچبری دامغان از سایر نمونه‌های ساسانی قوی‌تر اجرا شده و خط پیرامون آن صریح و بادقت در زمینه حک شده است و بنابراین، برجستگی آن کاملاً چشمگیر است. در واقع آن را شکل نداده‌اند بلکه جزئیات صورت را با برجستگی مسطحی حکاکی کرده‌اند. خطوط آن سخت و روشن است، دو طرف آن مستقیم و لبه‌های آن تیز است و سرزندگی جانور را با قدرت تمام مجسم می‌کند. اجرای همزمان نقش مدور و طبیعت‌گرایی در اجرای نگارهٔ سر گراز به سبک فلزکاران، فرضیهٔ درجه‌بندی هنر ساسانی از دوران «هلنیسم» تا شرق را متزلزل می‌سازد (نک : ص ۸۰۲). نقیض این فرضیه را می‌توان بار دیگر در کیش ملاحظه کرد. در این مورد کلهٔ بز کوهی از روبه‌رو و کاملاً مدور است (شکل ۲۱۳) و گرچه بر روی سطوح ساده‌شده اجرا شده، می‌توانسته کاملاً واقع‌گرا باشد (شکل ۲۱۴). چهرهٔ نیمرخ بز کوهی با شاخ‌های روبه‌روی هم و بال‌های آراسته به نوار در دو طرف، هرچند سرزنده و نافذتر از معمولند، به هر حال از نمادها یا حتی تقریباً می‌توان گفت برداشت‌های متداول هنر ساسانی هستند.

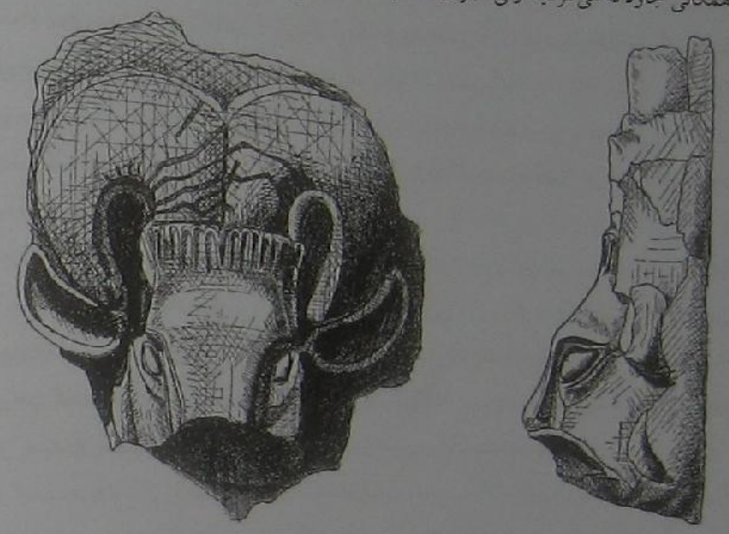
دو ویژگی نقش‌های ساسانی یعنی طبیعت‌گرایی ذاتی و نقش‌پردازی تزیین‌های انتزاعی، بر آثار گچبری، برای نمونه در سر قوچ یکی از دو پیکرهٔ دروازهٔ شهر دامغان[۵۹]، کاملاً دیده می‌شود. همچنین نقش قابل‌توجه دیگری بر لوحی محفوظ در موزهٔ لوور که از شوش به دست آمده (لوح ۱۷۷ ث) (نک : صص ۸۰۰ ـ ۸۰۲)، مشاهده می‌شود. این تصویر قوچ‌هایی را نشان می‌دهد که برای تغذیه از برگ درختان از آن بالا رفته‌اند. در این مجلس تقارن متداول هنری اندکی نقض شده است؛ درخت پوشیده از برگ دیگر تنها یک نماد دینی نیست و تصویر پویا و سرزندهٔ جانوران نیز با کیفیت نشان‌های نمادین متداول مغایر است.

چنین به نظر می‌رسد که پیکره‌های گچبری در مقایسه با سنگتراشی کیفیت پایین‌تری دارند؛ بخشی از این رو که هنرمندان از جنس و خواص مصالح اولیهٔ کار خود به‌خوبی بهره‌برداری می‌کردند و طرح‌ها و ترفندهای مناسب آن را به کار می‌گرفتند. بنابراین اغلب شکل‌های گچبری در چارچوب قالبی مناسب و تا حدی خشن

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ترسیم شده‌اند[۶۰] و گه‌گاه ناتمام به نظر می‌رسد، ولی در واقع اجرای آن‌ها برجسته و نزدیک به موضوع موردنظر است. اختلاف میان جهش بلند خرس و تاخت‌وتاز قدم‌های کشیدهٔ گراز در گچبری‌های تیسفون (لوح ۱۷۷ الف، پ) و یا تفاوت میان خطوط و طرح صورت این دو جانور نیز ناشی از درک عمیق هنرمند از ویژگی‌های آن‌هاست. همچنین نقش خروس هندی (لوح ۱۷۷ ب)، چنان‌چه با دقت در سنگ ساخته می‌شد، به صورت یادمانی همگانی جاودانه می‌گردید ولی اجرای گستردهٔ آن در لوح گچی نکات اصلی آن را برجسته کرده، بقیه



شکل ۲۱۳. سر قوچ، گچبری برجسته، از کیش، کاخ I، محل A.

را به تخیّل و تصور بیننده سپرده است. شک نیست که سختی سنگ قاعدتاً می‌توانست برای هنرمندان یونانی و دورهٔ رنسانس امکان اجرای ریزه‌کاری‌های دقیق را فراهم آورد، ولی اجرای این جزئیات در مصالحی چون گچ به صورت خشن‌تر، ساده‌تر و گسترده‌تر، که لازمهٔ آن مصالح است، ترغیب نمی‌شود و بدین ترتیب، شرایط اجتناب‌ناپذیر فنی موجب نوعی تمرکز می‌گردد که کار اگر نه بهتر از اجرای طرح بر سنگ، قطعاً به گونه‌ای متفاوت انجام می‌گیرد و جنبه‌هایی را آشکار می‌سازد که در غیر آن صورت از دست می‌رفت.

مقایسهٔ این تصویرهای جانوران با کنده‌کاری‌های درونمایه‌های دیگر بر سنگ در همان زمان، مانند نقش‌برجسته‌های ظریف مرمری یافت‌شده در تیسفون، نگهداری‌شده در موزهٔ متروپولیتن (لوح ۱۷۰ ب)، تفاوت‌ها را آشکارتر می‌سازد. سطح خشن و زبر گچ در برابر جنس نرم، نیم‌شفاف و رؤیایی مرمر سفید، موجب تفرق در خلق زیبایی می‌گردد. ولی اجرای نقش در مرمر و در گچ غریزی انجام می‌گیرد و با سرزندگی و نشاط درونی خاص هنر پیکرسازی ساسانی در وضعیت و حرکت همراه است؛ سطح سخت سنگ مرمر تمایل به عقیم‌کردن نقش دارد و آگاهی بیننده را از تصویر به کیفیت مواد کار معطوف می‌سازد، درحالی‌که در مورد تصویر خروس هندی و خرس جهنده، بیننده در درجهٔ اول به خود جانور می‌اندیشد. در مورد دوم (سنگ مرمر)، مادهٔ کار و اندیشه کاملاً یکی شده‌اند، ولی در مورد اول (گچبری)، موضوع تصویر خود را حتی بیش از شیئی واقعی در تصویر به بیننده تحمیل می‌کند.

نقش‌های جانوری یادشده یعنی آهو، مبارزهٔ شیر و گاو کوهان‌دار، بال‌های درخت‌وار افقی قوچ و احتمالاً سرهای مختلف قوچ و بی‌شک خروس تاج‌دار (هندی)، همه بخشی از نظام نمادشناختی نجومی‌اند و مجلس‌های شکار شاهی و پسران نیم‌برهنه را نیز باید در این مجموعه قرار داد. در مجلس دیگری آهویی که از چنبره‌ای آب می‌نوشد ــ چنبره بازنمایی مار است ــ نماد دیگری برای آسمان و ماه است (نک : ص ۱۰۴۷). بر قطعهٔ گچبری یافت‌شده در کیش[۶۱] این اشاره دقیق‌تر است. در این‌جا مار از سوراخ بینی جانور آویزان است، که این به گونهٔ



شکل ۲۱۴. پیش‌تنهٔ قوچی که از میان دو بال برآمده و نواری بر گردن دارد. گچبری برجسته، از کیش، کاخ I، محل C.

یونانی صورت فلکی گمشده‌ای اشاره دارد (نک : صص ۱۰۴۷، ۱۰۶۵). مبارزهٔ شیر و گاو کوهان‌دار در واقع نوع دیگر مبارزهٔ شیر و گاو است که احتمالاً به اعتدال ربیعی مربوط می‌شود (نک : ص ۱۰۶۸). قوچ‌هایی از دو طرف درخت بالا می‌روند و در زیر پای آن‌ها آب جریان دارد که آن نیز با درخت ماه مربوط است (نک : صص ۹۱۲، ۹۸۹ ـ ۹۹۰، ۱۰۴۵ ـ ۱۰۴۷). تکرار کلهٔ قوچ در آثار یافت‌شده در دامغان و کیش جالب است زیرا سرزمین ایران تحت علامت صورت فلکی حمل قرار داشته است[۶۲] و نشان‌دهندهٔ این است که بنا بر تصور رسمی، کاخ کیش که اقامتگاه شاهی بوده، بخشی از سرزمین واقعی ایران به شمار می‌آمده است، همچنان‌که امروزه در مورد سفارتخانه‌ها صادق است و هرکجا که پادشاه ایران نشیمن می‌ساخت، آن‌جا سرزمین ایران بوده است.

نمادهای نجومی با آیین باروری نیز ارتباط نزدیک داشته است. این نقش‌های جانوری، تصاویر پسربچه‌های نیم‌برهنه و جز آن، در ساختمان معروف به کاخ I در کیش کشف شده است. بنابراین با این بخش از باورهای دینی ساسانی مرتبط بوده است. زیر طاق ایوان اصلی، پیکرهٔ سر زنان خندان و فربه نصب شده است که به‌تناوب با گل نیلوفر در حلقه‌ای از برگ تکرار می‌شود (شکل ۱۷۱). این زنان ظاهراً الههٔ باروری‌اند (نک : فصل ۱۱) و همه نشانهٔ ویژه‌ای دارند و همین مفهوم‌سازی در بخش‌های دیگر تزیینات معماری نیز

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مشاهده می‌شود. یکی از افریزها با نقش نیلوفر آبی ساخته شده است (شکل ۱۸۴ ب، پ) و دیگری با نقش شاخهٔ نخل ماه (شکل ۱۷۹ الف) و در افریز دیگری نیلوفر سه‌پره دیده می‌شود که میان بال‌ها با نوار گره خورده است (شکل ۱۸۷ الف) که نشانهٔ اقتدار و نیز ارتباط اَناهیتا با میترا یا مهر، خدای خورشید است (نک : صص ۱۰۸۲ ـ ۱۰۸۳). در افریز دیگر (شکل ۱۸۸ پ)، این نیلوفر با گلوارهٔ خورشید یک‌درمیان آمده است. بر یک پوشش دیواری دیگر (شکل ۱۸۹) نماد نجومی اَناهیتا یعنی ستارهٔ هشت‌پر در دایره‌ای با گل نیلوفر و گلوارهٔ خورشیدی به‌تناوب آمده است. یکی دیگر از نمادهای باروری یعنی میوهٔ انار، میوهٔ درخت بس‌تخمه است (نک : ص ۱۰۵۶) که یکی دیگر از افریزها (شکل ۱۸۸ چ) و دو دیوار را پوشانده است (شکل‌های ۱۸۶ ب، ۱۹۰). درخت تاک بسیار پربار (شکل ۱۹۳ ب) در زبان نمادینی که از فرهنگ هلنی برگرفته شده بود، مفهوم فراوانی داشت (نک : صص ۵۹۴ ـ ۵۹۵). بی‌تردید این کاخ الهاکنندهٔ ایزدبانوان بزرگ بود. آیا احتمال دارد که کاخ اندرونی یعنی سکونتگاه زنان بوده باشد؟[۶۳]

هیچ‌یک از نقش‌برجسته‌های گچبری کاملاً برابر با اسب‌های موجود در موزهٔ دولتی برلین (لوح ۱۷۵) نیست و پرسش این است که آیا پیکرهٔ جانوران در این رسانه، هرگز از تصویرهای نمادین باروری فراتر رفته است؟ این اثر بار دیگر تلفیق فوق‌العادهٔ شکل‌های انتزاعی و بیان سرزنده را مجسم می‌کند و نمونهٔ باشکوهی از حدّت ماهیت و در عین حال مافوق هر تصویرگری چهرهٔ واقعی است. هریک از تصویرهای این جانور باارزش، از پازیریک و تخت‌جمشید گرفته تا پایان دورهٔ صفوی، نمایش پیروزمندانه‌ای از غایت هنر ایرانی است. در تصویرهای این موجودات باشکوه و باوقار، حرکت، اعتماد، روحیه و جرئت که جوهرهٔ باطنی اسب است، مجسم شده است؛ به رغم ساق‌های سنگین، تمامی بدن او سرزنده و قدرتمند است. ساخت و پرداخت تزیینی و ناب یال و زین و برگ اسب نیز به نوبهٔ خود بر قدرت نقش می‌افزاید. این، نمونهٔ مجسم حیات و پویایی است که به گونه‌ای جهانی و یادمانی شده است؛ دو هدفی که شایستهٔ هنر پیکرتراشی است.

آثار رنگ بر پوسته‌های بازماندهٔ گچ نشان می‌دهد که نقش‌برجسته پوشش غلیظ رنگ داشته است. نمونه‌های به‌دست‌آمده در نظام‌آباد رنگ‌آمیزی متنوعی دارد: قرمز اکسید آهن و آبی املاح مس بر سایر رنگ‌ها برتری داشته‌اند. مادهٔ آلی‌ای که ملاط چسبندهٔ رنگ‌ها را تشکیل می‌داده، کاملاً تجزیه شده، به صورت گرد درآمده است، به نحوی که در زمان کوتاه انتقال آن‌ها به تهران سطح رنگ‌آمیزی‌شده به‌کلی از میان رفت.[۶۴]

در کاوش خانه‌های شخصی نزدیک تیسفون[۶۵]، گروهی پیکره‌های گچی با کیفیتی به‌کلی متفاوت به دست آمد. در این‌جا پیکرهٔ رب‌النوع اروس و دخترکان رقصنده به شیوهٔ هلنیسم با کیفیت نازل اواخر دوران یونانی ـ رومی، توسط صنعتگرانی با مهارت متوسط، بدون هیچ‌گونه خلاقیت و علاقه تکرار شده است. نخستین هیئت کاوش‌های تیسفون[۶۶] در منطقهٔ «کلیسا» نیم‌تنهٔ پیکره‌ای را به اندازهٔ دوسوم طبیعی به همین سبک ولی با کیفیت بهتر پیدا کردند. یک جامه با چین‌های آویخته به سبک یونانی ـ رومی به طور مبهمی بر آن شکل گرفته، نیمی از یک ران آشکار است که شکل بدن را تلویحاً نشان می‌دهد. از این مختصر می‌توان گفت که دانش فنی مختصری در ساخت آن دخیل بوده است و نیز احتمال دارد که یک رنگ‌آمیزی پرمایه و درخشان در اصل در جلوهٔ آن تأثیرگذار بوده باشد.

این گونهٔ اخیر پیکره‌سازی، با هر گونهٔ هنر ساسانی یا در واقع ایرانی چنان بیگانه است که شاید به دشواری بتوان آن را ساسانی خواند. درست است که تیسفون محل شاهان ساسانی بود، ولی فرهنگ بین‌النهرین مدت‌زمانی بر جریان فرهنگ ساسانی سایه افکنده بود، چرا که پیش از برخورد با ساسانیان، از سمت دیگر با تمدن بلافصل یونانی ـ رومی سوریه ارتباط داشت و این آثار گچی خیلی به‌صراحت طرح برخی از یافته‌ها در اصل مستعمرات امپراتوری روم شرقی را در دوران ساسانی به خاطر می‌آورد که در واقع باید آن‌ها را گسترش هنر روم شرقی متأخر به شمار آورد.

به یمن این گروه مواد جدید، اکنون می‌توان یک تصور کلی از پیکرتراشی به دست آورد. به ظاهر گچبری‌ها از نظر کیفیت بسیار متفاوتند و میان نمونه‌های برتر دامغان و نمونه‌های پست‌تر کیش فاصلهٔ بسیاری است. این آثار در پست‌ترین شکل خود آثاری زشت، فاقد مهارت و بی‌اثر است و به طور کلی فاقد آن پرداخت نهایی است که شکوه افریزهای یونانی را پدید آورده است. همچنین پیوستگی ساختاری سازه‌واری میان پیکره‌ها و واحدهای معماری زینت‌بخش آن‌ها وجود ندارد؛ مانند آنچه که در معماری رومانسک و گوتیک فراوان اجرا شده است. آثار ساسانی به‌ظاهر سریع و ارزان‌قیمت تهیه می‌شده است و مانند بیشترین بخش معماری، برای تأثیر آنی طراحی شده و مانند خود بناهای عظیم تأثیرگذار بوده است. پیکره‌ها، برخلاف نقشمایه‌های تزیینی، جای خود را در عناصر ساختاری بستر معماری نیافته، ولی به طور طبیعی و روان کاملاً با آرایه‌های تزیینی بنا ترکیب شده‌اند. این دو با هم نوعی ترصیع مناسب و حتی زیبا برای بنا تشکیل داده‌اند؛ چرا که توده‌های ساده و عظیم معماری ساسانی بیش از هر چیز به تنوع و پرکاری سطوح نیاز داشت تا تعیین نسبت‌های سازه‌ای.

گچبری‌های برجستهٔ ساسانی، چنان‌چه از منظر یک آرایهٔ الحاقی ـ کاربردی بررسی شود، نه‌تنها از اجرایی با سطح بالا برخوردار است، بلکه امتیازات مثبتی نیز در بر دارد. در آن‌ها مهارت و ابتکار به‌خوبی نمایان است. در موارد دشوار، برای تناسب‌بندی‌ها و فروکاهش ساده‌سازی سر انسان به یک عنصر تزیینی مطلق، ابتکارات و شگردهای ماهرانه‌ای به کار رفته است، یا حتی در تکرار و ردیف کردن آن‌ها نیز شگردها و ابتکارات نقش عمده‌ای دارد.

ساده‌سازی، بی‌آن‌که اثر دچار خشونت گردد انجام گرفته است و نقش‌پردازی با آن‌که شکل‌ها در قالب‌های انعطاف‌ناپذیر جای گرفته‌اند، در مجموع معقول و متشکل می‌باشند. ظرافت، تلطیف بافت و رعایت پیمون در این آثار دور از انتظار است، ولی این توده‌های کلان اغلب بسیار سنجیده اجرا شده‌اند، تا آن‌جا که نمونه‌های عالی آن انگیزهٔ شناخت زیبایی حجم‌های بزرگ را نشان می‌دهد. رنگ‌آمیزی یکسره شفاف و درخشان این شکل‌ها (نک : ص ۷۲۷ ـ ۷۲۸) بی‌شک بر غنا و شادابی آن‌ها تأثیرگذار بوده است.

تاریخ‌گذاری

در حال حاضر به علت کمبود منابع لازم و پراکندگی آن‌ها در سراسر قلمرو ساسانی و عدم قطعیت نسبی تاریخ آن‌ها، تنظیم طرح و برقراری روند گسترش سبک‌های تزیینات معماری این دوران میسر نیست. بناهای کیش به احتمال قوی یادگار شاپور دوم (۳۱۰ ـ ۳۷۹ م)[۶۷] هستند. سردیس پوشش نما در موزهٔ پنسیلوانیا به نظر می‌رسد به فیروز یکم (۴۵۷/۹ ـ ۴۸۴ م) تعلق داشته باشد. دربارهٔ تاریخ کاخ دامغان مدارک چندان مطمئنی در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دسترس نیست؛ البته یکی از مدارک موجود، سکه‌ای منسوب به قباد یکم[۶۸] (۴۸۸ ـ ۵۳۱ م) (نک : فصل ۲۸، پانوشت ۲۸۰) است که در آن‌جا یافت شده، و یک سردیس که آن را قباد یکم می‌دانند و در موزهٔ موسسهٔ هنری شیکاگو است (لوح ۱۷۸ ب) و شباهت بسیار با هم دارند. نقش این سکه از نظر سبک‌شناسی کاملاً مشابه این پیکرهٔ دامغان است و هیچ‌گونه شباهتی با آثار بافت‌شده در سایر نقاط ندارد، بنابراین می‌توان پذیرفت که سکه از کاخ دامغان و از زمان قباد یکم باشد. گچبری‌های تیسفون متعلق به دورهٔ ساسانی متأخر و آغاز اسلام است، بنابراین می‌توان احتمال داد که گچبری‌های بافت‌شده به بناهای سه‌چهارم پایانی دوران ساسانی تعلق دارد. ولی نباید تصور کرد که اختلاف سبک‌ها به سبب تفاوت زمانی آن‌هاست زیرا پراکندگی آثار در قلمرو گستردهٔ ساسانی نیز عامل دیگری در پیدایش سبک‌های مختلف است. دو منطقهٔ کیش و تیسفون که نخستین و آخرین آثار دورهٔ ساسانی را در خود دارند، هر دو در غربی‌ترین حاشیهٔ قلمرو ساسانی قرار گرفته‌اند. از همین رو، گمان می‌رود جوّ فرهنگی ساسانی در هر دو واقعاً فراگیر بوده است. البته آثاری که ظاهراً به دوره‌های میانی مربوط می‌شود، از ری یعنی مرکز قلمرو ایرانی و دامغان یعنی حوالی شرقی‌ترین حاشیهٔ مرز فرهنگی ــ اگر نه سیاسی ــ شاهنشاهی ساسانی به دست آمده است.

بنابراین، تفاوت‌هایی را از هر جهت باید انتظار داشت، و در واقع این تفاوت‌ها وجود دارند. در آثار کیش، خط پیرامون اشکال پُر و کامل و اندکی گرد است. سطح کارها چندان پرداخت‌شده و صیقلی نیست. این ناهمواری ناشی از نرمی مواد اولیهٔ مورد استفاده است که در عین حال مانع شکل‌پذیری کامل آثار نیز می‌گردد. چشم‌ها را با دقت کافی و به‌خوبی ساخته‌اند. دو خط موازی کاسهٔ چشم را تشکیل داده است. شاه و ملکه هر دو دارای جمجمهٔ کشیده و اشرافی‌اند و شاه دقیقاً با همان ویژگی‌های چهرهٔ نقش‌شده بر بشقاب نقرهٔ موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۰۹) ظاهر شده است. زن‌های عادی کاخ که تصور می‌شد منظور ایزدبانوان باشند، صورتی پهن، گرد و کودن دارند.[۶۹]

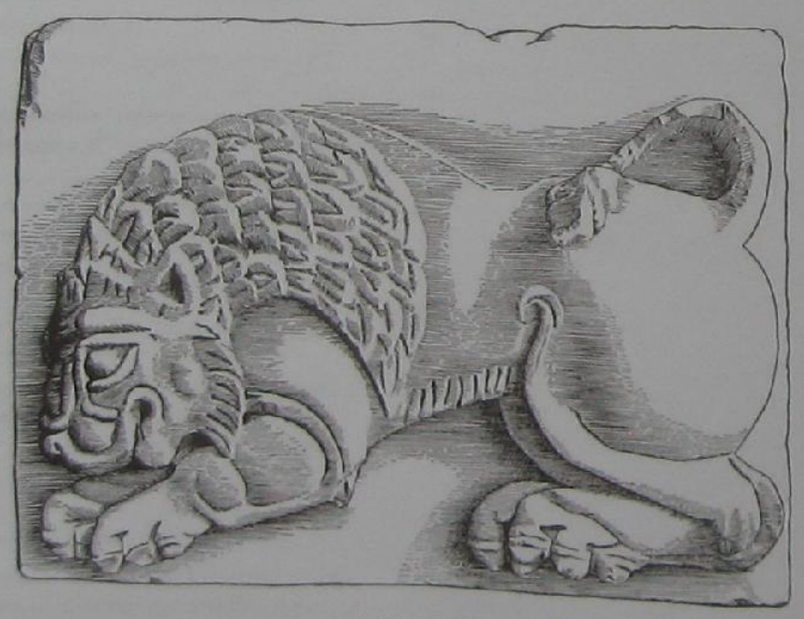
همین چهره با خطوط عمیق دور چشم و لب‌های آویزان بر روی لوحهٔ موزهٔ لوور هم ملاحظه می‌شود (شکل ۲۱۵ الف)؛ گرچه آرایش مو و جامهٔ او اندکی غیرمعمول است. همراه این لوحه، در همان‌جا قطعهٔ بی‌نظیری با شکل یک شیر (شکل ۲۱۵ ب) نیز کشف شده که هیچ جا همتای گچبری آن دیده نشده است. طرح پیچیده و ریزه‌کاری‌های داخلی این نقش نشان می‌دهد که پس از قالب‌گیری، دوباره با قلم حکاکی بر روی اثر کار شده است؛ از جمله، به نظر می‌رسد که خط پیرامون با قلم حکاکی اجرا شده است. شاید این قطعه تصویر دیگری از یک شیر بر روی مهری (لوح ۲۵۵ غ) باشد که چون محل اکتشاف و تاریخ آن نامعلوم است، بنابراین در کار شناسایی آثار چندان یاری نمی‌کند. شباهت این آثار با پیکرهٔ زنان در کیش نشان می‌دهد که این لوحه‌ها نیز باید متعلق به بناهای سدهٔ چهارم یا پنجم مسیحی دشت‌های غربی (بین‌النهرین یا خوزستان) باشند.

کاخ فیروز در ری نیز دارای پوشش‌های دیواری بوده است که با نقش‌های مکرر ولی با اجرایی متفاوت تزیین شده است. برجسته‌سازی این آرایه‌ها مفهوم دیگری دارد. هیچ‌گونه برجستگی چشمگیری در سینهٔ پیکره‌های زنان مشاهده نمی‌شود؛ صورت‌های آن‌ها سخت و کله‌ها پهن و فاقد گردی است؛ حتی سر شاه هم گردی ندارد و گوشتالو است؛ نقش‌برجستهٔ آن تا حد امکان به صورت مسطّح اجرا شده است؛ سرها حتی درحالی‌که کاملاً گرد هستند، باز مسطّح به نظر می‌آیند. در واقع می‌توان گفت که عوامل تصویری زیر

نفوذ دیوارنگاره‌ها بوده است. حتی قالب‌سازی نیز مفهوم دیگری از نگارگری را مجسم می‌کرده است. این گرایش گچبری‌ها را به نگارگری نشان می‌دهد که در آن زمان و یا شاید کمی پیش از آن نگارگری هنر برتری بوده است (نک : فصل ۳۷، پانوشت ۴۰). به هر تقدیر، این گرایش به نگارگری نه تنها بر آرایه‌های گچبری،



الف. بلندا ۲۸/۵ سانتیمتر.



ب. بلندا ۲۲/۵ سانتیمتر.

شکل ۲۱۵ الف و ب. لوحه‌ها، نقش‌برجستهٔ گچبری، موزهٔ لوور.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

بلکه بر ظرف‌های سیمین آن زمان نیز تأثیر داشته است (شکل۲۶۵). مجلس شکار قوچ فیروز بر یک بشقاب سیمین، مشابه مجلس شکار همان گچبری‌هاست؛ مجلس شکار بهرام و بشقاب نقره نیز مانند همین مجلس بر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای است (لوح‌های ۱۵۶ الف، ۲۱۰). از نکات مشترک آن‌ها می‌توان به نوارهای ضخیم مواج اشاره کرد. نقش سِن‌مُرو (سیمرغ) در مؤسسهٔ هنری شیکاگو (لوح ۱۷۷ ج) نیز احتمال دارد از پوشش‌های دیواری کاخ فیروز، یا به آن‌ها بسیار نزدیک باشد.

سبک گچبری دامغان جدا از دیگر نقاط است. ترکیب حجم‌های سخت و خشن و لبه‌های تیز، پیکرهٔ زنان را به طور کلی به صورت کاریکاتور درآورده و چشمان متورم، تراش نافذ پلک‌ها و لبخند عمیق، حالت بی‌معنی به چهره‌ها داده است. این ویژگی‌ها در پیکرهٔ سر قباد در موزهٔ موسسهٔ هنری شیکاگو کاملاً پیداست.

در ناحیهٔ خوزستان نیز قطعات گچبری به دست آمده است[۷۰] که ارتباط با سبک جانوران تیسفون دارد، به‌خصوص با نقش تصویر بز کوهی قلاده‌به‌گردن دوانی در کنار شاخهٔ درخت ماه (قس: لوح ۲۲۲ ب) که در میان قاب گرد جواهرمانندی ساخته‌اند؛[۷۱] همچنین قطعهٔ شامل بزهایی در کنار درخت ماه و بز کوهی در میان شاخ‌وبرگ درخت بلوط، مانند نمونهٔ تیسفون (قس: لوح ۱۷۲ پ)؛ قطعهٔ تصویر کمانداری که به سوی یک گلهٔ بز کوهی کمان کشیده است، گرچه متأسفانه آرایش سر او از میان رفته است.

البته در کنار تفاوت‌هایی که برشمرده شد، همانندی‌هایی نیز یافت می‌شود که گاه تقریباً تا حد این‌همانی است؛ برای نمونه، در مورد آرایه‌های گیاهی، گیلویی‌ها و نمادهای جانوری بدیهی مانند سر گراز. در حال حاضر از طریق این آثار شناخته‌شده نمی‌توان به نمونه‌های هنرهای تزیینی در ادوار مختلف هنر ساسانی دست یافت، ولی به هر تقدیر دربرگیرندهٔ مرحله‌های مختلف مجموعهٔ نقش‌های تزیینی در روندی تاریخی است.

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

پانوشت‌ها

* موزهٔ تاریخ طبیعی فیلد [شیکاگو] حق ویژهٔ انتشار گچبری‌های یافت‌شده توسط کاوش‌های هیئت باستان‌شناسی مشترک موزهٔ تاریخ طبیعی فیلد و دانشگاه آکسفورد در سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۳۱ مسیحی در عراق را به سیری در هنر ایران واگذار کرده است. این هیئت به ریاست شادروان وتلین C. Watelin بوده که طراحی‌های رولاند راتبون Rowland Rathbun را نیز به سیری در هنر ایران سپرده است. هزینه‌های چاپ آن‌ها را با سخاوتمندی تمام آقای هنری پاتن Henry J. Patten پرداخت کرد. نمونه‌های مصور این کتاب در موزهٔ تاریخ طبیعی فیلد نگهداری می‌شود و مقیاس آن ۳:۱ است. برای تصویرهای اضافی یافته‌های کاخ کیش، نک: شکل‌های ۱۴۷ ب، پ، ۱۴۸، ۱۷۱ ـ ۱۷۴.

۱. ستارهٔ هشت‌پر داخل دایره از نمادهای اَناهیتا بوده است و نیلوفر آبی و میوهٔ انار نیز دو گیاه مهم منسوب به این ایزدبانو است. بنابراین این نقش یکی از نمادهای اَناهیتا است که به شکل تزیینی غنی گسترش یافته است و در نتیجه، ممکن است مانند شمسه‌های تیسفون برای بخش پایین قرنیز ترکیبی (نمادین) به کار رفته باشد (نک: صص ۶۶۴ ـ ۶۶۶). ـ ویراستار

۲. نک:

Baltrušaïtis, Etudes sur l'art médiéval en arménie et en Géorgie, Paris, 1929, p. 21; idem, La Stylistique ornementale dans la sculpture romane, Paris, 1931, p. 51.

۳. تصویر آن در

F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, Fig. 13.

4. G. Contenau, Manuel d'archéologie orientale, I, Paris, 1927, Figs. 181, 182; F. Benoit, L'Architecture, Antiquité, Paris, 1911, Fig. 125.

5. C. Picard, Les Origines du polythéisme hellénique, l'ère homérienne, Paris, 1930, Pl. IV; H. Ebert, Reallexicon der Vorgeschichte, II, Berlin, 1925, p. 203; G. Nicole, La Peinture des vases grecs, Paris, 1926, Pl. III; F. Poulsen, Die Dipylongräber, Berlin, 1905, p. 95.

۶. برای تصویرها، نک:

F. Courby, Les Vases grecs à reliefs, Paris, 1928, Fig. 75.

7. Ibid., Fig. 77.

۸. دربارهٔ نقش‌برجسته‌های آشورنصیرپال در موزهٔ بریتانیایی، برای نمونه، نک:

Contenau, op. cit., III, Paris, 1931, Fig. 774.

۹. تندیسکی در مجموعهٔ استاکلت در بروکسل جالب توجه است که تصویرش در منبع زیر است:

Revue d'Assyriologie, XXII (1925), Pl. I

۱۰. در موزهٔ لوور، سالن نخست دمرگان، ویترین S.

۱۱. موزهٔ لوور؛ برای تصویر آن، نک:

Contenau, op. cit., II, Paris, 1931, Fig. 405.

۱۲. برای تصویر، نک:

P. Montet, Byblos et l'Egypte, Paris, 1930, Pl. XCVII.

۱۳. برای تصویر، نک:

M. von Oppenheim, Tel-Halaf, London, 1931, Pl. XII.

۱۴. نک:

Contenau, op. cit., III, Fig. 845.

15. M. De Vogüé, Syrie Centrale, Paris, 1865-77, Pls. 13, 50.

۱۶. نک:

Contenau, op. cit., I, Fig. 81.

۱۷. نک:

A. Layard, Monuments of Niniveh, London, 1889, I, Pl. 92.

۱۸. برای نقاشی تزیینی، نک:

Layard, op. cit., I, Pl. 87.

19. Baltrušaïtis, Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie, pp. 16-17.

۲۰. تکه‌هایی در موزهٔ لوور است.

۲۱. در موزهٔ بریتانیایی است. نک:

Contenau, op. cit., I, Fig. 13.

22. Layard, op. cit., II, Pl. 5.

23. Contenau, op. cit., III, Fig. 755.

24. Sarre, op. cit., Pl. 13.

25. V. Smirnoff, L'Argenterie orientale, St. Petersburg, 1909, Pl. LIV.

۲۶. در نقش‌برجستهٔ سناخریب در موزهٔ بریتانیایی، مثلث‌هایی که همهٔ طرح را پوشانده‌اند، اغلب نشان‌دهندهٔ توپوگرافی زمین هستند.

27. Baltrušaïtis, Art sumérien, art roman, Paris, 1934, pp. 46 - 47.

28. Contenau, La glyptique syro-hittite, Paris, 1922, Pls. XI, XV, XVI.

29. Ibid., Pl. XXXII.

30. Baltrušaïtis, Art sumérien, art roman, Fig. 27a.

31. Meyer, op. cit., Pl. 101.

۳۲. برای بحثی جالب دربارهٔ برخی روابط آغازین و احتمالی سرستون یونیایی، نک:

J. Przyluski, La colonne ionique et le symbolisme oriental, *Revue archéologique*, 6ème série, VII (1936), pp. 3-15. - *Ed.*

۳۳. برای تحلیلی ژرف از دگرگونی سرستون کورنتی به ایرانی، نک:

E. Herzfeld, Archaeological History of Iran, London, 1935, p. 49.

34. J. Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig, 1901, pp. 46-53, Pl. II.

۳۵. نک:

T. Reinach, Le sarcophage de Sidamara, *Monuments Piot*, IX, 1902, Pls. XVII - XIX.

36. Strzygowski, Mschatta, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXV (1904), pp. 258-324.

۳۷. دکتر اکرمن پیشنهاد می‌کند که روابط میان این نقش‌برجسته‌های تخت با پاره‌ای وجوه حکاکی چوب، مانند آنچه برای نمونه در ایران برون‌مرزی یافته شده است، تحلیل شود (نک:

Sir Aurel Stein, Innermost Asia, Oxford, 1928, vol. III, e. g. Pl. XV).

زیرا از داخل ایران هیچ نمونهٔ اولیه‌ای برای چوب‌تراشی شناخته نشده است. پاره‌ای از ریزه‌کاری‌های اجرا، به‌ویژه ساقه و رگبرگ‌ها و شیارهای داخلی می‌تواند مؤید این ادعا باشد که رابطهٔ نزدیکی میان تراش بر چوب و بر گچ وجود دارد. تشابه برخی ریزه‌کاری‌ها آن‌قدر زیاد است که می‌توان

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

تصور کرد که گچبری‌ها با قالب چوبی اجرا شده است. نظر به این‌که این مطلب دربارهٔ تزیین‌های معماری است، به تزیین‌های فلزی توجهی نشده است؛ به سبب فن خاصی که برای اجرای آن مورد نیاز است. به طور کلی ترکیب‌بندی آن آزادتر است و بازتاب فلز موجب غنای تصویری آن می‌گردد. هنر فلزکاری بیشتر خودبه‌خود و ارتجالی است.

۳۸. گسترش مجموعه تزیین‌های ساسانی در سبک‌های گوناگون دیگر به‌تفصیل در بخش ۲ سیری در هنر ایران بررسی می‌شود.

۳۹. برای تصویرها، نک:

G. Marçais, Manuel d'art musulman, I, paris, 1926, Fig. 39.

۴۰. همان، شکل ۱۶۰.

۴۱. همان، شکل ۱۶۳.

۴۲. همان، شکل ۳۲.

۴۳. همان، شکل ۸۲.

۴۴. همان، شکل ۹۴.

۴۵. برای تصویرها، نک:

C. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris, 1925, I, Fig. 90.

۴۶. همان، شکل ۱۳.

۴۷. همان، شکل ۱۴۸.

۴۸. نویسنده این مورد را با توجه بیشتری در منبع زیر بررسی کرده است:

Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie.

۴۹. نک:

Baltrušaïtis, La stylistique ornementale dans la sculpture romane.

۵۰. آثار دیگر گچبری ساسانی از همین دست، اکنون [۱۹۳۸ م] توسط هیئت مشترک کاوش‌های باستان‌شناختی موزهٔ هنرهای زیبای بوستن و موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا به ریاست دکتر اریک اشمیت در چهارترخان نزدیک ری به دست آمده است.

51. K. Erdmann, Das Datum des Tāk-i-Bustān, *Ars Islamica*, IV (1937), p. 93.

52. Persian Art discoveries at Kish, *The Illustrated London News*, March 7, 1931, p. 369, Fig. 5.

۵۳. هیچ‌گونه شکستگی در قسمت سر و شانه‌ها مشاهده نمی‌شود، بنابراین گمان نمی‌رود که آن را به همین شکل ترسناک مُثله‌شده ارائه کرده باشند. به ظاهر بخش سر و بازوها جداگانه ریخته شده، آن‌چنان‌که اغلب در پیکره‌های گِل پخته مرسوم بوده است.

54. F. H. Andrews, Central Asian Wall-Paintings, *Journal of Indian Art and Letters*, N.S., VIII (1935), Pl. III, Figs. 1, 2.

55. Loc. cit., Fig. 3.

۵۶. از نظر سبک‌شناسی نقش‌برجسته‌های بونر Buner، مانند تمامی ویژگی‌های پیکره‌های قندهار، از منابع هلنی سرچشمه گرفته است. بنابراین، معرف نقشمایهٔ جالبی است که سفر دوسویه از شرق به غرب داشته و در طی آن مفهوم خود را از دست داده، سپس به شرق بازگشته است تا با مفهوم اصلی خود ائتلاف کند. کاربرد چنین نمادهای اوستایی در این خانقاه بودایی، شامل یک «استوپا» که به دور آن یک غلام گردشی قرار دارد (در این مکان نقاشی‌های دیواری کشف شده است)، نمایانگر تلفیقی مذهبی است که نکتهٔ شگفت‌آوری نیست، زیرا سرنوشت این منطقهٔ جغرافیایی با پیوند فرهنگی میان ادیان گره خورده بود.

57. P. Ackerman, Tapestry the mirror of civilization, New York – London – Toronto, 1933, pp. 16-17.

58. J. H. Schmidt, Figürliche sasanidische Stuckdekorationen aus Ktesiphon, *Ars Islamica*, IV (1937), p. 183 and Figs. 12, 13.

59. Pope, New relics of a great period in Persian Art, *The Illustrated London News*, March 26, 1932, p. 484, Fig. 7.

۶۰. «گچبری» بناهای ساسانی گچبری واقعی نیست (نک: ص ۵۶۵)، بلکه یک نوع خاک رس سفت است [که گِل سفید نامیده می‌شود. ــ م].

61. *The Illustrated London News*, February 14, 1931, p. 261 (lower right),

که در شرح زیر تصویر، آن را «زنجیری ثابت در منخرین» جانور توصیف می‌کند.

62. F. Cumont, La plus ancienne géographie astrologique, *kilo*, IX (1909), pp. 263-73.

نویسنده خود را مدیون دکتر فیلیس اکرمن، برای کمک در زمینهٔ نگاره‌پردازی‌ها می‌داند.

۶۳. شاخه‌ای که به طور متناوب برگ و میوه دارد (شکل ۱۸۴ الف) اشارهٔ محکمی به نرینگی و مادینگی دارد، به‌خصوص «میوه‌ای» که شامل بافت کاسهٔ گل باشد (برای نمونه، قس: لوح ۷۴ الف).

۶۴. مؤلف از آقای رولاند رید، که این پوسته‌ها را حفظ کرده و این اطلاعات را در اختیار او گذارده است، سپاسگزار است. مقایسهٔ این سر اسب با نمونه‌ای که در کاخ جنوبی تیسفون به دست آمده، جالب نظر است:

O. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29, Berlin, s.d., p. 92, Fig. 15.

سر اسب به‌دست‌آمده از کاخ کیش (نک: ص ۷۲۷) آسیب زیادی دیده و نمی‌توان از روی آن داوری کرد.

65. E. Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten ktesiphon-Expedition (Winter 1931/32), Vorläufiger Bericht, Berlin, 1933, Figs. 34-9.

66. Reuther, op. cit., p. 13, Fig. 6.

۶۷. در گذشته تصور می‌شد که تصویر بهرام گور است ولی بعدها تصحیح شد؛ نک:

S. Langdon, Excavations at Kish and Barghuthiat, I, Sassanian and Parthian remains in central Mesopotamia, *Iraq*, I (1934), pp 114-15.

اما به نظر می‌رسد مجموعهٔ کاخ تا زمان فیروز یکم (۴۵۷/۹ ـ ۴۸۴ م) مورد بهره‌برداری قرار داشته است، زیرا سکه‌های شاپور دوم، بهرام گور (۴۲۰ ـ ۴۳۸ م) و فیروز یکم در آن پیدا شده است.

68. N. C. Debevoise, A portrait of Kobad I, *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, XXIV (1930) p. 10.

۶۹. همچنین نک:

The Illustrated London News, February 14, 1931, p. 261 (upper right)

۷۰. چندین لوح مانند آن‌که تصویر شده است (لوح ۱۷۷ ث)، یکی در برلین (موزهٔ دولتی برلین، بخش اسلامی)

(E. Kühnel – K. Erdmann, Sasanidische kunst, 1937, Fig. I);

و بقیه در بازار پاریس هستند؛ از برخی دیگر لوح‌ها نیز در بازار پاریس آگاهی‌هایی به دست آمده است.

۷۱. همان، شکل ۳، و مشابه آن (البته بسیار آسیب دیده است) در موزهٔ هنر متروپولیتن وجود دارد.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل ۳۱

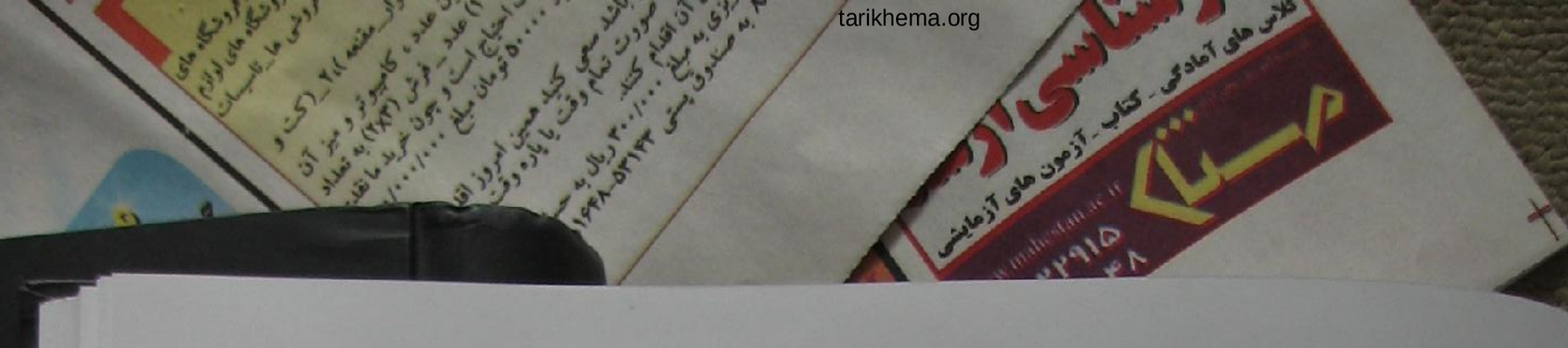
سفالینهٔ پارتی و ساسانی*

نوشته: ریچارد اتینگهاوزن

ترجمه: فاطمه کریمی

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

tarikhema.org



سفالینهٔ پارتی و ساسانی آن‌چنان‌که باید، نه مورد توجه مجموعه‌داران قرار گرفته و نه پژوهشگران بدان پرداخته‌اند. مجموعه‌داران احتمالاً از آن جهت به آن اهمیت نداده‌اند که فاقد زیبایی هنری ویژه‌ای است که بتواند سفالینهٔ این دورهٔ ایران را از دوره‌های دیگر متمایز کند. نقوش فوق‌العادهٔ ظروف پیش از تاریخ، سده‌ها پیش از میان رفته بوده و هیچ نشانی نیز از جلوهٔ عالی پوشش‌های لعاب‌دار چندرنگ هخامنشی نیست؛ و فن‌آوری متنوعی را که سفالگر مسلمان با مهارت در آراستن ساخته‌های خود به کار می‌گرفت، هنوز شکوفا نشده بود. باستان‌شناسان نیز توجه اندکی به آن کرده‌اند، چرا که بیشتر به دست‌ساخته‌های کهن‌تر و بناهای باشکوه علاقه‌مند بوده‌اند؛ در نتیجه، زمانی که در کشفیات خود به نمونه‌ای برخورده‌اند، صرفاً از آن نوع یاد کرده، تقریباً هیچ‌گاه به شرح جزئیات سفالینهٔ به‌دست‌آمده نپرداخته‌اند. غالباً به این گزارش بسنده شده که نمونه‌ها از لایه‌های فوقانی به دست آمده است؛ بنابراین، نسبت دادن این سفالینه‌ها به دورهٔ اشکانی یا ساسانی تنها می‌تواند احتمالی باشد. بسیاری از نمونه‌های عمده‌ای که از کاوش‌های آغازین به دست آمده است، در انبارهای موزه‌ها نگاهداری می‌شود، یا اگر به نمایش درآمده باشد، همچنان منتشرنشده باقی مانده است.

با وجود این، سفالینه‌های برتر ویژگی مشخص خود را دارند، و بار دیگر نمایش‌دهندهٔ شاهکارهای ارزشمندی در گسترهٔ پهناور هنر ایران هستند. گرایش‌های هنری این دوران را می‌توان در بهترین نمونه‌های لعاب‌دار و بی‌لعاب سفالین پی‌گیری کرد؛ صنعتگر برای نیل به مقصود، با ابزار ساده‌ای که در اختیار داشته، تزییناتی خلق کرده که بازتاب موضوعات و اندیشه‌های آن دوره است، همان‌گونه که در تزیینات به‌کاررفته در ساخته‌های ظریف و زیبای سیمین و بافته‌های آن زمان تجلی یافته است.

دورهٔ اشکانی

شناسایی سفالینهٔ اشکانی عمدتاً حاصل کاوش‌هایی است که در مناطق گوناگون بین‌النهرین انجام پذیرفته است، به‌ویژه دست‌ساخته‌های سفالین یافت‌شده در دورا ـ ائوروپوس،[1] آشور،[2] سامرا،[3] سلوکیه،[4] تیسفون،[5] بابِل،[6]

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و نیپور،[۷] نمونه‌های یافت‌شده در خوزستان (شوش)[۸]، جبال (ری)،[۹] سیستان (کوه خواجه)،[۱۰] و ترکمنستان (سمرقند)[۱۱] به تعداد کمتری است، و زمانی که از کاوش‌های محوطه‌های پارتی در خود ایران سفالینه‌های بیشتری به دست آید، بی‌تردید، نظریهٔ ما در این باره تغییر خواهد کرد؛ همچنان‌که معماری و مجسمه‌سازی پارتی نیز دقیقاً همین شرایط را دارد (نک: صص ۵۲۴، ۵۵۳).[۱۲]

در سفالینهٔ پارتی/ اشکانی ویژگی‌های بنیادین متفاوت، و نیز پیوندهای گوناگونی با گونه‌های پیشین و همزمان با آن مشهود است. برای مثال، گفته شده که اشکالی از سفالینهٔ منقوش سرخ‌رنگ نینوا مشابه سفالینه‌های اژه‌ای است،[۱۳] و از سوی دیگر، نمونهٔ نخستین تابوت‌های به شکل اندام انسانی که از شوش به دست آمده، مصری است (نک: ص ۸۱۳). با وجود این، دو گرایش عمدهٔ هلنی و شرقی در سفالینهٔ پارتی کاملاً مشخص است. افزون بر این، تغییر شکل آرام اندیشهٔ یونانی را تحت‌تأثیر شرق می‌توان به‌آسانی تشخیص داد. در این دوره، از شکل‌های خاص یونانی مانند آمفورا (کوزهٔ ته‌باریک دودسته)، تکوک، پیتوس[۱۴] و اسکوس[۱۵] که در تزیین هلنی بسیار رایج بوده؛ هرچند دو نمونهٔ آخر در خاور نزدیک پیشینه داشته است. شکل‌های دیگر استفاده شده است، و همچنین از نگاره‌هایی مانند تندیس‌های بالای طاق‌ها، برگ‌های غار، و صورتک‌های شیر نمایان‌کنندهٔ اندیشهٔ کاملاً متفاوت هنری است، که به نظر شرقی می‌آیند. به رغم این واقعیت، مشکل می‌توان ارتباط دقیق آن‌ها را مشخص کرد. با این وجود، در گونه‌های دیگر، ضمن آن‌که شکل اصلی یونانی متمایز است، اما اندازه‌ها و خطوط خارجی آن‌ها از طرح اصلی دور شده است.

در مجموع، طی دورهٔ اشکانی شکل سفالینه‌ها به انحطاط گراییده است. ظروف پخت‌وپز که در آغاز این دوره تغییری نیافته و کاملاً کروی است، با گذشت زمان به ساده‌ترین شکل ممکن تنزل می‌یابد (سلوکیه)؛[۱۶] انحطاطی که پیش از این در انتقال سبک از دورهٔ سلوکی به عصر اشکانی آشکار شده بود. سفالینهٔ به‌دست‌آمده از بابل ظریف و زیباست. خمره‌ها گردن و پایه‌ای کشیده دارند که حتی تا اندازه‌ای به کاهش وزن این ظروف ذخیره منجر شده است، اما در دورهٔ اشکانی استحکام بیشتر ظرف جایگزین این ویژگی می‌شود.[۱۷] این گرایش در ظروف کاربردی معمولی پارتی نیز مشهود است که قابل مقایسه با سفالینه‌های پیشین در دورهٔ هخامنشی است. انحناهای شاخص در بدنهٔ خارجی خمره‌های ذخیره مسطح و گردن کوتاه آن نیز حذف شده است، و بدین ترتیب، سرانجام بدنه به یک بیضی سادهٔ ناموزون با نواری ضخیم بر دور دهانه تغییر شکل می‌یابد.[۱۸]

سفالینهٔ دورهٔ اشکانی به لحاظ فنی نیز آشکارا تا حدی به انحطاط گراییده است. نمونه‌های به‌دست‌آمده از لایه‌های عمیق‌تر در کاوش محوطهٔ سلوکیه نسبت به سفالینه‌های لایه‌های متأخرتر از دقت ساخت بسیار بیشتری برخوردار است. لعاب آن‌ها هموارتر است، رگه‌های قطره‌های پاشیده‌شده که در دورهٔ متأخر معمول بوده است، به‌ندرت دیده می‌شود و پایه و بخش پایین ظرف پرداخت بهتری دارد.[۱۹]

اما دربارهٔ سفالینهٔ اشکانی نباید تنها بر پایهٔ عواملی چون توانمندی آن در حفظ شکل و تزیینات یونانی داوری کرد و نباید گذاشت کاهش ظاهری در ذوق و سلیقهٔ سازندگان آن‌ها ــ که شمار فراوان سفالینه‌های خشن حاکی از آن است ــ مانع شناخت سبک سفالینهٔ این دوران گردد. این سبک نه تنها پدیده‌ای نو و شاخص در این دوران بوده است، بلکه چنان ارزشمند نیز بوده که ردپای همزمان آن در دوردست‌ترین مناطق، چون حبشه[۲۰] از یک سو و آسیای میانه[۲۱] از سوی دیگر، پدیدار شده است. افزون بر این، این سبک در دورهٔ

ساسانی نیز پذیرفته شده و احتمالاً در چین نیز نفوذ داشته است ــ[۲۲] دو فرهنگی که از نظر هنری کاملاً پویا بودند. توصیف سبک «شرقی» به‌دشواری امکان‌پذیر است. شاید بهترین نمود آن را بتوان در سبوها دید (لوح‌های ۱۸۳ الف، ب، شکل ۲۱۶) که در عین سادگی شکل، با گونه‌ای احساس استحکام و تعادل ساخته شده‌اند. این سبوها با همهٔ بی‌پیرایگی می‌کوشند ویژگی‌های خود را تنها از طریق شکل، و شاید نحوهٔ طرح و اتصال دسته نشان دهند. گاه شکل ظروف، با تزییناتی، از سادگی دور می‌شود؛ کما این‌که سطح یک کوزهٔ به دست‌آمده از بابل (در موزهٔ دولتی برلین)، با ردیف‌هایی از دگمه‌های برجسته به بخش‌هایی تقسیم شده است،[۲۳] ضمن آن‌که قمقمه‌ای مکعب‌شکل، یافت‌شده در آشور (در همین موزه)، دارای برآمدگی‌هایی در گوشه‌های بدنه است (شکل ۲۱۶). اما این تغییرات با طرح شکل اصلی مغایرتی ندارد، و این گرایش شدید به شکل ساده به احتمال زیاد زمینه را برای پذیرش شکل آمفورا آماده کرده است،[۲۴] که نمای خارجی زیبا و قابلیت تغییری که شکل آن دارد و ساخت طیف گسترده‌ای از اندازه‌های گوناگون را میسر ساخته، بی‌آن‌که طرح اصلی را برهم زند، باید مورد پسند و مناسب خواسته‌های پارتیان بوده باشد.



شکل ۲۱۶. قمقمهٔ مکعب‌شکل سفالین، با لعاب سبزرنگ، یافت‌شده در آشور، پارتی. موزهٔ دولتی برلین، بلندا ۱۴/۵ سانتیمتر.

گرایش کلی به سادگی نیز در تزیینات ظروف لعاب‌دار آشکار است. این واقعیتی است که شرایط فنی، کاربرد تزیینات ساده را ایجاب می‌کرده است. لعاب غلیظ نقوش ظریف‌تر را پنهان می‌کرد؛ از این رو، طرح‌ها معمولاً منحصر به خطوط مستقیم، منحنی یا جناغی است، یا نقطه‌ها، دایره‌ها، یا گلبرگ‌های شعاعی که از یک مرکز منشعب شده‌اند. اما همهٔ این‌ها در خدمت برجسته‌سازی عنصر اصلی، یعنی خود بدنه، به کار گرفته شده‌اند. طرح‌های پیچیده‌ای که در تزیینات گچبری بناها، برای مثال، در کاخ‌های آشور (لوح ۱۲۸)، یافت می‌شود در این سفالینه‌ها وجود ندارد؛ ولی ویژگی سفالینه همین است.

اما، چه عاملی انگیزهٔ این محدودیت و طرح و ساخت سادهٔ سفالینه و نادیده‌گیری لعاب‌های رنگارنگی شد که در دیوارنگاره‌های پرزرق و برق دورهٔ هخامنشی و نیز عصر سلوکی به کار رفته بوده است؟ شاید دلیل آن در واقع مردم ثروتمندی باشند که برای خودنمایی، ظروف فلزی گران‌بها را ترجیح می‌دادند. بنابراین، هنرهای وابسته به سفالگری هرگز نمی‌توانست از محدودهٔ مصرف روزمره فراتر رود، و ممکن است بسیاری از ظروفی که ما می‌شناسیم، فقط نمونه‌هایی از ظروف آشپزخانه باشند. اگر چنین بوده، در برخورد با چنین بازار بی‌رونقی، سفالگران باید تمام انگیزه‌های مؤثر را برای عرضهٔ آفرینش‌های هنری والاتر از دست داده بوده باشند. در نتیجه، تحول بنیادی در جهت صنعت تجملی گسترده، تا فرارسیدن ادوار اسلامی، یعنی زمانی که اصول مذهبی استفاده از طلا و نقره را محدود کرد، به تأخیر افتاد. در دورهٔ اشکانی لعاب دادن مضاعف با وجود کمیابی حائز اهمیت است؛ اما به‌کارگیری این روش ناشی از اندیشهٔ هنری نیست، بلکه معرفتی است که طی اجرای کار کسب شده و تقریباً همیشه، بر روی پیه‌سوزهای کوچک کاربرد داشته است تا لولهٔ آن در مقابل گرمای ناشی از نور مقاوم گردد.[۲۵]

گروهی از سفالینه‌های پارتی که شامل تابوت‌های گلین در باختر و استودان‌ها در خاور است، نسبت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

به ظروف معمولی این دوره از ساخت پرکارتری برخوردارند. اما در حقیقت، امکان دارد این آثار نمایان‌کنندهٔ بالاترین دستاورد هنر سفالگری این زمان نباشد؛ همانند ظروف و پیکرک‌های تدفینی چین که تنها به منظور کاربردهای آیینی ساخته و سپس مدفون شده‌اند.

گسترهٔ صنعت سفالگران پارتی بسیار وسیع، و عمده‌ترین فراورده‌های آن تابوت بود؛ اما غالباً خمره‌های ذخیرهٔ بسیار بزرگ، پس از به‌کارگیری برای مصارف خاصی که طراحی شده بودند، امکان داشت به عنوان تابوت یا تنبوشه استفاده شوند. به علاوه، کاسه‌ها، تنگ‌ها، کوزه‌ها و پیه‌سوزها تنوع و گوناگونی قابل توجهی دارند. شکل تعدادی از این اشیا، شکل‌های رایج سنتی است؛ قمقمهٔ سفری نمونه‌ای از این موارد است، درحالی که انواع دیگر، مانند پیه‌سوزها، دارای شکل شاخص پارتی است که به لحاظ تاریخ‌گذاری اهمیت دارد.[۲۶] کاوشگران در سلوکیه تعداد زیادی عطردان و سرمه‌دان در اندازه‌های کوچک، سفالینه‌های کوچک که احتمالاً به عنوان اسباب‌بازی مورد استفاده بوده است، ظروف آشامیدنی لوله‌دار، جعبه‌های کوچک پول که دارای شکافی برای انداختن سکه است، پایه برای ظرف‌های ته‌تیز، زغال‌دان، ابزاری برای تعدیل برآمدگی جای نقش‌های مهر، و فواره‌های کوچک به دست آوردند. در سامرا و شوش گونه‌ای شمعدان که در پایین بشقاب کوچکی به آن متصل است، مشابه شمعدان‌های امروزی کشف شد.[۲۷] ضمناً کشف یک ارابهٔ جنگی ندری گلین حاکی از تداوم یک اندیشهٔ بابلی است که در آن‌جا چنین ارابه‌هایی برای خدایان ساخته می‌شدند و نماد قدرت و عظمت آنان بود.[۲۸]

در دورهٔ اشکانی نمونه‌ای از کاشیکاری بر دیوار، مانند آنچه که در دورهٔ هخامنشی به طرز باشکوهی انجام می‌گرفت (لوح ۷۷ الف، ب) و سپس در معماری اسلامی احیا شد، به دست نیامده است. در «دورا» یک تکه کاشی لعاب‌دار به رنگ آبی بازیافت شد،[۲۹] و در «ورقا» در یک بنای دورهٔ اشکانی دیوارها ظاهراً با مخروط‌های گلین طراحی‌شده بوده‌اند که فرورفتگی انتهای آن‌ها به رنگ سرخ منقوش شده بود. این یافته‌ها نمایان‌کنندهٔ گونه‌ای صنعت تزیینی بسیار کهن محلی است که تا عصر اشکانی رواج داشته است.[۳۰]

ظروف معمولاً بر روی چرخ ساخته می‌شدند. درحالی‌که ظروفی که اندازهٔ آن‌ها برای ساخت با چرخ بسیار بزرگ یا بسیار کوچک بود، با دست شکل می‌یافتند. ساخت انواع دیگر به روش قالب‌گیری بود. برخی از گونه‌های ظرف‌ها، مانند پیه‌سوزها و قمقمه‌های سفری، در قطعه‌های جداگانه ساخته شده و سپس با گچ به هم متصل می‌شده‌اند. در ساخت ظرف‌های با بدنهٔ نازک‌تر، نخست بدنه به ضخامت متعارف شکل داده شده، سپس به نازکی موردنظر تراشیده می‌شد.

نقوش کنده‌کاری‌شده قالبی، مهرزده، و یا افزوده هستند و یا با دست ایجاد شده‌اند، و طرح‌ها شامل خطوط عمودی و موجی، نوارهای جناغی، ردیف نقطه‌های برجسته، نقوش بریده‌شدهٔ عمودی، نوارهای باریک کنده‌کاری‌شده یا افزوده، و نوارهای قالبی هستند. تزیینات بسیار شاخص سفالینه در این دوره، دایره‌ها و مخروط‌های کوچک افزوده روی ظرف‌های آمفورا و پیه‌سوزها، و همچنین نوار شیارداری است که با انگشتان دست فشرده شده و روی انواع ظرف‌ها و نیز تابوت‌ها به کار رفته است. قمقمه‌های سفری معمولاً گل‌های ستاره‌ای‌شکل مرکزی یا نوارهای موازی هم را که به‌سادگی آرایش یافته‌اند، نشان می‌دهد. تزیینات قالبی عمدتاً روی تابوت‌ها، آمفوراها و پیه‌سوزها مشاهده می‌شوند. این تزیینات معمولاً شامل نقشمایه‌های گل، انسان و

جانور، متشکل از برگ‌های مو و غار روی شاخه‌های موجی یا در یک حلقهٔ گل است، مانند نقوشی که روی بسیاری از پیه‌سوزها دیده می‌شوند؛ و نقاب‌ها یا تندیس‌های کامل، به عنوان تزیین روی تابوت‌ها و گردن آمفوراها به کار رفته است. گه‌گاه تندیس‌ها در یک طاق‌نما با ستون‌های «یونیایی» قاب شده‌اند. در سفالینهٔ سلوکیه و آشور نقش هیچ جانوری دیده نشده است، و نبودِ آن با توجه به نقش مسلطی که تصویر جانوران، تقریباً نسبت به تمام دوره‌های دیگر در تزیین سفالینه داشته است، چشمگیر است. اما بر روی ظروف ترکستان چین و همچنین تعدادی از قطعات یافت‌شده در ایران، غالباً نقش جانوران به صورت نقش افزوده یا به شکل نقوش برجستهٔ قالب‌گیری‌شده اجرا شده است[۳۱] (نک: لوح ۱۹۵ ب و شکل ۲۱۷). در پایان، بیشتر سفالینه‌ها، به استثنای شماری از سفالینه‌های یادشده که امکان دارد قدمت آن‌ها به دورهٔ اشکانی برسد، جدیدتر به نظر می‌رسند.

انبوهی از سفالینه‌های بی‌لعاب مهرزده در بابل،[۳۲] که در آن‌جا از این فن‌آوری پیش‌تر در دورهٔ هخامنشی و در دورا ـ ائوروپوس[۳۳] استفاده می‌شده، به دست آمده است. این مهرها معمولاً مدوّرند و نقش ستاره‌ها، صلیب‌های شکسته، صلیب‌هایی با نقطه‌چین بین بازوها، و برگ‌های ساده را نشان می‌دهند.

در نینوا سفالینه‌ای منقوش به رنگ سرخ یافت شده است. بعضی از این ظرف‌های سفالین در داخل و خارج دارای پوشش هستند، اما معمولاً نقاشی روی آن‌ها منحصر به نوار باریکی در زیر لبه است.[۳۴] تکه‌ای از یک خمرهٔ خاکسپاری در آشور به دست آمده که برخلاف ساخت عاری از ظرافت آن، صحنهٔ بزرگ و باشکوهی بر آن نقش بسته است. این صحنه یک خدا و یک ایزد یا ایزدبانو را با یک کودک و دو کاهن که به رنگ سیاه نقاشی شده است، نمایش می‌دهد.[۳۵] همچنین تکه‌هایی از سفالینه‌های منقوش با نقشمایه‌های هندسی، به‌ویژه مارپیچ‌های مورّب، از جنوب مکران به دست آمده است (لوح ۱۶ ر، ز).[۳۶]



شکل ۲۱۷. کوزهٔ سفالین بی‌لعاب، با نقش‌برجستهٔ قالب‌گیری‌شدهٔ پارتی، موزهٔ ارمیتاژ، بلندا ۲۲/۷ سانتیمتر.

استفادهٔ گسترده از انواع لعاب در دورهٔ اشکانی آغاز شد. در این دوره تنوع رنگ‌ها محدود است و تنها شامل سایه‌هایی از رنگ‌های نخودی تا زرد، منگنز، قهوه‌ای، آبی و سبز است که دو رنگ آخر بیشتر از دیگر رنگ‌ها معمول بوده است. روی ظرف فقط از یک لعاب استفاده شده و آمیزه‌های لعاب رنگارنگ تقریباً ناشناخته است. ظاهر لعاب عمدتاً بر حسب ترکیب شیمیایی، مهارت فن‌آوری همراه با عناصر به‌کارگرفته‌شده و پخت آن و تأثیر انواع مختلف خاک طی زمان طولانی مدفون بودن شیء بر روی لعاب گوناگون است. با توجه به دلایل یادشده، امکان دارد لعاب صدف‌گرفتهٔ نقره‌ای، یا مات و دارای خلل و فرج، صاف، یا ترک‌ترک، یا حتی پوسته‌پوسته‌شده باشد. افزون بر این، ممکن است لعاب یکسان در داخل و خارج ظرف متفاوت به نظر آید، و همواره بسیار ضخیم‌تر از لعابی است که روی سفالینه‌های متأخرتر به کار رفته است. از این رو، تنها

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سفالینه‌های خشن‌تر لعاب‌دار بوده‌اند. پس، پوششی ضخیم نمی‌توانسته مناسب شکل‌های عالی و ظریف بوده باشد، زیرا غلظت آن هرگونه آذینی را که در زیر باشد، پنهان می‌کند؛ در نتیجه، تزیین روی ظروف لعاب‌دار معمولاً بسیار ساده و واضح و حتی از تزیین برخی از سفالینه‌های بی‌لعاب نیز نازل‌تر است.[۳۷] گمان می‌رود که سفالینهٔ لعاب‌دار در سراسر ایران بسیار کمیاب بوده باشد؛ فقط چند نمونهٔ لعاب‌دار از ری به دست آمده است، درحالی‌که در ویرانه‌های کوه خواجه هیچ سفالینهٔ لعاب‌داری یافت نشده است.

تابوت‌ها

در دورهٔ اشکانی چندگونه خاکسپاری مرسوم بوده است. جسد یا در داخل خمره‌ای نهاده می‌شد، یا در دیگ بزرگی پوشانده می‌شد، و یا در تابوتی قرار می‌گرفت. این تابوت‌ها که به شکل‌های گوناگونند، به عنوان مهم‌ترین نمونه‌های هنر سفالگری این عصر اهمیت دارند و نمایانگر دستاورد خاصی از لحاظ فنی و مهارت هستند. گونه‌ای از این تابوت‌ها به نظر می‌رسد نوآوری این دوره باشد، درحالی‌که سایر گونه‌ها باید دست‌کم در دورهٔ اخیر تحول یافته باشند. از میان آن‌ها دو شکل اصلی شناخته شده است که اصطلاحاً تابوت «لگنی» و «نعلینی» نامیده شده‌اند.

تابوت لگنی در ککزو، آشور، شوش و نیپور یافت شده است که در آن‌ها گونهٔ نعلینی نیز به دست آمده است. این نوع تابوت در زمانی بسیار کهن‌تر در بابل پدید آمده است و پارتی‌ها آن را از آشوری‌ها اقتباس کردند.[۳۸] با وجود این، نمونهٔ پارتی آن نسبت به پیش‌نمونهٔ آشوری پیشرفت شایانی را نشان می‌دهد؛ نه تنها طرح و شکل آن تکامل بیشتری یافته، بلکه سرپوشی نیز به آن افزوده شده است، و بدنه و سرپوش، هر دو، گاه پرآذین و لعاب‌دار است. نمونه‌های یافت‌شده در شوش دارای چهار دسته است که به تزیین سه‌پرّه‌ای منتهی می‌شوند.[۳۹] درحالی‌که که سایر تابوت‌ها، که عمدتاً از آشور[۴۰] و ککزو[۴۱] به دست آمده، با آن‌که روش اجرای کار خام‌دستانه است، دارای تزیینات ماهرانه‌ای است؛ تصویر الهه‌ای عریان یا نیمه‌عریان در طاق‌نمایی با ستون‌های یونیایی نمایش داده شده که یک‌درمیان با شاخه‌های مُو آراسته شده است. در تعدادی از تابوت‌های به‌دست‌آمده از آشور، تمام نقش در هر دو سوی بدنه در قابی از نخل قرار دارد.

نسبت دادن تابوت‌های نعلینی به دورهٔ اشکانی مورد تردید قرار گرفته است، اما این امر بدون توجه به کشف تابوت‌های بی‌لعاب و لعاب‌دار این‌گونه تابوت‌هاست که از سومین لایهٔ سلوکیه به دست آمده و از ۱۴۱ پ‌م تا ۴۳ م تاریخ‌گذاری شده است.[۴۲] با آن‌که تمدن این دوره در سلوکیه طی تسلط اشکانی‌ها در این شهر شکل گرفت، هنوز آشکارا تحت‌تأثیر بسیار زیاد هلنیسم بود. طی کاوش این محوطه، در لایه‌های بالاتر که دارای ویژگی پارتی مشخص‌تری بود، هیچ‌گونه تابوتی یافت نشد. در حدود سال ۵۰ م،[۴۳] در آیین زردشتی در ایران، قرار دادن جسد در هوای آزاد رسم عمومی شد. ویژگی‌های این گونه، دهانهٔ تخم‌مرغی یا بیضی‌شکلی در قسمت پهن آن است که یا با سرپوشی هم‌اندازه و یا با آجر بسته می‌شد، یا پر از آجر، و سوراخی کوچک در تیزی انتهای خمره برای مقاومت بیشتر آن تعبیه می‌شد.[۴۴] این شکل برای تابوت‌های بی‌لعاب و لعاب‌دار، چه تزیین‌شده و چه بدون تزیین، کاربرد داشته است. نقوش تزیینی به‌کاررفته بر روی آن‌ها شامل خطوط ساده و نقشمایه‌های تزیینی برجسته و نقوش برجستهٔ طنابی یا طرح‌های پیچیده است. روی پرنقش‌ترین خمره‌ها،

اطراف و بالای بدنه و سرپوش، با استفاده از نوارها یا نقوش طنابی افزوده، به بخش‌هایی تقسیم شده و در هر یک از آن‌ها نقشی قاب شده است. معمولاً کل تزیین تکرار یک نقش است. تصویرهای مردی جنگجو و همان زن عریان یا ملبس به جامه‌ای تن‌نما غالباً تکرار شده است. تصویر نخست عمدتاً روی تابوت‌های یافت‌شده در ورقا و نیپور دیده شده است. بر روی این تابوت‌ها تصویر جنگجو به حالتی که ایستاده و دست‌ها را بر کمر نهاده، نشان داده شده است، و کت کوتاه تنگی بر تن، کلاهی مسطح بر سر، و شمشیری بر کمر دارد (لوح ۱۸۰ ب، پ)؛ اما روی بعضی از تابوت‌های نیپور، این جنگجو روی تختی لمیده و جامی در دست دارد، که مضمون ویژهٔ «میهمانی» پارتی است.[۴۵] یکی از حالت‌های شاخص، نمایش ایزدبانوی باروری، تصویر ایستادهٔ زنی از روبه‌روست، با سینه‌های بزرگ که یک دست را روی سینه و دست دیگر را بر شرمگاه نهاده است[۴۶] (لوح ۱۸۰ ت؛ نک: صص ۲۵۳ ـ ۲۵۴). گونهٔ دیگری که تنها در نیپور یافت شده، تصویر یک زن عریان را نمایش می‌دهد که اندام‌های پایین تن او به قوس‌های زیبای آذینی منتهی می‌شود.[۴۷] همزمان، تندیس کامل سر یک زن تاج‌دار، آراسته به مارپیچی بزرگ که از دو طرف و چانهٔ وی آویخته است، از همین مکان به دست آمده که اکنون در موزهٔ دانشگاه پنسیلوانیا در فیلادلفیاست (لوح ۱۸۰ الف)؛ همچنین گونهٔ دیگری که آن نیز در نیپور یافت شده و نقش زن عریان رامشگری را نشان می‌دهد که با نقش یک صورتک یک‌درمیان قرار گرفته است.[۴۸] و قطعه‌ای بی‌نظیر، متعلق به یک تابوت، نقش زنی عریان را بر خود دارد که رقص با شال را اجرا می‌کند.[۴۹] تعدادی از تابوت‌های ورقا با پیکر فردی تزیین شده که جامه بر تن دارد و جنسیت وی نامشخص است، و لوح یا جعبهٔ چهارگوشی را با دو دست نگاه داشته و پوششی شبیه به کلاه‌گیس بر سر دارد؛[۵۰] در حالی که تابوت‌های سفالین مشخص نیپور دارای نقش شش گاو با سر انسان در دو ردیف قاب باریک و دراز است.[۵۱]



شکل ۲۱۸. تابوت سفالین، منقوش به نقش تقلیدشده‌ای از پوشش مومیایی، محل اکتشاف: میدوم، مصر، دورهٔ بطالسه یا اوایل عصر مسیحیت، موزهٔ عتیقات مصر، قاهره، دراز ۱۲۸/۷ سانتیمتر.

تمام این تصاویر نگاره‌های آشنای پارتی است و اغلب آن‌ها به عنوان پیکرک‌های گلین نیز ساخته شده‌اند (نک: فصل ۱۱). تنها شکل تابوت بدیع است و به توضیح نیاز ندارد. این شکل احتمالاً از مصر اقتباس شده است زیرا تابوت‌های سفالین به این شکل که قدمت آن‌ها از دورهٔ بطالسه تا اوایل دوران مسیحیت بوده، در گورستان مَیدوم یافت شده‌اند (شکل ۲۱۸). یکی از این تابوت‌ها با طرح شبکه‌مانندی نقاشی شده که تقلیدی از لفاف خارجی مومیایی است؛[۵۲] بخش‌های مستطیل‌شکل با نگاره‌های آذینی روی تعدادی از نمونه‌های پارتی، می‌تواند از آن الهام گرفته باشد.

طرح لفاف مومیایی، واپسین یادبود سرچشمهٔ اصلی شکل تابوت با طرح اندام انسان را نمایش می‌دهد. یک مرحلهٔ میان‌دوره‌ای با نقش سوسک‌هایی از سدهٔ ۹ یا ۸ پ‌م[۵۳] در دروازهٔ فَیوم، در مصر سفلی پیدا شده است: تابوت «نعلینی» سفالین که دارای دو حفره است، با صورت و دست‌های قالب‌گیری‌شده بر روی سرپوش آن. همچنین گونه‌ای تابوت سفالین با طرح اندام انسان که تولید انبوه شده بود، از شوش به دست آمده است. این گونه آشکارا به شکل طرح کلی بدن انسان است، با سری که با دقت زیاد روی سرپوش کار شده است.[۵۴] نشانهٔ الهام این تابوت‌ها از مصر بال‌های محافظ ایزیس [الههٔ ماه در مصر کهن] و نفتیس [اسطورهٔ مصری،

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خواهر ایزدس] است. همچنین این نخستین نمایش تابوت با طرح اندام انسان در خارج از مصر نیست. نمونه‌های سفالینی، متعلق به سدهٔ دوازدهم تا دهم پیش از مسیح، در فلسطین و ماورای رود اردن به دست آمده است.[۵۵] تابوت فنیقی به این شکل و به قدمت سدهٔ پنجم تا سوم پیش از مسیح کاملاً شناخته‌شده است.[۵۶] تعدادی از تابوت‌های یادشده در بالا ظاهراً متعلق به دورهٔ سلوکی است. با این وجود، انواع دیگر سفالینهٔ آن که پیوند تنگاتنگی با گونهٔ اشکانی دارند، در بابل کشف شده است.[۵۷]

چهارمین گونهٔ تابوت سفالین در آشور[۵۸] و نیپور[۵۹] کشف شده که تابوت «کفش» یا «پای زنانه» نامیده شده و ظاهراً شامل جنبه‌هایی از دو شکل پیشین است، زیرا این گونه تابوت دارای بلندا و شکل تقریباً ناهنجاری نسبت به گونهٔ لگنی است، و در یک سوی آن دهانه‌ای مانند تابوت‌های نعلبنی هست. تزیین نمونه‌ای که از آشور به دست آمده، منحصر به دسته‌ها و نواری است که در فواصل معیّن با انگشت فشرده شده است.

زمانی که از انواع گوناگون این گونه تابوت در بین‌النهرین و عیلام استفاده می‌شده است، در بخش شرقی شاهنشاهی استودان‌ها مرسوم بودند و استخوان‌ها به محض از بین رفتن گوشت در استودان قرار می‌گرفت (نک: صص ۵۷۷ ـ ۵۷۹).[۶۰] چنین استودان‌هایی بیشتر در سغد (واقع در ترکمنستان)، به‌ویژه در افراسیاب (نزدیکی سغد)، به دست آمده است و غالباً متعلق به دوره‌ای از اواخر دورهٔ اشکانی و عصر ساسانی هستند؛ اگرچه امکان دارد بعضی از آن‌ها حتی متأخرتر باشند. گونهٔ غالب این استودان‌ها بی‌لعاب بوده، با دست شکل داده شده است و تزیینات قالبی و مهرزده‌ای که بر روی آن‌ها به کار رفته، بنای بزرگ مسطحی را با یک ورودی مرکزی نشان می‌دهد. یک تکهٔ گلین به‌دست‌آمده در این منطقه،[۶۱] با حلقهٔ گل شیاردار و سرهای زنانهٔ هلنی تزیین شده است و احتمالاً در اصل، بخشی از استودانی از این دست بوده است. نمونهٔ دیگری که در افراسیاب کشف شده (در موزهٔ ارمیتاژ)[۶۲] و متعلق به اواخر دورهٔ اشکانی یا اوایل عصر ساسانی (لوح ۱۹۵ ب) است، دارای نقش پیچیده‌تری است؛ در وسط یک ضلع آن دری بزرگ دیده می‌شود که با نوار برجستهٔ قالب‌گرفته‌ای قاب شده و در بالای آن یک سر با تاجی از کنگره قرار دارد. ضلع دیگر آن آراسته به نقش مهرزدهٔ شیری بزرگ به حالت نشسته است. تزیین هر دو ضلع در یک جهت است. در سراسر نمای استودان نقش یک طاق که بر دو ستون استوار است، چهار بار تکرار شده و تصویر مردی که در دست راست یک سر و یا صورتک دارد، قاب شده است (نک: ص ۱۰۷۳)؛ در زیر سقف یک نقش قیطانی و قالبی قرار دارد، و فضاهای خالی را نقشمایه‌های دایره و تصاویر مشابه صلیبی، متشکل از مثلث‌ها، به طور غیرمنظم پر کرده است. بعضی از جزئیات طاقچه‌هایی که طاق هلالی دارند، مانند تصاویری که درون آن‌ها جای گرفته و یا نوار قاب‌گرفتهٔ اطراف آن‌ها، یادآور تابوت‌های اشکانی بین‌النهرین است، اما این استودان‌ها به رغم خشن بودن، ظریف‌ترند.

آمفوراها

آمفوراها (لوح‌های ۱۸۱ ـ ۱۸۲، شکل ۲۱۹ الف، ب) که وجه یونانی ـ رومی آن‌ها بیشتر از سایر تولیدات سفالین این دوره است، از هر جهت همانند گونه‌های رومی یافت‌شده در مناطق گوناگون سوریه هستند.[۶۳] شکل، لعاب، صفحه‌های مدوّر مخصوص و دگمه‌های روی گردن و دسته، نقوش طنابی قالبی، و نوارها، همه، در نمونه‌های رومی یافت شده است که تنها تفاوت آن‌ها در مشخصهٔ کلاسیک‌تر کاربرد نقش‌برجسته‌هاست. در واقع، اگر

چند نمونه نداشتیم، به‌سختی می‌توانستیم این آمفوراها را اشکانی طبقه‌بندی کنیم، زیرا بخش بیشتر آن‌که کاملاً ساده است، در لایه‌های اشکانی آشور و نینوا پیدا شده است؛[۶۴] و افزودن آن‌ها به این طبقه‌بندی بر اساس چند نمونه‌ای که خاستگاه آن‌ها مشخص نیست، محل تردید است.



الف. در مالکیت کلکیان، بلندا ۳۷ سانتیمتر.
ب. موزهٔ بریتانیایی، بلندا ۲۶/۸ سانتیمتر.
شکل ۲۱۹ الف، ب. آمفوراها، سفالینه، لعاب سبزرنگ، پارتی.

شکل آمفورا در اساس ساده است، اما اندازهٔ آن دارای تنوع بسیاری است. نسبت اندازهٔ بخش‌های فوقانی و تحتانی بدنه می‌تواند متغیر باشد، امکان دارد نسبت اندازهٔ کل بدنه به گردن نیز تغییر کند، و همچنین اندازه و شکل دسته‌ها ممکن است متنوع باشد. شکل حجمی آمفورا گاهی زاویه‌دار، گاه مدور، و یا ممکن است تخم‌مرغی‌شکل باشد؛ پایه امکان دارد به شکل کاسه‌ای باشد که بدنهٔ اصلی و گردن بر آن استوار شده باشد، اما معمولاً بدنه ترکیب متوازن خوبی دارد و گردنی با اندازه‌ای مناسب بدان الحاق شده است.

از سوی دیگر گردن می‌تواند بزرگ‌تر و تقریباً به گشادی بدنه ساخته شود و در نتیجه، عریض‌تر و ستبرتر به نظر می‌رسد. دسته‌ها غالباً تنها تزیین و عامل عمده‌ای برای جلوهٔ ظرف است. ممکن است از دو، سه یا چهار دسته استفاده شده باشد؛ امکان دارد خمیده، زاویه‌دار یا ساده باشد؛ و یا از به هم پیچیدن دو یا چهار رشته تشکیل شده باشد. پایه و طرح لبه ضمن آن‌که اهمیت کمتری دارد، در شکل کلی مؤثر است. تصور می‌شود کاهش برجستگی پایه حاکی از تاریخی متأخر باشد.[۶۵]

تزیین آمفورا در مجموع محدود است. بخش‌های فوقانی و تحتانی بدنه جداگانه شکل داده شده و محل اتصال در زیر یک نوار شیاردار پنهان است. افزون بر این، بدنه می‌تواند با خطوط افقی آذین شده باشد، حتی اگر خطوط برجستهٔ شیاردار، موجی و یا جناغی بر روی گردن کار شده باشد. با وجود این، شاخص‌ترین نگاره‌ها صفحه‌های مدوّر کوچکی است که روی گردن و دسته‌ها به کار رفته است، و دگمه‌های مخروطی کوچک نیز دو سمت انتهای دسته‌ها را آراسته‌اند. احتمالاً این هر دو تزیین نمایش‌دهندهٔ تقلید تزییناتی که در فلزکاری مورد استفاده بوده، یا آذین‌های پرچ‌شدهٔ کوزه‌های فلزی است که در تزیین ظروف سفالین می‌تواند از آن‌ها اقتباس شده باشد.[۶۶] تزیینات دگمه‌ای بر روی آمفورای کوچکی که از دومین لایهٔ (۴۳ ـ ۱۱۶ م) سلوکیه به دست آمده و همچنین روی دو پیه‌سوز مکشوفه از لایه‌های بعدی[۶۷] همین محوطه به چشم می‌خورد. قرص‌هایی، دست‌کم، روی یک نمونه از سومین لایهٔ سلوکیه (۱۴۱ پ‌م ـ ۴۳ م) و نیز بر روی چند پیه‌سوز در لایه‌های بعدی دیده شده است.[۶۸] پرکارترین تزیینات، ترنج‌هایی است با صورتک‌ها یا تمثال تمام‌قد انسانی بر سطح آن‌ها که اغلب دارای ویژگی کاملاً هلنی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هستند؛ این تزیینات جداگانه قالب گرفته شده و روی ظرف افزوده شده‌اند (نک: لوح‌های ۱۸۱ الف، ۱۸۲ ب).[۶۹]

آمفوراها همیشه لعاب‌دار است و معمولاً پوشش لعاب شامل طیف وسیعی از سایه‌های متنوعی به رنگ‌های آبی و سبز است، اما گاه لعاب‌های قهوه‌ای و نخودی‌رنگ نیز دیده شده است. سطح داخلی ظرف نیز غالباً دارای لعاب است. گمان می‌رود که از این ظروف برای نگاهداری شراب یا نیز روغن استفاده می‌شده است.

یکی از زیباترین نمونه‌ها که در تملک آقای فهیم کوچکجی است (لوح ۱۸۲ ب)، به لحاظ لعاب سبزرنگ آن چشمگیر است. لعاب این نمونه بهتر باقی مانده و بنابراین، نسبت به لعاب‌های عادی پارتی درخشان‌تر است. این آمفورا، علاوه بر طرح‌های تزیینی معمولی، مانند قرص‌ها، دگمه‌های روی گردن، یک نوار شیاردار گرداگرد بخش فوقانی بدنه، و خطوط مستقیم و جناغی حکاکی‌شده روی بدنه و شانه، با نقش کوچک انسانی که دو بار روی گردن تکرار گشته نیز آراسته شده است. به دلیل غلظت پوشش لعاب، تا آن‌جایی که امکان دارد تصویر منقوش بر روی ظرف شرح داده می‌شود. به نظر می‌رسد تصویر مردی باشد با کلاه گرد مُدیوس بر سر، که در دست درازکردهٔ راست خود سبوی پاترا را به نشانهٔ نیایش خدای شراب، و در دست چپ شاخ کورنوکوپیا [شاخ نعمت و وفور، یکی از دو شاخ آمالثایا، دایهٔ زئوس] را نگاه داشته است.

خاستگاه این نمونه احتمالاً سوریه است، منطقه‌ای که فرمانروایان آن دائماً تغییر می‌کردند؛ از این رو به‌سختی می‌تواند به عنوان پارتی یا رومی طبقه‌بندی شود. معدودی از سکه‌های اشکانی، تمثال ایستادهٔ انسانی را که شاخ کورنوکوپیا یا سبوی پاترا در دست دارد، در حال نیایش نشان می‌دهد.[۷۰] از سوی دیگر، تصویر کوچک روی این آمفورا یادآور نماد مردم روم است که روی سکه‌های امپراتوری روم پیدا شده و نمونهٔ آن تصاویر روی سکه‌های دیوکلسین[۷۱] نیز هست؛ اما جامه‌ها در این دو مورد متفاوت است، و تصویر روی سکه‌ها نقش جوانی است. تشخیص تصویر ریش‌دار به عنوان سراپیس [اسطورهٔ مصری خدای جهان اسفل]، خدای محبوب شرقی ـ هلنی، در سراسر روم پذیرفتنی می‌نماید؛ زیرا این خدا غالباً به شکل مردی ریش‌دار، کلاه گرد بر سر، و با سبوی پاترا و شاخ نعمت و فراوانی نقش شده است.[۷۲]

با آنچه در بالا گذشت، مشخص شد که قطعهٔ متعلق به کوچکجی کاملاً در گروهی جای می‌گیرد که نمونه‌های دیگر این گروه نمایش‌دهندهٔ علایم شاخص دورهٔ یونانی ـ رومی هستند. مثلاً، به عنوان نمونه، اروس چنگ می‌نوازد یا با ماری دست و پنجه نرم می‌کند.[۷۳] اما چنانچه ویژگی پارتی آن بدین ترتیب نتواند دقیقاً ثابت شود و احتمالاً مشکوک انگاشته شود، اهمیت این قطعه، نه تنها به لحاظ ارزش‌های هنری، بلکه همچنین بدین جهت که شکل پرمایه‌ای از گونه‌های مشابه پارتی مانند یافته‌های کاوش‌های سلوکیه و آشور[۷۴] را نمایش می‌دهد، به جای خود باقی است.

برای تاریخ‌گذاری دقیق آمفوراهای گوناگون هیچ‌گونه مدرک باستان‌شناختی در دست نیست. می‌توان فرض کرد آن دسته از ظروفی که بدنه و گردن بسیار متناسب دارند و پایهٔ آن‌ها دارای طرح ظریفی است، کهن‌ترین باشند؛ زیرا بیش از نمونه‌های دیگر به سبک یونانی ـ رومی شباهت دارند. ساخت این ظروف از آغاز دورهٔ اشکانی است. از سوی دیگر، ظروفی که بدنهٔ آن‌ها تخم‌مرغی‌شکل است و پایه‌ای ساده دارند، می‌توانند متأخرتر به شمار آیند.[۷۵] هنوز از طول زمان تداوم این گونه، و یا این‌که در دورهٔ ساسانی ادامه داشته یا نه، یا اگر این چنین بوده چه مدتی تداوم داشته است، اطلاعاتی در دست نیست.[۷۶]

به دلیلی که یاد شد، مراکز ساخت را نمی‌توان مشخص کرد؛ اما بعضی از نمونه‌هایی که از شوش در دست است (لوح ۱۸۱ ب)، نشان‌دهندهٔ نقص‌هایی در فناوری است. بنابراین، حمل‌ونقل آن‌ها از محلی به محل دیگر مشکل می‌توانسته سودی در بر داشته باشد ــ نکته‌ای که احتمال تولید محلی بودن آن‌ها را نشان می‌دهد.[۷۷] چندین قطعه، شامل تعدادی از زیباترین ظروف شناخته‌شده، از طریق داد و ستد رواج یافته‌اند، و خاستگاه آن را رقه[۷۸] (واقع در سوریه، کنار فرات) ذکر کرده‌اند؛ اما از آن‌جایی که کاوش‌های باستان‌شناختی در این منطقه صورت نگرفته است، اظهارنظر دربارهٔ اندازهٔ اهمیت آن امکان‌پذیر نیست. خاستگاه نمونه‌های دیگر (در موزهٔ بریتانیایی و موزهٔ هنری متروپولیتن) را سلامیه (نزدیک موصل، مشرق دجله) ذکر کرده‌اند، درحالی‌که آمفورایی که در تملک آقای کوچکجی است، در حمص (واقع در ۱۵۰ کیلومتری دمشق) یافت شده و قطعات دیگری نیز در حماة (واقع در سوریه، کنار نهرالعاصی) به دست آمده است.[۷۹]

خمره‌ها

خمره‌ها دارای طبیعت و ظاهر کاملاً متفاوتی هستند؛ اما ساختار کلی آن‌ها با آمفوراها ارتباط دارد، و تکامل آن‌ها را از روی آمفوراها می‌توان پی‌گرفت. انحنا یا زاویه (هرکدام که ظرف آن را داشته باشد) به‌تدریج ملایم‌تر می‌شود؛ گردن نیز باریک‌تر و کم‌اهمیت‌تر، و دسته‌ها نازک‌تر و کوچک‌تر شده و گاهی فقط به یک دسته خلاصه می‌شود؛ و سرانجام، به یک شکل کاملاً تازه منتج می‌شود، با بدنه‌ای تخم‌مرغی‌شکل و دسته‌های کوچک حلقوی ساده که زیبایی و اصالتی ندارد، اما خوشایند و گاه پرمایه و حتی ستودنی است (لوح ۱۸۳ الف، ب). گونه‌های تازه تکامل یافته و گاه کاملاً رایج شده‌اند. از میان آن‌ها خمره‌ای استثنائی، بدون پایه و فقط با یک دسته، قابل توجه است که چندین نمونهٔ آن شناخته شده است (شکل ۲۲۲ ب). این گونه در دو لایهٔ فوقانی محوطهٔ سلوکیه پدید آمده و تا دورهٔ ساسانی تداوم می‌یابد.[۸۰]

سفالگران پارتی گاه در تولید گونه‌های تازه از شکل‌های متداول آن کوشیده‌اند. بدین‌سان، قمقمهٔ به‌دست‌آمده از آشور (شکل ۲۱۶) با آن‌که ریشه در بعضی از طرح‌های سبک قدیم دارد، بدنهٔ قمقمه که معمولاً باید مدوّر باشد، به مکعب تبدیل شده است. افزون بر این، چهار برآمدگی در چهار گوشهٔ بدنه احتمالاً گونهٔ اغراق‌شدهٔ دگمه‌هایی است که در دو سوی دسته‌های آمفورا یافت شده است. یک تنگ یافت‌شده در بابل، تقریباً مشابه خوشه‌های تصنعی انگور است و شاید پیوند کمی با شیشه‌های شراب سده‌های دوم و سوم مسیحی داشته باشد[۸۱] که گاه در سفالینهٔ عصر رومی از آن‌ها تقلید می‌شد.

تکوک‌ها

آغاز استفادهٔ شایان از تکوک در دورهٔ اشکانی و ساسانی با یک تکوک سر گاو با لعاب سبزرنگ نمودار شده است. این تکوک از بالاترین لایه‌های (سلوکی یا پارتی) «مرکس» در بابل پیدا شده است و نمونه‌ای است دارای ساخت بسیار عالی که با توانایی شکل داده شده است و خطوط بسیار روشن و جذابی دارد (لوح ۱۸۴ ت). این قطعه امکان دارد بی‌هیچ واسطه‌ای ریشه در هلنیسم داشته باشد، همان‌طور که تئاتر یونانی در بابل نشان‌دهندهٔ تأثیر شدید هنر دورهٔ یونانی ـ رومی در آن‌جاست.[۸۲]

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

طرح اولیهٔ تکوک دورهٔ یونانی ـ رومی در دست سفالگران پارتی تا اندازه‌ای دستخوش دگرگونی شده و از آن دو شکل مشخص تکامل‌یافته پدید آمده است.[۸۳] گروه اول با پنج ظرف بدون لعاب از دو گونهٔ بسیار مشابه نشان داده شده است (شکل ۲۲۰ الف، ب)[۸۴] که عمدتاً در دومین لایهٔ محوطهٔ سلوکیه کشف شده‌اند



شکل ۲۲۰ الف ـ پ. آمفورا ـ تکوک، سفالینه، پارتی.
الف، ب. بدون لعاب، یافت‌شده در سلوکیه، ۲۳ ـ ۱۱۶ م؛ الف. موزهٔ هنر کلیولند، بلندا ۱۳/۷ سانتیمتر؛
ب. موزهٔ باستان‌شناسی دورهٔ کلاسیک، دانشگاه میشیگان، بلندا ۱۲ سانتیمتر؛ پ. لعاب‌دار سبزرنگ، یافت‌شده در نیپور، موزهٔ دانشگاه، فیلادلفیا، بلندا ۳۲/۳ سانتیمتر.

(۴۳ـ۱۱۶ م)، و سومین لایه شامل انواع ظروف لعاب‌داری است (شکل ۲۲۰ پ) که در نیپور به دست آمده است (نمونهٔ آخر در موزهٔ دانشگاه، فیلادلفیا نگاهداری می‌شود). شکل بنیادی آن‌ها شکل آمفورایی است که یا سوراخی مستقیم روی بدنه دارد یا در پایه نوک‌تیز است، و یا سرلولهٔ کوچکی از آن بیرون زده است. پیوند آن با گروه تکوک، با تزیین شاخ‌مانندی که بالای این دهانه‌ها قرار دارد، ثابت شده است. یک سر شبیه به گاو آخرین اثر بسیار شاخص تکوک‌هاست. نمونه‌های سلوکی بسیار ساده و طرح کلی آن‌ها خوشایند است، اما قطعهٔ لعاب‌دار نیپور گونهٔ پیچیده‌تری است و تزیینات اضافی و ویژهٔ آمفورای اصیل پارتی را نشان می‌دهد. این گونه تکوک دارای قرصی در دو سوی بدنه در محل اتصال به گردن بلند ظرف است، و قرص‌ها در دو ردیف متناوب در حدفاصل دو دستهٔ ظرف، بخش بالای بدنه را فراگرفته است. این گونه تکوک با دو دسته از گونهٔ آمفورایی است که احتمالاً تا اوایل دورهٔ ساسانی تداوم داشته است، چنان‌که با نمونهٔ بزرگ مجموعهٔ کلکیان نمایش یافته است (نک: ص ۸۲۸).

در دومین گروه تکوک‌ها، تنگ بیضی‌شکل با دهانهٔ کوچک و بدنهٔ محدب جایگزین شاخ شده است، و لولهٔ سر جانورشکل به کف ظرف الحاق شده که تقریباً به قرینهٔ گردن ظرف باریک شده است. یک دستهٔ کوچک نیز

روی شانه، در پشت ظرف قرار گرفته است. شکل کاملاً تکامل‌یافتهٔ آن در نمونه‌ای دیده می‌شود که از لایه‌های پارتی ری به دست آمده است (شکل ۲۲۱). نمونهٔ بزرگ لعاب‌داری (در موزهٔ بریتانیایی) نشان‌دهندهٔ یک شکل میانجی است که بیشتر ویژگی‌های بنیادی شکل اولیهٔ تکوک را داراست (لوح ۱۸۵ الف، ت). این واقعیت که این نمونه حد واسط تکوک معمولی شاخی‌شکل و شکل نمونهٔ ری است که کاملاً یا تکامل یافته یا به انحطاط گراییده است، برداشت معمولی از آن چنین می‌تواند باشد که نمونهٔ لعاب‌دار متقدم‌تر است اما از سوی دیگر، ظرف ری تنها یک ساختهٔ کاربردی است، درحالی‌که نمونهٔ لعاب‌دار نهایت مهارت سفالگری این دوره را نمایان می‌کند و بنابراین، امکان دارد بر پایهٔ سنت هنری ناب‌تری اجرا شده باشد.



شکل ۲۲۱. کوزه ـ تکوک، سفالینه، بدون لعاب، یافت‌شده در ری، پارتی، موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا، درازا ۲۵ سانتیمتر.

این‌که کوزه ـ تکوک لعاب‌دار سبزرنگ به احتمال زیاد پارتی است و نه ساسانی، نه تنها از شکل آن که شاخص این دوره به نظر می‌رسد پیداست، بلکه تزییناتش نیز حاکی از آن است. در این نمونه، ظرف از سه بخش تشکیل شده است: بدنه‌ای به شکل تنگ، با تحدب کمتری نسبت به نمونهٔ ری، ولی با دهانهٔ باریکی مشابه آن که دارای دسته‌ای است؛ انتهای تکوک نه تنها لولهٔ آب‌ریز به شکل سر جانور را حفظ کرده، بلکه بخشی از شکل شاخ اولیه را نیز داراست و بین این دو واسط، سر یک انسان تمام‌نما و میان‌تهی، ارتباط برقرار کرده است. برجستگی بخش جلوی تنگ، نیم‌تنهٔ مردی را نمایش می‌دهد که این طرح و سر زنانه، هر دو، ظاهراً می‌تواند مدرکی برای اثبات انتساب به دورهٔ اشکانی باشد. سر زنانه عمیقاً یادآور سر زنانهٔ تاج‌دار روی قطعه‌ای از تابوت لعاب‌داری است که از لایهٔ پارتی در نیپور به دست آمده است (نک: ص ۸۱۳ و لوح ۱۸۰ الف)،[۸۵] درحالی‌که نیم‌تنه با یک کلاه نوک‌تیز، برآمدگی‌های بزرگ روی گوش‌ها، و ریش نوک‌تیز با سکه‌های گونهٔ خسرو (حدود ۸۲ ـ ۱۰۲ م) (لوح ۱۴۴ ج) و بلاش چهارم (۱۹۱ـ ۲۰۷/۸ م) (لوح ۱۴۴ ژ)[۸۶] (نک: صص ۶۲۹ ـ ۶۳۰) مطابقت دارد؛ هرچند که این مشخصات، بی‌تردید، نشان‌دهندهٔ همانندی با سکهٔ گونهٔ اردشیر یکم، پادشاه ساسانی (۲۲۴ـ۲۴۱ م) (لوح ۲۵۱ ب) است. نقش هر دو سکهٔ آخر از روبه‌رو است، و با تصاویر شاپور یکم، جانشین اردشیر یکم در بیشاپور[۸۷] و مال‌امیر[۸۸] تفاوت دارد. تاریخ این ظرف، اگر اواخر عصر اشکانی نباشد ــ که احتمال آن زیاد است ــ باید اوایل دورهٔ ساسانی باشد.[۸۹]

نمونهٔ چشمگیر دیگر این گروه، ظرفی پیازی‌شکل است که از تپهٔ نیایشگاه در نیپور به دست آمده است که اکنون در موزهٔ دانشگاه، فیلادلفیا نگهداری می‌شود.[۹۰] گردن، دسته و لولهٔ آب‌ریز از میان رفته، و تنها بخش میانی ظرف باقی است. با وجود این، انحنای بخش پایین بدنه نشان می‌دهد که این ظرف تکوک بوده است، ضمن این‌که دو دگمهٔ دو سوی دسته در محل اتصال به بدنه بر خویشاوندی این ظرف با کوزه‌ها و آمفوراها تأکید دارد. تزیین منحصربه‌فرد این تکوک شامل یک سر زنانهٔ دقیقاً قالب‌گیری‌شده با برجستگی زیاد است که با حلقهٔ برگ‌هایی مانند درخت غار احاطه شده است، و شکلی هلالی با برآمدگی‌های جانبی در بالای آن قرار دارد. برآمدگی‌ها و دگمه‌ها نیز به حلقهٔ گل متصل شده است. یک طرهٔ مو بر روی هر دو گونهٔ زن افتاده و سه رشته مروارید که از حلقهٔ گل آویخته، صورت را احاطه کرده است. لعاب سبز زیتونی بسیار درخشان در برخی بخش‌های ظرف، به‌خصوص در آن‌جاهایی که برجستگی آذین بسیار زیاد است، به رنگ زرد تغییر یافته و در قسمت‌هایی مات و در نقطه‌هایی پوسته‌پوسته شده است (لوح ۱۸۵ پ).

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سایر ظروف و پیه‌سوزها

یک تنگ که دهانهٔ آن به شکل سر گاو است، در مجموعهٔ آقای آلفرد پیلسبری در مینیاپولیس، دارای تزیینی مشابه نکوک موزهٔ بریتانیایی است، با تصاویر برجسته‌ای که ردیفی از شخصیت‌ها را به حالت ایستاده، نشسته یا سوار نشان می‌دهد (لوح ۱۹۲ الف). ترسیم تصاویر تا حدی همانند بعضی از تصاویری است که روی سکه‌ها نمایش یافته است (نک: لوح‌های ۱۴۳ ث، ۱۴۴ پ). در کنار هم قرار گرفتن غیرعادی تصاویر یادآور یکی از چند نقش‌برجستهٔ شناخته‌شدهٔ پارتی است که ترکیب مشابهی از عدم تناسب شخصیت‌ها را نشان می‌دهد.[۹۱] به نظر نمی‌رسد که این ظرف ساسانی باشد، چرا که هیچ‌یک از چهره‌ها که برخی ظاهراً شخصیت‌های درباری‌اند، سرآذین ساسانی بر سر ندارند. از سوی دیگر، امکان این‌که تاریخ آن به سده‌های آغازین هجری تعلق داشته باشد وجود دارد، زیرا در شکل بنیادی خود شباهت اساسی و غیرقابل انکاری با تنگی به شکل سر گاو در گروس دارد که اکنون در موزهٔ لوور است (لوح ۶۲۰ ب).

گرایش عمیق هلنی حتی در میان نازل‌ترین سفالینه‌های سلوکی به چشم می‌خورد، جایی که ما شکل شاخص یونانی را مثلاً در یک عطردان یا اسکوس[۹۲] می‌یابیم. از سوی دیگر، همراه با کوزه ـ تکوک‌ها ظروف دیگری در لایه‌های پارتی در ری به دست آمده که در عین سادگی و بی‌پیرایگی شکل‌های تا اندازه‌ای بومی را نمایش می‌دهند (شکل‌های ۲۲۲ الف، ب، ۲۲۳). سفالینه‌های ایالات شرقی شاهنشاهی اشکانی به یاری یافته‌های مکران تا حدی مشخص شده است؛ به‌ویژه ظرفی پیازی‌شکل، با لوله‌ای مورّب و گردن باریکی که



الف ب

شکل ۲۲۲. کاسه و خمره، سفالینه، بدون لعاب، یافت‌شده در ری، پارتی.
الف. موزهٔ ملی، تهران، بلندا ۱۴/۸ سانتیمتر.
ب. موزهٔ دانشگاه، فیلادلفیا، بلندا ۲۸/۸ سانتیمتر.

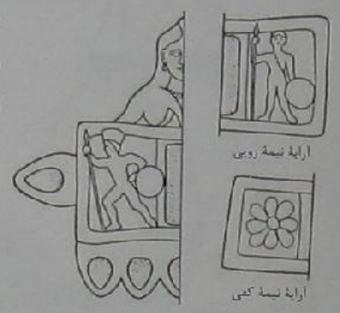


شکل ۲۲۳. کوزه، سفالینه، لعاب‌دار (کاملاً صدف‌گرفته). موزهٔ دولتی برلین، بلندا ۲۷ سانتیمتر.

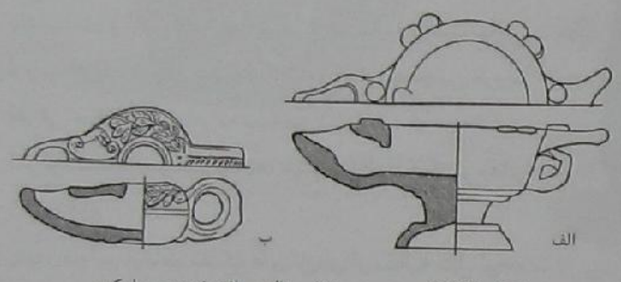
در محل دهانه فراخ شده و حلقه‌ای کوچک در بالای دهانه قرار دارد، و دارای دسته‌ای است که از یک جفت جانور ایستاده بر روی دو پا تشکیل شده و از شانه به لبهٔ ظرف متصل است (لوح ۱۶ ح).[۹۳] اما، روی‌هم‌رفته، سفالینهٔ بسیار کمی از دورهٔ اشکانی از خود ایران در دسترس است تا امکان هرگونه تعمیم قطعی را فراهم سازد؛ هرچند این احتمال نیز وجود دارد که نفوذ هلنیسم در آن ناحیه بسیار کمتر از نواحی غربی بوده است.

یک دیس شیرینی‌خوری زیبا و ظریف (در مجموعهٔ دکتر گیتزبرگ، برلین) دارای شکلی است که در سفالینهٔ سدهٔ ۶ ه‍.ق / ۱۲ م ایران دو بار دیده می‌شود (لوح ۶۴۴ پ). با توجه به این‌که این دیس از خمیر شیشه ساخته شده، تقریباً به یقین از دورهٔ کاسی‌هاست (لوح ۱۸۴ الف، پ)؛[۹۴] اما احتمالاً به همان‌گونه در عصر اشکانی نیز ساخته شده است.[۹۵]

پیه‌سوز سفالین شاخص پارتی تنها شامل یک روغن‌دان سادهٔ مسطح است که افشانه‌ای جلوآمده به آن الحاق شده است.[۹۶] شکل آن معمولی است، اما گاهی گونه‌های نفیس آن نمونه‌های جالب‌توجهی از نقشمایه‌های آذینی زمان را نشان می‌دهد، زیرا گاه با نقوش قالبی برجسته‌ای تزیین شده است (شکل ۲۲۴ الف)،[۹۷] و دستهٔ آن نیز در بعضی موارد قالبی است (شکل ۲۲۴ ب).[۹۸] به‌ویژه پیه‌سوزهای بی‌لعابی که دارای گل و بُته‌های قالبی هستند، غالباً ریشهٔ هلنی دارند، درحالی‌که نقشمایه‌های تصویری، در بخش فوقانی پیه‌سوز یا روی دستهٔ اغلب پیکرک‌های گلین هستند. افزون بر این، ساده‌ترین و رایج‌ترین پیه‌سوزها گونه‌ای است که روی پایه‌ای بلند استوار است (شکل ۲۲۵ الف)،[۹۹] و شکلی از پیه‌سوز که دارای فتیله‌های متعدد است (شکل ۲۲۴ الف).[۱۰۰]



شکل ۲۲۴ الف، ب. نقشمایه‌های تزیینی پیه‌سوز دورهٔ اشکانی، یافت‌شده در سلوکیه، موزهٔ هنر کلیولند، درازا ۱۱/۵ سانتیمتر.



شکل ۲۲۵ الف، ب. پیه‌سوزها، سفالینه، یافت‌شده در سلوکیه.
الف. لعاب‌دار، به رنگ سبز تیره، پارتی؛ موزهٔ باستان‌شناسی دورهٔ کلاسیک، دانشگاه میشیگان، درازا ۱۴/۳ سانتیمتر؛
ب. بدون لعاب، سفالینهٔ وارداتی، دورهٔ اشکانی، موزهٔ هنر کلیولند، درازا ۱۰ سانتیمتر.

دورهٔ ساسانی

سفالینهٔ ساسانی نسبت به سفالینهٔ دورهٔ اشکانی توجه بیشتری را جلب کرده است. آنچه موجب اهمیت این سفالینه‌ها شده، دیگر هنرهای باشکوه تزیینی این عصر است که تا اندازه‌ای ظروف سفالین را تحت‌تأثیر قرار داده است؛ اما در قیاس با دوره‌های دیگر، اشیای سفالین این دوره اندک است.[۱۰۱] به همان اندازه نیز در موزه‌ها نمونه‌های معدودی به عنوان سفالینه‌های دورهٔ ساسانی طبقه‌بندی شده است و مشکل می‌توان سفالینه‌های به‌دست‌آمده از کاوش‌های باستان‌شناختی را سفالینهٔ تجملی به شمار آورد. این امر در محوطه‌هایی که لایهٔ ساسانی آن از جهات دیگر پربار است، نیز صادق است.[۱۰۲] افزون بر این، هرچند که بسیاری از هیئت‌های باستان‌شناسی بقایای دورهٔ ساسانی را نه تنها در بین‌النهرین (نینوا،[۱۰۳] تیسفون، برغوثیه[۱۰۴] و کیش[۱۰۵])، بلکه در خود ایران (شوش،[۱۰۶] ری،[۱۰۷] دامغان، قصر ابونصر،[۱۰۸] سیستان،[۱۰۹] و مکران[۱۱۰]) نیز مورد پژوهش قرار داده‌اند، اما بیشتر موادی که از این منابع به دست آمده، از هر دو جنبهٔ هنری و فن‌آوری آن‌چنان بی‌مایه است که نمی‌توان آن‌ها را آموزنده دانست و در نتیجه، برای تاریخ‌گذاری دقیق از ارزش کمی برخوردار است. در شوش نمونه‌های قابل ملاحظه‌ای کشف شده است، ولی گزارش‌های کاوشگران دلیل قانع‌کننده‌ای برای تاریخ‌گذاری

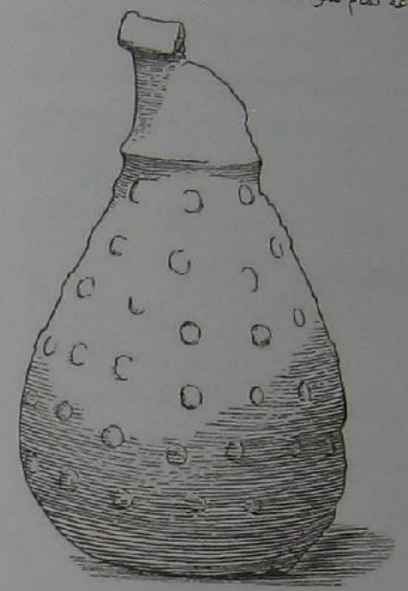
tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دقیق ارائه نمی‌دهد. تمام نمونه‌های مرغوب را که اغلب در مجموعه‌های خصوصی است، حفاران تجاری پیدا کرده‌اند، از این رو، قابل استناد نیستند. بنابراین، برای تاریخ‌گذاری اشیای یادشده و یافته‌های شوش باید به تحلیل مبتنی بر سبک تکیه کرد. با این وجود، می‌توان از مجموعهٔ تمام نمونه‌ها اطلاعاتی نسبی از گسترش و ویژگی این صنعت در دورهٔ ساسانی به دست آورد.

کمیابی و بی‌مایگی هنری سفالینهٔ ساسانی، حتی در پایتخت عظیمی چون تیسفون، احتمالاً ناشی از عواملی و به انگیزهٔ همان اهدافی است که در دورهٔ پیشین نیز بوده است، و آن محدود شدن تولید به ساخته‌های کاربردی در نتیجهٔ استفاده از ظروف فلزی تجملی و خودنمایانه است. بی‌تردید، ساخته‌های سیمین و زرین این دوره (نک: فصل ۳۳) از نظر پادشاهان و اشراف آن‌ها، بیشتر از سفالینه قابلیت نمایش ثروت، اعتبار، ذوق و سلیقه را داشته است، و همچنین ظروف مفرغی چنان زیبا و ماهرانه ساخته شده بود که سفالگران نمی‌توانستند به رقابت با آن‌ها امیدوار باشند (نک: لوح‌های ۲۴۱ـ۲۴۶).

در این ارتباط، شکل‌های تازه‌ای از سفالینه قابل توجه است که در دورهٔ اشکانی دیده نشده است. این شکل‌ها کم‌وبیش تقلید دقیقی از ظروف سیمین و مفرغی است و نمونه‌های هریک از آن‌ها هنوز موجود است (نک: لوح‌های ۲۱۶ ب، ۲۴۴ الف)، درحالی‌که سفالینه‌های دیگر، با وجود آن‌که دارای شکل متداول در ظروف سفالین هستند، آذینی شامل نقشمایه‌های تقلیدی را نمایش می‌دهند که سرچشمهٔ اصلی آن، ظروف فلزی است. نمونهٔ چشمگیر آن، گونه‌ای گلواره است که باید تقلیدی از تزیین گل‌میخ‌های برجسته باشد.[۱۱۱]



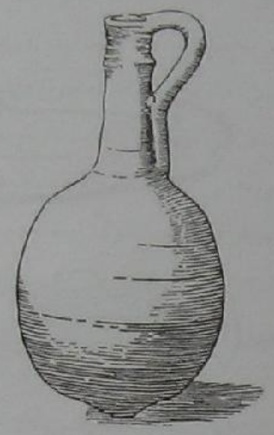
شکل ۲۲۶. گلدان، سفالینه، لعاب‌دار سبزرنگ، یافت‌شده در کیش، ساسانی. موزهٔ تاریخ طبیعی فیلد، بلندا ۴۴/۸ سانتیمتر.

بسیار بعید است که هر تغییر ناگهانی در سبک یا به تخت نشستن خاندان ساسانی یا با سقوط این خاندان در نتیجهٔ لشکرکشی مسلمانان پدید آمده باشد. سفالگر عادی تحت‌تأثیر تغییر قدرت سیاسی نبود و بی‌تردید، روش‌های کهن در زمینهٔ شکل و نیز تزیین ادامه یافته[۱۱۲] و به‌تدریج دگرگون شده است.

همچنین، افزون بر نقوشی که از نمونه‌های فلزی اقتباس شده‌اند، نقوش متعدد و تازه‌ای در سفالینه دیده می‌شوند که به نظر می‌رسد در دورهٔ ساسانی آغاز شده باشند. ظاهراً گلاب‌پاش یکی از نوآوری‌های این دوره و احتمالاً برگرفته از تنگ شیشه‌ای است. گونه‌های سفالین و شیشه‌ای این ظرف پس از مدت‌زمانی، بسیار رایج شد (نک: لوح ۴۵۳ ج، ح). در قصر ابونصر کاوشگران کوزه‌های بی‌لعابی با بدنهٔ گرد و کوتاه و دارای یک دسته و لوله‌های کوتاه یافته‌اند که گونه‌ای غیرمعمول بود. ظاهراً این‌گونه کوزه‌ها در اواخر دورهٔ ساسانی رواج یافته‌اند.[۱۱۳] و سرانجام، باید یادآور شد که «جام سحرآمیز» احتمالاً در این دوره مرسوم شد.

ظروف «آشپزخانه‌ای که طی کاوش‌های تیسفون و کیش به دست آمده، بعضی شکل‌های ناآشنا را

نشان می‌دهد که در واقع اصیل نیستند، بلکه گونه‌های کهنی هستند که ساده شده و غالباً به شکل بی‌تناسبی تغییر یافته‌اند. گرایشی که شاهد آن را در تنگی کف‌صاف (شکل ۲۲۳) و ظرف ذخیرهٔ «حِبّ» متعلق به دوران اشکانی می‌توان یافت، در صراحی استوانه‌ای (شکل ۲۲۷) به نهایت بدشکلی می‌رسد. این صراحی معمولاً در



شکل ۲۲۷. کوزه، سفالینه، بی‌لعاب، بافت‌شده در کیش، ساسانی، موزهٔ تاریخ طبیعی فیلد، بلندا ۲۸ سانتیمتر.



شکل ۲۲۸. ظرف لوله‌دار، سفالینه، با تزیین «تراش»، لعاب سبزرنگ، ساسانی، در تملک کرکور میناسیان، بلندا ۱۰/۵ سانتیمتر.

کف حلقه‌ای ندارد یا آن‌که پایهٔ آن نوک‌تیز یا تکمه‌ای است و اغلب گردنی کاملاً بی‌تناسب با بدنه، چنان بلند و باریک یا چنان فراخ دارد که ظاهری عاری از هرگونه ظرافت می‌یابد. مجموعهٔ شکل‌ها کیفیت منسجمی را که حاکی از ویژگی فرهنگی باشد نشان نمی‌دهند، چرا که تعداد و گوناگونی نمونه‌ها چندان کافی نیست، و از گزینش تصادفی نمونه‌ها نیز نمی‌توان جمع‌بندی کلی انجام داد.

از سوی دیگر، تزیین زیباترین سفالینه‌ها از فن‌آوری و اجرای کاملاً تکامل‌یافته‌ای برخوردار است. نقوش بزرگ به صورت کنده‌کاری و نقشمایه‌های پر از جزئیات قالبی است. طرح‌های دیگر به روش افزوده یا مهرزده ایجاد شده‌اند و حتی وقتی ظرف با لعاب پوشیده شده، تزیین دارای جزئیات و پیچیدگی بیشتری نسبت به دورهٔ اشکانی است، و نشان‌دهندهٔ آن است که در این دوره صنعت پیشرفت آشکاری داشته است. یک فن خاص تزیینی با نوعی تراش، طرحی پیچیده را روی بخش اعظم تعدادی از ظروف شکل داده است و به نظر می‌رسد مشخصهٔ تازهٔ این دوره است (شکل ۲۲۸). بخش بالای بدنهٔ کروی ظرف گاهی به نیم‌دایره‌هایی در سه بخش تقسیم شده است. شکل تزیینی دیگر، دایره با قبه‌ای محاط در یک دایره یا چندین دایره است که نوعی نقشمایهٔ تکمه‌ای پدید می‌آورد (قس: شکل ۲۵۹).

تنوع لعاب‌ها کم‌وبیش همانند دورهٔ اشکانی است. لعاب‌های سبزرنگ باز هم نوع غالب است، اما ظروف لعاب‌دار این زمان دقیقاً به همان غنا و پرکاری ظروف بی‌لعاب است. همچنین امکانات هنری لعاب‌دهی رنگارنگ و نقاشی زیر لعاب به‌آرامی ظاهر می‌شود.[۱۱۴]

سفالینهٔ ساسانی در محوطه‌های دورهٔ ساسانی، واقع در بین‌النهرین، کاملاً رایج بوده، اما تاکنون به‌ندرت نمونه‌ای در خود ایران، از کوه خواجه، دامغان یا قصر ابونصر کشف شده است.[۱۱۵]

tarikhema.org

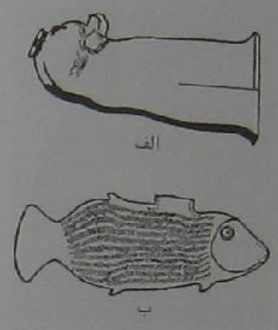
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بهترین نمونه‌ها از کاوش‌های علمی به دست آمده است، بنابراین، تاریخ یافته‌های محوطهٔ کیش تردیدناپذیر است[۱۱۶] و بر پایهٔ شواهد سکه‌شناختی و یافته‌های تیسفون و قصر ابونصر، باید به پایان دورهٔ ساسانی منسوب شوند؛ هرچند که خمره‌های ذخیرهٔ لعاب‌دار سه‌دسته‌ای که از کیش به دست آمده، در مقایسه نامرغوبند.



شکل ۲۲۹. خمرهٔ ذخیرهٔ آذوقه، سفالینه، لعاب‌دار سبزرنگ، یافت‌شده در شوش، ساسانی، موزهٔ لوور.



شکل ۲۳۰ الف، ب. سفالینه، بدون لعاب، یافت‌شده در کیش، ساسانی.
الف. تکوک به شکل سر گاو. موزهٔ اشمولین، درازا ۳۱/۵ سانتیمتر.
ب. ظرف به شکل ماهی، موزهٔ دانشگاه، فیلادلفیا، درازا ۳۱ سانتیمتر.

نمونه‌های بسیار بهتری در شوش کشف شده است (شکل ۲۲۹).[۱۱۷] تکوکی بی‌لعاب به شکل سر گاو که از محوطهٔ کیش به دست آمده، هرچند بسیار بزرگ است، اما از فناوری پست‌تری برخوردار است. پیوند شاخ و سر جانور بسیار ناشیانه صورت گرفته است (شکل ۲۳۰ الف).[۱۱۸] قطعهٔ بی‌لعاب دیگری به شکل جانور، از همین محوطه، به شکل جانور، ظرفی است به شکل ماهی (شکل ۲۳۰ ب) با تزیین طرح فلس که به سبک سنتی قدیم کار شده است.[۱۱۹]

یکی از چشمگیرترین نمونه‌ها گلدانی است که از شکل یک ظرف سیمین تقلید شده است (نک: شکل ۲۲۶). تزیین آن یادآور گل‌میخ‌هایی است که پیش از این در دورهٔ اشکانی مورد استفاده بوده، و در این زمان، با وجود فاصلهٔ زمانی زیاد، فراوان‌تر شده است. با این همه، این شکل می‌تواند از تزیینات پیش‌نمونهٔ فلزی الهام گرفته باشد. قبه‌ها همانند تزیین مشابه روی ظروف سیمین هستند که نقشمایهٔ رشته مروارید را به صورت دایره‌هایی با فاصله‌های معین نشان می‌دهد که هریک از آن‌ها پرنده‌ای را قاب کرده‌اند (شکل ۲۶۲). تکه‌ای از یک گلدان لعاب‌دار در اندازهٔ بزرگ، که در تیسفون کشف شده است (در موزهٔ متروپولیتن)، همین شکل را اما ساده و بدون نقش نشان می‌دهد.[۱۲۰] همچنین نمونه‌های این گونه سفالینه که یک یا دو دسته به آن اضافه شده است، از کیش و قصر ابونصر به دست آمده است.[۱۲۱]

یک کاسهٔ لعاب‌دار پایه بلند که این نیز از کیش به دست آمده (در موزهٔ فیلد، شیکاگو)، زیبایی و جذابیت خاصی را نمایش می‌دهد که در دورهٔ اشکانی ناشناخته است، و این‌جا نیز تزیینات قبه‌های گل‌میخ در دو ردیف

دورادور لبه به کار رفته است (لوح ۱۸۷ الف)، اما میان آن‌ها نواری از نیم‌دایره‌هایی قرار دارد که شمسه‌های برجسته و نقطه‌داری را به‌تناوب در میان گرفته است و ظاهراً تداوم شکل انحطاط‌یافته‌ای از صورتک پارتی است. کاسه‌ای که از سلوکیه به دست آمده است، از نظر شکل و آرایش نقوش برجسته، مشابه این کاسه است، اما در کاسهٔ سلوکیه نقوش برجسته با یک نوار جناغی به هم متصل شده‌اند.[۱۲۲] یک لگنچهٔ پهن با لعاب سبزرنگ، به‌دست‌آمده از تیسفون (در موزهٔ متروپولیتن)، تزیینی منحصربه‌فرد از قبه‌های بادامی‌شکل کوچک را نشان می‌دهد که می‌تواند به منزلهٔ مقدمهٔ نقش ترنج تعبیر شود و یا ممکن است مشابه تزیینات تنگ‌ها و هاون‌های مفرغی به شمار آید ــ تاریخ بسیاری از آن‌ها احتمالاً اندکی متأخرتر است.[۱۲۳]

نمونه‌هایی که تنها بر پایهٔ سبک می‌توانند به عنوان سفالینهٔ ساسانی طبقه‌بندی شوند، در سه گروه قرار می‌گیرند: نخستین گروه شامل نمونه‌هایی است که هیچ مدرک باستان‌شناختی شناخته‌شده‌ای ندارند، از این‌رو، هرچند پیشرفت بیشتری نسبت به گونه‌های شناخته‌شدهٔ پارتی دارد، می‌تواند پارتی باشد؛ دومین گروه نمونه‌هایی را در بر دارد که از نظر تزیینی بسیار پیشرفته‌تر از نمونه‌های شناخته‌شدهٔ پارتی است، با این حال پارتی به شمار می‌آید؛ و سومین گروه، ضمن آن‌که ممکن است متعلق به اواخر دورهٔ ساسانی باشد، به احتمال زیاد تداوم سنت‌های ساسانی در اوایل دورهٔ اسلامی است (نگ: صص ۹۴۰ ـ۹۴۱).

پایهٔ شمعدانی (؟) با لعاب سبزرنگ صدف‌گرفته، در مالکیت آقای ویکتور بهار، شکلی ناشناخته از هنر پارتی یا اسلامی را نشان می‌دهد (لوح ۱۷۹). مشخصهٔ بارز این ظرف که محور تقارن آن مرتباً تغییر می‌کند، بدقوارگی و انحنای تدریجی پهلوهاست، و با نمونه‌های دیگر تفاوت فاحش دارد. ترنج‌هایی گل‌وبته‌دار که با ظرافت قالب گرفته شده و تقریباً تمام بدنه را فرا گرفته‌اند، از نیم‌برگ‌هایی تشکیل شده که ترکیبی از ساقه‌ها و برگ‌های پیچک است؛ نقشی که یادآور طرح گچبری‌های ساسانی در تیسفون و کیش است. اما حاشیهٔ تزیینی دور شانهٔ آن که درست زیر گردن قرار گرفته، به تزیین قالب‌گرفتهٔ بادامی‌شکل و دوایر متحدالمرکز دورهٔ یونانی ـ رومی نزدیک است.

تکه‌سفالینهٔ لوله‌ای‌شکل با لعاب سبز صدف‌گرفته که امکان دارد در اصل پایهٔ شمعدان بوده باشد (در مالکیت کرکور میناسیان) (شکل ۲۳۱)، تا آن‌جایی که به طراحی و تزیین آن مربوط می‌شود، بسیار ساده‌تر است. نوارهای گرد استوانه را به بخش‌هایی تقسیم کرده که هریک با طرحی متفاوت تزیین شده است. پایین‌ترین بخش را یک نوار جناغی حکاکی، بخش بعدی را خطوط حکاکی متقاطع، و بخش بالا را شیارهای کم‌عمق محاط بر دایره‌ها و شاخ و برگ‌های یک‌درمیان شیوه‌پردازی‌شده در بر می‌گیرد. دالبرهای عمیقی که روی پایه دیده می‌شود، نیم‌بیضی‌هایی است که در میان آن‌ها نقوش بادامی و دوایر متحدالمرکز نمایش یافته است. سفالینهٔ به‌دست‌آمده از سلوکیه نیز نوارهای مشابهی با نقوش متقاطع، مورب و جناغی را روی پایه نشان می‌دهد که ظاهراً انحطاط‌یافتهٔ آذین کلاسیک است و همچنین ظاهراً اشاره بر تاریخی متقدم دارد. اما هنوز نمی‌توان یک سدهٔ قطعی برای این نمونه، که بی‌پیرایگی و صراحت آن بسیار گیراست، پیشنهاد کرد.

یک اسکوس به شکل خرگوش که از حِلّه به دست آمده، اگر متعلق به اواخر دورهٔ اشکانی نباشد، احتمالاً مربوط به اوایل دورهٔ ساسانی است (لوح ۱۸۴ ب). این گونه در امپراتوری روم، و حتی در نقطهٔ دوردستی مانند گُل مرسوم بوده است، اما نمونهٔ حلّه به‌خوبی شکل داده شده و متناسب با کاربرد آن ماهرانه ساخته شده و برتر از هر نمونهٔ رومی شناخته شده است.[۱۲۴] نمونهٔ رومی از انسجام کمتری برخوردار است، و عمود بودن

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سر و گوش‌های خرگوش مانع از یکپارچگی حجم آن و در نتیجه، مغایر با کاربرد آن به عنوان ظرف است. با این همه، بی‌تردید، نمونه‌های شرقی و غربی، هر دو از یک ریشه هستند. این‌که قطعهٔ حلّه بیشتر امکان دارد متعلق به دورهٔ ساسانی باشد تا اشکانی، به دلیل پیوند آن با شیئی مفرغی به شکل خرگوش در موزهٔ ارمیتاژ در سن‌پطرزبورگ است (لوح ۱۶۹ پ)، هرچند که از تاریخ دقیق آن اطلاعی در دست نیست، اما عموماً به دورهٔ ساسانی منسوب شده است.



شکل ۲۳۱. پایهٔ شمعدان (؟)، ناقص، سفالینه، کنده‌کاری، لعاب‌دار سبزرنگ، ساسانی، در مالکیت ک. میناسیان، بلندا ۲۷ سانتیمتر.

برای تاریخ‌گذاری گروهی از ظروف ظریف، معمولی و بزرگ، که عمدتاً دارای تزیین خطوط حکاکی است، هیچ مدرک باستان‌شناختی‌ای در دست نیست؛ بنابراین، امکان دارد بیشتر پارتی باشند تا ساسانی. تنگی (هدیهٔ کوشلن به موزهٔ لوور) با بدنهٔ حجیم کروی و پایهٔ حلقه‌ای و گردن بلندی که به‌دقت طراحی شده، دارای لعاب سبزرنگی است که صدف نقره‌ای زیبایی گرفته است (لوح ۱۸۸ الف). شانه‌ها که به گونه‌ای بسیار مشخص از آن‌جا که اتصال آن‌ها کاملاً آشکار است جدا از بخش پایین بدنه شکل داده شده‌اند، با نیم‌دایره‌های متحدالمرکز تزیین شده است. نیم‌دایره‌های مشابه آن، روی یک کاسه در مجموعهٔ آلفونس کان (لوح ۱۸۷ ب) دوباره دیده می‌شود که این نیز با لعاب آبی صدف‌گرفته پوشش یافته، اما در این‌جا با دو ردیف قوس نسبت به هم وارونه، به صورت ضربدری آراسته شده است. هر قوس از یک جفت گل‌میخ مسطح برآمده است. بدین‌ترتیب، روش «سنگ قالبی پاکار قوس» به روش دیگر «تاج قوس» تبدیل می‌شود، و همین گل‌میخ در لچکی‌ها تکرار می‌شود. لبه دارای دندانه‌های عمیق است. خطوط و نقطه‌های حکاکی روی شانهٔ یک آبخوری دودسته در موزهٔ دولتی برلین به کار رفته، اما نوارهای متقاطع جایگزین نیم‌دایره‌ها شده است (لوح ۱۹۱ ب).

چندین ظرف با کاربرد مذهبی یا غیرمذهبی، سلیقهٔ ممتازی از اقتباس شکل‌های فلزکاری را در سفالگری نشان می‌دهند، اما از آذین آن‌ها هیچ مدرکی برای تاریخ‌گذاری به دست نمی‌آید. یک لگن کم‌عمق چهارگوش، قرارگرفته بر روی پایه‌ای کوتاه، روی بدنه نقش شرقی‌شدهٔ دالبر یونانی، با لوحه‌ای در اصل تخم‌مرغی‌شکل یونانی که به شمسهٔ بسیار رایج در تزیینات ساسانی بدل شده است دارد، و این‌جا به صورت دو دایرهٔ متحدالمرکز با یک قبه در مرکز عرضه می‌گردد (لوح ۱۸۸ ب). پایهٔ بلند چهارگوش با پوشش لعاب آبی‌رنگ، از نظر ساختار شباهتی به پایه‌های عودسوز مفرغی رومی دارد. گوشه‌ها با نقوش طنابی قالبی و سری گریه‌مانند که در مرکز یک سوی لبه به کار رفته، کامل شده است.[۱۲۵]

دومین گروه شامل نمونه‌هایی از سفالینه‌های لعاب‌دار و بی‌لعاب است که می‌توانند با اطمینان بیشتر ساسانی به شمار آیند. یکی از بهترین نمونه‌های شناخته‌شدهٔ سفالینهٔ ساسانی گلدان کوچکی به‌دست‌آمده از شوش (در موزهٔ لوور) است که متأسفانه گردن آن ناقص است (شکل ۲۳۲). بخش پایین بدنه مرکب از کاسهٔ توگودی است با بدنهٔ مورب روی یک پایهٔ حلقه‌ای کوچک؛ شانهٔ بلند گلدان کاملاً محدب است و لبهٔ محل اتصال آن با یک نوار پهن ساده مشخص شده است. آذین گل‌وبته‌دار قالب‌گرفته، با برجستگی زیاد به‌دقت قلم‌گیری شده و شامل نقش شکوفهٔ سه‌پره است که بر روی نیم‌برگ‌های تخت قرار گرفته و یک‌درمیان با نقوش سنتی نخل آراسته شده است، درحالی‌که همین نقش بدون نیم‌برگ‌های تخت بر روی شانه نقش شده و در تناوب با گل سوسنی که از مادگی آن نیم‌برگ‌های تخت عمودی پدید آمده است، قرار دارد. این آذین وجوه مشترک فراوان با گچبری‌های این دوره دارد (نک: شکل ۱۸۹)، اما برای سازگاری با جنس سفالینه که سبک‌تر است و نیز طرح زیبای این گلدان، دگرگون شده است.



شکل ۲۳۲. گلدان، ناقص، سفالینه، بی‌لعاب، به‌دست‌آمده از شوش، ساسانی، موزهٔ لوور، بلندا ۱۰ سانتیمتر.

نقش روی کوزهٔ تخم‌مرغی‌شکل بزرگی که در موزهٔ بریتانیایی است نیز پیوندهایی با گچبری دارد، اما روش کار کاملاً متفاوت است (لوح ۱۸۶ الف). در دو بخش در دور پایین بدنه که یک قاب چهارگوش با نقش مهرزده با برجستگی کم تکرار شده، گوزن نری را در حال چرا یا آشامیدن نشان می‌دهد؛ مضمونی که در قاب‌بندی‌های دیوار کاخ مکشوفه در دامغان دیده شده است (نک: لوح ۱۷۶ ب).[۱۲۶] در پشت جانور و در بالا هلال ماه پدیدار است (نک: ص ۱۰۴۷) و طرح حاشیه شامل نواری با خطوط پیچاپیچ است. هرچند سفالینهٔ مهرزده در پیراستگی نمی‌تواند با گچبری دامغان رقابت کند، با این حال از کیفیت هنری بالایی برخوردار است. طرح آن زیبا و گردش خطوط آن چشمگیر است، و ترسیم نقش نسبت به سفالینهٔ مهرزدهٔ اولیهٔ اسلامی که از تکریت و سامره به دست آمده، بسیار برتر است. این کوزه نه تنها کیفیت خوبی دارد، بلکه در گروه خود نیز از نظر زیبایی‌شناسی بی‌همتاست.[۱۲۷]

جام‌های سحرآمیز نیز بی‌لعاب هستند و با وجود آن‌که دارای ارزش هنری نیستند، به لحاظ تاریخی و ادبی اهمیت چشمگیری دارند.[۱۲۸] این جام‌ها مخروطی‌شکلند و گاه دیوی، به‌ویژه لیلیت،[۱۲۹] با برجستگی‌ای در مرکز آن‌ها قرار دارد، و پوشیده از نوشته‌های سیاه‌رنگی هستند که یا در دایره‌هایی قرار گرفته و یا به صورت شعاعی از مرکز ظرف منشعب شده‌اند. این نوشته‌ها به گویش آرامی تلمود بابل، به عبری چهارگوش، سُریانی ماندایی، یا پهلوی نوشته شده است، یا فقط تقلیدی از آن خط‌ها است.

معمولاً متن این نوشته‌ها راجع به طلسم رفع بلا و چشم‌زخم است، یا امکان دارد جادوی عشق باشد. کاسه‌ها در چهار گوشهٔ خانه و یا گورستان‌ها به صورت وارونه یا بر روی هم برگردانده‌شده قرار می‌گرفت، چنان‌که در یکی از افسانه‌ها ارواح اهریمنی را به دام می‌انداخت و فرشتگان مقدس را جلب می‌کرد.[۱۳۰] نمونه‌هایی از این کاسه‌ها در کیش به دست آمده، از این رو باید در سده‌های پنجم و ششم مسیحی، با این

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فرض که متقدم‌تر نباشند، مورد استفاده بوده باشند؛ اما نمونه‌های بسیاری در بین‌النهرین، در ناحیه‌ای بین نیپور و آشور، کشف شده که ممکن است متأخرتر باشند.

بعضی از استودان‌های به‌دست‌آمده از ترکستان از جهت سبک و اجرا بسیار پیشرفته‌تر از نمونه‌های پارتی است، بنابراین، امکان دارد منسوب به دورهٔ ساسانی باشند. این استودان‌ها همواره یک خانهٔ دراز و کوتاه را نشان می‌دهند که با فناوری‌های گوناگون تزیین شده است. نمونه‌ای که در موزهٔ تاریخی مسکو است، احتمالاً متعلق به اوایل دورهٔ ساسانی است. این استودان با یک قوس مدوّر تزیین شده، سرها، گل‌ها، یک نوار جناغی کنده و یک صلیب مالتی مهرزده که تکرار شده، بر روی آن افزوده شده است (لوح ۱۴۵ ت و نک: صص ۵۷۷ ـ ۵۷۸).[۱۳۱] این نمونه به یقین بسیار کهن‌تر از نمونهٔ ناقص به‌دست‌آمده از بیا ـ نایمن است که بر آن یک مضمون بسیار جالب، یعنی چهار تمثال به حالت ایستاده که هریک نشان‌های مختلفی در دست دارند، نقش شده است[۱۳۲] (نک: لوح ۱۴۵ ب، ج). نقش تمثال‌ها در ردیفی از هلال‌ها، با قوس‌هایی از رشته‌های مروارید، حرکت بدن‌ها، و بعضی از جزئیات آذینی روی سقف و بخش پایین خانه، شباهت نزدیکی با نقوش روی ظروف سیمین دارد، و کاملاً با استودان به‌دست‌آمده از افراسیاب متفاوت است (ص ۸۱۴). در این‌جا ترکیب کلی کاملاً موزون و بسیار خوب اجرا شده است و به رغم این‌که دقیقاً سبک سغالینهٔ اصیل را نشان نمی‌دهد، می‌تواند در زمرهٔ بهترین نمونه‌های هنر کاربردی عصر ساسانی طبقه‌بندی شود. نکتهٔ جالب‌توجه این است که ترکیب کلی و طرح‌های تمثال‌ها، ارائهٔ صورت‌ها، حرکات بدن‌ها، و روشی که نشان‌ها حمل می‌شود یا به مثابهٔ پایه استفاده شده، یادآور بهترین اشیای مذهبی اروپایی قرون وسطی است.

ترنج‌هایی با نقش تمثال، روی خمره‌ای بی‌لعاب به‌دست‌آمده از ختن در آسیای مرکزی (لوح ۱۸۶ ب)، بی‌تردید دارای ویژگی ساسانی[۱۳۳] است. روی یک دایره ایزدگونهٔ قربه‌ای، احتمالاً سیلنوس [Silenus اسطورهٔ نیمه انسان ـ نیمه بز یونانی] را نشان می‌دهد که از تکوکی می‌آشامد، درحالی‌که دومین دایره زنی را با یک کوزهٔ شراب قاب کرده است و شکل آن با گونهٔ آشنای فلزی ساسانی یکسان است (نک: لوح ۲۳۴ الف)؛ نوار مروارید مشخص می‌کند که دایره‌ها نیز خاص دورهٔ ساسانی است. ایزدی می‌گسار روی یک دُوری سیمین هندی ـ ساسانی، از سدهٔ سوم یا چهارم مسیحی دانسته شده است[۱۳۴] (موزهٔ بریتانیایی). همچنین ظروف دیگری از همین منطقه نمایش‌دهندهٔ گرایش به شکل تخم‌مرغی است. بسیاری از شیارهای افقی روی بدنه، نقشمایه‌های نقش افزودهٔ جانوران را که به گردن و لوله الصاق شده نمایش می‌دهد، و دایره‌هایی که تمثال یا صورتک‌های روی بدنه را قاب‌بندی کرده است.[۱۳۵] مجموع این گروه که از ترکستان چین به دست آمده، دارای ویژگی کاملاً متفاوتی از سفالینه‌های دیگر ساسانی است و نقشمایه‌های آذینی متداول را حفظ کرده است.

پراهمیت‌ترین ظرف لعاب‌دار احتمالاً کوزه ـ تکوک بزرگ سبزرنگی است (مجموعهٔ کلکیان در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت) (لوح ۱۸۵ ب) که با کوزه ـ تکوک لعاب‌دار سبزرنگ در موزهٔ بریتانیایی پیوند دارد (لوح ۱۸۵ الف)، اما با این حال، ماهرانه‌تر ساخته شده و با نقوش قالب‌گرفتهٔ ویژهٔ ساسانی آذین شده است. بخش فوقانی این کوزه ـ تکوک دارای شکل ترکیبی کوزه نیست، بلکه آمفورایی است با گردن بلند، شانه‌های مورّب، بدنهٔ مخروطی و دو دسته؛ از این رو، با تکوک‌های به‌دست‌آمده از سلوکیه و نیپور پیوند دارد (شکل ۲۲۰ الف ـ پ). به علاوه، در اطراف بخش میانی، سر زنی نقش شده و انتهای تکوک از میان رفته است. نقش‌برجستهٔ روی

آمفورا نمایش‌دهندهٔ شاهی سوار بر اسب است و فرشته‌ای بال‌دار بالای سر اسب در حال بال زدن دیده می‌شود. نیم‌تنهٔ شاه و سر او از روبه‌رو نشان داده شده است و سوار به نسبت استوار بر اسب شاهوار خود نشسته است؛ البته اسب بی‌تناسب با شاه، کوچک است به طوری که پای او تقریباً با زمین تماس دارد (نک: ص ۷۴۸). کوچکی اسب، همچنین سر کوچک و خم‌شده و گردن بسیار نیرومند آن نیز نشانی از کهن بودن تاریخ این تکوک است. چین‌های پارچهٔ ظریف شلوار بلند شاه حتی از میان لعاب نمایان است، و نوارهای سلطنتی ساسانی در پشت تاج، و شاید نیز از شانه‌های او، در اهتزاز است. این تمثال دقیقاً همانند هیچ‌یک از نقش‌برجسته‌های شناخته‌شده نیست؛ اما ویژگی‌های مشترک بسیاری با آن‌ها دارد که به‌یقین موضوع یکسانی را نشان می‌دهد. به رغم آن‌که لعاب بسیاری از جزئیات را تار کرده، این نقش از چنان حس قدرت ذاتی‌ای برخوردار است که تصاویر شاهان را در نقش‌برجسته‌ها متمایز می‌سازد و شکوه شاهنشاه ساسانی را به نسبت نقوش روی بشقاب‌های سیمین با موفقیت بیشتری القا می‌کند (نک: صص ۹۰۲ ـ ۹۰۳).

متأسفانه آرایش گیسو قابل تشخیص نیست و از این رو نمی‌توان پادشاه را دقیقاً شناسایی کرد؛ اما تشابه این نقش با نقوش برجستهٔ سدهٔ سوم نشان‌دهندهٔ تاریخ احتمالی آن است.[۱۳۶]

این نوع دگرگون‌شدهٔ تکوک، از تزیباتی که ویژگی‌های النقاطی دارد، حتی بیشتر از نمونه‌های پیشین پارتی خود، آسیب دیده است. نقش‌برجستهٔ تکوک نه از یکدستی برخوردار است و نه به تنهٔ آن که ساده است، به‌خوبی متصل شده است، اما طراحی فن‌آوری ماهرانهٔ چشمگیری را نشان می‌دهد؛ ضمن آن‌که جزئیات بسیار خوب عرضه شده و نقش‌برجستهٔ پادشاه نمایان‌کنندهٔ استادی واقعی است و از این رو، نتیجهٔ نهایی کار باشکوه و خیره‌کننده است.

قطعه تنگ تخم‌مرغی‌شکل کوچکی با لعاب سبزرنگ، که از شوش به دست آمده (در موزهٔ لوور)، نشان می‌دهد که سفالگران ساسانی با بهره‌وری از طرح‌های تزیینی کَنده‌کاری قادر به آفرینش نقوش بسیار زیبایی شده‌اند (لوح ۱۹۶). نقشمایهٔ روی تنگ یادشده، که همانند نقوش روی ظروف سیمین است. یک جفت مرغ شکاری را در دو سوی نقش سنتی درختی نشان می‌دهد که طراحی باوقار آن نمایان‌کنندهٔ شکوه ویژهٔ دورهٔ ساسانی است. این تنگ نمونه‌ای بی‌همتاست و ترسیم جانور با همین کیفیت که شاخص این دوره است، همچنان در فن‌آوری نقش حکاکی در سده‌های بعد در سفالینه‌ای مشهور به «لَقَبی» [؟] پدیدار می‌شود (نک: لوح ۶۰۶).

کوزهٔ ناقص لعاب‌دار سبزرنگی که دسته، انتهای لوله و گردن آن از میان رفته است (در مالکیت کرکور میناسیان)، می‌تواند به دورهٔ ساسانی نسبت داده شود، و هرچند که اندازه و تناسب متفاوتی دارد، اما می‌تواند مشابه گروهی از کوزه‌های بی‌لعاب یافت‌شده در قصر ابونصر باشد.[۱۳۷] این نمونه‌های بی‌لعاب تزیین نشده‌اند، اما کوزهٔ لعاب‌دار سبزرنگی که یاد شد، نمایش‌دهندهٔ شیارهای مثلثی‌شکلی همانند کنده‌کاری روی چوب است[۱۳۸] که با ابزار نوک‌تیز برش داده شده؛ و همچنین آذین مدوّر شاخصی که یک برجستگی را احاطه کرده است (شکل ۲۲۸).

این آذین دایره‌ای و شیارهای با برش مثلثی، بر روی بخش‌هایی از یک عطرپاش لعاب‌دار سبزرنگ به شکل بولک‌های روی‌هم‌افتاده نیز دیده می‌شود (مجموعهٔ آلفونس کان).[۱۳۹] این بخش‌ها را یک نوار برجسته از هم جدا ساخته است. در هر دو سوی بخش‌ها نیز نواری طولی با طرح جناغی قرار دارد. بخش‌هایی که دارای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تزیین دایره‌ای نیست، پوشیده از نقوش لوزی‌شکل است. هرچند که در این‌جا تزیین ساده است، اما شکل و آذین آن نمایان‌کنندهٔ طراحی دقیق و درک عالی هنری است. متأسفانه گردن این نمونه نیز از میان رفته است.

تعدادی از خمره‌های شراب و روغن پیتوس‌شکل[۱۴۰] در موزه‌های مختلف و مجموعه‌های خصوصی، تکوین خمرهٔ بزرگ ذخیره را نشان می‌دهد؛ هرچند که بسیاری از آن‌ها را نمی‌توان به‌دقت تاریخ‌گذاری کرد. طراحی اصلی و آذین این خمره‌ها بسیار متنوع است، اما همهٔ آن‌ها با شکل‌های محکم و خیره‌کننده و تزیینانشان که به صورت آذین نقش افزوده، حکاکی، و یا به طرز ساده به کار گرفته شده، ستودنی‌اند. زیباترین و شاخص‌ترین نمونه در میان آن‌ها خمره‌ای است با هشت دسته (در موزهٔ مردم‌شناسی مونیخ) (لوح ۱۸۹ الف) که با نوارهای ریسمان‌مانند افقی و موجی و سه نقشمایهٔ گود تزیین شده است (همین فصل، پانوشت ۱۴۰).[۱۴۱] این خمره با تناسب و توازن در حد کمالی که دارد، نمونهٔ شاخص هنر این دوره به شمار می‌آید. نمونه‌های دیگر دگرگون‌شدهٔ این شکل، تاریخ متأخرتری دارند و دو نمونهٔ پیازی‌شکل به‌دست‌آمده از شوش و سامرا (لوح ۱۹۰ الف، ب) پایان زنجیرهٔ تولید این سفالینه را در دورهٔ پس از هجرت (سده‌های هشتم تا نهم مسیحی)[۱۴۲] نشان می‌دهد. این ظروف ویژگی‌های اصلی این گونه را تا اندازه‌ای از دست داده‌اند، و همچنین زیبایی نمونه‌های اولیه را در خود ندارند.[۱۴۳] گردن تقریباً از میان رفته و دسته‌ها فقط حلقه‌های کوچکی هستند که سرپوش می‌تواند به آن بسته شود. این ظرف نمی‌توانسته از فلزکاری اقتباس شده باشد، در عین حال که در این‌جا آذین شامل گل‌هایی است که ویژگی فلزکاری را دارد.[۱۴۴] طرح بسیار پیشرفته‌تر از خمره‌های ساسانی است، اما نوارهای نقش افزوده و خطوط حکاکی جناغی نشان می‌دهد که تا چه اندازه قدرت طراحی کم‌مایه شده است. لعاب در تمام نمونه‌های قطعات متأخر نازک‌تر و رقیق‌تر است. نقش نیم‌دایرهٔ مشخص‌شده با نوار مروارید، احتمالاً شکل تحریف‌شده‌ای از قوس است که در دیگر ظروف ساسانی پدیدار شده بوده است؛ ستون‌ها و حدود قاب تزیینی دور درگاه با بخشی از یک دایره که بی‌درپی ادامه یافته، آمیخته است. قوس‌های مدوره در تزیین سفالینهٔ پیش از اسلام پیوسته تکرار می‌شود. از این رو، این نقش باید نشان‌دهندهٔ آمیزهٔ دو نقشمایهٔ متداول و نمونهٔ متناسبی از شیوهٔ التقاطی باشد که از عوارض شناخته‌شدهٔ انحطاط است. این نقشمایه سه بار دور ظرف تکرار شده است و گمان می‌رود که این تقسیم‌بندی یک شکل استوانه‌ای به سه بخش، استفاده از سه دسته روی یک خمره و یا سه واحد تزیینی یکسان در سراسر پیرامون ظرف، مشخصهٔ طرح سفالینهٔ ساسانی بوده است.

دو نمونه نشان می‌دهد که این گونه سفالینه تا چه اندازه می‌توانسته متنوع باشد. یکی از دو نمونه (در مالکیت هیرمانک، نیویورک) دارای گردنی کاملاً مشخص، اما نسبت به بدنه فراخ است، شانه‌ها از ارزش ساختاری کمتری برخوردارند، و دسته‌ها به‌تدریج کوچک و به انحناهای تقریباً بی‌شکل نامنظمی تبدیل شده‌اند (لوح ۱۸۹ ب). با این حال، شکل خمره هنوز آن‌قدر کافی به طرح اولیه نزدیک هست که تاریخ اولیهٔ آن را توجیه کند، و با کیفیت فن‌آوری و ویژگی آذین غنی‌تری که در بر دارد، هنوز با آمفورای پارتی در ارتباط است.[۱۴۵] یک نوار مضرّس با برجستگی در میان هر مثلث، طرح تزیینی‌ای است که در کاخ مشتی استفاده شده و همین تزیین، با نقش طنابی قالبی افقی موّاج درآمیخته و روی خمرهٔ بزرگ لعاب‌دار سبزرنگ به کار رفته است (در مالکیت اینجوجیان). تاریخ این خمره می‌تواند اواخر دورهٔ ساسانی باشد، اما به احتمال زیاد متعلق به اوایل دورهٔ اسلامی است.

این خمره‌های متأخر پیشگام سومین گروه قطعات انتقالی از دورهٔ ساسانی به دورهٔ اسلامی و شامل نمونه‌های اولیهٔ دوره اسلامی‌اند که بسیاری از ویژگی‌های ساسانی در آن‌ها تداوم دارد. آخرین تاریخ آن‌ها از پیروزی مسلمانان تا اواخر سدهٔ سوم هجری قمری / نهم مسیحی است.

سرپوش بی‌لعاب متعلق به یک کاسه را که دارای تزیین برجسته و بسیار پرکار است، می‌توان به این دورهٔ انتقالی نسبت داد (گالری هنری ویلیام راکهیل نلسون، شهر کانزاس) (لوح ۱۹۵ الف).[۱۴۶] تزیین این سرپوش شامل یک گلوارهٔ سیزده‌پر در مرکز است که در حلقه‌ای از مرواریدها قرار گرفته، دو ردیف قوس‌های متحدالمرکز نقش مرکزی را در بر می‌گیرد، و هر قوس یک گلوارهٔ هفت‌پر یا صفحهٔ مدوّر پیچانی را قاب کرده است. فاصلهٔ میان قوس‌ها را طرح برگ‌مانندِ سه‌بخشی‌ای پر کرده، و نقشمایهٔ گوی‌های سه‌بخشی و دگمه‌ها نیز دیده می‌شود. روی انحنای لبهٔ سرپوش را حاشیه‌ای با نقش شبکه‌ای متشکل از فلس‌های کوچک مورب، که هریک با یک گل‌میخ تزیینی و دو سرمیخ پرچ‌شده پر شده، آراسته است.

تنگ کروی لعاب‌دار ناقص، به لحاظ سبک، پیوند نزدیکی با این گروه دارد (در مجموعهٔ آقای آرتر آپم پوپ) (لوح ۱۹۲ ب). آذین آن به چهار بخش افقی تقسیم شده و هریک با نیم‌دایره‌ها یا قوس‌های متوالی پر شده است که تأکیدی بر شکل برآمدهٔ تنگ است. هر قوس نقشمایهٔ تزیینی متفاوتی را قاب کرده است؛ بعضی از تزیینات قاب‌شده به شکل چلیپا یا قلوه‌ای، و یکی از آن‌ها یک طرح بسیار غیرمعمولی است و تصویر مردی را که بر روی پایه‌ای شبیه به ساقه یا گلبرگ‌های گل نشسته است، نشان می‌دهد.

سومین نمونهٔ این گروه، قمقمهٔ سفری ناقصی با لعاب سبزرنگ است (مجموعهٔ نگارنده) (لوح ۱۹۳ ب). بدنهٔ قمقمه به شکل دایره‌ای مسطح با سوراخی در مرکز است[۱۴۷] و با نواری تزیینی شامل گل‌میخ‌ها و سه سرمیخ پرچ‌شدهٔ کوچک‌تر پوشیده شده که بر زمینهٔ مثلث‌های کوچک جای گرفته‌اند، و یک نوار جناغی آن‌ها را قاب کرده است. دایره‌های مرواریدشکل، در بالا و پایین، تمام طرح را احاطه کرده‌اند. سوراخ مرکزی در اصل با نقشی کاملاً تزیینی، احتمالاً با یک طرح مشبک پر شده بوده است. در محل اتصال گردن به بدنه یک ردیف نقشمایهٔ دگمه‌ای‌شکل قرار دارد. دقیقاً بالای این نقوش، نقشمایهٔ فلس‌مانند پایهٔ گردن تنگ ناقص را فراگرفته، که هنوز لبهٔ دسته به آن متصل است. علاوه بر این، آثار دو دستهٔ دیگر نیز روی شانهٔ تنگ باقی مانده است.

روی تمام این نمونه‌هایی که ماهرانه تزیین شده‌اند، گلواره‌هایی یافت می‌شود که به نظر می‌رسد تقلیدی از گل‌میخ تزیینی پیش‌نمونهٔ ظروف فلزی است. این تزیین کمکی برای تأیید تاریخ‌گذاری این گونه است، زیرا در گروه کوچکی شامل دیس‌ها و بشقاب‌های لعاب‌دار زرد و سبزرنگ نیز وجود دارد. نظر به این‌که بر روی بعضی از آن‌ها حروف کوفی دیده می‌شود و نه تنها در مصر و شوش، بلکه در سامرا نیز پیدا شده‌اند، باید متعلق به دورهٔ اسلامی باشند. با این حال، تفاوت‌های بنیادین میان این سفالینه‌های نقش‌برجسته و سه نمونهٔ مورد بحث وجود دارد. ظروف متأخر فقط شامل دوُری‌ها و بشقاب‌های کوچک است و هیچ‌یک دارای شکل تنومند کروی‌ای که در هر سه نمونهٔ موردبحث دیده می‌شود، نیستند و نیز تصویر انسان را مانند آنچه روی تنگ پوپ دیده می‌شود، نمایش نمی‌دهند. بنابراین، امکان دارد سه نمونهٔ پیشین به عنوان نمونه‌های اولیهٔ گونهٔ متأخر به شمار آیند، البته اگر کلاً تولید بخش دیگری از خاور نزدیک نباشند (نک: فصل ۴۵ الف)؛ عاملی که می‌تواند در تفاوت سبک نیز اهمیت داشته باشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گل‌میخ‌های تزیینی راهنمای منحصربه‌فرد تاریخ‌گذاری نیست. روی ابریشم‌های این دوره، و نیز روی نگاره‌های طاق‌بستان، شکه‌های پرنقش و نگار با گلواره‌های بسیار بزرگ متنوعی که فضا را پر کرده، جلوه‌گر شده‌اند (لوح ۱۹۸ ب و پ)، بدین‌سان همسانی دیگری برای سرپوش سفالی موجود در شهر کانزاس در دست است.[۱۴۸] یک نوار مروارید به شکل هلال‌های متصل‌به‌هم، که با گلواره‌های بزرگ پر شده، یا همچنین نقشمایه‌های دیگری روی تنگ با آبریز خروس‌شکل در قاهره (لوح‌های ۲۴۵ـ۲۴۶) و روی دو دُوری در موزهٔ ارمیتاژ[۱۴۹] یافت شده است که تمام آن‌ها عموماً به دورهٔ انتقالی نسبت داده شده‌اند. و بالاخره، نقش تزیینی اصلی روی قمقمهٔ سفری نقشمایهٔ مشتّی است که در واقع تاریخ‌گذاری تمام گروه را بیشتر تأیید می‌کند.

[گفته می‌شود که هر سه نمونه، بی‌تردید، از کاوش‌هایی که در ایران صورت گرفته به دست آمده است؛ اما آذین آن‌ها بیشتر پیوندهای شرقی دارد و کاملاً سبک ساسانی شرقی را نشان می‌دهد.[۱۵۰] تقسیم یک سطح به صفحاتی با شکل‌های مختلف که با نوارهای مرواریدی محدود شده و آراسته به گل‌های کوکب متنوعی که قاب‌ها را پر کرده است، در دورهٔ اشکانی در حوضهٔ تارم[۱۵۱] پیدا شده است و تفکیک سطح به بخش‌هایی که با هلال‌های متصل‌به‌هم و واحدهای دیگر به طور انبوه پر شده، از مشخصات استودان‌های بیا ـ نایمن و سیک قندهار است، که پیوند نزدیکی با سبک تارم مورد بحث دارد.[۱۵۲] حتی شکل ویژهٔ هرکدام از قوس‌های متحدالمرکز شامل قوس‌های نیم‌دایره‌ای است که شاخص گونه‌ای از نقش‌برجسته‌های قندهار است، و تصویر مبهم انسان به حالت نشسته، منقوش بر روی تنگ پوپ و نیز تصویر نامشخص‌تری بر روی سینی مفرغی موزهٔ ارمیتاژ، که شرح آن گذشت (لوح ۲۳۵)، برگردان بسیار منحطّی از تصاویر به حالت نشسته (مانند تزیین بودا) را نشان می‌دهد که معمولاً روی نمونه‌های اصلی هندی این نقوش قاب را پر می‌کند.[۱۵۳] این‌که سبک مورد بحث متعلق به شرق ایران بوده، این واقعیت را تأیید می‌کند که ابریشم‌های دارای آذین گلوارهٔ مشابه نشان‌دهندهٔ فن‌آوری ویژه‌ای است که نظیرش تنها در آسیای شرقی یافت می‌شده است (نک: ص ۸۷۲).

از آن‌جایی که سفالینه‌های سادهٔ حجیمی که در مقابل این گونهٔ کاملاً تزیین‌شده قرار می‌گیرد، به‌وفور در بین‌النهرین و عیلام پیدا شده است و از جهات بسیاری پیوندهایی با شرق کهن دارد، محتمل به نظر می‌رسد که بیشتر نشان‌دهندهٔ ویژگی سبک ساسانی غربی باشند، و همچنین نمونه‌های پرتزیینی که از لایه‌های پارتی ـ ساسانی در شوش کشف شده نیز مجموعه‌ای را نشان می‌دهد که بر خاستگاه‌های آسیای غربی یا مدیترانهٔ شرقی دلالت می‌کند. بدین ترتیب، تکه‌سفالینه‌ای با لعاب آبی‌رنگ (در موزهٔ لوور) که ظاهراً متعلق به خمرهٔ بزرگی است، منقوش به صورتک زنی است که یادآور نقش روی تابوت به‌دست‌آمده از نیپور است (نک: ص ۸۱۳)؛ هرچند که آرایش گیسوی متمایزی دارد. موها به شکل حلقه‌های بلند روی شانه‌ها فروریخته و روی تاجی که بر سر دارد، برآمدگی بزرگ شاخ‌مانندی قرار دارد. همین آرایش گیسو روی یک پیکرک گلین همزمان، در همین محوطه، به‌وضوح نمونهٔ تقریباً غیرمعمولی از الههٔ برهنه را نمایش می‌دهد. از سوی دیگر، یکی از تصاویر معمولی الههٔ برهنه، روی تکه‌سفالینهٔ دیگری با پوشش لعاب آبی روشن یافت‌شده در شوش دیده شده است. در این‌جا الهه دست راست را روی سینه و دست چپ را بر سرین نهاده، و تصویر در یک طاقچهٔ کور قاب شده است.

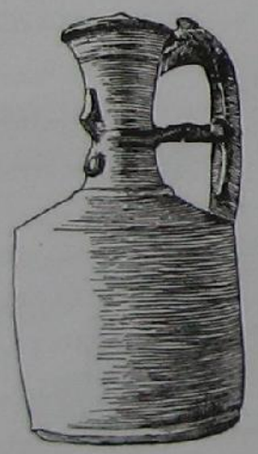
جالب‌توجه‌ترین این قطعات (باز هم در موزهٔ لوور)، بخشی از شانهٔ خمرهٔ بزرگ آبی فیروزه‌ای است با آذین کمی برجسته که در خمیر کوزه‌کاری شده و شامل یک درخت مو مؤاج بزرگ است که خمیدگی‌های آن

به پایین ساقه امتداد می‌یابد، با خوشه‌های انبوه انگور، درحالی‌که بالای هر بخش گلدانی با دو دسته قرار دارد. این‌گونه تزیین روی پارچه‌های قبطی شناخته شده است و به‌وضوح منشأ روم شرقی دارد.]

همچنین نمونهٔ دیگری که گفته می‌شود از کاوش‌های ری به دست آمده است (در مؤسسهٔ هنر شیکاگو)، نیز با سفالینهٔ شوش ارتباط دارد. یکی از آن‌ها کوزه‌ای با لعاب آبی درخشان، دارای سه قوس بزرگ تخم‌مرغی روی شانه است؛ طرحی تزیینی که قبلاً روی خمره‌های ذخیرهٔ اوایل دورهٔ اسلامی دیده شده بود (لوح ۱۹۱ الف). این قوس‌ها از نقشمایه‌ای نامشخص شکل گرفته‌اند که آشکارا حاصل آمیزهٔ دو طرح تزیینی متداول دورهٔ ساسانی است: نوار مروارید و حلقهٔ برگ‌ریس غار (نک: صص ۱۰۷۸ ـ ۱۰۷۹). خطوط کندهٔ جناغی به نقشی نامشخص تنزل یافته، لعاب بسیار نازک و تمام نشان‌ها حاکی از تاریخی متأخر، احتمالاً زمانی بین سده‌های هفتم و نهم مسیحی است. با توجه به قطعه‌سفالینه‌ای به‌دست‌آمده از شوش، مشخص است که سفالگران ظاهراً این شکل را پیش از پایان آن دوره تقلید کرده بودند.[۱۵۴]

کوزهٔ احتمالاً همزمان دیگری با لعاب مشابه یافت شده که تزیین آن با این تاریخ‌گذاری مطابقت دارد؛ زیرا تزیین بر پایهٔ نوارهای به‌هم‌بافته‌ای است که رواج آن به طور چشمگیری از اوایل دورهٔ اسلامی آغاز می‌شود (لوح ۱۹۱ پ). نوارهای بافته‌شده صفحه‌های کوچک مثلثی‌شکل را تشکیل داده که در هر مثلث یک گلوارهٔ برجسته قرار دارد که گاه با پنج و گاه با شش پره تغییر شکل یافته و روش یکسانی ندارد. نمونهٔ همانند این قطعه، گلاب‌پاش بدون لعاب ناقصی است که در شوش یافت شده است.[۱۵۵]

در تفسیر نادرستی که از شکل شاخص مفرغ ساسانی (نک: لوح ۲۴۴ الف) انجام گرفته، تنگ لعاب‌دار سبزرنگی (در مالکیت کلکیان، شکل ۲۳۳) کلید تاریخ‌گذاری سفالینهٔ این دورهٔ انتقالی در فاصلهٔ میان سده‌های اول سوم هجری قمری / هفتم و نهم مسیحی قرار گرفته است. سفالگر، به تقلید از الگوی مفرغی، سه پایهٔ ظرف را حذف کرده و پهنای شانه را افزایش داده است که با این دو تغییر، طرح اصلی لطمه دیده است. قطعه‌ای از یک ظرف به‌دست‌آمده از سامرا که شاید شکل مشابهی داشته، در این‌جا هنوز سه پایهٔ آن باقی است، و حاکی از شکل ساسانی اصیل‌تری است که امکان دارد هنوز در سدهٔ سوم هجری قمری/ نهم مسیحی مورد استفاده بوده باشد.[۱۵۶]



شکل ۲۳۳. تنگ، سفالینه، لعاب‌دار سبزرنگ، ساسانی، در مالکیت کلکیان.

برای سبک جانوری در سفالینهٔ پس از ساسانی، تنگی با لعاب سبز روشن (در مجموعهٔ جکس) نمونهٔ خوبی است (لوح ۱۹۳ الف). شکل آن مشابه تنگ مجموعهٔ پوپ است (لوح ۱۹۲ ب)؛ نقش جانور که ناشیانه با برجستگی کم در بخش بالای بدنه نشان داده شده، در سه قوس نیم‌دایرهٔ شاخص این دوره که با نقشمایه‌های دگمه‌ای تزیین شده، جای گرفته است. چگونگی تغییر کاربرد تزیینی این جانوران با قرص‌های کوچک نمایش یافته که نه تنها زمینه، بلکه خود جانوران را نیز فراگرفته است، و اولین نشانه‌های گرایش‌های اسلامی با همهٔ فضاهای هول و هراس شناخته‌شده‌اش در آن پیداست (با این حال، نک: ص۱۰۷۸). تصور عمومی از جانوران، طرح هلال سه‌بخشی و گلواره‌های کوچک، به احتمال قوی به سدهٔ اول و دوم هجری قمری / هفتم و هشتم مسیحی دلالت دارد.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یک سبک جانوری که متفاوت، و حتی از جانور منقوش بر تنگ جکس ابتدایی‌تر است، روی بعضی نمونه‌های بی‌لعاب دیده می‌شود که به‌ویژه از جهت اجرای نقشمایه‌های شرق قدیم جالب‌توجه است. یک تنگ با گردن مستقیم و بدنهٔ کروی در مجموعهٔ آقای پوپ موجود است (لوح ۱۹۴ ب)، با تزیین نقش افزوده و حکاکی‌شده روی شانه، شامل یک درخت نخل با شاخه‌های خرما و جانوری شاخ‌دار در کنار آن که با نقش بز کوهی نیز پیوند دارد، به تناوب و ترتیبی نامنظم نقش یک شاخهٔ پربرگ قرار گرفته، و زمینه را دایره‌های حکاکی‌شدهٔ کوچک فراگرفته یا گلواره‌های بزرگ‌تر آراسته به یک ضربدر و نقطه‌هایی که به‌صورت برجسته یا مهرزده نمایش یافته، فضاهای باقی‌مانده را پر کرده است. ردیف‌هایی از دوایر مشابه نیز روی گردن دیده می‌شود. نقشمایه‌های تزیینی با این مشخصه یادآور ویژگی‌های تزیینی است که پیش از این روی تنگ جکس ملاحظه شد (نک: ص ۱۰۴۷).

یک تنگ در موزهٔ متروپولیتن نمایش‌دهندهٔ دو بز کوهی روبه‌روی هم در دو سوی یک درخت مصنوعی یا عَلَم است که ساقه‌ای با چهار جفت صفحهٔ مدور و شاخ‌هایی در رأس آن‌ها دارد (لوح ۱۹۴ الف).[۱۵۷] زمینه با شاخه‌های پربرگ پوشیده شده است. این نقش نیز افزوده شده و حکاکی آن خام‌دستانه و یادآور خمرهٔ ناقص شوش است. همچنین دو جانور را در دو سوی نقشمایه‌ای گیاهی نشان می‌دهد.

طرح کلی این نمونه مشابه تنگ پوپ است، با این تفاوت که دارای پایه است و گردن کوتاهش به شکلی منتهی می‌شود که می‌تواند سر جانوری بسیار ساده‌شده باشد. دو صفحهٔ مدور کوچک در دو سوی لولهٔ فشرده‌شده می‌تواند به عنوان چشم‌های جانور به شمار آید، درحالی‌که دو حلقهٔ کوچک سوراخ‌شده ممکن است نشانی از گوش‌ها باشد. حلقهٔ دیگری نیز به زیر لوله متصل است. این دو نمونه در ایران به دست آمده است (نک: ص ۱۰۴۷).



الف. دریوش، بلندا ۱۸/۲ سانتیمتر.

ب. جام، قطر دهانه ۱۵/۸ سانتیمتر.

شکل ۲۳۴ الف، ب. سفالینه، بی‌لعاب، احتمالاً ساسانی، در مالکیت متحده.

نمونهٔ دیگری که گفته می‌شود از تکریت به دست آمده (در مجموعهٔ جرالد ریتلینگر)، تصویر بسیار شیوه‌پردازی‌شدهٔ زنی را با دو جانور شبیه اژدها در دو سوی وی نشان می‌دهد. تنگ ریتلینگر نیز مانند نمونهٔ موزهٔ متروپلیتن دارای حلقه‌ای سوراخ‌دار در زیر لولهٔ آبریز است، اما به جای حلقه‌های دو سوی لوله که روی

نمونهٔ پیشین بود، روی این تنگ فقط یک ردیف دگمه‌های برجسته دیده می‌شود. این سبک و فن‌آوری پیش‌تر در دورهٔ سامرا کاربرد داشته، چنان‌که تکه‌هایی از این گونه در آن محوطه یافت شده است؛ و نمایش تصویر زن بر روی نمونهٔ ریتلینگر ارتباط نزدیکی با تکهٔ سامرا دارد. بعضی نمونه‌ها می‌باید نشانهٔ مجموعه‌ای بسیار غنی بوده باشند، چنان‌چه حدود سی تکه از یک خمرهٔ آب، با حلقه‌هایی روی گردن، چهار دسته، و حاشیه‌ای تصویری روی شانه، شامل نقش‌های شیری که گوزنی را بر زمین زده، سفینکس‌ها، اژدهاها، و تصاویر مشابه از سامرا به دست آمده است (و نک: ص ۱۰۸۴).[۱۵۸]

تمام این نمونه‌ها[۱۵۹] را باید به عنوان فراورده‌های یک هنر مردمی نگریست، اما در عین حال، نشان تداوم نقشمایه‌های شرقی کهن است که می‌توان گفت طی دورهٔ ساسانی کاربرد داشته است؛ هرچند، به استثنای خمرهٔ شوش هیچ نمونه‌ای که قطعاً متعلق به دورهٔ ساسانی باشد، تاکنون یافت نشده است. این پیوستگی نگاره‌پردازی مدرک عمدهٔ باارزشی است در جهت اثبات این‌که هرچند موجی از گرایش به هنر یونانی ـ رومی، به‌ویژه در طول دورهٔ اشکانی، بر روش‌های متداول جریان داشت، اما اندیشه‌ها و شکل‌های کهن‌تر، دست‌کم در سفالینهٔ کاربردی، تداوم داشته است.

با وجود این، ویژگی دیگر سفالینه‌های بی‌لعاب یافت‌شده در ایران را دو نمونه از نقشمایه‌های برجسته که با دقت بسیار بیشتری اجرا شده‌اند، نشان می‌دهد. در هر قسمت بدنهٔ یک سرپوش نیم‌کروی (شکل ۲۳۴ الف) که قاب‌های طنابی آن را به دوازده بخش تقسیم می‌کند، یک درخت تصنعی سه‌بخشی به شکل کنگره‌ای پلکانی، با یکی دوشاخ هلالی در پایه و پرنده‌ای که در بالا قرار گرفته است، دیده می‌شود که بی‌تردید نمایش ابتکاری برجسته‌ای از یکی از درخت‌های کیهانی است، یا به احتمال قوی ترکیبی از دو عنصر است؛ زیرا شاخ هلالی بی‌تردید به درخت ماه تعلق دارد. از سوی دیگر، آشیانه‌های پرنده در بالا به درخت خورشید مربوط است (نک: ص ۱۰۵۶) و گمان می‌رود تقسیم نقش به دوازده بخش به گردش خورشید بازگردد. ضمن آن‌که این سرپوش، بدین ترتیب، نمونهٔ دیگری از کاربرد تزیینی موضوعات آیین آریایی کهن باشد، یک جام (شکل ۲۳۴ ب) بیشتر به نظر می‌رسد نشان از یک الگوی غربی داشته باشد، چرا که نقش به‌کاربرده‌شده در آن اسب دریایی است که احتمالاً منشأ شرقی دارد اما در نقش یونانی ـ رومی تا اواخر این دوره بسیار مورد پسند عامه بوده است.

استفاده از عنصر معماری کنگرهٔ پلکانی به عنوان تزیین کاربردی، شاخص دورهٔ اشکانی است؛ برای نمونه، این تزیین روی نمای کاخ آشور دیده می‌شود (نک: لوح ۱۲۸ پ). اما این‌جا تزیین کنگرهٔ پلکانی قائم‌الزاویه نیست، بلکه دارای زاویهٔ حاده است، که تکامل تدریجی آن ساسانی است (نک: ص ۶۶۴). از این رو به نظر می‌رسد این تزیین نمایش‌دهندهٔ تداومی از الگویی پارتی در یک شکل ساسانی است و افزون بر این، مدرک معتبری از یک تداوم فرهنگی بین دو دوره است. اسب دریایی یونانی ـ رومی می‌تواند یک شکل وارداتی مربوط به موج نفوذ هنر کلاسیک در اواخر دورهٔ ساسانی باشد، و هرگونه تاریخ‌گذاری دقیق میسر نخواهد بود مگر آن‌که نمونه‌ای دیگر مشابه این سفالینه در کاوش باستان‌شناختی به دست آید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

پانوشت‌ها

* برای آگاهی از تازه‌ترین پژوهش‌ها در زمینهٔ سفالینهٔ پارتی / اشکانی، نک: هرنیک، سفال ایران در دوران اشکانی، ترجمهٔ حمیدهٔ چوبک، سازمان میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه)، ۱۳۷۶. ـ م.

1. F. Massoul, La Céramique de Doura, *in* F. Cumont, Fouilles de Doura-Europos (1922-3), Paris, 1926, pp. 459-76, and Pls. CXVIII-CXXIV; P. V. C. Baur — M. I. Rostovtzeff, The excavations at Dura Europos, Second Season, 1928-9, New Haven, 1931, pp. 31-53, Pls. XI – XIV, XLVIII-L; Baur-Rostovtzeff – A. R. Bellinger, The excavations at Dura-Europos, Third Season, 1929-30, New Haven, 1932, pp. 72-7; idem, The excavations art Dura - Europos, Fourth Season, 1930-1, New Haven, 1933, pp. 223-9, Fig. 17, Pl. XXIV.

2. W. Andrae, Die Partherstadt von Assur, 57. *Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft*, Leipzig, 1933, pp. 92-101, 109-11, Pls. 43-9.

3. F. Sarre, Die Keramik von Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra, II), Berlin, 1925, pp. 5-7, 25-7.

4. N. C. Debevoise, Parthian pottery from Seleucia on the Tigris, Ann Arbor, Michigan, 1934; idem, The history of glaze and its place in the ceramic technique of ancient Seleucia on the Tigris, *Bulletin of the American Ceramic Society*, XIII (1934), pp. 293-300.

5. O. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928-29, Berlin, s. d., p. 9, and Fig. 4.

6. R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, Leipzig, 1925, pp. 214, 244-5, 248-9; Reuther, Die Innenstadt von Babylon (Merkes), 47. *Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient - Gesellschaft*, Leipzig, 1926, pp. 39-40, 249-65.

7. J. P. Peters, Nippur, New York, 1897, II, pp. 112, 214-19, 227-8, 386 (No. 7), 392 (No. 2), لوح‌های مقابل pp. 98, 214, 230, 392; H. V Hilprecht, Explorations in Bible lands, Edinburgh, 1903, pp. 313, 422-3, و لوح‌های مقابل pp. 308, 326; L. Legrain, Terra cottas from Nippur, *University of Pennsylvania, The University Museum, Publications of the Babylonian Section*, XVI, Philadelphia, 1930, pp. 11,17-18 (Nos. 72 and 73), and Pls. XII-XIII.

8. J. De Morgan, Recherches dans le Tell de la Ville Royale, *Mémoires de la Délégation en Perse*, I (1900), Figs. on p. 59; R. Koechlin, Les Céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, *Mémoires de la Mission Archéologique de Perse*, XIX, (1928), pp. 12-13, and Chapter I, *passim*.

9. E. F. Schmidt,

در گزارش در دست انجام او، دربارهٔ هیئت مشترک اعزامی به ری.

10. Sir Aurel Stein, Innermost Asia, Oxford, 1928, II, p. 927.

11. Stein, Ancient Khotan, Oxford, 1907, I, pp. 519-20; II, Pl. LXXXVIII.

۱۲. نخستین کاوش‌هایی که به کشف سفالینهٔ پارتی / اشکانی منجر شد، کاوش‌هایی به سرپرستی لایارد و به‌ویژه لوفتوس بود که گونه‌های مختلفی را در سال ۱۸۵۷ شناخته و توصیف کرد:

W. K. Loftus, Travels and researches in Chaldaea and Susiana, London, 1857, pp. 202-17.

هرچند اطلاعات دقیق بیشتری دربارهٔ این سفالینه، صرفاً بعد از آن‌که لایه‌های اشکانی در دورا، آشور و بابل کاملاً مطالعه شده بود و نتایج آن منتشر شد، در دسترس قرار گرفت، اما کاوش‌های سلوکیه زمینه‌ساز پیشرفت‌های پراهمیتی بود، زیرا در سلوکیه انبوه سفالینه‌ها می‌توانست به سه دورهٔ مختلف دورهٔ اشکانی منسوب شود، و از این رو، برای نخستین بار امکان تاریخ‌گذاری دقیق‌تر دست داد. متأسفانه این یافته‌ها تقریباً به‌طور کامل شامل ظروف کاربردی است؛ به این رو، به نسبت کمتر به بحث حاضر مربوط می‌شود.

13. R. Campbell Thompson, R. W. Hutchinson – The site of the Palace of Ashurnasirpal at Nineveh, excatvated in 1929-30 on behalf of British Museum, *Annals of Archaeology and Anthropology*, XVIII (1931), p. 111.

۱۴. خمرهٔ بزرگ و دهانه‌گشادی که یونانیان باستان برای نگهداری دانه‌های گیاهی و یا دفن مردگان به کار می‌بردند. ـ م.

۱۵. اسکوس (askos)، ظرف نامتقارن، غالباً به شکل مرغابی، با یک دسته و دهانه‌ای که در مرکز قرار ندارد. ـ م.

16. Debevoise, op. *cit.*, p. 15, Figs. 346 and 347.

17. Reuther, Babylon, p. 39.

برای گروه سفالینه‌های سلوکی، نک: شکل‌های ۴۶-۴۷.

۱۸. همان، صص ۳۵-۳۶.

۱۹. Debevoise, op. cit, pp. 14 -15. او بر این باور است که انحطاط سبک در دوره‌های متأخر اشکانی در سلوکیه ناشی از رقابت با تیسفون است، اما این امکان نیز وجود دارد که انحطاط کلی در صنعت سفالگری باشد، زیرا کونل در بحث «سفالینهٔ ساسانی تیسفون» خاطرنشان می‌سازد که این سفالینه‌ها در مقایسه با سفالینه‌های پارتی از ارزش هنری کمتری برخوردارند:

E. Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon - Expedition, Winter 1931-2, Berlin, 1933, p. 28.

20. R. Zahn, Die Kleinfunde, *in* D. Krencker, Ältere Denkmäler Nordabessiniens, Berlin, 1913, p. 213.

21. A. von Le Coq, Die vierte deutsche Turfan – Expedition, *in* Túrán, 1918, Pl. V; idem, Ein spätantiker Krug aus Chotān, ibid., pp. 338-9.

۲۲. این نظریه غالباً پیشنهاد شده که منشأ لعاب‌های دورهٔ «هان» در خاور نزدیک، برگرفته از نمونه‌های ایرانی یا بین‌النهرینی دورهٔ اشکانی یا اوایل عصر ساسانی است؛ اما این نظر هنوز در مرحلهٔ فرضیه است. با وجود این، واقعیت‌هایی آن را تأیید می‌کند. زمانی که لعاب‌ها بسیار دیرتر از خاور نزدیک، بدون پیشینه‌ای ـ به احتمال زیاد در دورهٔ هان ـ در چین پدیدار شدند، دارای ویژگی‌های بسیاری بودند که در گونهٔ پارتی رایج بود: گرایش به لعاب دادنِ تنها بخش فوقانی ظرف؛ قطره‌های درشت لعاب روی دهانهٔ ظرف که علت آن وضعیت پخت واژگون ظرف در کوره بود، و به این جهت لعاب هنگام ذوب شدن به پایین روان

tarikhema.org

می‌شد. آثار به‌جامانده عبارت است از سه‌پایهٔ کوره، رنگ، ترک‌دار شدن، و ظاهر کلی خود لعاب سبزرنگ که اکنون بسیار صدف‌گرفته است. همچنین، زمانی که چین با غرب ارتباط داشت، لعاب برای نخستین بار در آن‌جا ظاهر شد. چین نه‌تنها ابریشم غرب را تأمین و سفیران خود را به ترکستان، فرغانه، بلخ، سغد و پارت اعزام می‌کرد، بلکه همچنین تولیدات غرب را به چین وارد می‌کرد؛ مانند شیشه از سوریه، شراب و یونجه از فرغانه، و انار از پارت:

B. Laufer, Sino-Iranica, Chicago, 1919, pp. 210-12, 221-2, and *passim*; R. L. Hobson, Chinese pottery and porcelain, London, 1915, I, pp. 5-6, 8-9, 11; Sarre, Die Keramik im Euphratund Tigris-Gebiet *in* F. Sarre – E. Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat -und Tigrisgebiet, Berlin, 1920, IV, p. 5, and Pl. CXLV, 6, 7; Koechlin, Les Céramiques musulmanes de Suse, p. 39; Debevoise, op. cit., p. 34.

اخیراً پیوند میان لعاب‌های پارتی و هان مورد تردید قرار گرفته است، زیرا در تجزیهٔ لعاب‌های ظروف دورهٔ اشکانی لایه‌های محوطهٔ باستانی سلوکیه ثابت شد که حاوی سرب نیست؛ درحالی‌که تا آن‌جایی که تجربه نشان داده، فقط لعاب هان حاوی سرب است:

Debevoise, in *Bulletin of the American Ceramic Society,* XIII (1934), p. 300.

23. Reuther, Babylon, p. 40, Fig. 50.

۲۴. از سوی دیگر، به این نکته باید توجه شود «آمفورا» که بی‌تردید منشأ آن اندیشهٔ یونانی بوده است، به شکل‌های گوناگون، چندین سده در مشرق کاربرد داشته است؛ از این رو، امکان دارد این شکل تداومی از یک سنت کهن باشد تا برداشتی از منشأ خارجی، مثلاً انگیزهٔ هلنی. در سراسر تاریخ شرق، اشیای مفید احتمالاً به یک روش کهن منتهی می‌شدند. برای مثال، در کرت به نظر می‌رسد آمفورای پیتوئیدی از شکل پیتوس پدیدار شده که با بدنه‌ای کروی بـا یک حرکت دَوَرانی تا یک کف کوچک پایین آمده (بدون پایه)؛ گردنی بلند با دهانه‌ای فراخ و لبه‌ای تخت بر روی آن قرار گرفته، در میانهٔ هزارهٔ دوم کاملاً تکامل یافته است. دسته‌ها از حلقه‌های بزرگ تحول یافته‌اند و هنوز به صورت دسته‌های کوچک در کنار شانه قرار دارند (نک:

Sir Arthur Evans, The Palace of Minos at Knossos, II, Part 2, London, 1928, p. 427, Fig. 218; IV, Part 1, 1935, p. 236, Fig. 194; p. 340, Fig. 282; p. 341, Fig. 284, and many others, pp. 273-348);

اما خمره‌ای که روی یک مهر نمایش یافته، دارای گردن قیفی‌شکل و شانهٔ کوچک‌تری است و احتمالاً دلیل آن بی‌دقتی در ترسیم بوده است؛ این خمره دارای یک جفت دستهٔ بزرگ‌تر است که به بالای گردن متصل می‌شده است (ibid. IV, Part 2, p. 451, Fig. 376 b). این گلدان در نقش روی مهر در آیین باران‌خواهی به کار می‌رود و خود گویای آن است که گونه‌هایی از دسته‌های شاخص آمفورا ممکن است در اصل برای استفاده در آیین‌های دینی بوده باشد، که با آن به‌خوبی وفق یافته است. ـ ویراستار

25. Debevoise, Parthian pottery from Seleucia, pp. 26 and 30.

در این اثر نیز از بشقاب کم‌عمقی که لعاب متفاوتی بر روی لبه دارد، یاد شده است. در کاسه‌ای با لعاب آبی روشن، یافته‌شده در شوش (در موزهٔ لوور) که احتمالاً از دورهٔ اشکانی است، تقسیمات شعاعی با رگه‌های محو لعاب آبی تیره‌تر صورت گرفته است.

26. Debevoise, op. cit., pp. 23-7, and Nos. 354-417.

27. Sarre, op. cit., Fig. 80, No. 105; Koechlin, op. cit., p. 49, No. 47.

28. Cumont, Fouilles de Doura-Europos, pp. 204 - 5, and Pl. LXXVIII.

29. Massoul, *in* Cumont, op. cit., pp. 467-8, and Pl. CXVIII, 4.

30. J. Jordan, Uruk-Warka, 51. *Wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft*, Leipzig, 1928, p. 37, and Pl. 85b.

31. Stein, Ancient Khotan, II, Pls. XLIII-XLIV.

32. Reuther, Babylon, p. 36.

33. Cumont, op. cit., Pl. CXXIV.

34. Thompson – Hutchinson, The excavations on the Temple of Nabū at Niniveh, *Archaeologia,* LXXIX (1929), p. 138.

35. Andrae, Die Partherstadt von Assur, pp. 109 - 11, Fig. 46.

36. Stein, The Indo-Iranian borderlands (The Huxley Memorial lecture for 1934), *Journal of the Royal Anthropological Institute*, LXIV (1934), p. 194.

37. Debevoise, op. cit, pp. 23, 27.

38. Peters, Nippur, II, p. 217.

نکتهٔ قابل توجه این است که در دورهٔ اشکانی در آشور گاه جسد را در تابوت‌های «لگنی» کهن آشوری قرار می‌دادند، بدین‌ترتیب که بقایای آشوری را در گوشه‌ای قرار می‌دادند، یا جسد جدید را روی اسکلت قدیمی می‌نهادند؛ نک: Andrae, op. cit., p. 93.

برای دیگر نمونهٔ اولیه از این گونه تابوت سفالین، نک:

Evans, The Palace of Minos, I, London, 1921, p. 586, Fig. 429 c

(اواسط دورهٔ سوم مینوسی؛ حدود ۱۶۰۰ پ م) روی این نمونه دسته‌های متحرک افقی در دو ردیف مشاهده می‌شود؛ این دسته‌ها در اصل برای طناب «گهواره» ساخته شده، و در این‌جا برای حمل بار سنگینی که سُر می‌خورد، استفاده شده است. ـ ویراستار

39. J. M. Unvala, Ancient sites in Susiana, *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*, XXV (1928), pp. 88; 91, b.

40. Andrae, op. cit., p. 94, Pls. 43 a)-f), and 49 o).

41. G. Furlani, Sarcofaghi partici di Kakzu, *Iraq*, I (1934), pp. 90-4, and Pls. XII-XIII.

42. S. Yeivin, The tombs found at Seleucia (Seasons 1929-30 and 1931-2), *in* L. Waterman (*Ed.*),

دومین گزارش اولیهٔ حفاری‌های تل‌عمر، عراق، به سرپرستی دانشگاه میشیگان، موزهٔ هنر تولدو، و موزهٔ هنر کلیولند.

Ann Arbor, Michigan, 1933, p. 56, Pl. XXII; Debevoise, op. cit., pp. 16-17.

این گونه را نخستین بار لوفتوس توصیف کرده و گزارش زنده‌ای از تلاش‌های خود برای محفوظ نگاه داشتن تعدادی از نمونه‌ها برای موزهٔ بریتانیایی آورده است. وی می‌نویسد مشکل‌ترین بخش کار آن بود که این تابوت‌ها گاه دارای طول بیش از ۲ متر بود و به دلیل این‌که گل بدنهٔ آن‌ها حاوی ناخالصی بسیار است و پخت آن نیز بد بوده، بسیار

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فرسوده‌اند: Loftus, Travels and researches, pp. 203- 10.

۴۳. نگارنده در مورد این اطلاعات مدیون پروفسور ای. هرتسفلد است؛ و نک: ص ۵۷۷.

۴۴. لوفتوس معتقد است که روزنه برای خارج شدن گاز از تابوت لازم بوده است، در غیر این صورت تابوت شکسته و قطعه‌قطعه می‌شد: Loftus, op. cit., p. 203. لگرن اعتقاد دارد طناب به پاهای جسد بسته و از میان آن رد می‌شده، و بدین وسیله، بدن به درون تابوت کشیده می‌شد: Legrain, Terra cottas from Nippur, p. 17.

45. Legrain, op. cit., p. 17.

46. Legrain, op. cit., Pl. XII; Peters, op. cit., II, Plate opposite, p. 98.

47. Peters, op. cit., II, pp. 112, 214.

48. Legrain, op. cit., pp. 17-18, and Pl. XIII.

۴۹. خاستگاه این قطعه که اکنون در موزهٔ برلین نگاهداری می‌شود، ناشناخته است، زیرا از حفاری تجارتی به دست آمده است.

50. Loftus, op. cit., p. 205.

51. Hilprecht, op. cit., p. 423.

امکان دارد این تصویر نماد ایزدبانوی ماه باشد (نک: صص ۱۰۵۳ ـ ۱۰۵۴). ـ ویراستار

52. The Coxe Egyptian Expedition, *The University Museum Bulletin*, III (1932), p. 114, and Pl. III.

53. W. M. F. Petrie – G. A. Wainwright – E. Mackay, The Labyrinth Gerzeh and Mazghuneh, London, 1912, p. 27; W. F. Albright, An anthropoid clay coffin from saḥāb in Transjordan, *American Journal of Archaeology*, XXXVI (1932), p. 305.

تابوت‌هایی به شکل اندام انسان مصری با ویژگی دورهٔ رومی، سفالین و مشابه تابوت‌هایی است که در بابل و شوش و نیز لایه‌های فوقانی تل الامرنه به دست آمده است:

L. Borchardt, Ausgrabungen in Tell el-Amarna, 1911, Vorläufiger Bericht, *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin*, No. 46 (1911), p. 30, and Fig. 13.

نگارنده آگاهی خود دربارهٔ این تابوت‌های سفالین مصری را مدیون آقای جی.ای. وین‌رایت است.

54. Unvala, Fouilles à Suse en 1929, *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie orientale*, XXVI (1929), pp. 133-42.

55. Albright, op. cit., pp. 295-306.

56. G. Contenau, La Civilisation phénicienne, Paris, 1926, pp. 241-9, Figs. 84-91.

57. Reuther, Babylon, pp. 251-2, and Pl. 87.

یک تابوت آرایش گیسوی مصری را که سفالگر با برداشت اشتباهی آن را تقلید کرده، نمایش می‌دهد: Loc. cit., Pl. 87 c.

58. Andrae, Die Partherstadt von Assur, p. 92, and Pl. 43 h).

59. Peters, Nippur, II, p. 612.

۶۰. از آن‌جا که این استودان‌ها در فصل ویژهٔ هنر پارتی در ترکمنستان (نک: فصل ۲۴) به تفصیل شرح داده شده، نگارنده در این‌جا و بعداً، در مورد بحث نمونه‌های ساسانی، تنها به شرح مختصر نکات عمدهٔ این مجموعهٔ جالب هنری بسنده کرده است.

61. Stein, Ancient Khotan, I, pp. 519-20, II, Pl. LXXXVIII.

No. S. 001.

62. N. Kondakof – J. Tolstoi – S. Reinach, Antiquités de la Russie méridionale, Paris, 1891, pp. 358-9, Fig. 318.

۶۳. قس:

Zahn, Glasierte Tongefässe im Antiquarium, *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXXV (1914), pp. 277-314; G. M. A. R (ichter), Roman glazed pottery, *Bulletin of Metropolitan Museum of Art*, XIX (1924), pp. 94-5.

آمفورایی از این گونه در اختیار موزهٔ بریتانیایی است که از سلامیه در سوریه به دست آمده است. تزیین آن در یک سوی ظرف شامل نقش‌برجستهٔ یک اروس Eros (خدای عشق، پسر آفرودیت)، یک پرنده، و خوشه‌های انگور است، و در دو سوی دیگر تصویر مردی که کلاهخود بر سر دارد و به حالتی که زانو بر زمین زده، نقش شده است. شرح و تصویر این نمونه هنوز منتشر نشده است. یک نمونهٔ آمفورای شاخص پارتی در مجموعهٔ خانم آلفرد سوترو Alfred Sutro در کاتالوگ نمایشگاه لندن با شمارهٔ 23XA به نمایش درآمده بود.

64. Thompson – Hutchinson, in *Archaeologia*, LXXIX, p. 138; Andrae, op. cit., Pl. 46 h) and k).

برای بحث دربارهٔ این گونه، نک:

A. Strelkoff, Eine parthische Amphora in Moskau, *Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des deutschen Archäologischer Instituts*, L (1935), columns 58-70; and Debevoise, The Oriental amphora, *Berytus*, II (1935), pp. 1-4.

۶۵. برای چگونگی آمفورای عصر ساسانی، نک: ص ۹۰۹ و لوح ۲۳۰ ب. ـ ویراستار

۶۶. تزیین دگمه‌های دو سوی دسته‌های آمفورای کوچک با لعاب سبز (موزهٔ متروپولیتن، شمارهٔ ۱۶/۴۸)، به‌وضوح تقلیدی از سرمیخ‌های تزیینی است. توضیحات بیشتر دربارهٔ این دگمه‌ها و قرص‌ها، تنها می‌تواند فرضی باشد. ماسول بر این باور بود که قرص‌ها سرمیخ‌هایی است که در نمونه‌های بسیار کهن‌تر شوش ظاهراً برای طلسم و تعویذ استفاده می‌شده است:

Cumont, Fouilles de Doura-Europos, I, pp. 464-5.

همچنین احتمال دارد دگمه‌ها آخرین بقایای یک سنت کهن باشند. دستهٔ یک خمره به شکل الههٔ مادر با ناهمواری‌هایی که اشاره بر چشم و بینی دارد، و در انتهای پایین دسته دو سینه نمایش داده شده است:

S. Langdon, Excavations at Kish, I, 1923-4, Paris, 1924, pp. 73-4, and Pls. XIII-XIV; C. Preusser, Khafaje, *in* H. Frankfort – T. Jacobsen – C. Preusser, Tell Asmar and Khafaje, 1930-1, *The Oriental Institute of the University of Chicago, Oriental Institute Communications*, No. 13, Chicago, 1932, p. 99.

در این ارتباط، جالب است توجه شود (هرچند که نمی‌توان به یک نتیجه‌گیری قطعی دست یافت) که تعدادی از نمونه‌های ظریف‌تر در موزهٔ لوور (Massoul, *in* Cumont, op. cit. I. Fig. 63b)، مجموعهٔ خانم جان. دی. راکفلر و در تملک کلکیان (شکل ۲۱۹ الف) و آقای کوچکجی، به جای دگمه‌ها در دو سوی دسته، دارای سرهای زنانه هستند. همچنین نک: همین فصل، پانوشت‌های ۷۴، ۱۳۹.

67. Debevoise, op. cit., Nos. 297, 414-15.

68. Debevoise, op. cit., No. 279,

Nos. 256, 280- 1, 297, 417؛ که یک نمونهٔ آن در سومین لایه قرار داشت:

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

۶۹. تعدادی تکه‌های ظریف با آذین‌های تصویری در دورا ـ اثوروپوس و شوش پیدا شده، ولی متأسفانه تمام آن‌ها به‌شدت خرد شده‌اند، بنابراین، امکان این‌که بدانیم از چه نوع ظرفی هستند وجود ندارد:

Baur – Rostovtzeff, Dura-Europos, Second Season, p. 34, and Pl. XI; Baur – Rostovtzeff – Bellinger, Dura-Europos, Fourth Season, pp. 224-5, Fig. 17; Koechlin, Les Céramiques musulmanes de Suse, p. 40, footnote 7.

همچنین این شمسه‌ها یا تصاویر، علاوه بر آمفورا و تابوت، بر روی سایر ظروف نیز استفاده شده است. نمونهٔ آن تکه‌ای از یک خمرهٔ لعاب‌دار با نقش شمسه‌ای است که یک سر را نمایش می‌دهد:

Baur – Rostovtzeff, op. cit., Pl. L, I;

و نیز تصویری کوچک از الههٔ باروری که روی کاسهٔ ناقص لعاب‌داری به کار رفته است؛ در این‌جا الهه با دست چپ شالی را روی سر گرفته و دست راست را روی شکم خود نهاده است.

Massoul, *in* Cumont, op. cit., II, Pl. CXX, 2a.

۷۰. تصویر مردی با شاخ نعمت و فراوانی کورنوکوپیا، روی سکهٔ وردان یکم (۴۱/۲– ۴۵ م):

W. Wroth, Catalogue of the coins of Parthia in the British Museum, London, 1903, p. 159, Pl. XXVI, 10;

تصویر مردی با سبو روی سکهٔ بلاش یکم (۵۱–۷۸ م):

Wroth, op. cit., P. 187, Pl, XXIX, 9-10.

۷۱. نمونه‌هایی که مشاهده شده، در منبع زیر است:

H. Cohen, Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales, V, London, 1861, Diocletian (284-304), p. 398, No. 164; Maximianus Herculius (286-305), pp. 467-9, Nos. 212-52, and Pl. XIII, 220, 249.

72. W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon dergriechischen und römischen Mythologie, IV, Leipzig, 1909-15, columns 370-1, Fig. 3 in column 371.

نگارنده برای این اطلاعات مدیون دکتر آنا رز است.

۷۳. نک: شمارهٔ ۷۴. قطعهٔ متعلق به کوچکجی در نمایشگاه لندن با شمارهٔ کاتالوگ 23XC است.

۷۴. شاید خاستگاه گروهی که این قطعه به بهترین وجه در آن قرار می‌گیرد، نه پارتی و نه رومی، بلکه شمال سوریه باشد؛ زیرا منطقهٔ شاخصی است که محل پیوند سبک‌های کلاسیک رومی با اصول هنری خاور باستان بوده است، و سپس تحت نفوذ قدرتمند ایران تغییر می‌یابد. به‌علاوه، این تصویر می‌تواند کاملاً به طریق دیگری تفسیر شود. در این‌جا کلاه تخم‌مرغی‌شکل بزرگ روی سر تصویر کمتر شبیه کلاه مُدیوس است و شکل کروی آن بیشتر به شکل سرآذین اردشیر یکم (۲۲۴–۲۴۱ م) است، و لاله‌های گوش آن نیز مشابه تصاویری است که روی انواع سکه‌های وی دیده می‌شود (لوح ۲۵۱ پ)؛ همچنین نشان ویژهٔ ریش نوک‌تیز تصویر. جامه‌ای که بر تن دارد نیز به نوبهٔ خود جامهٔ ویژهٔ سلطنتی ساسانی را القا می‌کند. یک شنل آزاد گشاد بلند تا پاشنهٔ پا که در روی سینه دارای یک قلاب یا گل سینه است، نیم‌تنه‌ای تا زانو که با کمربند محکم بسته شده، و شلواری که یک پاچهٔ آن تنگ در لفافی پیچیده شده، و پاچهٔ دیگر به صورت شل آویخته شده است. شیئی که با دست درازکرده نگاه داشته، به احتمال زیاد پاترا نیست، بلکه حلقهٔ نمادین ساسانی است (نک: ص ۹۹۴). در تأیید آن، یک قاب انگشتری از عقیق سرخ ساسانی (یا پارتی) جوان عریانی را در حالتی مشابه نشان می‌دهد که حلقه‌ای را که از آن نوارهایی در اهتزازند، با دست درازکرده نگاه داشته است (لوح ۲۵۶ ب ب). از سوی دیگر، تصویر روی آمفورا، شبیه تصویر روی قاب انگشتری عقیق سرخ، شاخهٔ پربرگی را در مقابل شانهٔ چپ خود نگاه داشته که قطعاً شاخ نعمت و فراوانی نیست. تفسیر این نقش‌برجسته به عنوان تجسم نخستین شاه ساسانی تا اندازه‌ای نقش‌برجسته‌ای را که روی آمفورای دیگری از این گروه با پوشش لعاب سبز تیره در موزهٔ لوور است، تأیید می‌کند. بر روی گردن این آمفورا نیم‌تنهٔ مرد ریش‌داری نقش شده است که در بالا چهارگوش است و یک برآمدگی کروی روی هریک از گوش‌ها دارد. این نقش از طرح نیمرخ صورت بلاش چهارم با تاجی که برآمدگی کمتری دارد (۱۹۱–۲۰۷/۸ م؛ نک: لوح ۱۴۴ ژ) تبعیت می‌کند. در این ارتباط نقاشی دیواری اوایل ساسانی در دورا ـ اثوروپوس (نک: فصل ۴۱) نیز باید خاطرنشان شود. مورد دیگری در موزهٔ لوور، نگاره‌های شاخص سوریه‌ای را نشان می‌دهد: آمفورای جالبی با پوشش لعاب آبی‌رنگ و دارای صورتک‌های مدور مشابه سردیس‌های الحضر (نک: ص ۵۴۱ و لوح ۱۳۱ الف)، که در هر دو سوی دسته به کار رفته است، و آبی زیبای آسمانی منحصربه‌فرد همراه با تصویر سه‌ربع یک زن عریان، که یک دست را بر سینه نهاده و در انحنای بازوی دیگر شیء غیر قابل تشخیصی را نگاه داشته است که احتمالاً تصویر یک الههٔ باروری و شاید یک توخه (الههٔ بخت و ثروت) است. ـ ویراستار

75. Strelkoff, op. cit., columns 63-4; Debevoise, in *Berytus*, II (1935), pp. 1-3.

۷۶. دبوواز بر این عقیده پافشاری می‌کند که به کار بردن گل‌میخ و صفحات مدور امکان دارد پیش از انحطاط شاهنشاهی اشکانی آغاز شده باشد (۲۲۶ م)، اما امکانات وسیع به‌کارگیری تزیینات آن تنها در حکومت ساسانیان تحقق یافت (همان، صص ۳ ـ ۴). این شرایط می‌توانست برای بسیاری از آمفوراها مناسب باشد؛ به‌ویژه آن گروه که دارای تزیین افزودهٔ فاخری بودند (برای مثال، لوح ۱۸۲ ب)، به احتمال زیاد ساسانی هستند. بحث عمده در مورد چنین تاریخ‌گذاری متأخری وجود همیشگی دگمه‌ها بر روی سفالینهٔ ساسانی و قرص‌های افزوده بر روی ظروف شیشه‌ای است که دبوواز به پیروی از منبع زیر تاریخ‌گذاری کرده است:

G. A. Eisen – F. Kouchakji, Glass, its origin, history, chronology, technique, and classification to the sixteenth century, II, New York, 1927, p. 612, Fig. 253.

همچنین برای آن‌ها تاریخ سدهٔ چهارم مسیحی را پیشنهاد کرده است، اما دگمه‌های روی بدنهٔ آمفورا در هر دو سوی دسته‌ها، هرچند که هنوز تعبیر واضحی از آن‌ها نداریم (نک: همین فصل، پانوشت ۶۶)، با این حال، باید عملکرد متفاوتی از دگمه‌های روی سفالینهٔ ساسانی داشته باشند؛ دوره‌ای که تصور می‌شود دگمه‌ها تزیین بی‌مفهومی هستند که یا به شکل ردیف‌هایی به کار رفته‌اند و یا به عنوان یک طرح سراسری؛ بدین ترتیب، مرحله‌ای متأخرتر از تکامل این شیوه را نشان می‌دهند. به‌علاوه، به کار بردن قرص‌های کوچک روی آمفورا مانند قرص‌های روی ظروف شیشه‌ای است، که به احتمال زیاد فقط تزیینی نیست. کاملاً امکان دارد که این تزیین بازتاب به‌کارگیری «گل‌میخ‌ها» که رسم کهن شرقی بود، باشد. آن‌ها به شکل ساده‌تری روی آمفورا آمده است و در مورد آن ماسول چندین نمونهٔ به‌دست‌آمده از شوش را ارائه داده است (Cumont, op. cit., I, p. 464)، یا ممکن است تقلیدهایی از سرمیخ‌های پرچ‌شده باشند

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

(اما نک: همین فصل، پانوشت ۱۴۰- ویراستار)، درحالی‌که شکل پرکارتر آن‌ها با صورتک‌ها و تصاویر ممکن است کاملاً الهام‌گرفته از ابداعات هلنی از این گونه باشد؛ مانند تزیین برجستهٔ روی سفالینهٔ چندرنگ اسکندرانی متعلق به سدهٔ دوم پیش از مسیح، همان‌گونه که استرلکف، که در تزیین آمفورا وحدتی از دو گرایش کهن شرقی و هلنی جدید دیده، اظهار داشته است (op. cit., Column 67). قرص‌ها دست‌کم روی یک ظرف از سومین لایهٔ سلوکیه پیدا شده‌اند (نک: همین فصل، پانوشت ۶۶)، و همچنین روی یک تکوک به شکل آمفورا که از نیپور به دست آمده نیز دیده شده است (شکل ۲۲۰ پ). نوارهای عمودی با طرح جناغی که دیوواز نیز تصور کرده در غالب موارد باید ساسانی باشند (Oriental amphora, p.3)، به نظر می‌رسد نظایری در نخستین و دومین لایه‌های سلوکیه داشته باشند

(Debevoise, Parthian pottery, p. 25, Figs. 1-2, Nos. 141-3, 285, 287, 289, 334),

درحالی‌که نوار فشرده با انگشتان که او به عنوان تزیین همسان با شیشهٔ سدهٔ چهارم محسوب می‌کند، بر روی تابوت‌هایی که مشخصاً پارتی است، پیداست

(Andrae, Die Partherstadt Assur, Pls. 43 d), h); 45e); 49 o)); see also n. 3).

77. Koechlin, op. cit., p. 38, and Nos. 57, 62, 63 (Pl. VI).

78. Massoul, *in* Cumont, op. cit., I pp. 460-6, Figs. 62-3; F. Behn, Ausgewählte Neuerwerbungen des Röm. - German. Central-Museums an Original-Altertümern von 1914 bis 1926, *in* Festschrift zur Feier des fünfundsiebzigjährigen Bestellens des römisch–germanischen Central-Museums zu Mainz, Mainz, 1927, pp. 111-12, Pl. II.

همچنین گفته شده است که آمفورایی که در تملک کلکیان است (لوح ۱۸۵ ب) از رقه به دست آمده است. ماسول روشن ساخت که آن سفالینه‌ها از سده‌های دوازدهم و سیزدهم مسیحی/ ششم و هفتم هجری قمری است. شکل بدنه و دسته‌ها مشابهت‌هایی را به نمونه‌های پارتی نشان می‌دهند: همان، ص ۴۶۲.

۷۹. هیئت دانمارکی در حماة، در یک آب‌انبار دو آمفورا را با سفالگری «عرب» پیدا کرد، کشفی که کاوشگر را بر آن داشت نتیجه‌گیری کند این‌گونه سفال تا دورهٔ اسلامی تداوم داشته است:

H. Ingholt, Rapport préliminaire sur la permière campagne des fouilles de Hama, Copenhagen, 1934, p. 38.

۸۰. برای نمونه‌های پارتی، نک:

Debevoise, op. cit., Nos. 271, 280, 281; Hilprecht, Explorations in Bible lands, Plate opposite p. 326 (note vessel in the upper left corner).

برای نمونه‌های ساسانی، نک:

D. B. Harden, Excavations at Kish and Barghuthiat, 1933, Part II, Pottery, *Iraq*, I (1934), p. 125, No. 15;

و یادداشت‌های آر.ای. مارتین دربارهٔ سفالینه‌های ساسانی کیش در مجموعهٔ موزهٔ فیلد که اکنون در دست چاپ است.

81. A. Kisa, Das Glas im Altertum, Leipzig, 1908, III, pp. 773-5, Figs. 309-12.

نگارنده برای این پیشنهاد مدیون دکتر فیلیس اکرمن است.

82. Koldewey, Babylon, pp. 293-9.

نکتهٔ جالب‌توجه این است که خدای می‌گساری بر روی خمرهٔ سفالی به‌دست آمده از خنن (لوح ۱۸۶ ب) که احتمالاً از دورهٔ ساسانی است، تکوک مشابهی را در راست نگاه داشته است.

از سوی دیگر، تکوک به شکل جانور، به‌ویژه گاو، و تکوک‌هایی به شکل سر گاو، ظروف کهن شرقی هستند و بی‌تردید، در اصل ظروف آیینی بوده‌اند و شکل‌های جانوری‌شان نمادین است، و سده‌ها پیش از دورهٔ کلاسیک، تقریباً در شرق، مشخصاً به این شکل پذیرفته شده بودند؛ چراکه یک سبک اولیهٔ تکوک به شکل سر گاو به‌دست‌آمده در کرت، کاملاً منشأ شرقی دارد. نک:

Evans, Palace of Minos, I, pp. 188-9, Fig. 137; II, Part I, London, 1928, pp. 259-60, Figs. 154-5.

برای تکوک‌های به شکل سرگاو:

Ibid., II, part II , pp. 531, 535, 659, Fig. 422.

یا برای یک نمونهٔ عربی عصر مفرغ، نک:

the *British Museum Quarterly*, IV (1929), Pl. IIa.

سر گاو سفالین یافت‌شده در لرستان (لوح ۱۱ پ) نیز امکان دارد انتهای یک تکوک باشد، با این حال، امکان این‌که بتوان آن را لولهٔ ظرف دانست، وجود ندارد. همچنین نمونه‌های زیبای فلزی از دورهٔ هخامنشی موجود است (لوح‌های ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۳، ۱۱۴). بدین ترتیب این مجموعه با توجه به کمبود نسبی مواد در بعضی دوره‌ها تا اندازه‌ای کامل است؛ که در نتیجه، باید گزینهٔ احتمال تداوم سنت در شرق به جای فرضیهٔ نفوذ سرچشمه‌های هلنی مدنظر قرار گیرد. لوله‌های آبریز به شکل سر جانور، دارای اندازه‌های کوچکی است، و بیشتر برجسته است تا گرد، و بر اساس چند تکه در موزهٔ فرهنگ شرقی، مسکو، می‌توان گفت که آشکارا در سایر ظروف در هر دو دورهٔ اشکانی و ساسانی استفاده شده بوده است. ـ ویراستار

۸۳. با این حال، کوزه ـ تکوک‌ها به هیچ‌وجه نوظهور نیستند، چراکه از هزارهٔ دوم نمونه‌هایی یافت شده که از نظر اندازه و شکل شباهت نزدیکی به این ظروف پارتی دارد. افزون بر این، ادامهٔ این شکل آخرین مرحلهٔ تکاملی است که می‌تواند گام‌به‌گام از شکل تخم‌مرغی اولیه که به‌وضوح دارای اهمیت آیینی است، پس گرفته شود. به نظر می‌رسد این گونه با یک ظرف به شکل تخم شترمرغ آغاز شد و با به کار بردن گردن در انتهای یک سوی ظرف و لولهٔ آبریز کوچکی در سوی دیگر، دقیقاً به ظروف سفالین تخم شترمرغ تقلیدی تغییر یافت.

امکان دارد در اسطوره‌شناسی بابلی و عربی شترمرغ خویشاوند اهریمن باشد

(S. H. Langdon, Semitic Mythology, Boston, 1931, p. 356)

و در دورهٔ آشوری نقش کاملاً روشنی ایفا می‌کند. اما، هرچند این امکان وجود دارد، تکوک‌های تخم‌مرغی آشکارا آغازگر گونهٔ کوزه‌ـ تکوک هستند و به احتمال زیاد، کاربرد آن‌ها برای مراسم شراب یا روغن‌زیتون‌ریزی بوده است. در مرحلهٔ اندکی پس از تکوین، کوزه‌ـ تکوک‌ها با شکل‌های جانوری در هم آمیختند (جانوران نیز اهمیت آیینی دارند) و کاملاً به صورت گرد شکل داده شدند. این‌که در چه زمانی این اندام‌های شکل‌یافتهٔ واقع‌گرا، نظیر چندین نمونهٔ پارتی که در این‌جا توضیح داده شد، عملاً به بدنهٔ ظروف افزوده شده بودند، مشخص نشده است و امکان دارد یک نوآوری پارتی بوده باشد. البته این احتمال نیز وجود دارد که در آغاز و در فاصلهٔ حدود ۱۴۰۰ پ‌م، زمانی که تزیینات جانوری به صورت یک موضوع افزوده به کار می‌رفت، و

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

در دورهٔ بعد از مسیحیت، به‌تدریج صورت پذیرفته باشد. نظر به ویژگی اولیهٔ آیینی تکوک‌ها و به‌ویژه در این گروه تکوک‌ها، به نظر می‌رسد که احتمالاً نمونه‌های الگوسازی‌شده دارای پیشینهٔ آیینی باشند. به احتمال زیاد، سر زنانه در این نمونه‌ها گونهٔ متداول محلی الههٔ باروری است. برای مواد ممتاز دربارهٔ گسترش این‌گونه تکوک، نک:

Evans, Palace of Minos, II, Part I, pp. 223-6; also III, p. 347, Fig. 230.

بررسی‌های آینده نشان خواهد داد که آیا می‌توان میان مجموعه‌های هزارهٔ دوم پ‌م و نمونه‌های پارتی پیوند متوالی مستمری برقرار ساخت یا نه. احتمالاً مواد بسیار اندکی از هزارهٔ اول پ‌م، به‌ویژه از خاورمیانه در دست است. اما این‌که این شکل می‌توانسته بی‌ارتباط با تحول شکلی پیش از خود بازآفرینی شده باشد، به نظر نامحتمل می‌رسد، و حتی نامحتمل‌تر این‌که توانسته باشد مستقلاً به شکلی دست یابد که عملاً دنبالهٔ تحولی است که چند سده پیش رها شده بوده است. در واقع، توالی کاملاً منسجم این کوزه ـ تکوک‌ها و ارتباط نزدیک آن‌ها با تمدن کرتی در دورانی که شدیداً تحت‌تأثیر شرق بوده است، می‌تواند زمینه‌ساز بحث کارآمدی به سود اهمیت عناصر شرقی در فرهنگ پارتی و در تقابل با فرضیهٔ قدیم‌تر تسلط تقریباً انحصاری هلنی طی این عصر باشد (که اعتبار بسیاری از نکات آن امروزه متزلزل شده است). در این دوره، آمفورا و خمرهٔ گونهٔ تکوک دوباره رایج شد، یا به احتمال بیشتر، نه تنها در شاهنشاهی پارتی بلکه در نواحی دیگر نیز، بر پایهٔ نمونه‌ای که از قفقاز به دست آمده و در موزهٔ ارمیتاژ به نمایش گذاشته شده است، تداوم یافت و از قرار معلوم تا سده‌های متأخرتر در هندوستان ادامه داشت؛ یعنی ظاهراً از فرهنگ هلنی شرقی بدان‌جا راه یافت، چرا که در یکی از نقاشی‌های غار آجانتا Ajanta، زن خدمتکاری که چنین خمره ـ تکوکی را حمل می‌کند، ترسیم شده است. دستش را زیر لولهٔ ته ظرف به شکل جام نگه داشته تا قطره‌ها را در خود بگیرد؛ نک:

O. M. Dalton, The treasure of the Oxus, London, 2nd ed., 1926, p. Lxiv, Fig. 38. -Ed.

۸۴. تصاویر مأخوذ از دبرواز، همان، Figs. 176, 177.

۸۵. همان این استفاده از سر انسان به عنوان بدنهٔ ظرف، در کوزه‌ای متعلق به دورهٔ ساسانی یا پیش‌اسلامی در موزهٔ گرجستان، تفلیس، دیده شده است؛ برای تصویر آن، نک:

F. Sarre, Die Kunst des alten persien, Berlin, 1922, Pl. 126 (و نک: ص ۹۴۲). کاملاً امکان دارد طراحی بدنهٔ تنگ به شکل سر انسان، ملهم از گونهٔ کاملاً شناخته‌شدهٔ شیشهٔ سوریایی باشد. این تنها نمونه‌ای نیست که در آن شیشه انگیزه‌ای برای میانجی‌های دیگر فراهم ساخته؛ از تنگ‌های به شکل خوشهٔ انگور (نک: ص ۸۱۷) نیز در ظروف سفالین اقتباس شده است (همین فصل، پانوشت ۸۱)، و مقدمهٔ قبه‌های بادامی‌شکل سفالینهٔ ساسانی (نک: ص ۸۲۵) و روی فلزکاری (نک: ص ۴۷۰) مشابه تزیین روی نمونه‌های شیشه‌ای (Nuppenglas) است، برای مثال، روی یک جام سوریایی در موزهٔ متروپولیتن

(No. 29. 100. 80; see also Kisa, Glas, I, Fig. 144; II, pp. 483-5).

۸۶. نیم‌تنهٔ کوچک موزهٔ دولتی برلین (لوح ۱۳۴ پ) را که پروفسور زاره، اُرد دوم (۵۷ ـ ۳۸ پ‌م) دانسته، گونه‌ای نیم‌تنه را نشان می‌دهد؛ اما آرایش سر و پوشش پادشاه یا آنچه روی تکوک است، تفاوت دارد. یک شمسه با نقش یک سر مشابه بر روی آن، در دورا ـ اوروپوس کشف شده است:

Baur– Rostovtzeff–Bellinger, op. cit., IV, Fig. 17, pp. 224-5.

87. Herzfeld, La Sculpture rupestre de la perse sassanide, *Revue des Arts Asiatiques*, V (1928), p. 135, and Fig. II.

88. G. Jéquier, Description du site de Malamir, *Mémoires de la Délégation en perse*, III (1901), p. 143, Fig. 3.

89. See K. Erdmann, Partho-Sassanian ceramics, *The Burlington Magazine*, LXVII (1935), pp. 71-7.

90. Hilprecht, Explorations in Bible lands, I, illustrated p. 331, که به عنوان یک «پیه‌سوز گلین با لعاب قهوه‌ای» توصیف شده است. یک تکه از تکوک لعاب‌دار دیگری از این گونه از نیپور به دست آمده که سر یک گاو را نمایش می‌دهد (در موزهٔ دانشگاه، فیلادلفیا).

۹۱. در شمبار، واقع در ناحیهٔ بختیاری؛ نک:

Herzfeld, Bericht über archäologische Beobachtungen im südlichen Kurdistan und in Luristan, *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, I (1929-30), p. 71, Pl. VIII; or the curious relief of Mālamir, *Mémoires de la délégation en Perse*, III, p. 143, Fig. 3.

برای نظر دیگر دربارهٔ پارچ پیلسبری، نک:

M. Pézard, La céramique archaïque de l'Islam et ses origines, Paris, 1920, Pl. CLIII b.

92. Debevoise, Parthian pottery from Seleucia, p. 21, and No. 335, and Pl. IX, No. 2.

93. Stein, Indo-Iranian borderlands, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, LXIV, p. 194.

۹۴. نگارنده برای این اطلاعات مدیون پروفسور هرتسفلد است که این ظرف را از پایان اوایل بابلی یا آغاز دورهٔ آشوری تاریخ‌گذاری کرده است.

۹۵. ولی هیچ شیء ساخته‌شده از خمیر شیشه در دورهٔ اشکانی شناخته نشده است (نک: فصل ۶۰). دکتر اتینگهاوزن توصیف «بابلی نو» را که در پانوشت‌ها ارائه کرده بود، پس از چاپ پانوشت‌ها به «کاسی» تغییر داده است. ـ ویراستار

96. Debevoise, op. cit., pp. 23-7, Nos. 354-67, 388-405, Pls. XII-XIII.

97. Ibid., Nos. 381-7, Pl. XII, 2; Thompson – Hutchinson, In Archaeologia, LXXIX, Pl. LV, Nos. 209-10.

98. Figure after Debevoise, op. cit., No. 382.

99. Figure 225 *a, b*, after Debevoise, op. cit., Nos. 417, 387.

100. *Ibid.* No. 382; Koldewey, op. cit., p. 248.

۱۰۱. تنها مقاله‌ای که هرتسفلد اخیراً نوشته است:

'Sasanidische Töpferei kann man immer noch als unbekannt bezeichnen!' Ein sasanidischer Elefant, *Archäologische Mitteilungen aus Iran*, III (1930), p. 26.

102. Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten ktesiphon-Expedition, pp. 28-9; Schmidt, Tepe Hissar excavations, 1931, *The Museum Journal*, XXIII (1933), p. 458; J. M. Upton, The season's finds, The Persian expedition, 1933-4, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXIX (1934); Section II of December issue, pp. 17-18.

103. Thompson-Hutchinson, in *Archaeologia*, LXXIX, p. 138, Pl. LIV, 186.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

104. Harden, in *Iraq*, I, Part II, pp. 124-8; Martin, در مقاله‌ای که دربارهٔ یافته‌های سفالین کیش در موزهٔ فیلد شیکاگو در آیندهٔ نزدیک منتشر خواهد شد.

105. Harden, op. cit,. pp. 128-30.

106. Koechlin, Les céramiques musulmanes de Suse, Chapters I and III.

۱۰۷. در گزارش اشمیت دربارهٔ پژوهش‌های انجام‌شده در ری که در آیندهٔ نزدیک منتشر خواهد شد.

108. Upton, op. cit,. pp. 14-20.

109. Stein, Innermost Asia, II, pp. 910, 927, 928-30, 936-7, 938-9, 945, 1015, Pl. CXV.

110. Stein, Archaeological reconnaissances in southern Persia, *The Geographical Journal*, LXXXIII (1934), pp. 119-34.

۱۱۱. نک: همین فصل، پانوشت ۱۴۰. یک نمونهٔ چنین گل‌میخ پرچ‌شده‌ای از دورهٔ اشکانی روی آمفوراها دیده شده است، موزهٔ متروپولیتن، شمارهٔ 48 .16 (نک: همین فصل، پانوشت ۶۶).

۱۱۲. نواری برجستهٔ افقی روی سفالینه‌های سامرا دیده شده (نک: Sarre, Keramik von Samarra, p. 26, Figs. 68, 71, and 72) علاوه بر این، روی سفالینه‌های ساسانی یافت‌شده در کیش (Harden, op. cit., p. 127, Fig.2 *b*, Nos. 7-8)

همچنین نک: Martin, op. cit. و در سیستان (Stein, Innermost Asia, II, pp. 910, 927, 928, 936, 1015).

طرح جناغی عمودی روی آمفورای پارتی در مؤسسهٔ هنری شیکاگو (Debevoise, The pottery of the Parthians, *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, XXIV (1930), p. 77, and Fig. I)

و نیز بر روی یک شیء در مجموعهٔ دکتر م. گینزبرگ، برلین (لوح ۱۸۳ الف)، و همچنین بر سفالینه‌های به‌دست‌آمده از کیش (Martin, op. cit) دیده شده است.

113. Upton, op. cit., p.16, Fig. 23.

۱۱۴. پروفسور کونل در تیسفون تکه‌سفالینه‌هایی با لعاب سبز روشن و تکه‌ای به رنگ آبی ـ سبز با طرح نقطه‌نقطه به دست آورد. وی معتقد است که این سفالینه‌ها برای استفادهٔ طروف تجملی در دورهٔ ساسانی ابداع شده است؛ نک:

Kühnel, Zweite Ktesiphon-Expedition, p. 29, and Fig. 43.

اما از آن‌جایی که این‌گونه لعاب تقریباً همیشه روی سطح داخلی ظرف دیده می‌شود، امکان دارد تنها یک تغییر جزئی تصادفی باشد.

۱۱۵. گفته می‌شود که وفور سفالینهٔ لعاب‌دار اشکانی و ساسانی در بین‌النهرین و کمبود آن در ایران ممکن است به خاطر رشته‌کوه‌های بین فلات ایران و دشت‌های عراق باشد که احتمالاً مرزی میان دو فرهنگ ایجاد کرده بود. بدین‌ترتیب، ویرانه‌های ساسانی در شوش به رغم این واقعیت تاریخی که متعلق به ایران است، باید به عراق نسبت داده شود: نک: Upton, op. cit., p. 18 [برای توضیح بیشتر دربارهٔ ویژگی «غربی» فرهنگ ساسانی در تیسفون، نک: ص ۷۹۸ ـ ویراستار].

۱۱۶. ظروف محوطهٔ کیش احتمالاً متعلق به سده‌های پنجم وششم مسیحی است، چراکه متأخرترین سکه‌ای که به همراه آن‌ها یافت شده، سکه‌ای متعلق به یوستینیاس اول (۵۲۷ ـ ۵۶۵ مسیحی) است، نک:

Harden, op. cit., p. 124.

۱۱۷. شکل مطابق است با:

De Morgan, *Mémoires de la Délégation en Perse*, Fig. 132.

۱۱۸. شکل ۲۳۰ الف، ب مطابق است با:

Harden, op. cit., Fig. 2a, Nos. 28 and 29.

۱۱۹. تزیینات زرین به شکل ماهی که از سده‌های پنجم و چهارم پیش از مسیح در روسیه پیدا شده بود و در گنجینهٔ جیحون نیز دیده شده است (لوح ۱۱۵ ت)؛ دالتون بر این باور است که به احتمال زیاد این نقش‌ها بیشتر به برخی مفاهیم سحرآمیز یا مذهبی مربوط بوده‌اند تا به جنبه‌های کاربردی، مانند نقش ماهی بر روی سکه‌های پانتی کاپائوم که نماد حوضه‌های سودآور ماهیگیری دریای سیاه است. همچنین وی به کاربرد آن‌ها به عنوان طلسم، و پیوندهای نجومی آن‌ها اشاره می‌کند:

Dalton, op. cit., p. 7.

.....

برای تکوک ماهی‌شکل، نمونهٔ مشابه جالبی از مناةالبیضا به دست آمده است، نک:

F. A. C. Schaeffer, Les Fouilles de Minet-el-Beida et de Ras-Shamra, Troisième Campagne (Printemps, 1931), *Syria*, XIII (1932), Pl. II.- *Ed.*

120. J. H. Schmidt, L' Expédition de Ctésiphon en 1931-2, *Syria*, XV (1934), p. 20, Pl. V.

121. Harden, op. cit., p. 126, Fig. I, No. 23; Upton, op. cit., p. 15, and Fig. 21.

122. Debevoise, Parthian pottery from Seleucia, No. 224.

123. M. Wiasmitina, L'Art des pays de l'Islam, Kiev, 1930, Pl. XI, No. 389.

نیز نک: همین فصل، پانوشت ۸۵

۱۲۴. قس:

H. B. Walters, Catalogue of the Roman pottery in the Department of Antiquities, British Museum, London, 1908, p. 7, No. K 39, and No. 40.

برای خرگوش در وضعیت متفاوت چمباتمه‌زده روی یک کاسهٔ نقره در موزهٔ بریتانیایی که به سدهٔ پنجم مسیحی منسوب شده، نک:

Dalton, op. cit., p. 56 and Pl. XXXII.

.....

باید اشاره کرد که ظروف به شکل جانور سنت بسیار کهنی در شرق بوده است (نک: ص ۳۸۲). برای یک مقایسهٔ جالب از این قطعه با یک شکل جانوری شرق باستان، نک:

S. S(mith), Three objects from 'Iraq, *The British Museum Quarterly*, VII (1932), p. 5.

سنگ صابون کنده‌کاری‌شدهٔ سومری با آنچه که این اسکوس با آن مقایسه شده نیز در

V. G. Childe, New light on the most ancient East, London, 1934, Pl. XV *a*,

به چاپ رسیده است. خرگوش در حالت‌های گوناگون نیز از ویژگی‌های مجموعه‌ای از گونه‌های مُهر در دورهٔ ساسانی است: نک: لوح ۲۵۶ زز، و برای بحث دربارهٔ مفهوم احتمالی نقش ستاره‌ای خرگوش، نک: ص ۱۰۵۵ ـ ویراستار

125. Koechlin, Les céramiques musulmanes de Suse, pp. 47, 48-9, and Pl. VI, No. 46.

۱۲۶. همچنین پیوندهایی با نقوش آشوری دارد: نک:ص ۷۹۵ ـ ویراستار

۱۲۷. در نیپور مُهر سفالگر با نوشتهٔ پهلوی ساسانی در پشت آن به

tarikhema.org

دست آمده که نمایش‌دهندهٔ تصاویر مبهمی از نشانهٔ نوشته است:
Legrain, Terra cottas from Nippur, p. 39, and Pl. LXXVII.

128. J. A. Montgomery, Aramic incantation texts from Nippur, *University of pennsylvania, The Museum, Publications of the Babylonian Section*, III, Philadelphia, 1913.

۱۲۹. در اساطیر بابلی ـ آشوری دیو ـ ذنی که در ویرانه‌ها می‌زید و کودک‌خوار است؛ بنابر روایات عبری نخستین زوجهٔ آدم. ـ م.

۱۳۰. همان، ص ۴۲.

۱۳۱. نوار موجی که به صورت جالبی نمایش یافته، با نیم‌تنه‌های متناسب در بالای فرورفتگی‌ها، یادآور نقش متداولی در فرهنگ گستردهٔ شرق ایران در دورهٔ بعد از ساسانی، از یک «نقش هلالی» با شاخ و برگ‌هایی از ستارهٔ سیار به طور مشابه در درون آن است که آشکارا «راه شیری» را نشان می‌دهد (نک: ص ۷۹۴)، و در این‌جا در کنار صلیب مالتی قرار گرفته (که کمی تحریف شده است) و نماد کهن ماه (نک: ص ۱۰۴۴) همراه با نمای استودان دیگر که با درونمایه‌های ستاره‌شناسی تزیین شده (نک: ص ۱۰۷۳)، عمیقاً بیان‌کنندهٔ ارائهٔ خامی از راه شیری و نقشمایهٔ تصاویر نجومی است. ـ ویراستار

132. B. N. Kastalski, The ossuaries of Biya-Nayman (in Russian), samarqand, 1908.

133. von Le Coq, Krug aus Chotän, pp. 337-43.

این مقاله توضیح کاملی از این نمونه و تصاویر و جزئیات مهم آن را چاپ کرده است.

134. Dalton, op. cit., pp. 58-9, Fig. 70, and Pl. XXXIII.

این خدای باکوس‌مانند غالباً به عنوان خدای خورشید در این منطقه شناخته شده است (نک: ص ۵۹۴). ـ ویراستار

135. Stein, Ancient Khotan, II, Pls. XLIII-XLIV.

۱۳۶. این تمثال شباهت زیادی به نقش‌برجسته‌ای در نقش رجب دارد که شاپور یکم (۲۴۱ـ۲۷۲م) را با درباریانش نشان می‌دهد (لوح ۱۵۴ ب). با این وجود، بعضی قسمت‌های برجسته، مانند سر اسب و فرشتگان که با دست و پای تاشده شکل داده شده‌اند، متفاوت است. همچنین این نمونه پیوند نزدیکی با نقش‌برجسته‌ای در نقش رستم دارد که صحنهٔ پیروزی شاپور یکم بر والرین را در سال ۲۶۰ م نمایش می‌دهد (لوح ۱۵۵ الف). چندین نقش‌برجستهٔ دیگر در نقش رجب و بیشاپور، تندیس شاپور را در وضعیت مشابهی سوار بر اسب نشان می‌دهد. هرچند که این صحنه‌ها ویژگی متفاوتی دارند:
Sarre – Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin, 1910. Pls. XIII, XLV, XLIII a; Herzfeld, in *Revue des arts Asiatiques*, V, Figs. 6, 9, 10.

امکان دارد نتیجه‌گیری شود که پادشاه مورد بحث شاپور یکم باشد. حتی به احتمال زیاد، مانند صحنهٔ تاج‌گیری بهرام یکم (۲۷۴ـ ۲۷۷م) در بیشاپور، تکامل بیشتری را در اجرای وضعیت شاه سوار بر اسب نمایش دهد (لوح ۱۵۶ الف). با این وجود، باز هم عناصر بسیاری میان تصویر تکوک و تندیس بهرام دوم (۲۷۶ـ۲۹۳ م) در نقش‌برجستهٔ شاپور وجود دارد که پیروزی بر فرماندهان عرب را نمایش می‌دهد؛ اما متأسفانه این نقش‌برجسته کمی آسیب دیده است، بنابراین هیچ‌گونه نتیجه‌گیری نهایی میسر نیست (لوح ۱۵۶ ب). سر و گردن نیرومند اسب پادشاه بر روی تکوک، در نقوش صخره‌ای آغازین ساسانی نیز دیده می‌شود؛ مانند صحنهٔ تاج‌گیری اردشیر در نقش رستم (لوح ۱۵۴ الف) که به همین شیوه است و شناسایی تصویر تکوک را به عنوان شاپور یکم تقویت می‌کند. از سوی دیگر مهم است خاطرنشان شود که تصویر اسب تکوک کلکیان با تصاویر روی سکه‌های اواخر دورهٔ اشکانی تفاوت دارد (اردوان سوم؛ ۱۰/۱۱ـ۴۰ م): لوح ۱۴۳ ث؛ پاکُر دوم (حدود ۷۸ـ۸۰ م): لوح ۱۴۴ پ.

۱۳۷. آپتن، همان، شکل ۲۳.

۱۳۸. این فن تزیینی هنوز در سامرا رایج بود، نک:
Sarre, Keramik von Samarra, p. 28, Nos. 107-9, Pls. V and XXXV.

تقلیدی از این کنده‌کاری تراش در فلزکاری ساسانی نیز یافت می‌شود:
Sarre, Die Kunst des alten persien, Pl. 127 a.

139. Pézard, La Céramique archaïque, II, Pl. II, Fig. 2.

۱۴۰. چنین خمره‌های ذخیره یا پیتوس‌ها در دنیای شرق باستان بسیار گسترش یافته بود، و نمونه‌هایی به قدمت هزارهٔ دوم پ‌م شباهت نزدیکی را با خمره‌های ذخیره‌سازی پارتی و ساسانی نشان می‌دهد. این شباهت نه تنها در شکل، بلکه در تزیین آن‌ها نیز وجود دارد. این‌جا بار دیگر اصول محافظه‌کاری تغییرناپذیر شرق، به‌ویژه در لوازم خانگی، می‌تواند برابر تمام ویژگی‌های این طبقه، به اسثنای لعاب، به شمار آید. نقوش طنابی قالب‌گرفته‌ای که روی این خمره‌ها، به‌ویژه روی پیتوس‌های شرقی اولیه، پیدا می‌شوند، در مرحلهٔ نخست عملاً تقلیدی است از طناب «کلاف» که برای حمل آن‌ها مورد استفاده بوده است: نک:
Evans, Palace of Minos, I, pp. 231-2.

دگمه‌ها، صفحات مدور و قبه‌های مشهود بر روی خمره‌ها و آمفوراهای پارتی و ساسانی همچنان مشخصهٔ برجستهٔ این اصول پیشین کهن هستند؛ قرص‌ها ظاهراً جانشین پست گلواره‌های زیبا بر روی تولیدات کم‌اهمیت‌ترند که همان نقش را روی نمونه‌های عالی ایفا می‌کردند. روی پیتوس‌های باشکوه کرتی، این گلواره‌ها که گاه برجسته و گاه نقاشی‌شده‌اند، چندان پراهمیتند که به نظر می‌رسد احتمالاً در اصل کاربردی بیش از تزیین داشته‌اند. گلواره نماد رایج خورشید بود، بنابراین، می‌توانست ارزش دفع شر داشته باشد و احتمالاً با تجربهٔ فساد روغن در اثر حرارت ارتباط داشته است، زیرا بیشترشان خمره‌های روغن بوده‌اند و در واقع، احتمالاً ریشهٔ نخستین و تاکنون تفسیرنشدهٔ «طلسم دفع بلا» بوده است که در زمان بسیار متأخرتر به صورت گل‌میخ‌ها استفاده شده‌اند (نک: همین فصل، پانوشت‌های ۶۶ و ۷۶). این‌که نشان‌های آسمانی در تزیین خمره‌های ذخیرهٔ متأخر به کار می‌رفت، روی نمونهٔ مونیخ به صورت سه گوی و نوار مواج نشان داده شده است (لوح ۱۸۹ الف). همسانی مهم دیگر میان نمونه‌های کرتی و بسیاری از خمره‌های پارتی یا ساسانی در آذین «چکه‌چکه‌ای» است. در پیتوس‌های بی‌لعاب کرتی، این آذین با روان شدن رنگ رقیق مرسوم بوده، اما دقیقاً اثری یکسان مانند لعاب‌های رگه‌رگه و پاشیدهٔ روی بسیاری از خمره‌های پارتی یا ساسانی دارد. احتمالاً این آذین تقلید از اثری بوده که نخستین بار در نتیجهٔ روان شدن تصادفی محتویات مایع ایجاد شده است که می‌تواند به صورت رگه‌هایی جاری شود: اوانس، همان‌جا. برای نمونه‌های دیگر کرتی، نک:
ibid., p. 587, Fig. 430; II, Part II, p. 419, Fig. 241 B.

ضمن این‌که ممکن نیست بتوان با اشیای نسبتاً اندکی که تاکنون از کاوش‌ها به دست آمده، مجموعهٔ پیوسته و بدون انقطاعی در ذهن ترسیم کرد ـ از قبیل نمونه‌هایی از هزارهٔ دوم پ‌م تا آن‌هایی که از دوره‌های بعدی در دست است ـ اما به نظر بسیار غیرمحتمل می‌رسد که چنین وجوه اشتراک کاملی در شکل، آذین و منظر سطح شیء بتواند تصادفی بوده باشد. ـ ویراستار

tarikhema.org

۱۴۱. زاره در

Sarre – Herzfeld, Archäologische Reise, IV, P. 5, and Pl. CXLV, 6.

یک خمرهٔ مشابه (منتشرنشده) در موزهٔ بریتانیایی، و خمرهٔ دیگر در حراج نیویورک را از

Catalogue of the Anderson Galleries, New York (Sale No. 1998: H. Kevorkian), November 19-21, 1925, Nos. 365-6, and Figs. on p. 63

آورده است.

۱۴۲. برای بحث دربارهٔ این گونه، نک:

Sarre, Keramik von Samarra, p. 28, and Koechlin, Les Céramiques musulmanes de Suse, pp. 42-4.

هر دو نویسنده همچنین نمونه‌های دیگری از این گونه را منتشر کرده‌اند:

Sarre, op. cit., Pl. V, 5, and VI, 2; Koechlin, op. cit., p. 52, No. 68.

۱۴۳. نک: فصل ۴۵ الف و لوح‌های ۵۵۵ ـ ۵۵۶. ـ *ویراستار*

۱۴۴. نک: همین فصل، پانوشت ۱۴۰.

145. Debevoise, op.cit., Pls. A and B, on pp. 25-6.

۱۴۶. نگارنده مدیون آقای پوپ است که توجه او را به این قطعه جلب کرد.

۱۴۷. یادآوری این نکته جالب است که این نیز یک شکل شرقی کهن است: برای مثال، نک:

Herzfeld, Prehistoric Persia, III, *The Illustrated London News*, June 8, 1929, p. 983, Fig. 11.

۱۴۸. نگارنده در مورد این اطلاعات مدیون دکتر فیلیس اکرمن است.

149. J. Orbeli – C. Trever, L'orfèvrerie sasanide, Moscow – Leningrad, 1935, Pls. 66-7.

۱۵۰. سه پاراگراف زیر را ویراستاران تدوین کرده‌اند.

151. Stein, Ancient Khotan, II, Pl. LXVIII.

152. A. Foucher, L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra, Paris, I, 1905, p. 353, Fig. 180; p. 366, Fig. 187; Stein, op. cit., I, p. 334,

اشاره به ارتباط میان کنده‌کاری چوب به سبک ختن و قندهار دارد. برای اصل تصویری این طرح قوس، نک: صص ۱۰۷۹ ـ ۱۰۸۰.

۱۵۳. این نقشمایه برای تاریخچهٔ این سبک اهمیت بنیادی دارد، زیرا اگر تصویر انحطاط‌یافتهٔ هندی باشد، این فرضیه را که ایران ساسانی تحت‌تأثیر نفوذ بودایی بوده، تقویت می‌کند (نک: ص ۶۵۷)، وگرنه نمونهٔ ساسانی این سبک امکان ندارد از ختن یا قندهار انتقال یافته باشد، بلکه بیشتر می‌تواند از فرهنگ هلنی شرقی، احتمالاً در بلخ، ریشه گرفته باشد، و حوضهٔ تارم و هندوستان نیز آن را از آن‌جا اخذ کرده بودند.

154. Koechlin, op. cit., Pl. IX, No. 66.

قوسی که با جزئیات کامل معماری نسبتاً برجسته نمایش یافته، روی بخشی از تکه‌ای با لعاب سبزرنگ صدف‌گرفته دیده می‌شود (در موزهٔ فرهنگ شرق، مسکو). این نمونه نمای طاق سه‌بخشی را نشان می‌دهد که یادآور گسترش نقشهٔ سه‌ایوانی در معماری ساسانی است (نک: ص ۶۷۹)، قوس‌های گرد بر یک جفت ستون کاذب بدون سرستون استوار است، با پاکاری ساده بر روی آن‌ها که در بالا دارای تزیین کنگره‌ای است. این نقش روی تکه‌سفالینه دو بار از روبه‌رو تکرار شده است. تمام این جزئیات مشخصهٔ معماری ساسانی است (نک: فصل ۲۸ الف). ـ ویراستار

155. Koechlin, op. cit., Pl. V, No. 27.

156. See Sarre, Die Keramik von Samarra, Fig. 105, No. 176.

۱۵۷. شکل هلال معیار نمایش‌دهندهٔ درخت گائوکرنا Gaokerena [درختی اسطوره‌ای در اوستا] ماه است (نک: ص ۱۰۴۶). جانوران شاخ‌دار که آن را نگاه می‌دارند نیز حاکی از ماه است. این موضوع در مفرغ‌ها و نقوش برجستهٔ روی سنگ متعلق به دورهٔ سلجوقی در داغستان تکرار شده است (در موزهٔ ارمیتاژ)، که مجموعهٔ اصلی آن ساسانی است. سفالینهٔ سفیدرنگ منقوش با آبی لاجوردی متعلق به سدهٔ نهم (نک: فصل ۴۵ الف) و همچنین یک تنگ منقوش رنگارنگ به‌دست‌آمده از شوش (Koechlin – G. Migeon, Cent planches en couleur de l'art musulman, Paris, s.d., Pl. II)

نشان از حفظ نقشمایه‌های سه آیین دارد؛ به ویژه نخل و معیارهای نمادین (نک: ص ۱۰۸۴)؛ اما روی این سفالینهٔ دورهٔ اسلامی جانوران حذف شده‌اند، که احتمالاً به مفهوم آن است که ظروف بدون لعاب، که ترکیب آیینی روی آن کامل است، متعلق به پیش از این است. ـ ویراستار

158. Sarre, op. cit., p. 18.

۱۵۹. این سطرهای بین قلاب‌ها، با همکاری ویراستاران نوشته شده است.

tarikhema.org

فصل ۳۲

پارچه‌های دورهٔ ساسانیان

نوشته: فیلیس اِکرمَن

ترجمه: زهره روح‌فر

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

دوره‌های پیش از تاریخ

پارچه‌های زیبا و باشکوه همواره از ویژگی‌های اصلی و بارز مشرق‌زمین بوده است، زیرا لباس به مثابه هنر، منشأ شرقی داشت و نمایش اقتدار به یاری تجمل و شکوه پوشاک ویژهٔ آسیا بود. در این میان، ایران که خیلی زود به عنوان قدرتی نظام‌مند به جایگاه خود دست یافت، بیش از پیش در نمایش جامه از عهده برآمد.[1] علاوه بر این، از دوران بسیار کهن، پارچه و جامه هدیه‌ای باشکوه بود که در موارد خاص به رعایایی که شایستهٔ دریافت پاداش بودند و یا به سفرا و نمایندگان کشورهای دیگر اهدا می‌شد؛ و زمانی که این افراد مورد لطف و عنایت بیشتر قرار می‌گرفتند، پارچه‌های زیبا و ارزشمند ایرانی به آن‌ها هدیه می‌گردید.[2] از دیگر تجملات شرقی استفاده از چادرها و خیمه‌های زیبا بود[3] که بیش از هزاران سال، حتی در میادین جنگ، پادشاهان مشرق‌زمین از آن استفاده می‌کردند و در زیر آن پناه می‌گرفتند. کاربرد پرده نیز به هیچ روی به سراپرده‌های شرقی محدود نمی‌شد. تالارهای ستون‌دار عظیم هخامنشیان به پرده‌هایی در میان ستون‌ها نیاز داشت که مسلّماً متناسب با فضای کاخ‌ها بوده، همچنین از نظر هنری باارزش بوده است،[4] و زمانی که فضای معماری محصورتر گردید، پرده‌ها، شاید تا حدودی به عنوان یک رسم مألوف و بیشتر به عنوان یکی از تزیینات معماری بسته به شیوهٔ شرقی، نقش اساسی ایفا می‌کردند. ضروری بود تالارهای مختلف دربار دارای پرده باشد، و تخت‌های سلطنتی نیز به سایبان‌های پارچه‌ای نیاز داشتند و صندلی‌ها و نیمکت‌ها هم با رویه‌های ظریف و پرکار مزین می‌شدند.

به این ترتیب صنعت پارچه‌بافی، همچنان که انتظار می‌رفت، فرصتی یافت تا به صورت یک هنر جلوه‌گر شود و به این ترتیب تولید چنین پارچه‌های هنری برای کاربرد در تهیهٔ جامه‌های فاخر، پرده‌ها و چادرها در مشرق‌زمین فرصتی مناسب بود تا صنعت ـ هنر پارچه‌بافی آن‌چنان پیشرفت کند که توقعی را که از آن می‌رفت، برآورده سازد. مسلّماً برای کسب چنین موقعیتی، به بافندگانی نیاز بود که از مهارت فنی و نیز از سلیقه و ابداع در طراحی بهرهٔ کافی داشته باشند.

قدیم‌ترین نمونه‌های باقی‌مانده که نشان‌دهندهٔ هنر پارچه‌بافی ایران باشد، مربوط به بقایا و خرده‌پارچه‌های

PDF.tarikhema.org

کتانی است، که احتمالاً مربوط به هزارهٔ چهارم و یا هزارهٔ سوم پ م است که هیئت فرانسوی در شوش کشف کرد. این نمونه‌ها از مهارت خاصی برخوردار هستند.[5] تعیین این‌که بافندگان در چه زمان و دوره‌ای به روش‌های مختلف پارچه‌بافی دست یافتند، غیرممکن است؛ ولی به احتمال زیاد شیوهٔ دوخته‌دوزی (سوزن‌دوزی) روی پارچه نسبت به شیوه‌های دیگر بافت از پیشینهٔ مهارتی بیشتری برخوردار بوده است، و با تحقیق و مقایسه براساس سفالینه‌های هم‌دوره با پارچه‌ها، می‌توان چنین قضاوت کرد که پارچه‌ها نیز از نظر هنری قابل توجه بوده‌اند.

شماری از مفرغ‌های لرستان منبع بسیار مهمی برای شناخت نقوش پارچه‌های ایرانی هستند؛ به این ترتیب که می‌توان نقوش پارچه را از موضوعات نقش‌شده بر این مفرغ‌ها، که احتمالاً مربوط به قرن نهم یا هشتم پ م می‌باشند، بررسی کرد (قس: لوح‌های ۵۶ الف، ۷۱ الف، پ، ۷۲ ب، ت). متأسفانه نقوش و طرح‌هایی که نشان‌دهندهٔ نقوش لباس افراد نقش‌شده بر مفرغ‌ها هستند، به طور مختصر اجرا شده‌اند و بیشتر به صورت نقطه‌ها و خال‌هایی هستند که ممکن است مقصود ارائهٔ نقوش گیاهی و برگی‌شکل باشد. نوارهای لبه‌دوزی تزیینی مشتمل بر نقش و نگارهای ساده‌ای است که با دقت و وضوح بیشتر، به احتمال زیاد به اسلوب لوحه‌بافی بافته شده‌اند.[6] این‌که لوحه‌بافی در تمدن شوش ــ که ارتباط آن با تمدن لرستان مشهود است ــ وجود داشته، از آن‌جا معلوم می‌شود که قطعات کوچک مخصوص لوحه‌بافی، که ظاهراً جنبهٔ هدایای نذری داشته، در بقایای یکی از معابد شوش یافت شده است.

دورهٔ هخامنشیان

هیچ نمونه پارچه‌ای که بتوان آن را به طور قطع به هخامنشیان نسبت داد، یافت نشده است و تنها اطلاعات در بررسی این موضوع، مقایسهٔ آثار هنری همزمان و منابع مکتوب است،[7] که به رغم ناقص بودن، وقتی این شواهد در کنار یکدیگر بررسی و مقایسه می‌شوند، می‌توان اطلاعاتی را در مورد هنر پارچه‌بافی هخامنشیان ارائه داد.

دربارهٔ مهم‌ترین پارچه‌هایی که می‌توان به این دوره نسبت داد، اشاره‌ای در توصیفی از نقش یک پرده در دست است که نقوش آن به پوشش زنان یونانی اهل سوباریس[8] مشهور است. پارچهٔ آن با این‌که دارای نقشمایه‌های ایرانی است، ولی قطعاً نمی‌توان گفت بافت ایران است. عرض این پرده پانزده ذراع[9] و زمینهٔ آن به رنگ ارغوانی است و بر روی آن نقش شش خدای اصلی یونان درحالی‌که دو طرف آن‌ها نقش الکیونس[10] دیده می‌شود. حواشی این پرده با نقشمایه‌های ایرانی تزیین گردیده است، چنان‌که در قسمت بالا و پایین پرده تصویر جانوران مقدس مرسوم در هنر شوش نقش گردیده است. چنین تلفیقی از هنر یونان باستان و عناصر تزیینی شرق از ویژگی‌های این دوره است. چنان‌که در توصیف این پرده آمده، گویا این پرده به منظور جشن مخصوص هرا (خواهر و همسر زئوس) در محلی به نام لاسینیوم[11] برای مدتی به نمایش گذاشته می‌شد، که در آن‌جا مورد توجه و تحسین بسیار قرار می‌گرفت. مطلب دیگری که راجع به این پرده گفته شده، این است که دیونوسیوس بزرگ (حدود ۲۳۲ ـ ۳۶۷ پ م) آن را به مبلغ صدوبیست قنطار[12] به کارتازی‌ها فروخت.[13]

به طور کلی، تاریخ‌نویسان هنر قرن گذشته [قرن نوزدهم مسیحی]، که فرهیختهٔ فرهنگ یونان باستان

بودند، چنین فرض کرده‌اند که هخامنشیان استعمارگران تازه به دوران رسیده‌ای بودند که فرهنگ و هنرشان به ملل مغلوب تحت سلطهٔ ایشان تعلق داشت[14] و فقط از طریق گردآوری هنرمندان چهار گوشهٔ جهان بود که توانستند به خلق آثار هنری قدرتمندی نائل شوند. مطمئناً هخامنشیان نیز مانند سایر دولت‌های قدرتمند دیگر، از اتباع خود در زمینه‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی و هنری بهره‌مند می‌شدند، چنان‌که به عنوان مثال، قطعاً برخی از پوشاک زیبا و رنگارنگ شاهان هخامنشی از پارچه‌های پنبه‌ای زیبا و باارزش بابلی تهیه می‌گردید.[15] البته هیچ‌یک از این موارد دلیل فقر هنری ایرانیان نیست، و فرهنگ اصیل ایرانی همچنان ادامه یافت و شیوه‌های سنتی خود را در بافت و طراحی پارچه تداوم بخشید و به این ترتیب، هنر پارچه‌بافی بدون هیچ‌گونه وقفه‌ای، با الهام از تمدن‌های دیگری که در این زمان به ایران ملحق شده بودند، ادامه یافت و غنی گشت.

متأسفانه آثار هم‌روزگار این دوره که بتواند نقوش پارچه را مجسم سازد، بسیار کم است؛ فقط از روی برخی از ظروف یونانی همان دوره که اغلب به صورت نوارهای منقوشی بر پوشاک اشخاص است، و یا از روی لباس که پوشش پیکرهٔ نقره‌ای گنجینهٔ جیحون (آمودریا) است که در موزهٔ بریتانیایی نگهداری می‌شود، می‌توان نقوش پارچه را شناسایی کرد. پوشش این پیکره با نوارهای منقوش تزیین شده است (شکل ۲۳۵) که به نظر می‌رسد این نوارها به صورت جدا بافته شده، سپس بر روی لباس وصل گردیده است (دوخته‌دوزی). همچنین بر روی یک لوحهٔ طلا (شکل ۲۳۶)[16] نقش پایی مشاهده می‌شود که شلوار آن با ردیفی از نقش پرنده تزیین شده است. با در نظر گرفتن عرض شلوار، چنین به نظر می‌رسد که این ردیف نقش فقط یک بار تکرار شده باشد.



شکل ۲۳۵. لبهٔ پایین لباس، مجسمهٔ نقره‌ای از دورهٔ هخامنشی، موزهٔ بریتانیایی (نک: شکل ۸۵).



شکل ۲۳۶. طرح روی پاچهٔ شلوار، لوحهٔ طلایی حکاکی‌شده از دورهٔ هخامنشی، موزهٔ بریتانیایی.

منبع مهم دیگر شناخت پارچه‌های دورهٔ هخامنشی، لباس سربازان شاه است که بر نقوش آجرهای لعاب‌دار شوش مشاهده می‌شود (لوح ۱۹ ب، پ). لباس این سربازان با سه نوع طرح متفاوت تزیین شده است: یک نوع شامل طرح‌های چهارگوش است که به صورت قابی مربع‌شکل گلواره‌ای سبز یا زرد را در بر گرفته‌اند، در این نقوش زمینه سفید است؛ نوع دوم مشتمل بر حلقه‌هایی است که نقش یک ستارهٔ هشت‌پر را به رنگ سبز بر زمینهٔ زرد در بر دارند؛ نقش سوم عبارت از قاب‌های مستطیل‌شکل است که درون آن، نقشمایهٔ سه سنگ مقدس آسمانی شبیه آتشدان‌های منقوش بر سکه‌های هخامنشی است، اما در این‌جا این نقش بر روی حلقه‌ای با زمینهٔ سبز کمرنگ قرار گرفته است.[17] رنگ آن‌ها زرد و زمینه سفید است. این سه نوع نقش بر جامه‌های سربازان هخامنشی در ردیف‌های افقی و عمودی تکرار شده است. این تزیینات به احتمال قوی به صورت قطعات و تکه‌هایی هستند که از نظر شیوهٔ هنری از تزیینات حکاکی و کنده‌کاری فلزکاری همان دوران، یعنی تزیینات محدود در حلقه و یا قاب‌های گوشه‌دار، ملهم است. نمونهٔ آرایهٔ یادشده یک صفحهٔ حکاکی‌شدهٔ طلاست که در موزهٔ لوور موجود است و از شوش به دست آمده است و دارای نقشمایهٔ ستاره‌ای‌شکل است. انواع تزیینات مذکور، چه به صورت قطعات دوخته‌دوزی که به صورت جدا تهیه و سپس به پارچه وصل گردیده، یا به صورت تزییناتی باشد که در بافت پارچه نقش گردیده، به هر صورت دارای جنبهٔ هنری غنی است

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و از نظر بررسی‌های زیبایی‌شناسی اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. به نظر می‌رسد پارچه‌هایی که برای لباس‌های مذکور به کار رفته، بسیار لطیف و نرم باشد، چرا که مسلم است این نوع پارچه، هم از نظر راحتی و هم از نظر جلوه و زیبایی‌ای که پارچه‌های لطیف دارند، انتخاب شده و این ویژگی‌ها شایستهٔ لباس‌های دربار شاهی بوده است. نقوش نیز چه از نظر طراحی و چه از نظر تناسب فواصل، بسیار زیبا و متناسب اجرا شده است.

فلاندن نیز اشاره‌ای به خیمهٔ مخصوص داریوش نموده، که گویا دارای پارچهٔ بسیار زیبایی بوده و با نقش دو ردیف جانور به صورت متوالی تزیین یافته بود؛ یک ردیف با نقش گاو، و ردیف دیگر با نقش شیر. در مرکز خیمه تصویر خورشید نقش گردیده بود و همچنین بیان شده که تمامی این نقوش به صورت دوخته‌دوزی (سوزن‌دوزی) بر روی پارچه بوده که خود نشان‌دهندهٔ عظمت و قدرت شاه و دربار است.[۱۸]

به نظر می‌رسد پس از حملهٔ اسکندر و فرمانروایی سلوکیان، شیوه‌های هنر پارچه‌بافی یونان با هنر پارچه‌بافی ایران ممزوج شده باشد، ولی با شواهد اندکی که از پارچه‌بافی این دوره موجود است، می‌توان اظهار داشت که چنین نیست و شیوه‌های پارچه‌بافی ایرانی همچنان به طریق سنتی خود ادامه یافت. چنان‌که مشهور است، بطلمیوس دوم، فیلادلفوس (دوستدار دلفی) (۲۸۵ ـ ۲۴۶ پ م)، در مراسمی که برای برپایی جشن دیونوسوس[۱۹] برگزار کرده بود، مجلس خود را با فرش‌های ایرانی مزین به نقوش جانوری آراسته بود.[۲۰] به نظر نمی‌رسد این تزیینات ریشهٔ یونانی داشته باشد، بلکه همه نقشمایه‌های شرق باستان است که در این‌جا به صورت چشمگیری ارائه گردیده است. در این مورد به نقش یک تابوت سنگی مکشوف از صیدا[۲۱] اشاره شده که نقش آن شامل سوارکاری است با لباس قرمز که نقش لباس او شامل دو شیردال است که روبه‌روی هم نقش شده‌اند.[۲۲] باید توجه داشت که این شیوهٔ تزیین خاص مشرق‌زمین است. تمام اطلاعاتی که از طریق آن می‌توان به توصیف پارچه‌های سلوکی پرداخت، همین چند مورد است که ذکر گردید و قطعاً این اطلاعات برای یک نتیجه‌گیری کامل بسیار کم است.

تنها پارچه‌های موجود که تا حدی می‌تواند به این تصورات نابسنده از این توصیفات کلامی و تصویرهای منابع دیگر اساس و پایه‌ای ببخشد تا بتوان به وسیلهٔ آن مطلبی را استنتاج نمود، قطعات پارچهٔ مربوط به لوازم و زین اسب است که از پازیریک (در جنوب سیبری) به دست آمده و در موزهٔ ارمیتاژ نگهداری می‌شود. این آثار از نظر زمانی حدوداً مربوط به دورهٔ سلوکیان (سدهٔ ۳ یا ۴ پ م)[۲۳] است و از نظر شیوهٔ بافت و نوع نقوش، با پارچه‌های ایران، به‌ویژه هخامنشیان ارتباط بسیار نزدیک دارد؛ اگرچه از منطقه‌ای به دست آمده‌اند که به‌نسبت از قلمرو آن شاهنشاهی دور است. زین اسب مورد بحث از نمد است که بیشتر قبایل صحراگرد و جلگه‌نشین از آن استفاده می‌کردند. البته این موضوع به این معنا نیست که صرفاً استفاده از نمد خاص این قبایل بود، چنان‌که حتی در دوران اوایل اسلام نیز تهیهٔ فرش‌های نمدی در قسمت‌های مختلفی از ایران رایج بوده و از اهمیت زیادی برخوردار بوده است (نک: فصل ۵۵ الف). شیوهٔ تزیینی این نمد به صورت تکه‌دوزی است؛ بدین ترتیب که نقوش مورد نظر از نمد تهیه می‌شود و سپس به صورت جدا با زمینهٔ هماهنگ به صورت بخیه‌دوزی[۲۴] روی زمینه دوخته می‌شود و به قدری زیبا کار شده که نقوش روی آن به نظر نمی‌رسد جدا از هم باشند و تصور می‌شود که با متن یکی است. این قطعه نمد تکه‌دوزی‌شده از نظر تاریخ هنر منسوجات بسیار مهم است، چراکه ادامهٔ این شیوه را در دورهٔ صفوی در شهر رشت[۲۵] می‌توان دید (نک: فصل ۵۲ الف و لوح ۱۱۰۳).

نقوش تزیینی نمدهای کشف‌شدهٔ پازیریک عموماً شامل شکل‌های جانوری است. با این همه، اشیای دیگری نیز از همین قبور به دست آمده است؛ مانند ستامی چوبین نقشمایه‌های گیاهی. پارچهٔ آستر تابوت چوبی این قبور از نمد سیاه‌رنگ است که با یک ردیف حاشیهٔ سفید تزیین شده و بر روی این حاشیه بقایایی از نقوش جانوری از نوع گربه‌سان با فاصله‌ای مناسب و منظم، یعنی حدود ۱۵ سانتیمتر، مشاهده می‌شود که این فاصله نسبت زیبا و مناسبی به شمار می‌آید. نقش زین اسب نیز شامل جانوری در حال نبرد و همچنین نقشمایهٔ خورشید که اشاره به گرما و تابستان، و نقشمایهٔ ماه که اشاره به شب و سرما دارد، است. این نقش نمادین نشان‌دهندهٔ پیروزی خورشید بر سرما و تاریکی است (نک: ص ۱۰۵۸).[۲۶] سرما در این آب و هوا دشمن است و گرما کمال مطلوب. علاوه بر این، پارچهٔ دیگری از پازیریک به دست آمده که نقوش آن به رنگ‌های قرمز، آبی، سبز روشن و سفید است که بر زمینهٔ گندمی (قهوه‌ای مایل به زرد) نقش شده است. نقشمایهٔ این نمد شامل شیری بال‌دار با بال‌های باریک و بلند است. این از ویژگی‌های شرقی دورهٔ هخامنشی است (قس: لوح ۱۱۳ الف). این شیر بر روی این نمد در حال به زمین انداختن یک بز کوهی شاخ‌دار است. از مجموعهٔ پازیریک قطعه نمد دیگری است که با نقش جانوری از نوع گربه‌سان با حالتی فوق‌العاده طبیعی تزیین شده است؛ نمد دیگری که دارای نقش یک عقاب، در حال حمله به یک گوزن است، این گوزن در حالتی نشان داده شده که به پشت سرش می‌نگرد و در نتیجه قسمت پشت حیوان حالت پیچیدگی و خمیدگی پیدا کرده است. این شیوهٔ تصویرگری تا حدی با شیوهٔ سرمتیان[۲۷] در ارتباط است (قس: لوح ۱۳۸ ث). ولی به‌کارگیری نقش گوزن شمالی به عنوان گوزن تر ایرانی به‌روشنی ویژگی محلی این پارچه‌ها را منعکس می‌کند. در هر صورت، این دلیل تغییر مفهوم نقش گوزن نیست. شیوهٔ پیچش بدن جانور که ویژهٔ هنر سرمتیان است، بر نمد دیگری نشان داده شده است؛ در این‌جا بزی کوهی که طعمهٔ یک شیردال ربایندهٔ شده، به پشت سر خود نگاه می‌کند و بدنش پیچ خورده است. علاوه بر این، گوش‌های تیز و بال‌های قوی شیردال و حالت قوسی‌شکل پشت جانور قابل مقایسه با نقش شیردالی است که بر روی یک ظرف در موزهٔ برلین دیده می‌شود (لوح ۱۳۵)؛ با این تفاوت که هنرمند پازیریک بیشترین توجه و تأکید را بر بال بلند و استوار حیوان نشان داده است. علاوه بر این، تزیینات جزئی و انتزاعی روی بدن جانوران نیز ادامهٔ شیوهٔ هنرمندان آشور است (نک: ص ۴۶۶).

به طور کلی، شیوه‌های مختلف به تصویر درآوردن نقوش جانوری در نمونه‌های مذکور، نشان‌دهندهٔ تداوم شیوه‌های قبل از هخامنشیان است که در این دوره نیز ادامه یافته است؛ چنان‌که کاملاً محتمل است که فرش‌های بطلمیوس دوم، هم از نظر فنی و هم از جنبهٔ هنری، با این نمدهای خارج از مرز ایران وجه اشتراک عمده داشته باشد.

دورهٔ اشکانیان (پارتیان)

با شروع سلسلهٔ اشکانیان، اطلاعات نسبتاً بیشتری دربارهٔ هنر پارچه‌بافی در دست است، چراکه در این زمان امر تجارت ابریشم مستحکم و پابرجا گردید. با این‌که از زمان شروع این داد و ستد اطلاعات دقیقی در دست نیست، ولی مسلم است که با شروع سلسلهٔ هان در چین در قرن دوم پ م، اقدامی جدی برای حفاظت مسیر

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

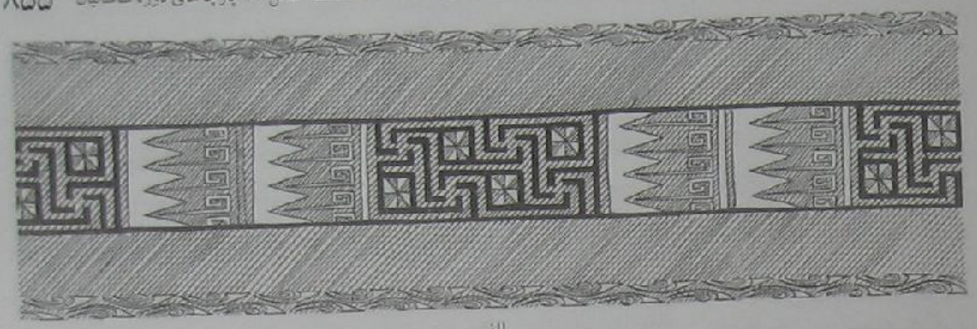
PDF.tarikhema.org

کاروان‌ها در صحراهای آسیای مرکزی تا مرز باکتریا (بلخ) در ایران[۲۸] صورت گرفت. به این ترتیب، با تسلط کامل بر تجارت ابریشم، چین توانست بر انواع مختلف ابریشم خام و ابریشم تابیده و بافته‌شده دست یابد. در این میان ایران نیز مانند یک رقیب تجاری سعی در حفاظت ابریشم وارداتی خود داشت. پس از آن، در دورهٔ مسیحیت، یعنی در سال‌های آغازین مسیحی، اشکانیان توانستند از طریق دریا و از هندوستان میزان قابل توجهی ابریشم وارد کنند، و به این ترتیب همچنان کنترل و تسلط خود را حفظ کردند. با تمام کنترل و احتیاطی که چین برای جلوگیری از نشر ابریشم به مناطق دیگر به عمل آورد، بالاخره در قرن ششم مسیحی این صنعت تا حدی از انحصار چین خارج شد و در غرب نیز دایر گشت و گسترش یافت.[۲۹]

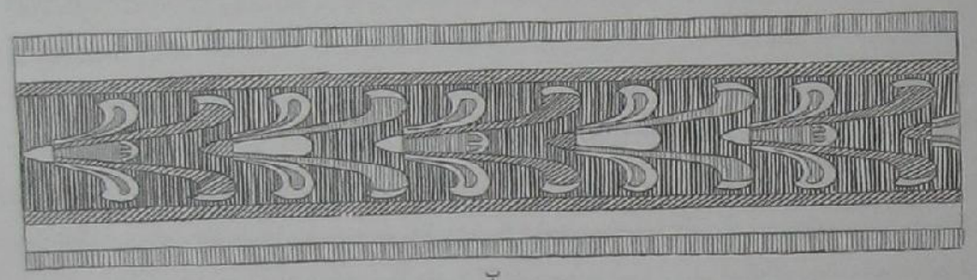
با این‌که چند قطعه پارچهٔ پشمی ساده در بقایای آثار پارتی در سوریه به دست آمده، به دلیل نداشتن دلایل کافی نمی‌توان آن‌ها را قطعاً به این دوره نسبت داد. ولی تعدادی پارچهٔ ابریشمی و پارچه‌های دیگر که در صحرای لولان[۳۰] به دست آمده، از نظر باستان‌شناسی و گاه‌شماری تا حد زیادی قابل استناد به این دوره است. چند قطعه از این پارچه‌ها مشخصاً دارای ویژگی‌های هنر پارتی و نقشمایه‌های کاملاً ایرانی است. از آن جمله یک قطعه فرشینهٔ پشمی[۳۱] (تاپستری) (شکل ۲۳۷ الف)[۳۲] که به شکل یک نوار است و نقوش آن به چند بخش تقسیم شده است. نقوش از شیوه‌های یونانی تأثیر پذیرفته است که مشابه آن‌ها را با کمی تغییر شکل می‌توان در قصر آشور یافت (لوح ۱۲۸ الف). به دلیل این‌که نقوش مذکور هم در آثار شرق و هم در آثار مناطق غرب تحت قلمرو اشکانیان مشاهده گردیده، می‌توان چنین استنباط کرد که از نقوش رایج و متداول آثار ایران در آن دوره بوده است. با گسترش وسیعی که فرهنگ و تمدن ایران اشکانی به طرف آسیای مرکزی داشت، حتی نمی‌توان حدس زد که محل اصلی بافت این فرشینه در کدام قسمت از قلمرو اشکانی بوده است.

در نقشمایه‌های پارچه‌های مکشوف از لولان که در شکل ۲۳۷ مشاهده می‌شود، نقشمایهٔ گل زنبق آبی، که به شیوهٔ یونانی[۳۳] به صورت فلس‌مانند و به دنبال هم در یک ردیف تکرار شده است، در دو قطعه فرشینه (شکل‌های ۲۳۷ ب، پ) می‌توان مشاهده کرد. به نظر می‌رسد این نوع نقش متعلق به اوایل دورهٔ اشکانی باشد که از قلمرو سکاها[۳۴] به دست آمده است و همچنین می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که این نقش، یکی از نقشمایه‌های رایج ایرانی بوده است.

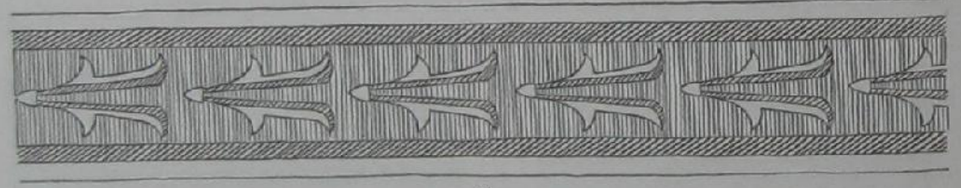
لازم به ذکر است چهارمین فرشینه از این گروه پوسیدگی زیادی دارد، اما نقش خالص ایرانی که منتج از اعتقادات ایرانی است، بر روی آن مشاهده می‌شود.[۳۵] آن نقش شامل یک درخت [درخت زندگی] است که در هنر ایرانی ریشه‌ای کهن دارد و در قسمت بالای آن نقش سر یک شاهین در حال رویارویی با یک شیردال ـ عقاب مشاهده می‌شود. دو پای پیشین شیردال نیز به صورت پای گوزن نقش شده است. این نقشمایه به صورت یک‌درمیان با یک نوار افقی که شامل نقش نخل طوماری است، قرار گرفته است. شیوهٔ بافت این فرشینه به صورت جفت‌بافت است که به شیوهٔ دم‌چلچله‌ای در هم بافته شده است؛ روشی که در شیوه‌های بافندگی بعدی در مشرق دیده نشده است. نقش درخت اساطیری پُربار و برگ و همچنین نقش شاهینی که در بالای درخت لانه کرده است (نک: صص ۹۸۸ ـ ۹۸۹، ۱۰۵۶) و شیردالی که پای گوزن دارد، ریشه در هنر سکایی ـ سرمتی دارد. شیردال در باورهای این فرهنگ، نقشی اساسی در امر نگهبانی و حفاظت ایفا می‌کرد و گوزن و جانوری از خانوادهٔ گوزن نیز در هنر آن‌ها نقش ویژه‌ای داشت. نقش درخت پیچک‌مانند منشأ یونانی داشته است، ولی



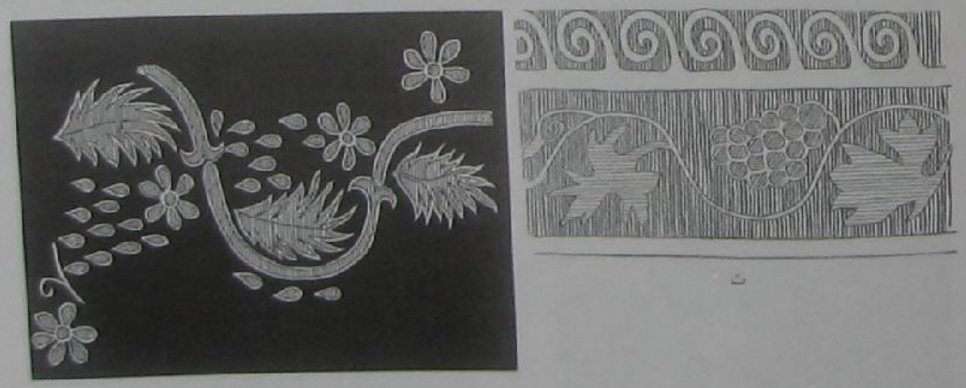
الف



ب



پ



ت

شکل ۲۳۷. قطعاتی از پارچه‌های مکشوف از لولان که شیوه‌های تزیینی پارچه‌های اشکانیان را نشان می‌دهد.
الف، ب و پ. نقوش فرشینه‌های پشمی؛ ت و ث. دوخته‌دوزی با نخ ابریشم: ث. دوخته‌دوزی با نخ ابریشم روی پارچهٔ پشمی؛ ث. دوخته‌دوزی با نخ ابریشم روی پارچهٔ ابریشم.

گل‌های قلبی‌شکل که حاشیهٔ پارچهٔ مورد نظر را تزیین کرده‌اند، به صورت متداول در هنر پارتیان دیده می‌شود (نک: فصل ۲۳، پانوشت ۱۰۴ و فصل ۴۱). تلفیق و ترکیب عناصر تزیینی فوق در نهایت مفهوم یک هنر پیوندی و دورگه را در بر دارد (زیرا هنر سکایی ـ سرمتی به هنر ایرانی الحاق و جزء آن گردیده بود). لازم به ذکر است

tarikhema.org

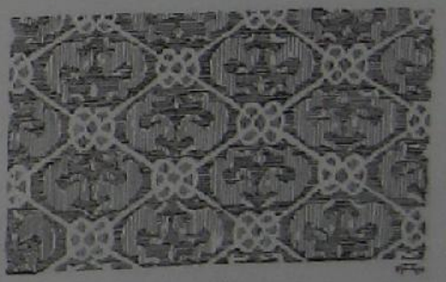
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که میزان تأثیر هنر یونان باستان در شیوه‌های هنری اشکانیان شرق با اشکانیان منطقهٔ بین‌النهرین متفاوت بود.

بیشترین تأثیر سبک هلنی را باید در انواع دوخته‌دوزی‌های این دوره دید،[۳۶] اما نقشمایهٔ درخت مو با ساقه‌ای مؤاج که به درخت مو «باکتریایی» (بلخی) معروف است، بر روی پارچهٔ دوخته‌دوزی (شکل ۲۳۷ ت)، بیشتر نشان‌دهندهٔ تأثیر هنر هلنی شرقی است. حرکت‌های موجی‌شکل ساقهٔ مو بر روی این پارچه به حدی است که قسمت‌های مختلفی در ساقه به وجود آورده که با نقش برگ مو و خوشهٔ انگور تزیین شده‌اند. نقش مذکور با نقش یک قطعهٔ گچبری به‌دست‌آمده از کیش (لوح ۱۹۳ ب) قابل مقایسه است. نقش پارچهٔ دوخته‌دوزی‌شده با نخ ابریشم بر روی پارچهٔ ابریشمی (شکل ۲۳۷ ث) شامل نقش برگ‌های کنگر و نقشمایه‌های نقطه‌ای‌شکل شبیه گلبرگ‌های کوچک است.

در این مجموعه چند قطعه پارچهٔ ابریشمی وجود دارد که شیوه‌های تزیینی آن‌ها به طور چشمگیری با شیوهٔ پارچه‌های مذکور که با هم در یک جا پیدا شده‌اند، متفاوت است. با این‌که گفته شده این قطعات بافت منطقهٔ شرق دور هستند (نک: فصل ۵۳ الف)، قطعاً ریشه و منشأ و نوع تزیینات آن از خاورمیانه است. به احتمال قوی، این چند پارچه باید در محلی مثل خُتن بافته شده باشند؛ جایی که تمدن‌های ایران و چین با هم تلاقی پیدا کرده‌اند. دو نمونه پارچه (شکل‌های ۲۳۸ الف، ب) با شیوهٔ تزیینی شبکه‌ای (خانه‌خانه) از زمرهٔ این گروه است.[۳۷] یک پارچه با طرح‌های خطی‌شکل که در میان نوارهای مواج قرار دارند، و دیگری با نقش



الف



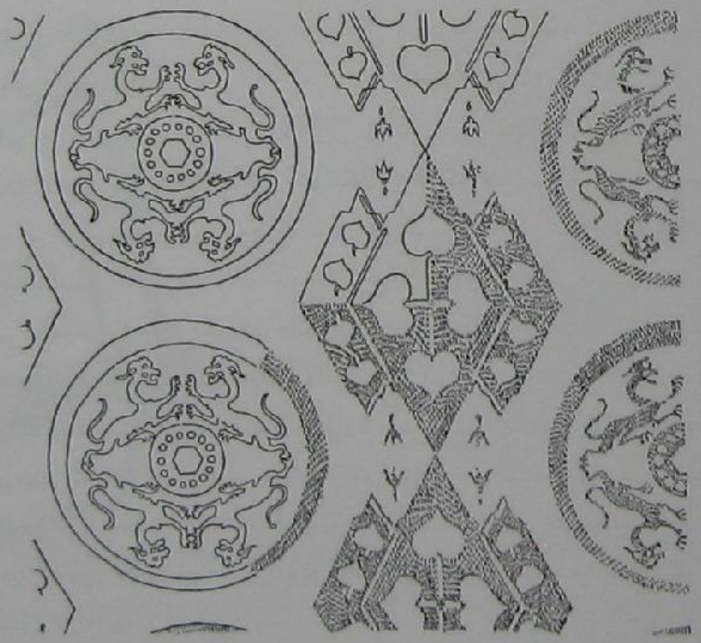
پ



ب

شکل ۲۳۸ الف، ب، پ. قطعات مختلف پارچهٔ ابریشم منقوش با بافت مرکب که در لولان بافت شده است، متعلق به سده‌های اول پ م تا اول م.

قوچ‌هایی که روبه‌روی هم قرار گرفته، تزیین گردیده است. بدن این قوچ‌ها حالت قوسی‌شکل دارد. نقش نوار مواجی که با طرح‌های خطی و نقطه‌ای‌شکل تزیین شده، یک نماد سماوی است که منشأ آن در بابل و در آن‌جا نشان‌دهندهٔ اجرام سماوی و راه شیری بود. در دورهٔ ساسانیان نیز نقشمایهٔ مذکور به صورت یک طرح رایج بر پارچه‌های ساسانی نمودار گشت (قس: لوح ۲۲۵ الف)، درحالی‌که نقش قوچ که بدن آن حالتِ قوسی‌شکل دارد، از خصوصیات ویژهٔ ارائهٔ نقش جانوران در هنر سکایی ـ سرمتی است. سومین پارچه (شکل ۲۳۸ پ)[۳۸] با طرح مشبک، در ردیف‌های افقی تزیین یافته است؛ یک ردیف با نقش درخت طوماری (پیچکی)، شبیه همان درختی که بر روی فرشینه نقش شده بود و در قسمت بالای آن سر یک شاهین بود، و سه ردیف دیگر با نقش جانوران مختلف آرایش گردیده است. اصل تقابل و تقارن در مورد جانوران مذکور به صورتی که پاهای آن‌ها روبه‌روی یکدیگر قرار بگیرند، رعایت گردیده است. لازم به ذکر است که اصل تقابل و تقارن از سنت‌های دیرپای خاورمیانه است (نک: ص ۱۰۵۷). این قطعه پارچه ویژگی‌های تزیینی منطقهٔ غرب آسیا را دارد و با پارچه‌های ابریشم چینی یافت‌شده در همین منطقه، کاملاً متفاوت است. بنابراین، شیوهٔ آن اصیل نیست و ممکن است صرفاً تقلیدی سازگارشده با سبک منطقهٔ شرق باشد. ولی دو پارچهٔ ابریشم اول، که ذکر آن‌ها گذشت، به طور قطع ویژگی‌های شیوهٔ اشکانیان شرق را در بر دارند.



شکل ۲۳۹. قسمتی از پارچهٔ ابریشم منقوش با بافت مرکب که در تدمر یافت شده است، سدهٔ اول م ق.

شیوهٔ التقاطی ویژگی‌های شرق میانه با شرق دور، در نحوهٔ ارائهٔ نقوش جانوری و همچنین شیوهٔ بافت در یک قطعه پارچهٔ ابریشمی که از یک قبر در تدمر (پالمیرا)[۳۹] کشف شده، به‌خوبی نشان داده شده است (شکل ۲۳۹).[۴۰] این پارچهٔ ابریشم با ردیف‌های عمودی به صورت یک‌درمیان و با نقش دایره‌ها و لوزی‌های متصل به یکدیگر تزیین شده است. نقشمایهٔ داخل دایره‌ها شامل نقش چهار شیر است که به صورت جفت روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند و پاهایشان در برابر یکدیگر است؛ درحالی‌که هر یک از شیرها یکی از پنجه‌های خود را به طرف

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF tarikhema.org

شیر مقابل بلند کرده است که معنای این حالت در باورهای شرق باستان یک نماد روحانی است. در مرکز هر دایره یک نقش حلقوی است که درون آن با دوازده نقش تکه‌تکه پُر شده است. در این‌جا نقش شیر به عنوان نماد خورشید و دایرةالبروج است که بعداً در دورهٔ ساسانیان بر روی پارچه‌ها به طور خیلی متداول مشاهده می‌شود. نقش درون لوزی‌ها نیز شامل یک چلیپاست که هر طرف آن با یک برگ قلبی‌شکل تزیین شده است. این نقشمایه نیز نماد ماه است؛ نقش برگ‌های قلبی‌شکل و برگ‌های پیچکی نیز از مشخصات ویژهٔ هنر اشکانیان است.

نحوهٔ قرار گرفتن موجودات با رعایت اصل تقابل و تقارن، هم در دورهٔ هخامنشیان و هم پس از آن در دورهٔ ساسانیان، بسیار نادر است، ولی این سنت بدون هیچ‌گونه توقف در غرب، به‌ویژه در هنر پارچه‌بافی سوریه ادامه یافت. به‌طورکلی، چه از نظر طراحی نقوش و چه از نظر فن بافت، به‌طور قطع این پارچهٔ ابریشم بافت سوریه است. این امکان وجود دارد که شیوهٔ سوریه یا به عبارتی اشکانیان غربی در پارچه‌های اشکانیان شرق هم دیده شود؛ چنان‌که این امر در هنر فلزکاری این دوره نیز مشاهده می‌شود (نک: صص ۵۹۳ ـ ۵۹۴).

با همین چند نمونهٔ کم، که ذکر آن گذشت و مواردی مبهم و تاریک بودند، می‌توان در مورد هنر پارچه‌بافی اشکانیان چنین نتیجه گرفت که پارچه‌بافی اشکانیان از میراث هنرمندانهٔ سه منشأ اصلی ترکیب یافته است: اول از طرح‌های هندسی و نقوش گیاهی که منشأ یونانی داشت؛ دوم نقشمایه‌های نیمه‌طبیعی و تجریدی که ریشه در فرهنگ‌های باستان دارند؛ و سوم استفاده از نقش حیوان به عنوان نماد، که در هنر پارچه‌بافی دوران بعد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد.

سبک ایرانی برون‌مرزی و با این همه قویاً ایرانیِ نمدهای پازیریک، در این دوره مداومت می‌یابد و در فرش‌پارهٔ پشمینی که از نوین اولا [Noin-Ula، در مغولستان] به دست آمده است، مشاهده می‌شود.[۴۱] نقش این فرش‌پاره عقابی در طرحی سایه‌نما ولی پرتحرک است که بر گوزنی حمله‌ور شده است. گوزن حالتی به‌غایت طبیعی دارد ولی عقاب آشکارا تخیلی‌تر و مبالغه‌آمیزتر از پرندگان نمونه‌های پیشین تجسم یافته است. این کیفیت تخیلی و مبالغه‌آمیز در دومین گروه گرفت‌وگیر جانوران حتی چشمگیرتر است. جانوری شکاری که شباهت بسیار به شیر دارد، اما از اصل خود سخت دور افتاده است، با غژگاوی گلاویز شده است که در آن منطقه اهمیت و ارزش اقتصادی بالایی داشته است. یال و دم جانور درنده به سر پرندگان منتهی می‌گردد که از شگردهای سکایی است. منتهی شدن بدن شیر به سر عقاب باز هم از شگردهای هنر سکایی ـ سرمتی است. نوع و نحوهٔ ارائهٔ نقوش در این فرش‌پاره قطعاً ادامهٔ شیوهٔ نمد پازیریک است که این تأثیر را به بهترین وجه در مشبک بودن نقوش می‌توان دید. به طور کلی، صحنهٔ فرش مذکور خیلی مهیّج طراحی گردیده است. نقوش تماماً به صورت لایه‌دوزی[۴۲] است و تار و پود از ابریشم و پشم است.

با این‌که شیوه‌های غیر ایرانی در این فرش مشهود است، از نظر نگاره‌پردازی با سنت‌های ایرانی مطابقت دارد و نقوش نمادین کهن ایرانی، از جمله نبرد جمعی جانوران، در آن دیده می‌شود. متن اصلی نقوش شامل طرح‌های مارپیچی دوتایی است که احتمالاً مقصود نماد دونیمهٔ آسمان است (نک: ص ۱۰۶۰) که زمانی خورشید و زمانی ماه در آن می‌درخشد. در حاشیهٔ داخلی نقش ماه به صورت چلیپایی به شکل شاخ هلالی است، که شبیه به سرتبر می‌باشد؛ در شیوه‌های سنتی مقصود از نمایش چنین نقشی، نیمی از آسمان بوده است (نک: ص ۱۰۳۷). این شیوهٔ طراحی نسبت به طرح فرشینهٔ پازیریک دارای خصوصیات ایرانی کمتری است. دلیل آن ممکن است مربوط به

خصوصیات ویژهٔ محلی یا تضعیف سنت ایرانی در داخل ایران باشد که علت آن را باید نفوذ هنر هلنی دانست.

بیشترین تأثیر و نفوذ هنر هلنی را می‌توان بر دومین قطعه پارچهٔ پشمی دوخته‌دوزی‌شده، که از همین مکان به دست آمده، مشاهده کرد. تزیینات این پارچه شامل نقوش گیاهی با ساقه‌های بلند و کوتاه[۴۳] و نقش دو مرد محلی با اسب‌هایشان است. در حاشیهٔ پایین این پارچه نیز یک نقش گیاهی، که تا حد بسیار زیادی تابع شیوهٔ هلنی است، به چشم می‌خورد. در این‌جا تأثیر فرهنگ یونانی، که با باکتریا (بلخ) پیوند پیدا کرده بود، مشهود است.[۴۴] به نظر می‌رسد این نقوش وجوه مشترک کمتری با نقوش اشیای فلزی سرزمین اشکانیان شرق دارد (نک: ص ۵۹۳)؛ جایی که مردم آن ادامه‌دهندهٔ این سنت بودند. به عبارت دیگر، در سراسر شاهنشاهی اشکانیان شیوهٔ ایرانی ـ یونانی آشکار گردیده بود که بهترین آثار این شیوه را در دورا ـ ائوروپوس،[۴۵] پانتی‌کاپائون و سیستان (نک: صص ۱۰۷۴ ـ ۱۰۷۷) می‌توان دید ، چنان‌که می‌تواند عاملی برای انتقال آن به مغولستان باشد. این موضوع با نقش لباس یکی از مردها در پارچهٔ فوق‌الذکر به‌خوبی مشهود است. لباس این مرد دارای نقوش شبکه‌ای (خانه‌خانه) است که پارچهٔ آن دارای ویژگی پارچه‌های ابریشم اواخر دورهٔ اشکانی و ساسانی بافت ایران و سوریه است.

همین جنبهٔ یونانی ـ رومی سبک اشکانی در یک قطعه پارچهٔ پشمی دوخته‌دوزی‌شده محفوظ مانده است. این قطعه سر مردی را نشان می‌دهد که از فردیت و سیمای خیره‌کننده‌ای برخوردار است (شکل ۲۴۰).



شکل ۲۴۰. قطعه پارچهٔ پشمی، دوخته‌دوزی‌شده، یافت‌شده در نوین ـ اولا، سدهٔ اول پ م ـ سدهٔ اول م. موزهٔ ارمیتاژ، بلندا حدود ۲۰ سانتیمتر.

این نقش اگرچه از نظر هنری ضعیف طراحی شده و تناسب در آن رعایت نگردیده است، از نظر مقایسه با تصاویر سکه‌های همزمان بسیار حائز اهمیت است و همچنین منبع مهمی برای تاریخ هنر نقاشی و منشأ نقوش فلزکاری دورهٔ ساسانی محسوب می‌شود (قس: لوح‌های ۲۰۵، ۲۰۹).

دورهٔ ساسانیان

با آغاز سلسلهٔ ساسانیان (۲۲۴ م) مدارک جهت شناخت هنر پارچه‌بافی این دوره تا حد قابل‌توجهی افزایش می‌یابد. بیشترین اطلاعات در مورد بافندگی این دوره در مدارک و منابع چین موجود است؛ مانند شرح مسافرت هوان تسانگ Hwan T'sang که در آغاز سدهٔ هفتم مسیحی به شرق صورت گرفته، و در آن به مهارت و استادی هنرمندان بافندهٔ ایرانی، با این مضمون که این هنرمندان نه تنها در بافت پارچه‌های ابریشم منقوش که با الیاف فلزی بافته می‌شد، بلکه در بافت پارچه‌های پشمی نیز استاد بودند، اشاره کرده است،[۴۶] و یا اشاره‌ای دیگر مبنی بر تصرف قصر دستگرد (در شرق تیسفون) توسط سربازان هراکلیوس در سال ۶۲۷م، که سربازان در این کاخ علاوه بر مقداری ابریشم خام، تعداد قابل توجهی جامه و پارچه‌های ابریشمی دوخته‌دوزی‌شده و فرش یافتند.[۴۷] تمام لباس‌های درباری با طلا و سنگ‌های قیمتی مزین شده بودند و در این میان لباسی بود که

tarikhema.org
PDF tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همهٔ آن با الیاف طلا بافته شده، با مروارید و یاقوت ترصیع‌کاری شده بود. پرچم سلطنتی نیز به همان اندازه باشکوه بود (نک: فصل ۶۷).

ظاهراً پارچه‌های ساسانی در دورترین نقاط غرب، مانند کشور باستانی گُل،[۴۸] در سدهٔ پنجم مسیحی شهرت داشت و تحسین می‌شد. سیدنیوس آپولیناریس[۴۹] (۴۳۰ ـ ۴۸۴ م) دربارهٔ پرده‌ای صحبت می‌کند که هرچند ویژگی‌های بافته‌های ایرانی را به طور صددرصد ندارد، نقشمایه‌های ساسانی را نمایش داده، از آن به عنوان پارچه‌ای از سرزمین‌های دور نام برده شده است. بر روی این پرده تیسقون و ارتفاعات آن و جانوران وحشی که بر روی زمین با خشم و وحشت می‌دوند، و سواران ایرانی در پی آن‌ها، به نقش درآمده است.[۵۰]

دربارهٔ زیبایی و شکوه پارچه‌های اواخر دورهٔ ساسانی شعری از خالد بن فیاض، که حدود یک سده پس از خسرو می‌زیسته است (حدود سال ۹۹ ه‍ ق)، در دست است که مدرکی جالب است. وی مرگ خسروپرویز (۵۹۰ ـ ۶۲۸ م) را چنین توصیف کرده است:

«خسرو، شاه شاهان، آن‌که زمانی خدنگی از بال‌های مرگ بر او فرود آمد و او را به‌سختی شکست داد، [هنگام سواری بر شبدیز که مایهٔ لذت او بود و] در آغوش نرم شیرین در میان پارچه‌های زربفت و عطرهای خوشبو می‌آرمید...»[۵۱]

علاوه بر پارچه‌های ابریشمی، پارچه‌های پشمی نیز برای تهیهٔ البسهٔ تجملی مورد استفاده قرار می‌گرفت، چنان‌که احمد بن عاصم کوفی (قرن چهارم ه‍ ق) در توصیف قتل یزدگرد، آخرین پادشاه ساسانی، اشاره‌ای خاص به جامه‌ای از پشم نموده که با الیاف طلا و نقره بافته شده بود.[۵۲]

به طور کلی، تعیین هویت پارچه‌های ساسانی به لحاظ مختلف کاری بس دشوار است، زیرا تعدادی از پارچه‌های متعلق به دورهٔ ساسانی از حفریات مصر و تعدادی دیگر از آسیای مرکزی به دست آمده است، و همچنین تعداد قابل توجهی نیز در کلیساهای اروپا نگهداری می‌شود که نشان‌دهندهٔ هنر آسیای غربی و حوزهٔ مدیترانهٔ شرقی است و به طور گیج‌کننده‌ای این موضوع را که کدام‌یک از این پارچه‌ها ساسانی هستند، مغشوش می‌کند. با توجه به این‌که در ادامهٔ شیوه‌های پارچه‌بافی اشکانیان، عناصر یونانی و نیز عناصر آسیایی و شرقی آن در هنر پارچه‌بافی کشورهای همسایه رایج شد، شاید بتوان این سؤال را پاسخ داد؛ به‌خصوص در کشوری مثل سوریه که پیشینهٔ طولانی و شهرتی خاص در تولید انواع پارچه داشت، تا آن‌جا که بافندگان سوریایی را به برخی از کارگاه‌های پارچه‌بافی سلطنتی می‌فرستادند. بنابراین می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که پارچه‌بافی ساسانی تا حد بسیاری تحت تأثیر شیوه‌های پارچه‌بافی سوریه است. به هر صورت، پارچه‌های ابریشمی ساسانی چنان موقعیتی کسب کرد که شهرت جهانی یافت و مطمئناً به همین دلیل با آن رقابت و حتی از آن تقلید می‌شد. حال با این توصیفات چگونه می‌توان تولیدات واقعی ایران را تشخیص داد؟ بهترین منبعی که می‌تواند به شناخت هویت واقعی پارچه‌های ساسانی کمک کند، نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان در کرمانشاه است که به طور دقیق بیست‌وچهار نقش از پارچه‌های ساسانی را بر نقش‌برجسته‌ها مجسم می‌نماید.[۵۳] علاوه بر آن، نقوش خاصی بر روی ظروف نقره‌ای این دوره نقش شده است که تا حدی می‌تواند نقوش متداول مختلف پارچهٔ لباس افراد را مشخص کند (نک: لوح‌های ۲۰۸ ب، ۲۱۴، ۲۲۵ الف، ۲۳۰ ب، ۲۳۳ الف).[۵۴] البته شناسایی نقوش، بدون رنگ و بدون

تشخیص فن بافت، نمی‌تواند هویت اصلی پارچه‌های ساسانی را معرفی نماید، ولی وقتی مدارک و شواهد دقیق و صددرصدی وجود ندارد، می‌توان با کنار هم قرار دادن و مقایسهٔ این شواهد تا حدی اطلاعات مفید کسب کرد.

باید توجه داشت که حتی اگر نقوش طاق‌بستان و ظروف نقره‌ای ساسانی، برای شناخت پارچه‌های ساسانی معیاری عمده باشد، مسئلهٔ نسبت دادن آن‌ها به ساسانیان حل نخواهد شد، چراکه گسترهٔ شاهنشاهی وسیع ساسانی پیوسته متغیّر بود و بنابراین هرچند شیوه‌های هنر ساسانی ثابت بوده، باز هم احتمال دارد تفاوت‌هایی در شیوه‌های محلی در آن باشد، چنان‌که چنین تنوعی را می‌توان در حوزه‌های مختلفی که دارای کارگاه‌های بافندگی بودند، مشاهده کرد. بدین ترتیب، مطالعهٔ دقیق و بررسی‌های موشکافانه در مورد پارچه‌بافی ساسانی، نه تنها ویژگی‌های هنری ساسانی، بلکه سبک‌های هنری ایالات مختلف وابسته به دولت ساسانی را می‌تواند روشن کند، که از این نظر بسیار جالب و حائز اهمیت است.

پارچه‌های ابریشمی

مهم‌ترین مدرک در مورد پارچه‌های ابریشمی ساسانی بنابر نوشته‌های جغرافی‌دانان عرب در قرن چهارم ه‍ ق، کارگاه‌های پارچه‌بافی خوزستان است. جغرافی‌دانان مذکور از شهرهای شوش، شوشتر، جندیشاپور، بصنا[۵۵] و متوث[۵۶] به عنوان مراکز عمدهٔ تولید پارچه‌های ابریشمی در دورهٔ ساسانی یاد کرده‌اند و همچنین ذکر گردیده که این صنعت ـ هنر به وسیلهٔ بافندگان انطاکیه در این مراکز به وجود آمد و نشو و نما یافت.[۵۷] لازم به ذکر است که این موضوع به این معنی نیست که ضرورتاً ابریشم‌بافی در ایران با این هنرمندان خارجی آغاز شده است، چراکه ایران در طول تاریخ خود همیشه پس از پیروزی‌ها از هنرمندان و صنعتگران سرزمین‌های مغلوب بهره‌مند می‌گردید، نه برای ابداع و شروع آن هنر، بلکه صرفاً برای افزایش جمعیت هنرمندان (نک: ص ۱۰۲۲). تنها اطلاع دیگر دربارهٔ صنعت ابریشم‌بافی در این دوره، احتمال شروع تولید ابریشم در منطقهٔ گیلان قبل از پایان دورهٔ ساسانی است.[۵۸]

در کل، مدارک و شواهد در این مورد بسیار کم است. با این حال، می‌توان به طور نسبی فن بافت و رنگ و شیوه‌های تزیینی را در هفت گروه از این پارچه‌ها مشخص کرد که از نظر تاریخ هنر پارچه‌بافی بسیار مهم است و می‌تواند شیوه‌های مختلف را در قسمت‌های مختلف ایران یا کشورهای تحت سلطهٔ ایران در این دوره مشخص کند.

گروه اول: شوشتر (۱)

چهار نمونه از پارچه‌های ابریشمی به این گروه نسبت داده می‌شود. این چهار نمونه از لحاظ رنگ و شیوهٔ بافت و نقشمایه‌ها، ساسانی شناخته شده‌اند که با مقایسهٔ نقوش آن با نقوش طاق‌بستان این نظریه قطعیت بیشتری می‌یابد.

ویژگی چشمگیر بافت این گروه، همان اسلوب فنی بارز گروه بسیار بزرگ‌تری از بافته‌های ابریشمین است که در بسیاری از مجموعه‌های موزه‌ای پراکنده گشته ولی از حیث طرح و نقش اصلاً ساسانی نیستند.[۵۹] بنابراین، آیا این چهار نمونهٔ ابریشمی صرفاً تقلیدی از طرح‌های ساسانی‌اند که در مراکز بافندگی غیرایرانی بافته شده‌اند،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یا این‌که به‌رغم اسلوب بافت، به لحاظ سبک ایرانی‌اند؟ از جهت دیگر، آشکار است که این یکسانی بافت، که مشخصهٔ آن کاربرد تارهای جفت داخلی تیره‌رنگ، معمولاً قهوه‌ای شکلاتی است، مانع ایرانی دانستن آن نیست بلکه این انتساب را تقویت می‌کند؛ زیرا بیشترین اسلوب بافت این گروه، که عموماً آراسته به طرح‌های درختی متشکل از اجزای تاک است، می‌تواند با احتمال بسیار به انطاکیه منتسب گردد[۶۰] که بافندگان از آن‌جا به خوزستان کوچ داده شدند. علاوه بر این، مجموعه‌ای از پارچه‌های ابریشمی با همین روش بافت، یعنی استفاده از تارهای جفت تیره‌رنگ وجود دارد که با اطمینان می‌توان اظهار داشت بافت بغداد هستند.[۶۱] مسلّماً بافندگان پارچه‌های ابریشمی بغداد، بافندگان خوزستان و به‌خصوص بافندگان مرکز عمدهٔ بافندگی آن یعنی شوشتر بودند که سهم بسزایی در ایجاد و پی‌ریزی کارگاه‌های ابریشم‌بافی بغداد داشتند.[۶۲] می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که شوشتر مانند یک حلقهٔ اتصال‌دهندهٔ زنجیر میان روش بافت ابریشم انطاکیه و بغداد عمل کرده است؛ به این معنی که بافندگان شوشتر روشی را که ابریشم‌بافان انطاکیه در خوزستان رواج داده بودند، آموختند و به بغداد منتقل کردند.

یکی از این چهار قطعه ابریشم[۶۳] که در موزهٔ دولتی برلین نگهداری می‌شود (شکل ۲۴۱ الف)، با طرح مشبک (خانه‌خانه) تزیین شده و هر خانه با یک ردیف حاشیه که متشکل از نقشی مرواریدشکل است، مشخص گردیده است. همچنین تقاطع این خانه‌ها (شبکه‌ها) با نقش مرواریدهایی که به صورت یک حلقهٔ مدور هستند، تزیین شده است. طرح‌های خانه‌خانه‌ای‌شکل (مشبک) به شکل لوزی هستند که داخل هرکدام به طور یک‌درمیان با نقش یک مرغابی و یک برگ نخل بادبزنی آراسته شده است. بر روی قطعه پارچهٔ دیگری (لوح ۱۹۹ الف)، که قسمت‌های مختلفی از آن در چند مجموعه ارائه گردیده است، نقش خروس و نخل بادبزنی به صورت زیبا و متناسبی درون خانه‌های شبکه‌ای‌شکل چلیپایی و ستاره‌ای قرار گرفته است. طرح دایره‌ای‌شکل دو پارچهٔ دیگر



الف. بلندای طرح لوزی حدود ۹ سانتیمتر.



ب. بلندای دایره حدود ۲۲/۶ سانتیمتر.

شکل ۲۴۱ الف، ب. قسمت‌هایی از پارچه‌های ابریشم با پود مرکب (گیس‌بافت)، موزهٔ دولتی برلین.

که به صورت یک قاب منفرد نقش اصلی را در بر می‌گیرد، از ویژگی‌های طراحان و هنرمندان ساسانی است؛ همچنان‌که این طرح، هم در نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان و هم در گچبری‌های ساسانی، به طور مکرر استفاده شده است (قس: ص ۱۰۷۹). پارچهٔ ابریشمی‌ای که در برلین موجود است (شکل ۲۴۱ ب)، شامل طرح‌های

خانه‌خانه‌ای به صورت قاب‌های مدور و مماس بر هم است که حواشی آن‌ها با تزیینات برگی‌شکل مشخص شده است. درون هریک از قاب‌ها نقش اسبی در حال جست‌وخیز که به پشت سرش می‌نگرد، نقش بسته است. قطعه پارچهٔ دیگری که قسمت‌های مختلف آن در چند موزه موجود است (لوح ۱۹۹ ب)، با طرح‌های مدور، که حاشیه‌ای از برگ‌های مو نیمه‌طبیعی دارد، تزیین شده است. داخل هر قاب مدور یک جانور، که همان سیمرغ است، نقش بسته است. زمینهٔ این پارچه به رنگ آبی تیره و نقوش به رنگ‌های سبز و سفید است و در برخی از طرح‌های آن رنگ‌های قرمز و بنفش نیز دیده می‌شود. جانوران به صورت تخیلی نقش شده، با نقاطی از رنگ، جواهرات، یا پولک تزیین شده‌اند. لازم به ذکر است که همهٔ این تزیینات از ویژگی‌های هنر ساسانی است.

تاریخ‌گذاری این نمونه‌ها، به دلیل گزارش‌های مختلف جغرافی‌نویسان عرب دربارهٔ انتقال بافندگان انطاکیه به خوزستان، دچار اشکال و پیچیدگی است. برخی از گزارشات مبتنی بر سکونت بافندگان انطاکیه در خوزستان بعد از پیروزی شاپور دوم (۳۱۰ ـ ۳۷۹ م) است و عده‌ای دیگر از جغرافی‌نویسان این واقعه را به زمان قباد اول نسبت می‌دهند که وی در سال ۵۰۳ مسیحی انطاکیه را فتح کرد.[۶۴] تنها دلیلی که می‌تواند مدرکی معتبر برای تاریخ بافت این پارچه‌ها باشد، فن استفاده از تارهای جفت‌بافت این پارچه‌های ابریشمی است که نظریهٔ گروه دوم جغرافی‌دانان را تأیید می‌کند، چراکه در بافت پارچه‌های ابریشمی شوشتر تا قبل از قرن پنجم مسیحی از تارهای منفرد استفاده می‌شد و استفاده از تارهای جفت مرحلهٔ بعدی در بافندگی محسوب می‌شود؛[۶۵] به این معنا که روش بافت تارهای جفتی، پیش از قرن پنجم یا ششم مسیحی مورد استفاده قرار نمی‌گرفته است و استفاده از تارهای منفرد تا قرن پنجم مسیحی در پارچه‌بافی رایج بوده است. بنابراین نمی‌توان قبول کرد انتقال روش بافندگی هنرمندان انطاکیه به شوشتر، در قرن چهارم مسیحی یعنی در زمان شاپور دوم بوده باشد. از این رو، نظریهٔ جغرافی‌نویسان گروه دوم در باب اسکان هنرمندان بافندهٔ انطاکیه در شوشتر در زمان قباد اول (۵۰۳ م) باید صحیح باشد. توجه به شیوهٔ مزبور در پارچه‌های شوشتر، ثابت می‌کند که این پارچه‌ها متعلق به اواخر دورهٔ ساسانی یا پس از آن هستند.

گروه دوم: خوزستان (؟)

فن بافت این گروه[۶۶] از پارچه‌ها، که در کارگاه‌های دیگری به وسیلهٔ بافندگان انطاکیه بافته شده‌اند، بیان‌کنندهٔ قدمت بیشتر آن‌ها از گروه اول است.

تارهای داخلی مورد استفاده در بافت این پارچه‌ها نیز، هم از نظر کیفیت و هم از نظر رنگ، با گروه اول مشابه هستند و تنها تفاوت آن در وجود یک تار منفرد است که در میان دو تار تابیده‌به‌هم قرار دارد (به این معنی که هر یک از تارهای جفتی از دو تار به‌هم‌تابیده تشکیل یافته است) و پارچه‌های ابریشمی که با این روش بافته شده و منسوب به انطاکیه هستند، از نظر زمانی بر شیوهٔ تارهای جفتی مقدم هستند. این تفاوت می‌تواند به مقدار زیاد تناقض‌های گفته‌های جغرافی‌دانان عرب را تشریح کند. گروهی گفته‌اند قباد اول کارگاه‌های شوشتر را تأسیس کرد، و گروه دیگر معتقدند شاپور دوم کارگاه‌های بافندگی را در شوش، جندیشاپور، بصرا و متوث، و یا در تمام شهرهای خوزستان دایر کرد. در واقع صنعت ـ هنر پارچه‌بافی شوش، که مهم‌ترین مرکز محسوب می‌شده، می‌بایست در زمان شاپور دوم این اهمیت و مرکزیت را پیدا کرده باشد، چراکه شاپور دوم شهر قدیمی شوش را ویران کرد و سپس شهر جدیدی در کنار آن برپا کرد و زندانیان رومی را در آن اسکان داد.[۶۷] سه پارچهٔ ابریشم مربوط به این

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گروه که به شوش نسبت داده‌اند، با مقایسهٔ تشابه نقوش آن با نقوش طاق‌بستان،[۶۸] شاید بتوان گفت مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی باشد. یکی از این پارچه‌ها، که قسمتی از آن در موزهٔ هنرهای تزیینی پاریس و قسمتی از آن در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن است (لوح ۲۰۰)، دارای زمینه‌ای سبزفام است؛ رنگی که در پارچه‌های نسبت‌داده‌شده به انطاکیه متداول است.[۶۹] نقشمایهٔ این پارچه شامل نقش سیمرغ است که درون قاب مدوری با حاشیهٔ مروارید قرار دارد و نقش نسبت به رنگ زمینه دارای سبز کمرنگ‌تری است (قس: شکل ۲۴۲). پارچهٔ دوم که پیش از این در کَدلینبرگ شلوسکیرخ (شکل ۲۴۳) بود، دارای دو رنگمایهٔ آبی سیر و روشن است. نقشمایهٔ آن پرنده است که مشخصهٔ ویژهٔ هنر ساسانی است که عبارت است از پرنده‌ای که دور گردنش با نوار مواجی تزیین شده است. کاربرد این پرنده پس از آن در شوش، در بررسی سفالینه‌های اوایل دورهٔ اسلامی در این منطقه، به نظر می‌رسد ادامه داشته باشد.[۷۰] سومین قطعه پارچه که در برلین است، به‌خوبی نشان‌دهندهٔ طرح‌هایی جواهرمانند است که روشن می‌نماید مسلّماً در آن زمان چنین سبکی در جواهرتراشی رایج بوده است.[۷۱]



شکل ۲۴۲. نقش لباس خسرو، طاق‌بستان.

قطعه‌پارچهٔ دیگری در موزهٔ ارمیتاژ وجود دارد که از لحاظ جزئیات فنی با این سه پارچه متفاوت است اما از نظر طرح شبیه نقشمایهٔ پارچهٔ ابریشمی سبزرنگ با نقش سیمرغ است. تارهای داخلی در این پارچه به صورت جفت است و نسبت به پارچه‌های دیگر این گروه تعداد تارهای داخلی بیشتر است و به همین دلیل ممکن است این پارچه مربوط به آخرین کارهای کارگاه‌های بافندگی شوش باشد، یا زمانی که دیگر هنرمندان عادت استفاده از تارهای تیره‌رنگ را در بافت کنار گذاشته بودند. لازم به ذکر است که استفاده از تارهای تیره‌رنگ در این مرکز، در طول یک قرن یا بیشتر رواج یافته بود؛ البته این موضوع می‌تواند فقط در حد یک نظریه باشد. این قطعه پارچه، اگرچه از نظر فن بافت متفاوت است، اما از نظر استفاده از رنگ‌های تیره و روشن با سایر پارچه‌های این گروه مشابه است. این پارچه دارای نقوش سفید بر زمینهٔ بنفش است و نقشمایهٔ آن دربرگیرندهٔ تیرهای دوسر است که در قاب‌های مدور با حاشیهٔ مروارید قرار دارد که از این نظر شبیه پارچهٔ ابریشمی با نقش سیمرغ است که ذکر آن گذشت. نقش تیرهای دوسر نیز نماد اجرام سماوی است که از نظر اعتقادی ریشه‌ای کهن دارد و در این‌جا نماد ماه است (نک: ص ۱۰۳۷).

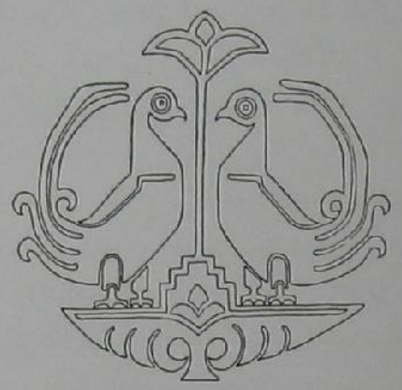


شکل ۲۴۳. قسمتی از پارچهٔ ابریشمی با پود مرکب (گیس‌بافت)، موزهٔ دولتی برلین، بلندای ۵ سانتیمتر.

گروه سوم: بعثا (۱)

این گروه[۷۲] از نظر فن بافت، از یک سو با پارچه‌های سوریه[۷۳] و از سوی دیگر با گروه‌های متعددی که قطعاً

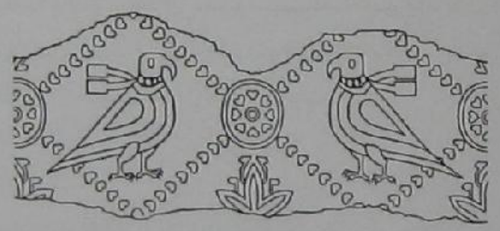
به بغداد نسبت داده شده‌اند، هم‌گروه است[۷۴] و در عین حال شیوه‌های ساسانی نیز به طور مشخص آن را از هر گروه بزرگ‌تری جدا می‌کند. به نظر می‌رسد باری دیگر کارگاه‌های خوزستان نشان‌دهندهٔ این ویژگی (شیوهٔ ساسانی) باشند که از جمله ویژگی بصنًا در تولید پارچه‌های پشمی (نک: ص ۸۷۲)، به‌خصوص پرده‌های پشمی



شکل ۲۴۴. قسمتی از یک پارچهٔ ابریشمی با پود مرکب (گیس‌بافت)، مجموعهٔ مارسل گورین، پاریس، بلندای پرنده ۴/۵ سانتیمتر.



شکل ۲۴۵. فرشینهٔ مصری به تقلید از شیوه‌های ساسانی، موزهٔ پیشه و هنر هامبورگ.



شکل ۲۴۶. قسمتی از پارچهٔ ابریشمی با پود مرکب (گیس‌بافت)، موزهٔ دولتی برلین، بلندای لوزی ۱۴ سانتیمتر.

بود. فن بافت این پارچه‌ها به صورت جفت‌بافت است و به رنگ‌های صورتی روشن و قرمز هستند. تارهای داخلی خیلی محکم هستند که بین دو تار تابیده‌شده قرار دارند.

از پارچه‌های منسوب به این گروه، در مجموعهٔ گُزن قطعه‌پارچه‌ای موجود است که به نظر می‌رسد الیاف آن از ابریشم رنگ‌نشده باشد و نقشمایه‌های این پارچه به شیوهٔ ساسانی است و شبیه به پارچهٔ ابریشمی است که در موزهٔ دولتی برلین نگهداری می‌شود و دارای نقش خروس و گل نیلوفر (لوح ۱۹۸ الف) و قابل مقایسه با نقش‌های طاق‌بستان است. نقش‌های این پارچه شامل دایره‌های کوچکی است (شکل ۲۴۴) که عیناً در نقوش طاق‌بستان نیز وجود دارد. مقایسهٔ این نقوش با نقوش نقره‌های ساسانی نیز تأیید بیشتری برای انتساب آن به ساسانیان است (قس: لوح ۲۱۶ الف). یک فرشینهٔ مصری که از یکی از این پارچه‌های ابریشمی تقلید شده در موزهٔ هنر و صنایع دستی هامبورگ است (شکل ۲۴۵)، اصالت این نوع را در استفاده و به‌کارگیری ظرافت‌های ماهرانه که ویژگی این گروه است، روشن می‌کند؛ زیرا نقش غازها بر روی این فرشینه شبیه نقش یکی از پارچه‌های ابریشمی دورهٔ اشکانیان است که در خارج از ایران در لولان به دست آمده است (شکل ۲۳۸ ب) و نقش برگ‌های پیچکی حاشیهٔ این فرشینه شبیه پارچهٔ ابریشمی تدمر یا نقش خورشید و ماه دورهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اشکانیان است (شکل ۲۳۹) که در نتیجه، بر آشنا بودن اشکانیان بر این نوع طراحی صحّه می‌گذارد. پارچهٔ چهارم متعلق به این گروه، با نقش اردک و برگ‌های نخل با طرح مشبّک تزیین شده است. این پارچه در برلین است (شکل ۲۴۶). از تمامی جهات، این پارچه نیز شبیه نمونه‌های دیگر است، بجز این‌که نقش بر زمینهٔ بنفش قرار دارد. این پارچه همچنین نشان‌دهندهٔ ارتباط نزدیک با یکی از پارچه‌های گروه شوشتر است (شکل ۲۴۱ الف) که خود دلیل قاطعی بر این است که این پارچه‌ها در یک ایالت ولی در دو شهر بافته شده‌اند.

گروه سوم مکرر: خراسان (؟)

دو قطعه پارچهٔ دیگر با همین فن بافت،[۷۵] متعلق به این گروه هستند. یکی از این پارچه‌ها دارای نقشمایه‌های قلبی‌شکل جواهرنشان است (لوح ۲۰۱ ب) که از نظر رنگ و بیشتر از نقطه‌نظر طراحی بسیار غنی‌تر از سه نقش جانوری دیگر است. به هر صورت، این دو پارچه تداوم شیوهٔ اشکانیان را در این دوره به‌خوبی نشان می‌دهند. چنین نقشی در سامرا نیز دیده می‌شود.[۷۶] اما این پارچه‌ها اگرچه از نظر فن بافت با پارچه‌های بغداد هماهنگی دارند، از نظر رنگ شباهتی به آن‌ها ندارند. این دو پارچه از آسیای مرکزی به دست آمده‌اند. نوع تارهای داخلی این پارچه‌ها از نظر رنگ و کیفیت شبیه به یک پارچهٔ ابریشمی با نقش فیل است که در موزهٔ لوور پاریس نگهداری می‌شود و مربوط به قرن چهارم هـ ق/ دهم م است که به شیوهٔ خراسان معروف است (لوح ۹۸۱). امکان این‌که چنین شیوه‌ای هم در غرب و هم در شرق وجود داشته باشد غیرممکن نیست، چراکه بسیاری از بافندگان در قرن ششم مسیحی از خراسان به خوزستان مهاجرت کردند.[۷۷]

گروه چهارم: خوزستان (؟)

فن بافت این گروه عبارت است از استفاده از تارهای محکم صورتی روشن یا قرمز، که از این نظر در زمرهٔ گروه سوم قرار می‌گیرند. این فن بافت به احتمال زیاد تکامل همان فن بافت تارهای داخلی جفتی صورتی‌رنگ است. دلایل محکمی وجود دارد که تمام این نمونه‌های شیوه‌مند مربوط به اواخر ساسانیان یا پس از آن باشد.

پارچه‌ای با این فن بافت که گرایش به شیوهٔ غرب قلمرو اشکانیان دارد،[۷۸] از اهمیت زیادی در تاریخ پارچه‌بافی آسیا برخوردار است. سه تکه از این پارچه، که در سه موزهٔ مختلف موجود است، حتی اگر دوباره به هم متصل شوند، باز هم به‌سختی می‌توان به طرح کامل این پارچه پی برد. این پارچه به رنگ قرمز و سفید است؛ دقیقاً همان رنگ‌هایی که در پارچهٔ ابریشمی با نقش خروس موجود در مجموعهٔ گورین هست. همچنین قاب مدور بر روی این پارچه که با برگ‌های پیچکی تزیین شده، با فرشینهٔ تقلیدی از شیوهٔ ساسانی موجود در موزهٔ پیشه و هنر هامبورگ، که ذکر آن گذشت، قابل مقایسه و مشابه است. تمامی این دلایل می‌تواند ادامهٔ شیوهٔ اشکانیان را در پارچه‌بافی این دوره نمودار سازد که منشأ اصلی آن یونان باستان است. داخل قاب مدور با نقش سواری بر اسبی در حال جهش تزیین شده، که این شیوه خاص ساسانیان است (نک: صص ۹۱۵ ـ ۹۱۶). شکارچی سوار بر اسب، با نیزه در حال حمله به یک شیر است و شلوار مخصوص ساسانیان را پوشیده که پارچه شلوار خیلی لطیف و نرم به نظر می‌رسد و به صورتی زیبا و ظریف از زانو تا قوزک پا چین خورده است و به نظر می‌رسد با طرح‌های نقطه‌ای‌شکل تزیین شده باشد. پوشش قسمت بالاتنهٔ سوار شامل پیراهنی چین‌دار

است که پارچهٔ آن نیز لطیف و نرم به نظر می‌رسد. بر روی سر سوار نیز نیم‌تاج کنگره‌ای‌شکل قرار دارد. فضای خالی اطراف نقش اصلی با چند تزیین گیاهی ظریف، که شاید ساقهٔ گندم باشد، آرایش شده، ولی نقشمایه‌های میانی از بین رفته است.

اگر شکی وجود می‌داشت که این نقش تکرار همان درونمایهٔ نمادین کهنی است که یک رب‌النوع با نماد شیر فلکی آن را به منظور به گردش درآوردن زمان شکار می‌کند (نک: صص ۱۰۵۸ ـ ۱۰۵۹)، آرایه‌های ساز و برگ اسب این شک را برطرف می‌کند، زیرا جدا از تسمهٔ چرمی سینهٔ اسب نقش چلیپای ماه و هلال ماه است و جدا از تسمهٔ کفل است، نماد مشخص‌تر شانهٔ باستانی (نک: صص ۱۰۴۱ ـ ۱۰۴۲) در میان دو هلال است.

این تکه‌پارچه‌ها علاوه بر این‌که اهمیت ویژه‌ای در بیان مسائل اعتقادی دارند، از نظر نگاره‌پردازی نیز بسیار جالب هستند، زیرا شیوهٔ خاص قبل از ساسانیان را با تمام جزئیات شیوهٔ غرب آسیا نشان می‌دهند. البته پس از آن هم تعدادی پارچه با این شیوه به صورت تقلیدی بافته شده‌اند که مسلماً شیوه‌ای اصیل نیست و در برخی از موارد تحریف شده‌اند.[۷۹] نقش شکارچی شیرسوار در نمونه‌های تقلیدی معمولاً یک نقشمایهٔ ثابت در این موارد است که البته جنگ‌افزار این شکارچیان کمان است. در چند نمونه، نقش به صورت منفرد است که تمامی قاب مدوّر را پر کرده است،[۸۰] اما بیشتر اوقات نقوش به حالت دوتایی، و کلاً طرح‌ها خیلی سرد و بی‌روح هستند.[۸۱]

به طور کلی، دو درونمایه که منشأ آن شیوهٔ ساسانی است، در نمونه‌های تقلیدی غرب قلمرو اسلام حفظ شده است. یکی[۸۲] قاب مدوری است که نقش ارابهٔ خورشید درون آن نقش شده که قابل مقایسه با مُهرهای ساسانی (لوح ۲۵۵ ث ث) با نقشمایهٔ هلال ماه است. موضوع دوم ارابهٔ ماه است که یادآور ارابهٔ ماه پارچهٔ موجود در موزهٔ ارمیتاژ است (لوح ۲۰۷ ب)، که البته در این نمونه‌های تقلیدی و تحریف‌شده از سنت ایرانی، حیواناتی که ارابه را می‌کشند اسب‌ها هستند. در این نقش بدیل بن‌مایهٔ ماه که دو بز روبه‌هم‌جهیده بر گیاهی است، دیده می‌شود و تداوم اصل ساسانی آن در نقش خروس مجموعهٔ گورین است، زیرا از همان شبدر سه‌پر تشکیل شده که در پارچهٔ ابریشمی خروس و نیز بر روی فرشینه‌ای با نقش غاز در موزهٔ پیشه و هنر هامبورگ دیده می‌شود.

پارچهٔ ابریشم دیگری از آسیای غربی نشان‌دهندهٔ نقش دو انسان شبیه به یکدیگر است که هر یک چوب‌دستی در دست دارند. این نقش نماد خدای آسمان است که ریشه‌ای کهن در اعتقادات ایرانی دارد (نک: ص ۱۰۵۴).[۸۳] این دو نفر بر روی پایه‌ای نقش شده‌اند که به سبک آتشدان‌های ساسانی است و با نقش گاو که انعکاسی از آیین پرستش ماه است (نک: ص ۱۰۴۵) تزیین شده و گاوها به صورت قربانی در این نقش درمی‌آیند. در نمونه‌ای که تقلیدی از این نقش است، تمام جزئیات به صورت واضح تغییر یافته است و به همین دلیل، با وجود این نمونه‌های کم، نمی‌توان به شناخت عناصر اصلی ساسانی قطعیت داد، ولی پیکره‌هایی مذهبی از ساسانیان وجود دارد (نک: صص ۹۱۱ ـ ۹۱۲، شکل ۲۵۲) که تا حدی نشان‌دهندهٔ مراسمی آیینی در دورهٔ ساسانیان است؛ البته به شناخت اعتقادات مذهبی ساسانیان نیاز بیشتری است.

گروه چهارم مکرر: خراسان (؟)

ویژگی فن بافت این گروه استفاده از تارهای سه‌تایی داخلی قرمز و صورتی است که در واقع تحول و تکامل همان شیوهٔ بافت پارچه‌هایی است که دارای تارهای داخلی جفتی صورتی و قرمز بودند که در دو پارچهٔ

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ابریشمی با طرح قلبی‌شکل و پارچهٔ با نقش فیل موزهٔ لوور موجود بود (نک: فصل ۵۳ الف). البته پارچهٔ اخیر (پارچهٔ با نقش فیل) دارای چهار تار است و تنها این تفاوت را دارد که تارها به هم تابیده نشده‌اند و از نظر تقسیم‌بندی جزء همان تارهای جفتی هستند؛ با این تفاوت که دونا دونا به یکدیگر تابیده نشده‌اند. شیوهٔ استفاده از تارهای داخلی سه‌تایی از ویژگی‌های شرق است. این ویژگی در یک پارچهٔ ابریشمی مربوط به اوایل قرون وسطی وجود دارد که به نظر می‌رسد محل بافت آن در ماوراءالنهر یا حتی شرق دور باشد؛ زیرا از گروه پارچهٔ ابریشمی سیستان[۸۴] که از این نوع پارچه است، در آسیای مرکزی نیز به دست آمده و نقوش آن گویای تغییری در شیوهٔ ساسانی است که تحت تأثیر ویژگی‌های شرق دور قرار دارد. در نتیجه می‌توان گفت شیوهٔ ابریشم‌بافی ساسانی در این منطقه از شاهنشاهی ساسانی نیز رایج بوده است و این طرح و نقش در آن سوی مرزهای شرقی در آسیای مرکزی و نیز در افغانستان ارائه شده است.

از نظر رنگی که در این گروه از پارچه‌های ابریشمی به کار رفته، می‌توان گفت تقریباً نیمی از این پارچه‌ها دارای رنگ‌های نه چندان شادی، مانند آبی سیر و سفید، هستند و بقیه از رنگ‌های درخشان و چندرنگی بهره‌ورند که با طرح‌های قلب‌مانند آغاز گردید و در پارچه‌های ابریشمین منقش به پیکر قبل تکامل یافت. رنگ‌های استفاده‌شده در پارچهٔ با نقش فیل، قرمز تیره و آبی تیره است که خیلی درخشان و زنده هستند. رنگ‌های دیگری که در این نوع پارچه‌ها به کار رفته نیز بسیار پرجلا و درخشان و به رنگ‌های آبی پرمایه، زرد، سفید و قرمز پررنگ هستند و گاه چهار یا پنج رنگ در یک پارچه استفاده شده است. ترکیب نقوش و طرح‌ها در این نوع از پارچه‌ها، به عنوان یک طرح کلی عبارت است از: ردیف‌های افقی، طرح مشبّک و قاب‌های مدوّر؛ و نقشمایه‌ها اکثراً دربرگیرندهٔ نقوش جانوری به شیوهٔ ساسانیان با فلس و پولک‌های روی بدن هستند.

یک نمونه از پارچه‌های این گروه، که به رنگ آبی و سفید است، با نقش قوچ‌هایی که با یک حالت خشک در حرکت هستند و سرهای خود را بالا گرفته‌اند، در ردیف‌های مستقیم تزیین شده است. این نقش درون طرحی مدور قرار ندارد (نک: لوح ۲۰۲ الف). پارچهٔ دیگری از این گروه دارای نقشمایهٔ یک اسب بال‌دار است که روی بدن آن تزییناتی مشابه با تزیینات جواهرنشان دارد و قسمت بالای سر اسب نیز با یک نقش ستاره و هلال ماه تزیین شده است (نک: لوح ۲۰۲ ب). همچنین پارچهٔ دیگری با نقش سر یک گراز وحشی جزء این گروه قرار می‌گیرد که تمام خصوصیات یک حیوان با خوی وحشی در چهرهٔ این گراز نمایان است (لوح ۲۰۱ الف).

سه قطعه پارچهٔ رنگارنگ که نقش دو عدد از آن‌ها در نهایت ظرافت است، در زمرهٔ این طبقه‌بندی قرار می‌گیرند. این پارچه‌ها در موزهٔ کریستیانو نگهداری می‌شوند. پارچهٔ اول دارای طرح مدوری است که از دو دایرهٔ هم‌مرکز تشکیل یافته و فاصلهٔ دو دایره با نقوش قلبی‌شکل رنگارنگ تزیین شده است. قاب مدور دربرگیرندهٔ نقش یک خروس است که به طرز بسیار زیبا و جالبی تزیین گردیده است (لوح ۲۰۱ پ). نقشمایهٔ پارچهٔ دوم نیز شامل یک قاب مدور است که تزیینات مرواریدی دارد. داخل قاب با نقش یک غاز که تزیینات روی بدن او شبیه جواهر است، تزیین شده است و غاز بر روی پایه‌ای ایستاده که تزیینات جواهرنشان دارد. همچنین یک شاخه گیاه پیچکی قسمت بالای نقش غاز را زینت کرده است (لوح ۲۰۲ پ). پارچهٔ سوم که فقط قسمت کمی از آن باقی است، دربرگیرندهٔ نقش نیم‌تنهٔ یک گاو بال‌دار است که همین قسمت باقی‌مانده

از نقش به‌تنهایی گویای قدرت و زیبایی جانور است. از همین گروه، پارچهٔ دیگری در برلین با نقش اسب بال‌دار است که در چند ردیف تکرار شده است.

این جانور به حالت اصیل و اشرافی نمایش داده شده است. در میان سه عدد پارچهٔ ابریشمی متعلق به این گروه، بدون تردید پارچهٔ با نقش خروس بدون تردید از زیباترین ابریشم‌های این گروه است. نقش خروس بر روی این پارچه اگرچه ممکن است خیلی استادانه به نظر نرسد، ولی خیلی قوی اجرا شده و جلوه و زیبایی خاصی دارد که هیمنهٔ پرنده را جلوه‌گر می‌سازد و به بیننده این موضوع را القا می‌کند که خروس یک پرندهٔ معمولی نیست بلکه نمادی از قدرت و شکوه است (نک: ص ۱۰۸۰).

این مسئله که شرق ایران بتواند دارای تولید و بافت چنین پارچه‌های ابریشمی با رنگ‌های مختلف و به‌خصوص با شیوهٔ استادانه در اجرای نقوش جواهرنشان در تزیینات پارچه باشد، دور از انتظار نیست، چراکه این منطقه ارتباطی بسیار نزدیک با چین داشته است؛ جایی که از قرون گذشته با ابریشم آشنایی داشت و مدت‌ها در پیشرفت این صنعت، به‌خصوص در شیوهٔ رنگرزی آن، می‌کوشید. به این ترتیب می‌توان گفت پارچه‌های شرق ایران تأثیری از آسیای مرکزی، به‌خصوص در شیوهٔ تزیین پرزرق و برق خود دارند.[۸۵]

گروه پنجم: ساسانیان شرق (؟)

گروه کوچکی در زیرمجموعهٔ این شیوه قرار دارد[۸۶] که در یکی از نمونه‌های آن نقش سرگراز (لوح ۱۹۷) مجدداً مشاهده می‌شود. به طور کلی، این مجموعه شامل نقشمایه‌های گیاهی و درختان غیرطبیعی است که با عناصر تزیینی مرسوم و در پاره‌ای موارد نیز با شکل‌های طبیعت‌گرایانه ترکیب شده‌اند. به عنوان مثال، یکی از نمونه‌های این گروه، با نخلی در کل تزیینی که به شکل گنبدی درآمده، تزیین شده است و پیوند ساقه‌های درخت به ساقه‌های درخت مو پیچکی، قابل مقایسه با نقش درخت مو در پارچهٔ ابریشمی موجود در واتیکان با نقش غاز است. درخت مو واتیکان دارای تزیینات برگی‌شکل به صورت طبیعی و نیز تزیینی است (شکل ۲۴۷).[۸۷] نقش درخت نخل در پارچهٔ مذکور شیوهٔ جدید و زیبایی را در اجرای نقش نخل به شیوهٔ سنتی و هندسی ارائه داده است. در قسمت زیر نقش نخل گنبدی‌شکل، در دو طرف یک‌پایه، نقش دو نخل قرینه دیده می‌شود که به صورت نخل سه‌برگی است، که نقشمایهٔ آن ریشه‌ای کهن در مبنای عالم هستی دارد (نک: ص ۱۰۵۶). به نظر می‌رسد فن بافت این گروه با پارچهٔ ابریشمی سفید و آبی، که در گروه خراسان ذکر آن گذشت، ارتباط داشته باشد و آن شیوه عبارت است از استفادهٔ کمتر از تارهای ضخیم داخلی.

بدین ترتیب، ممکن است منشأ اصلی آن مناطقی همجوار باشد و مجدداً منشأ شیوهٔ شرق ایران در این‌جا تأیید می‌شود؛ نه تنها به این دلیل که از نظر فن‌بافت با گروه خراسان مرتبط است بلکه به علل دیگری که آن را تأیید می‌کند: اول وجود پنج قطعه از مجموع ده پارچه‌ای که از آسیای مرکزی به دست آمده است؛ دلیل دوم وجود شواهد و نمونه‌های بسیار مشخص از رواج این شیوه در طرح‌های نقاشی، گچبری و نقوش سفالینه‌هایی است که از نظر نوع نقوش با پارچه‌های بافت‌شده در افغانستان، تورفان[۸۸] و ختن[۸۹] هماهنگی دارند؛ و دلیل سوم مجموعهٔ دیگری از پارچه‌های ابریشمی هستند که بدون تردید با همین شیوه اجرا شده‌اند و نشان‌دهندهٔ عناصر و اجزای آسیای شرقی نیز هستند که به وسعت رواج این شیوه تا دوردست‌های شرق صحه می‌گذارند

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و در عین حال دلیلی هستند بر این مطلب که پارچه‌های ابریشمی‌ای که در کارگاه‌های پارچه‌بافی غرب ایران تهیه شده‌اند، از شرق ایران تأثیر گرفته‌اند. این احتمال داده می‌شود که ممکن است یک‌چنین نفوذ ویژه‌ای از یک منطقهٔ همسایه گرفته شده باشد. هیچ گزارش و ثبت مشخصی در مورد کارگاه‌های پارچه‌بافی در آسیای شرقی وجود ندارد؛ بجز گزارشی از سفر هوان تسانگ به شرق ایران که وی در آن‌جا به وجود پارچه‌های فاخر ایرانی اشاره کرده است (قس: ص ۸۵۹).[۹۰]



شکل ۲۴۷. طرح بازسازی‌شده از قطعه پارچهٔ ابریشمی پود مرکب (گیس‌بافت) که از استانه به دست آمده است، موزهٔ دهلی.

علاوه بر این دلایل، وجود نقوش مرتبط با این شیوه که در مناطق مختلف دیده شده و همگی متعلق به شرق ایران هستند، این تأیید را قوی‌تر می‌سازد؛ از جمله نقش یک جفت گلوارهٔ هفت‌گلبرگی که درون یک قاب مدور قرار گرفته و قاب با نقش دوازده مروارید تزیین شده است. این نقش در تزیینات نقاشی غار تویوق[۹۱] وجود دارد؛ و دیگر، طرح پارچه‌ای از استانه (شمارهٔ ۲۷ کاتالوگ) به‌دست‌آمده که نقشمایهٔ میانی نقوش یک برگ نوک‌تیز منفرد است. نقوش این پارچه به رنگ‌های سبز، سیاه و سفید بر زمینهٔ قرمز می‌باشد.

همچنین وجود چند نقش سر قطع‌شدهٔ گراز که در آن زمان مورد پسند بود، حاکی از رواج این نقش به طور گسترده می‌باشد، زیرا هم در نقشی از نقوش تویوق[۹۲] و هم به دو شیوهٔ متفاوت در بامیان[۹۳] به نمایش درآمده است که احتمال دارد این نقش مرتبط با مراسم سال نو، جشن‌ها و اهدای هدایا باشد (نک: صص ۹۰۸ ـ ۹۰۹). نقش یک شیر در حال راه رفتن که به روش کنده‌کاری بر روی لباس یک شاهزاده در یک بشقاب سیمین نشان داده شده (لوح ۲۳۰ ب)، نشان‌دهندهٔ نقش پارچه‌ای به این شیوه است. همچنین بر روی یک حاشیهٔ منقوش در یکی از غار ـ معبدهای آجانتا[۹۴] نقشی وجود دارد که به طور متناوب دربرگیرندهٔ قاب‌های مدور مرواریدی با نقش یک ماکو[۹۵] است (احتمالاً ماکو تغییرشکل‌یافتهٔ لوزی و نماد آسمان و ماه است). این طرح از نظر شیوه با طرح‌های پارچه سازگار است، اگرچه برخی از نقشمایه‌های درون طرح دایره‌های غیر ساسانی هستند. نقش دیگری که دربرگیرندهٔ یک شیر است، در قسمت بالای بدن او گیاه سه‌شاخه‌ای نقش شده و احتمالاً گیاه گل‌داری که در قسمت دیگر یعنی جلو سینهٔ شیر نقش شده، ریشه‌اش با گیاه سه‌شاخه یکی است. این نقش یادآور بشقابی است که در کتابخانهٔ ملی [پاریس] نگهداری می‌شود (لوح ۲۲۸) و شاید گیاه گلدار واحد تزیینی بعدی نشان از نقشمایهٔ اصلی آن داشته باشد.

اما نقوش پرنده به تعداد زیادی وجود دارد. در پارچهٔ غار مینگ ـ اوی[۹۶] Ming-Oi (در چین) نقش عبارت است از یک مرغابی که با منقار خود یک طوق جواهرنشان را گرفته است. نوار حلقه‌مانند آن دارای بیست‌وچهار (عدهٔ متداول در این شیوه) دانهٔ مرواریدشکل است. قاب‌های مدور مرواریدی هر کدام دارای نقش یک هلال ماه است و نقشی به شکل گل‌های چلیپایی فضای خالی میان دایره‌ها را پُر می‌کند. نقش دیگر شامل یک خروس در قاب مدور مرواریدی بر روی یک قطعه گچبری یافته‌شده در آسیای مرکزی است.[۹۷]

خروس برگی را به منقار دارد و نقش قاب مجدداً شبیه قاب‌های قبلی است. نقش دیگری که از بامیان[۹۸] است، دربرگیرندهٔ نقش غازهایی است که پشت به هم هستند. نقش دیگر یک طاووس است که در ایدقوت شهری[۹۹] پیدا شده است. این نقش که از نظر نگاره‌پردازی می‌تواند جالب‌ترین نوع این نقوش باشد، داخل یک قاب مدور با بیست‌وچهار مروارید قرار گرفته است (شاید دوبرابر دایرةالبروج). طاووس در این‌جا با نقش جواهرات و کلاً خیلی مغرور و فاخر نقش شده است. علاوه بر این نقش، منگوله یا گره دوتایی در این‌جا مشاهده می‌شود که نماد و شکلی آسمانی است که این نقش در این دوره بسیار کمیاب است (نک: صص ۵۹۹ ـ ۶۰۱). این طرح به شکل متناوب با طرح لوزی‌شکل که نماد آسمان و ماه است و مفهوم آن به وسیلهٔ نقش یک ماه رو به افول به وسیلهٔ یک هلال بر روی پیشانی زنی، در یک قاب مدور مرواریدی ظاهر گشته است. هر طرف نقش چهار لوزی به صورت تاریک و روشن تقسیم شده که در قسمت روشن نقش یک ستاره مشخص است. این نقش ماه و خورشید ادامهٔ طرحی است که قبلاً در دورهٔ اشکانیان بر روی یک پارچهٔ ابریشمی نقش شده بود (نک: شکل ۲۳۹)؛ این طرح اثبات و دلیل دیگری است بر آن‌که شیوهٔ ساسانی تنها تجدید حیات هنر هخامنشی پس از فترتی کامل نیست و یونانی‌گرایی فرمانروایان اشکانی خللی در تداوم هنر ایرانی نداشت.

گروه ششم

از این گروه فقط یک قطعه پارچه موجود است که از نظر تقسیم‌بندی می‌تواند در گروه سوم قرار گیرد، زیرا در آسیای مرکزی به دست آمده و نوع نقوش آن شامل قاب مدوّر با نقش یک پرنده به شیوهٔ ساسانی است که نوار مواجی بر گردن پرنده قرار دارد.[۱۰۰] نقوش به رنگ‌های قهوه‌ای شکلاتی، قرمز، و گندمی (قهوه‌ای مایل به زرد) است، کلاً خشن طراحی شده‌اند و فن بافت آن عبارت است از استفاده از یک تار در میان دو تار به‌هم‌تابیده.

گروه هفتم: ماوراءالنهر (؟)

آخرین گروه ارتباط مستقیمی با گروه‌های اخیر ندارد، ولی شباهت نزدیکی با نقوش طاق‌بستان دارد. این گروه با چهار نمونه پارچهٔ موجود در برلین معرفی می‌شود که دارای طرح مشبّک مرسوم هستند. سه عدد از این پارچه‌ها به رنگ‌های قرمز و سیاه و چهارمین پارچه به رنگ سفید و بنفش است (لوح ۱۹۸ ب، پ).[۱۰۱] به‌طور کلی تعدادی از پارچه‌های ابریشمی این دوره، به‌ویژه آن تعدادی که از حفریات مصر به دست آمده‌اند، در نوع طرح‌های مشبّک با یکدیگر قابل مقایسه و مشابه هستند.[۱۰۲] اما همه نوع نقش مشبّک پارچه که در نقوش طاق‌بستان طراحی شده‌اند، از نظر طرح و نقشمایه وضعیتی جدا از بقیهٔ پارچه‌های مشبک دارند. هنرمندان ساسانی در این‌جا طرح‌های مذکور را با خصوصیات ویژه‌ای ارائه داده‌اند. این ویژگی‌ها عبارتند از: اول، رعایت روشی مناسب و به‌جا در حفظ مقیاس نقوش؛ دوم، تمام قسمت‌های مشبّک با نقشمایه‌ها پُر شده و فضایی سرشار از نقش به وجود آورده است؛ سوم، نقشمایه‌های اصلی نیز با جزئیات داخلی یعنی به وسیلهٔ افزودن نقطه‌ها و خال‌هایی جواهرمانند تزیین شده‌اند. این چهار پارچهٔ ابریشمی موزهٔ برلین نیز که جزء این گروه قرار دارند، به دلیل داشتن رنگ‌های سایه‌روشن شبیه جواهر، از دیگر پارچه‌های طرح خانه‌خانه‌ای متمایز هستند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فن بافت این گروه پارچه‌های ابریشمی به دلیل داشتن ویژگی خاص مشخص است. تارها با وجود این‌که صورتی به نظر می‌رسند، از چند نوع رنگ منفرد تشکیل شده‌اند، و در این‌جا به جای تارهای ضخیم از تارهای بسیار نازک و نرم شبیه مو استفاده شده است. این خصوصیات ویژه در گروه دیگری از پارچه‌های ابریشمی که از نظر زمانی دورهٔ بلافاصله پس از این دوره است وجود دارد که به نظر می‌رسد از نظر شیوه و فن باید متعلق به آمودریا (جیحون) باشند. طرح‌های مشبّک آن چنان شیوهٔ خالص آسیای غربی را دارند که مشکل بتوان قبول کرد این پارچه‌ها در همان دوره در آسیای مرکزی بافته شده‌اند. اما می‌دانیم که این یک روش هنری رایج در این دوره بوده، و محتمل به نظر می‌رسد چنین فن بافت عجیب و کمیابی در دو گروه از پارچه‌ها در دو منطقهٔ مختلف ظاهر شده باشند.

کوشش‌های زیادی برای تعیین هویت چند گروه دیگر از پارچه‌های ساسانی انجام شده[۱۰۳] که اکثراً فاقد اطلاعات کافی دربارهٔ فن بافت یا مکان این پارچه‌هاست؛ با مطالعهٔ بیشتر، این نظریات و انتساب‌های فرضی از بین خواهد رفت.

پارچه‌های پشمی

پارچه‌های مرکب

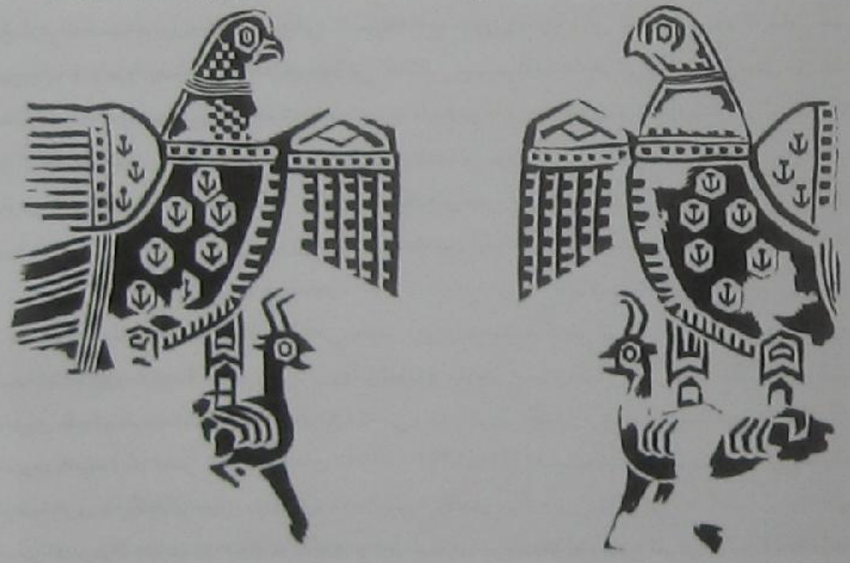
یک گروه پارچه‌های پشمی،[۱۰۴] با نقوشی به رنگ‌های قرمز و سفید با پارچه‌های ابریشمی قرمز و سفید مثل پارچهٔ ابریشمی با نقش خروس در مجموعهٔ گورین (گروه سوم) چنان نزدیک است که می‌بایست محل بافت این پارچه‌های پشمی و ابریشمی یک مرکز باشد. فن بافت این پارچه‌های پشمی به صورت مرکّب است و آن استفاده از یک تار داخلی ابریشم طبیعی است که بین دو تار تابیده قرار دارد و در چند مورد نیز نقوش به صورت عمودی بافته شده‌اند. این خصوصیات فنّی و همچنین تکرار رنگ‌های مشابه در گروه دیگری از پارچه‌های پشمی نیز وجود دارد که تاریخ بافت آن‌ها کمی قدیم‌تر و شیوهٔ تزیین آن‌ها نیز متفاوت است[۱۰۵] و مطمئناً می‌توان بافت آن‌ها را به سوریه نسبت داد. چند پارچهٔ پشمی وجود دارد که وجوه مشترک کمتری با شیوه‌های ساسانی دارد که در یکی از مراکز خوزستان بافته شده است؛ جایی که بافندگان سوریایی در آن اسکان داده شده بودند (نک. ص ۸۶۲). این اظهار نظر نه تنها به دلیل ویژگی به‌شیوه‌درآمدهٔ این پارچه، بلکه بیشتر به دلیل طرح استثنایی و چشمگیر آن است.

پارچهٔ مورد نظر در مجموعهٔ خانم و آقای رابرت وودزیلیس (شکل ۲۴۸)[۱۰۶] قرار دارد. این پارچه دارای رنگ‌های رایج این شیوه است. نقشمایهٔ این پارچه عقابی است که با چنگال خود بزی کوهی را گرفته است. این نقشمایه با کمی تفاوت‌های جزئی شبیه نقش یک گلدان نقرهٔ ساسانی است (لوح ۲۱۶ ب)، اما نمی‌تواند دلیل کافی بر این مطلب باشد که در شاهنشاهی ساسانی خیلی رایج بوده است. سینهٔ پرنده آراسته به شش ضلعی‌هایی است که داخل هر یک از آن‌ها نقش یک لنگر است. این طرح سه بار نیز در بال پرنده تکرار شده است. نقش لنگر با این شکل کامل، از کمیاب‌ترین نقوش این دوره است، ولی با کمی تغییر از درونمایه‌های مهم و چشمگیر سکه‌های الیمایی است (نک: ص ۵۱۳ و لوح ۱۲۷ ب) که در این‌جا نماد آسمان است (نک: ص ۹۹۸). نقش عقاب در طول چند قرن در فلات ایران و فرهنگ‌های مربوط به آن، پرندهٔ آسمان

[فرمانروای آسمان] محسوب می‌شد و پرندهٔ آسمان تعبیر پرندهٔ خورشید است که معمولاً قربانی و طعمهٔ خود را که یک چهارپای شاخ‌دار نماد ماه است، حمل می‌کند. بنابراین، در فرهنگ ایران این نقشمایهٔ آشنا بوده که به عنوان تزیین این پارچه استفاده شده (نک: ص ۸۵۳)، و به احتمال قوی بافت این پارچه به سرزمین‌های قلمروی ساسانی و به‌خصوص به خوزستان نسبت داده شده است.

اما در خوزستان یک مرکز برای بافت پارچه‌های پشمی وجود داشت که شهرت ویژه‌ای در بافت پرده‌های پشمی داشت؛ این مکان بصنّا[۱۰۷] بود. اغلب جمعیت این شهر را بافندگان سوریایی تشکیل می‌داد که شغل اصلی آن‌ها تجارت بود و به همین دلیل وجود نمونه‌های بافت‌شده در مصر را می‌توان توجیه کرد. به هر صورت، پارچه‌های پشمی این گروه را در بصنّا یا یکی از مراکزی که بدلِ پارچه‌های آن را تولید می‌کردند[۱۰۸] می‌توان به طور مستدل و بدیهی به ساسانیان نسبت داد؛ گروهی که با سومین گروه پارچه‌های ابریشمی ساسانی بسیار نزدیک است.

گاهی اوقات تعیین قطعی جای برخی از این پارچه‌ها در این طبقه‌بندی دشوار است، اما نقشی که در گونه‌های متعددی تکرار شده و ویژگی این نوع است، عبارت است از نقش پرندگان با پاهای بلند که کنار



شکل ۲۴۸. نقوش پارچهٔ پشمی مرکب، موجود در مجموعهٔ خانم و آقای رابرت وودزیلیس، بلندا حدود ۲۸ سانتیمتر.

درخت قرار دارند،[۱۰۹] که همگی آن‌ها دارای ویژگی‌های نقش خروس پارچهٔ ابریشم گورین می‌باشند. همچنین این نقش در دو نقش طاق‌بستان[۱۱۰] نیز دیده می‌شود و بر روی گلدان نقرهٔ ساسانی (لوح ۲۱۶ پ) نیز تکرار شده است. علاوه بر این، فن ساخت این گلدان نقره با گلدان نقرهٔ نقش عقاب یکی است و نشان می‌دهد که در یک محل ساخته شده‌اند (نک: ص ۹۲۷). نمونهٔ دیگر پارچه‌ای است در مجموعهٔ مارسل گُرَن که نقشمایهٔ آن مرغابی‌هایی است که کنار درخت ایستاده‌اند. نمونهٔ دیگر قطعه‌پارچه‌ای در مالکیت کلکیان است که کمتر ویژگی‌های ساسانی دارد و نقشمایهٔ آن اسب‌هایی است که در قاب‌های جواهرنشان قرار دارند.[۱۱۱] ممکن است

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برخی یا حتی تمامی این پارچه‌ها از نظر تاریخی مربوط به دورهٔ بلافاصله پس از ساسانی باشند، اما به هرحال تداوم شیوهٔ ساسانی را نشان می‌دهند و برخلاف پارچه‌های ابریشمی که به طور عمده در تهیهٔ لباس استفاده می‌شد، شکوه و زیبایی آن‌ها تا حدی بود که با لباس‌های ابریشمی پُرزرق و برق به رقابت برمی‌خاست. تکرار استفاده از شیوهٔ نقش‌پردازی با رعایت اصل تقابل و تقارن که در هنر رایج ساسانیان کمیاب است، احتمال انتساب این پارچه‌ها را به شیوهٔ خوزستان بیشتر تأیید می‌کند. لازم به ذکر است که بر آثار سفالی مربوط به اواخر ساسانی یا دورهٔ بعد از ساسانی خوزستان نیز این شیوه دیده می‌شود (لوح ۱۹۴ الف، ب).

گلیمینه‌ها

تعدادی از گلیمینه‌ها که کم و بیش دارای نقشمایه‌های ساسانی هستند، از حفریات مصر به دست آمده‌اند و از این میان فقط دو عدد گلیمینه را به طور قطعی می‌توان در طبقه‌بندی واقعی ساسانی قرار داد. یک قطعهٔ نسبتاً بزرگ که تکه‌تکه است و در موزهٔ ارمیتاژ[۱۱۲] نگهداری می‌شود، به‌خوبی نشان‌دهندهٔ شیوهٔ ساسانیان غرب است. این گلیمینه دارای تزیینات چلیپایی است که با نقوش پارچه‌های ابریشمی عباسیان در بغداد بسیار نزدیک است. بر روی زمینهٔ قرمز این گلیمینه‌ها قاب مدوری به رنگ آبی تیره نقش شده که شامل نقش سی‌ویک عدد مروارید است، عدد غیرمتعارفی که دلیلی است بر تقلید هنرمندانی که با شیوهٔ سنتی این نقش آشنایی نداشته‌اند و همچنین برخلاف شیوهٔ مرسوم که قاب‌های مدوّر به صورت مماس هستند، در این‌جا کاملاً جدا از یکدیگر نقش شده‌اند که مجدداً تعبیر غلطی از شیوهٔ مرسوم و متداول اصل آن است. نقش درون قاب، خروسی است که به پشت سرش نگاه می‌کند و به رنگ‌های سبز، آبی، سفید، گندمی و بنفش نقش شده است. تارها در این گلیمینه به صورت عمودی هستند و فاصله‌شان از یکدیگر زیاد است.

دومین گلیمینه این گروه که در مجموعهٔ خانم ویلیام اچ. مور[۱۱۳] است، ارتباط آشکار آن را با شیوهٔ ساسانیان شرق نشان می‌دهد. از نظر طراحی، نقوش اجرای مناسب و کاملی دارند. زمینهٔ این گلیمینه نیز قرمز است که نسبت به اولی، قرمز آن پخته‌تر و زیباتر است و بر روی آن بزی کوهی نقش شده است. چنین نقشی بر روی ظروف نقرهٔ ساسانی نیز وجود دارد که می‌تواند دلیلی بر حضور فرهنگ شاهنشاهی ساسانیان در شرق باشد (نک: صص ۹۳۱ و لوح‌های ۲۰۷ الف، ۲۱۹ ب، ۲۲۲ الف، ب). بدن جانور با تزییناتی شبیه به ترصیع‌کاری با رنگ‌های سبز و زرد زینت شده است. از جلوی سینهٔ جانور نیلوفر آبی و درخت انار جوانه زده است که می‌توان حدس زد حیوانات دیگری از قبیل بُزکوهی توانسته‌اند جایگزین گاو نر آغازین (یکتاآفریده) به عنوان نماد فرمانروای گیاهان بشوند (نک: ص ۱۰۵۴). در این‌جا فلسفهٔ کیش یا مخلوقی که نماد قدرت حیات و سرسبزی است، به وسیلهٔ طراحی برمایهٔ ساسانی به بهترین وجه اجرا گردیده و نمایش داده شده است. ویژگی این طراحی عبارت است از انسجام و محکم بودن بدن جانور، توازن و وقار سر، تأکیدی بر سوراخ‌های بینی و چشم‌ها و کلاً صاف بودن تمامی خطوط که نیرومندی و قدرت را با تسلط کامل نشان می‌دهد. ویژگی‌های غنی این قطعهٔ بزرگ گلیم‌بافت آلمانی بر این مطلب است که چگونه و چرا بافت هنرمندانهٔ این گلیمینه ساسانی خسارت دیده و از بین رفته است. تارهای این گلیمینه به صورت عمودی قرار گرفته‌اند و از پشم طبیعی سفیدرنگ می‌باشند، و اکثر رنگ‌های متفاوت به شیوهٔ «دُم کفتری» بافته شده‌اند.

انتخاب رنگ قرمز برای زمینه در این دو تصویر تزیینی بزرگ بسیار جالب است، زیرا انتخاب رنگ قرمز برای زمینه به منظور برجسته‌تر نمایاندن نقوش، پس از آن در نقاشی‌های آغازین ایرانی شناخته شده است (نک: فصل ۴۸ پ). نمونه و مدرک استفاده از رنگ قرمز به عنوان زمینه در این منطقه، تصویر یک نقاشی است که در مجموعهٔ خانم مور وجود دارد و استنادی است بر هنر نقاشی دورهٔ تانگ[۱۱۴] که با خُتن (محل تلاقی هنر ایران و چین) ارتباط هنری داشته است. در تاریخ هنر نقاشی چین، معمولاً نقوش بر روی ابریشم قرمز ترسیم می‌شد. همچنین استفاده از زمینهٔ قرمز تا این اواخر در شیوه‌های سنتی نقاشی هند که نشان‌دهندهٔ نتایج دیگری از این مقوله است، به چشم می‌خورد.

پارچه‌های دوخته‌دوزی

هیچ پارچهٔ دوخته‌دوزی‌شده‌ای که بتوان آن را مطمئناً به ساسانیان نسبت داد، موجود نیست، اما در این مورد چند نقش کنده‌کاری بر روی اشیای فلزی وجود دارد که می‌تواند هویّت این فن را در این دوره روشن کند. یکی از این نقوش مربوط به نقش لباس سپینود،[۱۱۵] ملکهٔ بهرام گور است (لوح ۲۳۰ الف). لباس این ملکه در قسمت ران و همچنین روی شانهٔ چپ دارای تزییناتی شامل یک قاب مدوّر است که داخل آن با نقش یک ستارهٔ شش‌پر تزیین شده است. بهترین دلیل برای این‌که نقش مذکور در متن پارچه بافته نشده بلکه به صورت دوخته‌دوزی است، تکرار نشدن نقش است و این‌که نقش اطراف خط منحنی شانهٔ ملکه را فرا گرفته است. نقش دوم، نقش سوارکاری است که بر روی یک شیء مفرغی در موزهٔ ارمیتاژ دیده می‌شود (لوح ۲۴۰ الف). نقش لباس سوارکار شامل یک خوشهٔ انگور با برگ‌های آن است، که این نقش هم به صورت دوخته‌دوزی است و تکرار نشده است. نقش انگور دوخته‌دوزی‌شده قابل مقایسه با نقش انگور پارچهٔ ابریشمی با نقش غاز است که متعلق به آسیای میانه می‌باشد و در موزهٔ واتیکان نگهداری می‌شود. سومین نقش مربوط به یک بشقاب نقره است که در موزهٔ ارمیتاژ موجود می‌باشد (لوح ۲۰۸ الف). نقش این بشقاب شامل شاهزاده‌ای است که بر روی یک فرش نشسته است. این فرش یا زیرانداز با نقوش گل و بوته تزیین شده است. نقوش این زیرانداز که می‌تواند یک گلیم و یا حتی یک فرش پُرزدار باشد، باید به صورت دوخته‌دوزی باشد (نک: فصل ۵۵ الف). همچنین نقوش دو بشقاب نقرهٔ ساسانی، البته تا آن‌جا که فن بافت و ماده خام اجازه می‌دهد، نشان‌دهندهٔ شیوهٔ دوخته‌دوزی است (نک: ص ۹۲۶).

در پایان، با تأکید بر وجود شصت نمونه پارچهٔ دورهٔ ساسانی می‌توان هنر پارچه‌بافی این دوره را شناخت و شیوه‌های تزیینی و فنون بافت و همچنین سهم این هنر را در پارچه‌بافی سرزمین‌های شرق و غرب روشن کرد. یکی از طرح‌های چشمگیر و برجستهٔ پارچه‌های ساسانی، همان‌طور که ملاحظه شد، استفاده از نقش دایره‌ها به صورت قاب‌های مدوّری است که نقشمایه‌های اصلی را مانند قابی در بر می‌گیرد. تاکنون دربارهٔ منشأ این طرح نظریات مختلف و گاه گیج‌کننده‌ای ارائه شده است. آنچه مسلّم است این است که این طرح تزیینی طی چندین سده در مشرق‌زمین مرسوم بوده و ساسانیان این نقش را بدون واسطه از نقوش مدوّر هخامنشیان گرفته‌اند (قس: صص ۴۸۲ ـ ۴۸۳). نقوش مرواریدی در قاب‌ها و همچنین رشته‌های جواهرنشان که به صورت تزییناتی آزاد در تزیین بدن حیوانات استفاده شده، بدون شک باقی‌مانده و تداوم ترصیع‌کاری نقوش و طرح‌های مدور دورهٔ هخامنشی است. این شکل‌های مدور ترصیع‌کاری دربارهٔ نجوم و نماد فلکی است (نک: ص ۱۰۶۰).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

با این‌که موضوعات تزیینی پارچه‌های ساسانی سطح گسترده‌ای داشت، ولی طراحان کیفیت معیّنی را به طور محکم و استوار در طراحی حفظ کردند. به همین علت پارچه‌های ساسانی دارای یک ویژگی منحصربه‌فرد نسبت به هر دسته پارچه، چه پارچه‌های همان دوره و چه پارچه‌های ادوار بعدی شد. نقشمایه‌های پارچه‌ها به طور کلی یا به صورت نقوش تزیینی ساده است که اکثر آن‌ها ادامهٔ نمادهای فلکی به شکل‌های مختلف است، و یا نقوش گیاهی بسیار محدودی است که به نظر می‌رسد میراث فرهنگ‌های مختلف باشد. اما نقوش جانوری نسبت به سایر نقوش به طور چشمگیری مورد استفاده قرار گرفته است. لازم به ذکر است نقوش جانوری که از ظهور اولیهٔ هنر در این سرزمین مورد استفاده قرار گرفت (نک: فصل ۱۵)، در این‌جا به اوج نمایش تجسمی خود می‌رسد.

نقوش و طرح‌های ساسانیان از کجا نشئت گرفته و این ویژگی بسیار ممتاز از کجا به آن منتقل شده است؟ ویژگی اساسی این نقوش را می‌توان فوراً ادامهٔ شیوهٔ هخامنشیان دانست، و به‌راستی طرح‌های جالب توجه و زیبای پارچه‌های ساسانی ممکن است تداوم نقوش مدور هخامنشی باشد که تقریباً بدون هیچ‌گونه تغییری ادامه یافته است. استفاده از نقش جانوری به شیوهٔ سنتی که به صورت انتزاعی نقش شده، با مقداری تزیینات گیاهی از نظر کیفیت، هنری به وجود آورده که نشانهٔ همگن بودن فرهنگ هخامنشیان و ساسانیان است؛ زیرا در این دو هنر روح ایرانی است که جلوه‌گر شده و ظرافت خطوط که با استادی طراحی شده بود، از بی‌روح شدن نقوش جلوگیری کرد. تفکر اساسی و آنچه به این پارچه‌ها روح بخشیده، کاملاً شرقی است. این تفکر، هم در مورد نحوهٔ کاربرد پارچه‌ها و هم مهارت غریزی در نحوهٔ جزئیات تزیینی آن‌ها، نقوش تزیینی بسیار زنده و در عین حال قدرتمند و برازنده‌ای را به وجود آورد که در سراسر تاریخ هنر پارچه‌بافی ایران همتایی ندارد.

اکثر پارچه‌های ابریشمی ساسانی از نظر رنگ محدود هستند. در این میان رنگ‌های قرمز و بنفش بسیار قوی و برازنده اجرا شده و رنگ‌های سیاه و قهوه‌ای نیز به نحو سنگین‌تری ارائه گردیده‌اند. نوع دیگر رنگ‌های پارچه‌های ساسانی عبارت است از یک رنگ اصلی با دو سایه مانند آبی تیره و روشن، و بقیهٔ رنگ‌ها مثل سبز و سفید و آبی که خیلی مناسب به کار رفته‌اند. در میان پارچه‌های ساسانی فقط یک گروه دارای رنگ‌های متنوع و رنگارنگ هستند و این همان شیوه‌ای است که همزمان در سوریه مرسوم بود. موضوع برتری در استفاده از رنگ‌های متین و موقر، با در نظر گرفتن ویژگی‌های نقوش پارچه و همچنین کیفیت پارچه‌ها، با تمدن ساسانی مرتبط است، به دلیل این‌که استفاده از این نوع رنگ‌ها به نقوش وقار بیشتری می‌بخشد. به طور کلی، پارچه‌های ابریشمی ساسانی تجلّی‌دهندهٔ قدرت مردسالارانهٔ فرمانروایی و در واقع بیان نیروی جسمانی و تسلط فکری این تبار از بزرگان است. فرمانروایان شاهنشاهی بزرگ ساسانی که توانستند پیروزمندانه با دشمنان خود حتی روم نبرد کنند، مصمّم، مقتدر، بی‌پروا، و جاه‌طلب و بالاخره شاه شاهان بودند.

کاتالوگ پارچه‌های ابریشمی ساسانیان

گروه اول:

۱. پارچهٔ ابریشم با طرح مشبّک (خانه‌خانه) با نوارهای مرواریدی، شامل نقش مرغابی و برگ نخل.
برلین، گنجینهٔ منسوجات، بدون شماره (شکل ۲۴۱ الف).
زمینهٔ این پارچه به رنگ آبی تیره و نقوش به رنگ‌های سیاه، قرمز، سبز روشن، و زرد است.

طرح‌های مشبّک (خانه‌خانه) به وسیلهٔ حواشی مرواریدشکل متقاطع مشخص شده‌اند. محل تقاطع خانه‌ها نیز با یک گل هشت‌پر تزیین شده است. درون هر خانه به صورت یک‌درمیان با نقش مرغابی و نخل بادبزنی تزیین شده است.

فن بافت عبارت است از پود مرکّب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ [۱۱۶] پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی زبر به رنگ قهوه‌ای تیره است که میان دو تار تابیده قرار دارد.

۲. پارچهٔ ابریشم با نقش چلیپای منقوش شامل نقش خروس و برگ نخل.
برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۷۸/۶۴۶؛ کرفلد، گنجینهٔ منسوجات، ش ۲۷۴؛ پاریس، موزهٔ هنرهای تزیینی، ش الف ۱۴۶۱۷، موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۱۹۹ الف).
زمینهٔ پارچه به رنگ آبی تیره و نقش به رنگ سبز و سفید است. نقش خروس و نخل بادبزنی که درون قاب‌های مدور قرار دارند به صورت متناوب فواصل طرح‌های چلیپایی‌شکل منقوش را مزیّن کرده‌اند.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکّب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی زبر به رنگ قهوه‌ای است که میان هر دو تار تابیده‌به‌هم قرار دارد.

تصویر رنگی چاپ‌شده در: Lessing, *Die Gewebe-Sammlung*, Pl. 53 a.

۳. پارچهٔ ابریشم با نقش قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ نقش اسب در حال جست‌وخیز.
برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۴/۲۱۶ (شکل ۲۴۱ ب).
زمینه به رنگ آبی تیره و نقوش به رنگ‌های بنفش، زرد تیره، قرمز و سبز است. هر یک از قاب‌ها با حاشیهٔ منقوش به گلبرگ‌های تزیینی مشخص شده‌اند و درون قاب‌ها نقش اسبی که به پشت سر خود نگاه می‌کند، در حال جست‌وخیز است. فواصل قاب‌های مدوّر نیز با چلیپای منقوش زینت شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکّب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکّب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی زبر قهوه‌ای‌رنگ است که میان دو تار تابیده‌به‌هم قرار دارد.

۴. پارچهٔ ابریشم با نقش قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ نقش سیمرغ.
بروکسل، موزهٔ سینکانتر ش ۶۰۹؛ فلورانس، موزهٔ بارجلو، ش ۶۲۹؛ نیویورک، کوپر یونیون، ش ۰۲/۱/۲۱۴؛ پاریس، موزهٔ هنرهای تزیینی، ش ۱۶۳۲۵؛ لندن، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، ش ۷۶۱-۱۸۹۲ (لوح ۱۹۹ ب).
زمینه به رنگ آبی تیره و نقش‌ها به رنگ‌های سبز، بنفش و زرد است. حاشیهٔ قاب‌های مدور با شاخهٔ تاک پیچکی مشخص است. درون هر قاب نقش یک سیمرغ است. فواصل قاب‌های مدور نیز با یک گلواره تزیین شده است.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی زبر قهوه‌ای‌رنگ است که میان دو تار قرار دارد. نمونهٔ موجود در کوپر یونیون دارای یک خط نسبتاً پهن بنفش است.

تصویر رنگی چاپ‌شده در: Lessing, *Die Gewebe-Sammlung*, Pl. 22 b

گروه دوم:

۵. پارچهٔ ابریشم با نقش قاب‌های مدور بزرگ شامل نقش سیمرغ.

لندن، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، ش ۸۵۷۹ ـ ۱۸۶۳؛ پاریس، موزهٔ هنرهای تزیینی، دو قطعه به شماره‌های ۱۶۸۸۴ و ۱۹۱۶۶ (لوح ۲۰۰).

زمینه به رنگ سبز و نقش به رنگ سبز روشن است. قاب‌ها دارای حاشیهٔ مرواریدی‌شکل است که درون آن نقش سیمرغ قرار دارد. فواصل قاب‌های مدور با نقشمایه‌ای که از دو شکل برگ نخل ترکیب‌شده تزیین یافته است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکّب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی زبر قهوه‌ای‌رنگ است که میان دو تار تابیده‌به‌هم قرار دارد.

تصویر رنگی چاپ‌شده در: Lessing, *Die Gewebe-Sammlung*, Pl. 20; Herzfeld, *Am Tor von Asien*, Pl. LXII

۶. پارچهٔ ابریشم با نقش طاوس.

گنجینهٔ منسوجات، ش ۴۵۰/۷۸ (شکل ۲۴۳).

زمینه آبی تیره و نقش به رنگ آبی روشن است. نقش این پارچه طاوسی است که دور گردنش نوار مؤاجی آویزان است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک تار داخلی نسبتاً زبر خاکستری تیره است که بین دو تار تابیده‌به‌هم قرار دارد.

۷. پارچهٔ ابریشم با طرح مشبک مرواریدی‌شکل دربرگیرندهٔ آویز مروارید.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۷/۷۷۲.

زمینه به رنگ آبی تیره و نقش سفید و قرمز (؟) است. نقش شامل طرح مشبک (خانه‌خانه) اُریب است که دو ردیف نقش مرواریدی‌شکل مشخص می‌کند و داخل آن نقش آویز مروارید است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک تار داخلی زبر به رنگ قهوه‌ای شکلاتی است که بین دو تار تابیده‌به‌هم قرار گرفته است.

این پارچه چاپ نشده است. بلندای هر شبکه ۸/۲ سانتیمتر.

۸. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ نقش تبر دوسر.

موزهٔ ارمیتاژ.

زمینه به رنگ بنفش و نقش سفید است. قاب‌های مدور هر یک با نقش چهارده مروارید مشخص شده‌اند. قاب‌ها دربرگیرندهٔ نقش تبر دوسر هستند. فضای خالی میان شمسه‌ها نیز با نقش تبر دوسر تزیین شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی زبر به رنگ ابریشم طبیعی (رنگ‌نشده) است که میان دو تار تابیده‌به‌هم قرار دارد. حاشیهٔ این پارچه به صورت یک خط سفیدرنگ به عرض یک سانتیمتر است که تار آن ضخیم است و از چهار رشته نخ تابیده‌به‌هم تشکیل شده است.

چاپ نشده است. اندازهٔ قطر هر قاب ۴/۷ سانتیمتر.

۹. پارچهٔ ابریشم با نقش‌های خروس و گل نیلوفر آبی.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۷/۷۶۹ (لوح ۱۹۸ الف).

زمینه به رنگ قرمز و نقش‌ها ابریشم طبیعی (رنگ‌نشده) است. نقش این پارچه شامل خروسی است که به حالت نیمرخ به صورت یک‌درمیان با نقش گل نیلوفر آبی در ردیف‌های موازی نقش شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی زبر به رنگ قرمز روشن است که در میان دو تار تابیده‌به‌هم قرار دارد.

عکس رنگی آن چاپ‌شده در: Herzfeld, *Am Tor von Asien*, Pl. LXIII

۱۰. پارچهٔ ابریشم با نقش قاب‌های مدور (؟) شامل نقش خروس‌های روبه‌روی هم.

پاریس، مجموعهٔ *مارسل گورین* (شکل ۲۴۴).

زمینه به رنگ قرمز و نقش‌ها به رنگ ابریشم طبیعی (رنگ‌نشده) است. تزیین این پارچه شامل نقش دو خروس است که به صورت متقابل دو طرف یک درخت ایستاده‌اند. نقش مذکور درون قاب مدور قرار داشته که از بین رفته است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی زبر به رنگ ابریشم طبیعی (رنگ‌نشده) است که میان دو تار تابیده‌به‌هم قرار دارد.

۱۱. پارچهٔ ابریشم با طرح مشبک (خانه‌خانه) با ریسهٔ شکل‌های قلب‌مانند، دربرگیرندهٔ نقش اُردک.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۲/۱۱۷۱ (شکل ۲۴۶).

زمینه به رنگ قرمز تیره و نقش‌ها بنفش. تزیین این پارچه شامل طرح مشبک‌های اُریب‌شکل است که به وسیلهٔ یک زنجیر یا ریسه‌ای قلبی‌شکل مشخص می‌شود. هر شبکه (خانه)

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دربرگیرندهٔ نقش یک اُردک است که دور گردنش نوار مواجی آویزان است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است شامل یک جفت تار داخلی نسبتاً زبر مایل به صورتی است که میان دو تار تابیده قرار دارد.

گروه سوم:

۱۲. پارچهٔ ابریشم با نقش قلب‌های جواهرنشان.

لندن، موزهٔ بریتانیایی، ش ۹۲۲ (فصل ۰۰۱۷۸).

زمینه به رنگ قرمز پخته و نقش‌ها شامل قلب‌هایی به رنگ زرد و نوک آن‌ها آبی یا قرمز است و لبهٔ آن با نگین‌های سفید تزیین شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی نسبتاً زبر صورتی است که میان دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد.

۱۳. پارچهٔ ابریشم با نقش قلب‌های جواهرنشان.

پاریس، موزهٔ لوور، مجموعهٔ پلیو *Pelliot* (لوح ۲۰۱ ب).

زمینه به رنگ قرمز تیره و نقوش شامل قلب‌هایی به رنگ سفید است که نوک آن‌ها آبی یا سرخ است و با نگین‌های سفید تزیین شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک جفت تار داخلی ضخیم صورتی است که میان دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد.

این پارچه چاپ نشده است.

گروه چهارم:

۱۴. پارچهٔ ابریشمی با قاب‌های مدور، شامل نقش شکارچی سوار بر اسب در حال حمله به شیر.

موزهٔ ارمیتاژ، ش ۸۸/۱۴۸؛ برلین، گنجینهٔ منسوجات، بدون شماره؛ موزهٔ هنر متروپولیتن، ش ۹۰/۵/۶.

زمینه به رنگ سفید است و نقش‌ها به رنگ قرمز، قاب‌های مدور با برگ‌های پیچکی مزین است و هر قاب دربرگیرندهٔ نقش شکارچی سوار بر اسب است که با نیزه در حال حمله به شیر است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب شامل سه تار داخلی زبر قرمز است که بین دو تار تابیده قرار گرفته است.

این پارچه چاپ نشده است.

گروه چهارم ۲:

۱۵. پارچهٔ ابریشم با طرح‌های قوچ.

پاریس، موزهٔ گیمه، ش ۳۶۵ (لوح ۲۰۲ الف).

زمینه در اصل به رنگ سفید و نقش آبی تیره، شامل قوچ‌های در حال جست‌وخیزی است که نوار مواجی به گردن دارند.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل سه تار نسبتاً زبر قرمز است که میان دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد.

تصویر رنگی ولی تا اندازهٔ زیادی بازسازی‌شده در:

E. Guimet, *Les Portraits d' Antinoé*, Paris, s.d., Pl.VI

۱۶. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ اسب بال‌دار.

پاریس، موزهٔ گیمه، ش ۳۷۰ (لوح ۲۰۲ ب).

زمینه در اصل به رنگ سفید و نقوش به رنگ آبی تیره، شامل قاب‌های مدور است که با دانه‌های مرواریدی‌شکل مشخص شده‌اند. هر قاب مدور شامل نقش اسب بال‌داری است که روی سرش تزیینی به شکل هلال ماه و گلواره دارد و دور گردن اسب نوار جواهرنشان مواجی بسته شده است. در فواصل قاب‌های مدور نیز نقش تزیینی چلیپایی‌شکلی وجود دارد.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل سه تار نسبتاً زبر مایل به قرمز است که میان دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد.

۱۷. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ نقش سرگراز.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۴/۲۸۰ (لوح ۲۰۱ الف).

زمینه به رنگ سفید و نقش به رنگ آبی تیره است. تزیینات شامل قاب‌های مدور است که با دانه‌های مراوریدی‌شکل مشخص شده‌اند و داخل قاب نقش سر گراز است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل سه تار داخلی زبر قرمز است که بین دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد.

۱۸. پارچهٔ ابریشم با نقش اسب‌های بال‌دار.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۹۶/۳۱۰.

زمینه به رنگ زرد و نقش آبی شامل اسب بال‌داری است که روی سرش تزیینی به شکل هلال ماه و گلواره، و دور گردن و همچنین دور هر پای اسب نوار جواهرنشان مواجی بسته شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل سه تار داخلی نسبتاً زبر مایل به قرمز است که بین دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد.

۱۹. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ نقش غاز.

واتیکان، موزهٔ کریستیانو (لوح ۲۰۲ پ).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زمینه احتمالاً در اصل سفید و نقش سبز و سیاه است. قاب‌های مدور با نقش دانه‌های مرواریدی تزیین شده‌اند. هر قاب شامل نقش غازی است که نوارهای مواجی از پای آن آویزان است و شاخهٔ انگوری به منقار گرفته است. فواصل قاب‌ها نیز با نقش برگ نخل تزیین شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل سه تار داخلی زیر به رنگ قرمز روشن است که بین دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد.[۱۱۷]

تصویر رنگی آن چاپ‌شده در: Lessing, *Die Gewebe-Sammlung*, Pl. 22a

۲۰. پارچهٔ ابریشم با نقش گاو بال‌دار.

واتیکان، موزهٔ کریستیانو.

زمینه قرمز و نقش به رنگ آبی و سفید و سبز است. نقش شامل گاو بال‌داری است که فقط نیمی از بدن آن باقی مانده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل سه تار داخلی قهوه‌ای مایل به قرمز است که بین دو تار تابیده قرار دارد.[۱۱۸]

چاپ شده در: Reath – Sachs, Persian textiles Pl. 47

۲۱. پارچهٔ ابریشم با نقش دوایر (قاب‌های مدور) دربرگیرندهٔ نقش خروس.

واتیکان، موزهٔ کریستیانو (لوح ۲۰۱ پ).

زمینه به رنگ سفید بوده (که حالا در اثر مرور زمان به رنگ گندمی درآمده؟) و نقش به رنگ قرمز و آبی است. قالب‌های مدور با نقش‌های قلبی‌شکل مزین است و هر یک از قاب‌ها دربرگیرندهٔ نقش یک خروس است. در فضای خالی میان قاب‌ها نقش صلیبی‌شکلی وجود دارد که به وسیلهٔ یک نقش تزیینی به یکدیگر متصل شده و یک طرح مشبک را به وجود آورده‌اند.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل سه تار داخلی نسبتاً قهوه‌ای (؟) است که بین دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد.[۱۱۹]

تصویر رنگی آن چاپ‌شده در:

Lessing, *Die Gewebe-Sammlung*, Pl. 21; Herzfeld, *Am Tor von Asien*, Pl. LXII

گروه پنجم:

۲۲. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ نقش سر گراز.

موزهٔ دهلی، *Ast.* i. 5. 03 (لوح ۱۹۷).

زمینه احتمالاً در اصل سفید و نقش به رنگ‌های آبی تیره و سبز است. قاب‌های مدور با نقش دانه‌های مرواریدی تزیین شده‌اند و هر قاب دربرگیرندهٔ نقش سر یک گراز است. تزیینات فاصلهٔ قاب‌ها از بین رفته است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل تارهای داخلی ضخیم است.

(مطالعه و بررسی تنها از طریق نمونهٔ چاپ‌شدهٔ آن صورت گرفته است.)

۲۳. پارچهٔ ابریشم با نقش دایره‌های (قاب‌های مدور) دربرگیرندهٔ نقش سر گراز.

موزهٔ دهلی، *Ast.* i. 6.01

شرح این پارچه شبیه شرح شمارهٔ ۲۲ است، فقط با این تفاوت که اندازهٔ آن کوچک‌تر است.

(شناسایی این پارچه فقط از روی توضیحات آن انجام شده است.)

۲۴. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ نقش درخت سه‌شاخه (سه‌بخشی).

موزهٔ دهلی، *Ast.* i.1.01 (شکل ۲۴۷).

زمینه آبی تیره و قاب مدور با دانه‌های مروارید مزین و مشخص است. درون قاب نقش درخت سه‌شاخه‌ای بر روی یک پایهٔ جواهرنشان قرار دارد. قسمت میانی درخت نخل و دو شاخهٔ دو طرف آن شامل مو پیچکی است. رنگ‌های باقی‌مانده از نقش‌ها گویای این مطلب است که رنگ آن سایه‌هایی از رنگ سبز و زرد دارد.

(این پارچه فقط از روی طرح آن مورد بررسی قرار گرفت.)

۲۵. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ درخت مو.

موزهٔ دهلی، *Ast.* i. 3. b. 01

زمینه آبی تیره و قاب مدور با دانه‌های مرواریدی سفیدرنگ تزیین شده است. داخل قاب مدور تاکی به صورت قرینه نقش شده که از یک پایهٔ جواهرنشان نشئت گرفته است.

(بررسی این پارچه فقط از طریق توضیحات آن انجام شده است.)

۲۶. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور شامل نقش برگ نخل.

موزهٔ دهلی، *Ast.* ix. 2.01 (a)

زمینه چنان‌که گفته شده به رنگ زرد و نقش به رنگ آبی و سبز است. قاب‌های مدور با دانه‌های مرواریدی‌شکل مزین و مشخص است و هر قاب دربرگیرندهٔ نقش برگ نخل است. فاصلهٔ قاب‌ها نیز با نقش ستارهٔ هشت‌پر مزین است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل تارهای داخلی است که ممکن است به صورت دوتایی (تابیده) و یا منفرد باشند.

(این پارچه فقط به وسیلهٔ نمونهٔ چاپ‌شدهٔ آن مورد بررسی قرار گرفته است.)

چاپ‌شده در: Stein, Innermost Asia, Pl. LXXIX

۲۷. پارچهٔ ابریشمی با قاب‌های مدور و گلواره‌های میان آن.

موزهٔ دهلی، *Ast.* ix. 2.01 (b)

زمینه آبی تیره و قاب مدور مزین به دانه‌های مرواریدی است که در هر کدام گلواره‌ای است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نکه‌های این پارچه برای بازسازی طرح اصلی آن ناقص است.

(این پارچه فقط به وسیلهٔ نمونهٔ چاپ‌شدهٔ آن مورد بررسی قرار گرفته است.)

چاپ‌شده در: Stein, Innermost Asia, Pl. LXXIX

گروه ششم:

۲۸. پارچهٔ ابریشم با قاب‌های مدور دربرگیرندهٔ نقش پرنده.

موزهٔ دهلی، *Ast.* vii.1.01

زمینه قرمز و نقش‌ها به رنگ‌های قهوه‌ای تیره و گندمی (قهوه‌ای مایل به زرد، رنگ طبیعی ابریشم که تغییر رنگ داده است؟)، قاب‌ها با دانه‌های مرواریدی‌شکل مزین و مشخص است و هر قاب دربرگیرندهٔ یک پرنده است که نوار مواجی از گردنش آویزان است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب آن ظاهراً از چندین تار داخلی زبر تشکیل شده است.

(بررسی این پارچه فقط از روی نمونهٔ چاپ‌شدهٔ آن انجام شده است.)

چاپ‌شده در: Stein, Innermost Asia, Pl. LXXVII

گروه هفتم:

۲۹. پارچهٔ ابریشمی با طرح مشبک (خانه‌خانه) که با رشته‌های قلبی‌شکل مشخص شده‌اند. خانه‌ها دربرگیرندهٔ گلواره‌ای هشت‌پر و گل قلبی‌شکل چهارپر است.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۷/۷۷۴ (لوح ۱۹۸ پ).

زمینه به رنگ بنفش و نقش سفید است. شبکه‌ها (خانه‌ها) با ریسه‌ای از نقش‌های قلبی‌شکل مشخص می‌شوند. خانه‌ها به طور متناوب با نقش یک گلوارهٔ هشت‌پر و یک گلوارهٔ قلبی‌شکل چهارپر مزین شده است. فضای میانی خانه‌ها نیز با نقش یک مربع جواهرنشان تزیین شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب شامل یک تار منفرد داخلی است که در میان دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد. تارها از نظر رنگ زیباتر شده و به رنگ صورتی است و پودها نیز ضخیم و پهن هستند.

۳۰. پارچهٔ ابریشم با طرح مشبک (خانه‌خانه) و ریسه‌ای از نقوش قلبی‌شکل، دربرگیرندهٔ گلوارهٔ هشت‌پر و گلوارهٔ قلبی چهارپر.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۷/۷۶۷.

نوع نقوش شبیه به پارچهٔ شمارهٔ ۲۹، با این تفاوت که زمینه به رنگ قرمز و نقوش سیاه است. فن بافت نیز شبیه پارچهٔ شمارهٔ ۲۹ است.

۳۱. پارچهٔ ابریشمی با طرح مشبک (خانه‌خانه) مشخص‌شده با حلقه‌های مارپیچی برگ بو، دربرگیرندهٔ گلوارهٔ هشت‌پر.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۷/۷۶۴.

زمینه به رنگ قرمز و نقش سیاه است. طرح‌های مشبک را حلقه‌های مارپیچی برگ بو مشخص می‌کند و هر خانه (شبکه) دربرگیرندهٔ نقش یک گلوارهٔ هشت‌پر و گل جواهرنشان است. فاصلهٔ خانه‌ها نیز با یک طرح مربع جواهرنشان تزیین شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که گیس‌بافت است، شامل یک تار منفرد داخلی است که در میان دو تار به‌هم‌تابیده قرار دارد. تارها از نظر رنگ زیباتر شده و به رنگ قرمز هستند و پودها نیز ضخیم و پهن می‌باشند.

۳۲. پارچهٔ ابریشم با طرح مشبک (خانه‌خانه) با حلقه‌های قلابی شش‌گوش و دربرگیرندهٔ نقش دو نوع گلواره.

برلین، گنجینهٔ منسوجات، ش ۸۷/۷۶۲ (لوح ۱۹۸ ب).[۱۲۰]

زمینه به رنگ قرمز و نقش سیاه است. طرح‌های مشبک (خانه‌خانه) را حلقه‌های قلابی‌شکل که به شکل طرح‌های شش‌گوشی است که با یکدیگر قلاب شده‌اند، مشخص می‌کند و هر خانه دربرگیرندهٔ یک گلواره است که تفاوت نوع گلواره‌ها متناوب است. محل اتصال شبکه‌ها نیز با نقش یک هشت‌ضلعی که داخل آن گلوارهٔ قلبی‌شکل چهاربرگی قرار دارد، مزین شده است.

فن بافت عبارت است از یک پود مرکب (گیس‌بافت) که روی دو تار قرار گرفته است \ پود مرکب که به صورت گیس‌بافت است، شامل یک تار منفرد داخلی است که بین دو تار تابیده قرار دارد.



شکل ۲۲۹. گلیمینهٔ پشمی، مجموعهٔ خانم ویلیام اچ. مور.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پانوشت‌ها

۱. کتاب مقدس، داوران ۸ : ۲۶؛ مکابیون ۴: ۲۳؛
Xenophon, Anabasis, Book I, Chapter 2. 20; Book I, Chapter 5. 7; idem, Cyropaedia, Book I, Chapter 3.1; Book VIII, Chapter 3.1, 13. Herodotus, Book I, Chapter 135; Book III, Chapter 84; Book VII, Chapter 116; Procopius, History of the wars, Book I, Chapter XX, 9-12.

در مورد اظهارات ایرانیان دربارهٔ اختراع پارچه‌بافی به دست جمشید، شاه افسانه‌ای از زبان فردوسی، نک: فردوسی، *شاهنامه*، تصحیح ژول مول، ج ۶، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴، ج ۱، ص ۲۵؛ یا:
A.G. — E. Warner (Trans.), The Shâhnáma of Firdausí, I, London, 1905, p. 132.

برای صحنه‌های آموزش جمشید به استادکاران در کارگاه‌های پارچه‌بافی در نقاشی‌های دورهٔ تیموری، نک: لوح‌های ۸۸۰ و ۸۷۲ ب.

۲. کتاب مقدس، I، مکابیون ۱۰: ۲۰؛ ۱۱: ۵۸.
Xenophon, Anabasis, Book IV, Chapter 7. 27; J. - B. Emine, Faustus de Byzance *in* V. Langlois (Trans.), Collection des historiens anciens et modernes de l' Arménie, Paris, 1867, I, p. 301 (Book V, Chapter 38).

3. Herodotus, Book IX, Chapter 82.

۴. تصویر نمونه‌ای بازسازی‌شده در منبع زیر آمده است:
G. Perrot — C. Chipiez, History of art in Persia, London, 1892, p. 319, Fig. 157, and Pl. VII.

نیز نک: کتاب مقدس، استر ۱: ۶. اوستا نیز از سایبان‌های (یا قبه‌ها) زرین می‌گوید:
J. Darmesteter (Trans.), The Zend-Avesta, Part II, The Sîrôzahs, Yasts and Nyâyiš (F. M. Müller (Ed.), The sacred books of the East, XXIII), Oxford, 1883, Râm yašt, 12.

این مطلب که قطعاً بافت طلا باشند به‌درستی مشخص نیست.

5. M. Z. Lecaisne, Notes sur les tissus recouvrant des haches en cuivre, *Mémoires de la Délégation en Perse*, XIII (1912), pp. 161-2.

۶. لوحه‌بافی یا ورقه‌بافی یکی از فنون بافندگی است که قطعات منسوج را به ترتیب زیر فرامی‌آورد: رشته‌های تار را به دو رنگ از سوراخ‌هایی که در چهار گوشهٔ ورقه‌های چهارگوش چرمی یا مقوایی ایجاد شده می‌گذرانند. هر بار که ورقه‌ها برگردانده می‌شود، رشته‌های تار زیر و روی رشته‌های پود قرار می‌گیرند. در نتیجه دستبافته‌ای که حاصل می‌شود دو رویه است که نقش و نگار هر رویه یکسان، ولی رنگ‌آمیزی آن‌ها متفاوت است و برای نمونه ستاره‌ای که روی دستبافت سرمه‌ای بر زمینهٔ سفید است، به صورت ستاره‌ای سفید بر زمینهٔ سرمه‌ای در روی دیگر بافت درمی‌آید. این اسلوب منحصر به پارچه‌بافی نیست و از دیرباز نزد بافندگان عشایری معمول بوده است. ـ ویراستاری

۷. نک: همین فصل، پانوشت ۱.

۸. *Sybaris* شهری در جنوب ایتالیا که یونانی‌نشین بود و مردمانش به خوشگذرانی معروف بودند. ـ م.

۹. هر ذراع برابر است با ۸ تا ۲۲ اینچ (حدود ۲۰ تا ۵۶ سانتیمتر) یا از آرنج تا نوک انگشت. ـ م.

۱۰. Alcisthenes شاه یونانی اواخر قرن ۵ پ م که تصویرش همراه با آتنه و آپولون بر روی سکه‌ها دیده می‌شود. ـ م.

۱۱. Laciniumx قهرمانی یونانی که نامش را بر دماغه‌ای در مستعمره‌ای یونانی‌نشین در جنوب ایتالیا گذاشته‌اند. ـ ویراستاری

۱۲. واحدی قدیمی به معنی پوست گاو پر از زر، برابر با هفتاد یا هشتادهزار دینار یا ۱۰۰ رطل. ـ م.

13. Aristotle, De mirabilibus auscultationibus, xcix, cited L. De Ronchaud, La tapisserie dans l'antiquité, Paris, 1884, pp. 23, 38.

به این مسئله باید توجه داشت که شخصیت خدایان یونانی به شکلی که در این‌جا به آن‌ها مفهوم و معنی داده‌اند، ثابت نشده؛ چون شش خدای یونانی یعنی زئوس، هرا، تمیس Themis، آتنه، آپولون، و آفرودیت هر کدام همتای شرقی نیز دارند.

۱۴. برای مثال، نک:
G. Rawlinson, The five great monarchies of the Ancient Eastern world, London, 1871, III, p. 345.

15. Rawlinson, loc. cit.

۱۶. شکل مطابق است با:
O. M. Dalton, The treasure of the Oxus, London, 1926, Pl. XV, No. 70.

طرح آن نیز آمده است:
Dalton, op.cit., pp. XXXi, 22.

۱۷. بر روی سکه‌ها نقشمایه‌هایی وجود دارد که عبارتند از سه آتشدان کوچک که بر روی یک آتشدان بزرگ قرار گرفته‌اند (نک: ص ۱۰۷۰) که شبیه نقشمایه‌های سه‌گانه‌ای است که روی یک مُهر متعلق به اوایل هزارهٔ سوم پ م نقش شده است. به احتمال قوی نقشمایهٔ سه‌گانگی آسمان است (نک: صص ۳۷۱، ۱۰۵۶ ـ ۱۰۵۷ و لوح ۷۵ ض). کاربرد این نقش بر روی لباس سربازان نمادین ارگ شوش است.
M. Dieulafoy, L'acropole de Suse, Paris, 1890, p. 217, Fig. 114.

به علاوه نظریهٔ جدیدی نیز ابراز شده است:
Perrot — Chipiez, op. cit., P. 396, and Fig. 179.

۱۸. نک:
E. Flandin — P. Coste,Voyage en Perse, Paris, 1843-54, III, Pls. 155-6.

۱۹. Dionysiac Fete: جشن دیونوسیوس یا باکانه Bachae به افتخار ایزدی به همین نام، خدای باروری و شراب. ـ م.

20. Callixenes, Atheneus, V. 5, cited Ronchaud, op. cit pp. 97-8.

۲۱. Sidon: از شهرهای فنیقی که در دریانوردی و بازرگانی شهرت داشت و واسطهٔ میان شرق و غرب بود. ـ م.

22. Hamdy Bey — Reinach, Une Nécropole royale à Sidon, p. 303, cited Dalton, op. cit., p. xlii n. 1.

23. M. Griaznov, Le kourgane de Pazyryk, Moscow — Leningrad, 1937, p. 41.

همچنین نک:
Ten sacrificed horses, *The Illustrated London News*, August 6, 1932, pp. 205-7; and L. Morgenstern, L'exposition d'art iranien de 1935 à Leningrad et les découvertes de Pasyryk,

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

Revue des Arts Asiatiques, X (1937), pp. 201-2, 206-10.

۲۴. احتمالاً دوخت زنجیره‌ای است.

۲۵. این نوع دوخت در دورهٔ صفویه در رشت به عنوان رشتی‌دوزی معروف بود. ـ م.

۲۶. محققان روسی این موضوع را تحت عنوان «توتم‌پرستی» و اعتقاد به حافظ قبیله عنوان کرده‌اند اما تاریخ و ارتباط آن را با نقشمایه‌ها مشخص نکرده‌اند. قس: صص ۹۰۰، ۹۰۶ ـ ۹۰۷.

۲۷. *Sarmathian*: قبایل چادرنشین ایرانی‌نژاد که در ناحیهٔ گسترده‌ای از اروپای شرقی که به سرمتیه مشهور بود، به سر می‌بردند. در پایان سدهٔ ۲ پ م به جنوب روسیهٔ کنونی یورش آوردند و جای سکاهایی را که به غرب رانده شده بودند، گرفتند. ـ م.

28. W. Heyd, Histoire du commerce du Levant au moyen âge, Leipzig, 1923, I, pp. 3-6.

۲۹. هیده، همان، ص ۱۲.

۳۰. *Lou-Lan*: صحرایی در ترکستان چین، سین‌کیانگ. ـ م.

۳۱. *Tapestry* (فرشینه): نوعی بافت که افزون بر تار و پود، دارای گره نیز هست؛ یعنی نقش با هر سه عامل بر زمینه انداخته می‌شود. ـ م.

32. Sir Aurel Stein, Innermost Asia, Oxford, 1928, I, pp. 241, 255, L.C.v. 01, Illustrated in colour Pl. XXXI.

قس:

J. Griffiths, The Paintings in the Buddhist cave-temples of Ajantâ, II, London, 1897, Pls. 134-5.

33. Stein, op. cit. I, pp. 241, 255, L.C.v. 06 a,

تصویر رنگی آن در Pl. XXXI است. نمونهٔ دیگر در

ibid., p. 256, L.C.v. 09; also ibid., pp. 241, 255, L.C.v 03 (and similarly .04 and .05),

تصویر رنگی آن در Pl. XXXI است. علاوه بر این، مشابه این نقشمایه در یک ظرف نقرهٔ هخامنشی وجود دارد (نک: لوح ۱۶ ح).

34. L. Stephani, Erklärung einiger Kunstwerke der kaiserlichen Ermitage und anderer Sammlungen, *Compte-rendu de la Commission Impériale Archéologique pour les Annéss 1878, 1879*, St. Petersburg, 1881, p. 141, Pl. VI, No. 3.

35. Stein, op. cit. I, pp. 242, 255, L.C.v. 02 a,

تصویر رنگی آن در Pl. XXXI؛ و نیز

F. H. Andrews, Ancient Chinese figured silks excavated by Sir Aurel Stein at ruined sites of Central Asia, Reprinted with fifteen illustrations from *The Burlington Magazine*, July-september, 1920, pp. 16-17, Fig. 15.

36. Stein, op.cit. I, pp. 240, 257, L.C.v ii. 04,

تصویر رنگی آن در Pl. XXXV؛ و نیز

pp. 240, 249, L.C. 033, Pl. XLV

۳۷. تصویر برگرفته از منبع زیر است:

Stein, op. cit. I, pp. 256-7, L.C.v. 027b, Pl. XLIII; also in Andrews, op. cit., p. 16, Fig. 12; Stein, op.cit., I, p. 256, L.C.v. 027a, Pl. XLIII; Andrews, op. cit., p. 16, Fig. 11.

۳۸. شکل در:

Stein, op. cit. I, pp. 238, 257, L.C. vii, 09, Pl. XL; also in Andrews, op. cit., p. 16, Fig. 13.

۳۹. *پالمیرا یا پالمورا (در متون اسلامی: تدمُر) شهر باستانی در سوریه، ۲۲۵ کیلومتری شمال دمشق که آثار باستانی باشکوهی دارد. از نظر نژادی مردم تدمر سامی بوده و در دوران باستان گاهی از ایران و گاه از روم پیروی می‌کردند.* ـ ویراستاری

۴۰. شکل در

R. Pfister, Textiles de Palmyre, Paris, 1934, p. 43 (Fig. 10); and see p. 44.

چند قطعه ابریشم دیگر در همین محل یافت شده که ممکن است به همین طبقه‌بندی تعلق داشته باشد ولی به دلیل پوسیدگی و بی‌رنگ شدن نمی‌توان نتیجهٔ قطعی گرفت و تصاویر آن را مشخص کرد.

41. W. P. Yetts, Discoveries of the Kozlóv expedition, Reprinted from *The burlington Magazine* of April 1926, with additional notes and illustration, p. 7, Pl. II; C. Trever, Excavations in Northern Mongolia, Leningrad, 1932, pp. 33-4, Pls. 8-11; J. Orbeli (Ed.), La reconstitution des couleurs primitives d'un tapis de Noïn-Oula, Moscow — Leningrad, 1937.

۴۲. *لایه‌دوزی (آجیده‌دوزی) شیوه‌ای است که در میان دو لایه پارچه لایه‌ای می‌گذارند و سپس دور نقوش مورد نظر را بخیه‌دوزی می‌کنند که بر روی پارچه برجسته به نظر می‌رسد.* ـ م.

43. Yetts, op. cit., p. 9, Pl. III G; Trever, op. cit., p. 32, Pl. 6.

44. Trever, op. cit., pp. 13, 21.

۴۵. *«دورا» یا «دورا ـ انوروپوس»، شهر باستانی سوریه بر کرانهٔ فرات در شمال تدمر (پالمیرا). سلوکیان این شهر را در پایان سدهٔ ۳ پ م بنا کردند و یونانیان در آن سکونت گزیدند. دورا در سدهٔ دوم مسیحی به دست اشکانیان افتاد که درخشان‌ترین دورهٔ این شهر بود.* ـ ویراستاری

46. S. Julien, Histoire de la vie de Hiouen Thsang et de ses voyages dans l' Inde et mémoires sur les contrées occidentales, Paris, 1853-8, II, p. 208; p. 431; III, p. 179.

تعدادی از منابع چینی به پارچه‌های زیبا و نفیس ایران اشاره دارند، اما این منابع خیلی واضح و مطمئن نیستند. به عنوان مثال نام «Po-se» هم برای کشور مالایا و هم برای ایران استفاده شده است.

E. Bretschneider, On the knowledge Possessed by the Ancient Chinese of the Arabs and Arabian colonies, London, 1871, p. 16, n. 1,

گمان می‌برد به دلیل آن‌که مستعمره‌های تجاری ایران در سوماترا با چین تجارت می‌کردند، اسامی مشابه و مترادفی در این ایالات آسیایی به وجود آمده است؛ اگرچه این دلیل قانع‌کننده‌ای نیست یا به عبارتی اظهارنظرهای شخصی است. علاوه بر این سالنامه‌های لیانگ (۵۲۰ م) راجع به شاه پو ـ سه و پارچهٔ عبای زربفت او صحبت کرده است و همچنین اظهار داشته که در آن‌جا پارچهٔ زربفت بافته می‌شده و صریحاً از زربفت به عنوان پارچه‌ای نام برده که در بافت آن الیاف طلا به کار رفته است که این دقیقاً همان شیوه‌ای است که در ایران به کار می‌رفت و معروف به زربافت یا زربفت بود.

B. Laufer, Sino-Iranica, *Field Museum of Natural History, Anthropological Series*, XV, No. 3, Chicago, 1919, p. 488.

تاریخ (وی‌شو Wei-shu) که سال‌های ۳۸۵ تا ۵۵۶ م را در بر می‌گیرد و پیش از سال ۵۷۲ پ م نوشته شده، از انواع تولیدات و کالاهای po-se یاد کرده و به‌خصوص به پارچه‌های زربفت و حریرهای گل‌دار آن که به نظر می‌رسد ایرانی نیستند، اشاره کرده است، چراکه کالاهای دیگر که از

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

آن‌ها صحبت کرده، هیچ‌کدام ایرانی نیستند.

نک:

Hādī Ḥasan, A history of Persian navigation, London, 1928, pp. 82-3.

در منابع چینی از نوعی پارچه که بین سال‌های ۵۹۰ و ۶۱۷ پ‌م از Po-se به چین وارد می‌شده، به نام yuē نام برده می‌شود که مقصود پارچهٔ ابریشم و مترادف آن در فارسی ابریشم زربفت است.

Laufer, op. cit., pp. 493-5.

همچنین سونی‌سو از یکی از تولیدات شهر پو سخن می‌گوید که مترادف آن در چین قدیم džiep است که در ایران به آن دیبا می‌گفتند، و آن پارچهٔ لطیف رنگارنگی است که تار و پود آن از ابریشم است و گاه در بافت آن الیاف طلا نیز به کار می‌رفته است (نک: فصل ۵۲ الف):

در بررسی این منابع، نک:

Laufer, op.cit., p. 489.

J. F. Flanagan, The earliest dated Islamic textiles, *The Burlington Magazine*, LX (1932), p. 313.

به طورکلی، مشکل است این منابع را بتوان برای شناخت پارچه‌های ساسانی و طرح‌های ارائه‌شده بر آن‌ها به طور دقیق به کار برد.

47. C. Huart, La perse antique, Paris, 1925, p. 182.

۴۸. *Gaul*، دولتی باستانی در فرانسهٔ کنونی. ـ م.

۴۹. *Sidonius - Apollinaris*، اسقف *لائودیکئا* [لاذقیه] باور داشت که عیسی به معنی جمع خدا، انسان و ایمان است. ـ م.

50. Epist, IX, 13, cited by J. Ebersolt, Orient et occident, Paris, 1928 , pp. 17-8,

و همچنین

V. Markham, Romanesque France, London, 1929, p. 61.

۵۱. والملک کسری شهنشاه تنقصّه/ سهم ریش جناح الموت مقطوب؛ اذا کان لذته شبدیزٌ یرکبهٗ/ و غنج شرینه و دیباج و طیب؛ براون، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ علی صالح پاشا، تهران، مروارید، ۱۳۶۴، ج ۱، ص ۲۹.

52. B. Gerrans (Trans.), The flight and murder of Yesdejherd, the last Persian emperor of the Sassanian dynasty, by Ahmed Ibn Asem of Cufa, *The Oriental Collections*, I (1797), p. 163.

۵۳. طرح تعدادی از بیست‌وچهار نقش پارچه در منبع زیر آمده است:

Flandin – Coste, Voyage en Perse, I, Pls. 8,9, 11;

و نُه عدد از آن‌ها را دمرگان چاپ کرده است:

J. De Morgan, Mission Scientifique en Perse, IV, 2ème Partie, Paris, 1897, pp. 322-31, Figs. 189-97.

پارچه‌های چاپ‌شده را دمرگان بررسی کرده است:

O. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin, 1913, pp. 78-83, Figs. 29-5; or idem, Decorative silks, New York, 1922, p. 11, Fig. 57, and Figs. 59-62.

بیشتر اطلاعات و بررسی در مورد این پارچه‌ها در منبع زیر آمده است:

E. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, pp. 121-37.

۵۴. برخی از طرح‌ها که به شکل خال و نقطه هستند، ممکن است نشان از جواهردوزی روی پارچه باشند یا این‌که نقوشی باشند که در بافت پارچه به کار رفته باشد که به این ترتیب مدرکی است برای شناخت نوعی پارچه معروف به وَشّی (نک: فصل ۲۹، پانوشت ۷).

۵۵. «بصنّا» یا «بصنّی»، شهری در جنوب شوش که پرده‌های بافت آن معروف بوده است. ـ م.

۵۶. متوث در نُه فرسنگی جنوب شوش که تا قرون وسطی پابرجا بوده است. ـ م.

57. P. Schwarz, Iran im Mittelalter nach den arabischen Geographen, IV, Leipzig, 1921, pp. 436-7, 348, 357, 359, 360-1, 365.

58. F. Spiegel, Eranische Altertumskunde, I, Leipzig, 1871, p. 256.

۵۹. نمونه‌هایی با خصوصیات ویژه در کتاب ذیل چاپ شده است:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Figs. 59-63; or idem, Decorative silks, Figs. 32-5.

۶۰. دلایل برای تعیین هویت بسیار پیچیده است ولی در کتاب *Asiatic Textiles* که براساس مجموعهٔ خانم ویلیام اچ. مور نوشته شده است، می‌توان به مطالبی دست یافت.

۶۱. دلایل انتساب این پارچه‌ها در کتاب *Asiatic Textiles* (پارچه‌های آسیایی) چاپ شده است. در مورد یکی از این پارچه‌ها مشکل وجود دارد و آن پارچه‌ای است که با طرح مروارید و ساقه‌های طوماری تزیین شده و در کلیسای اکس‌لاشاپل و نمونهٔ دیگر از آن در کلیسای دورهام وین موجود است. همچنین چاپ‌شده در:

J. Lessing, Die Gewebe-Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe-museums, Berlin, 1900, Pl. 52a; or von Falke, Kunstgeschichte de Seidenweberei, Fig. 225; or idem, Decorative silks, Fig. 199.

به دلایل دیگری آن را دارای ویژگی‌های بیزانس دانسته‌اند که این امر آن را از سایر قطعات مجزا می‌سازد. نمونهٔ دیگری در پارچهٔ ابریشمی کلیسای سنت کوتبر دورهام چاپ شده است:

M. Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei Vienna, 1904, Pl. 36b.

62. G. Le Strange, Baghdad during the Abbasid Caliphate, Oxford, 1900, pp. 97-8.

۶۳. نک: لوح‌های شمارهٔ ۱ ـ ۴ کاتالوگ. شماره‌های ۱ و ۳ آن تاکنون چاپ شده است. شماره‌های ۲ و ۴ قابل طبقه‌بندی در شیوهٔ پارچه‌های بیزانسی است اما هنوز مبهم است و تعیین هویت قطعی نشده است. شمارهٔ ۱ قابل مقایسه با نقوش طاق‌بستان است:

Herzfeld, Am Tor von Asien, p. 128, Fig. 37.

طرح این پارچه در واقع شروع و پیشینهٔ طرح‌های شبکه‌ای مشتمل بر ترکیب نقش چلیپا و ستاره‌ای است که بعداً در نقوش کاشی‌کاری و دیوارهای سامرا دیده می‌شود

(Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik, Berlin, 1923, pp. 160-1, Fig. 234);

این طرح که در پارچه‌های ساسانی اجرا می‌شد، در پارچه‌های نقوش طرف چپ در طاق‌بستان نیز وجود دارد و فقط دارای تفاوت کلی است:

De Morgan, op. cit., p. 329, Fig. 194.

۶۴. نک: همین فصل، پانوشت ۵۷، و نیز در

Herzfeld, Am Tor von Asien, p. 122,

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

هرتسفلد انتساب آن را به شاپور دوم می‌پذیرد که به تاریخ پیش از ۳۶۰ م برمی‌گردد. اما در منبع زیر

Die Malereien von Samarra, Berlin, p. 69,

ادعا می‌شود که هم شوش و هم جندیشاپور در زمان او بنا شدند و هنر پارچه‌بافی در تمام شهرهای خوزستان در همان دوره رواج بسیاری یافت. این متون مجدداً مطالعه و در کتاب *Asiatic Textile* از آن صحبت شده است.

65. Pfister, Les premières soies sassanides, *in* Etudes d'Orientalisme Publiées par le Musée Guimet à la Mémoitre de Raymonde Linossier, Paris,1932, pp. 473-6,

که در این‌جا نظریهٔ پیشی گرفتن تارهای چندگانه بر تارهای منفرد را در تاریخ بافندگی ثابت می‌کند و فن تعدادی از نمونه‌ها شرح داده می‌شود که نشان‌دهندهٔ پیشرفت فن بافندگی از یک تار منفرد به تارهای داخلی دو و یا سه‌تایی است.

۶۶. نک: شماره‌های ۵ ـ ۷ کاتالوگ. شمارهٔ ۵ تمام ویژگی‌های پارچه‌های ساسانی را دارد ولی ابهامی در انتساب آن به ایران وجود دارد و بدون هیچ‌گونه اظهارنظری راجع به هویت آن چاپ شده است:

Flanagan, op. cit., p. 314.

شماره‌های ۶ و ۷ تاکنون چاپ نشده‌اند.

67. M. Streck, al-Sūs, *Encyclopaedia of Islam*, IV (1929), p. 565.

این صنعت از زمان‌های بسیار دور در جندیشاپور وجود داشته، همان‌طور که هرتسفلد (نک: همین فصل، پانوشت ۶۳) چنین اظهارنظر کرده است، زیرا این شهر را شاپور اول که زندانیان یونانی را به آن‌جا انتقال داد، بنا کرد؛

Huart, Djundaisābūr, *Encyclopaedia of Islam*, I (1913), p. 1064.

۶۸. شمارهٔ ۵ از نظر نقش بسیار مشابه لباس خسرو دوم است (شکل ۲۴۲). شمارهٔ ۶ نیز از نظر نقش مشابه شلوار (در طاق‌بستان) است که در منابع زیر چاپ شده است:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 93; or idem, Decorative silks, Fig. 60; or Herzfeld, Am Tor von Asien, Pl. LXIII, lower left.

شمارهٔ ۷ در نقوش طاق‌بستان مشابه ندارد ولی مشابه شکلی است که به وسیلهٔ هرتسفلد چاپ شده است:

Herzfeld, op. cit., p. 124, Nos. 1, 2 and p. 132, No. 22, Fig. 40.

۶۹. یک نمونه از این قطعات که سبزفام است و در گروه پارچه‌های بافت انطاکیه قرار می‌گیرد، آثاری از رنگ قرمز به صورت نامشهود در بافتش وجود دارد که در اثر پوسیدگی بی‌رنگ شده است و به نظر می‌رسد رنگ اصلی آن قرمز باشد و رنگ سبز فقط به صورت رگه‌هایی در آن به کار رفته است. بود دارای رنگ سبز روشن مایل به زرد است و امکان دارد این الیاف به صورت طبیعی و رنگ‌نشده مورد استفاده قرار گرفته و در اثر مرور زمان به رنگ زرد درآمده باشند، یا این‌که در اصل قرمز بوده که در اثر مرور زمان به رنگ زرد درآمده است.مشابه این نمونه شماره‌های ۱۰ و ۹ است که به گروه پارچه‌های انطاکیه مرتبط بوده، برخی از تارهای داخلی آن‌ها از ابریشم طبیعی (رنگ‌نشده) است.

70. R. Koechlin, Les Céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, Paris, 1928, Pl. XVI, Nos. 119, 120.

۷۱. یک قطعه پارچهٔ ابریشمی که در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن (شمارهٔ ۱۹۰۰ ــ ۲۱۸۹) موجود است، طرحی مشابه این پارچه دارد و رنگ اصلی آن احتمالاً قرمز بوده است. این پارچهٔ بافت سوریه تقلیدی از شیوهٔ ساسانی است. نک:

Herzfeld, Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik, p. 186, Fig. 263 (right).

هر دو پارچه نیاز به مطالعات و پژوهش بیشتر دارند.

۷۲. نک: شماره‌های ۹ ـ ۱۱ کاتالوگ. شمارهٔ ۹ به عنوان پارچهٔ ساسانی چاپ شده است در:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 103 (or Decorative, silks, Fig. 65),

راجع به هویت و انتساب این پارچه مطالبی نیز در منابع زیر چاپ شده است:

Herzfeld, Am Tor von Asien, p. 127, Number 12; H. Schmidt, Persian silks of the early Middle Ages, *The Burlington Magazine*, LVII (1930), p. 284; and F. Volbach, Spätantike und frühmittelalterliche Stoffe, Mainz, 1932, p. 35, Number 18.

اشمیت شمارهٔ ۱۰ را به عنوان پارچهٔ ایرانی مربوط به قرون ۲ ـ ۳ هـ ق معرفی کرده است، در: Schmidt, loc. cit. شمارهٔ ۱۱ تاکنون چاپ نشده است.

۷۳. اکثر این پارچه‌ها تحت عنوان آنتی‌نو Antinoe [شهری در مصر] معرفی و طبقه‌بندی شده‌اند زیرا در این محل یافت شده‌اند. جهت اطلاعات بیشتر، نک:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Figs. 32-45; or idem, Decorative silks, Figs. 9-20.

دربارهٔ ارتباط و نزدیکی نقوش با نقشمایه‌های مصری و تعیین هویت آن توسط مؤلف مطالبی در *Asiatic Textiles* چاپ شده است.

۷۴. در مورد آن توضیحات بیشتری در *Asiatic Textiles* آمده است. تعداد زیادی از این نوع وجود دارد، ولی یک قطعه با تمام ویژگی‌های شاخص چاپ شده است در: Lessing, op. cit., Pl. 24a.

۷۵. شمارهٔ ۱۲ بدون هیچ تعیین هویتی چاپ شده است در:

Stein, Serindia, Oxford, 1921, II, p. 973.

شمارهٔ ۱۳ هنوز چاپ نشده است.

76. Herzfeld, Die Malereien von Samarra, Berlin, 1927, Pl. XLII, Nos. 8, 11.

77. De Goeje (Ed.), Ibn-al-Fakih, Kitâb al-Buldân, p. 212, line 4.

[همچنین نک: ابن فقیه، مختصرالبلدان، ترجمهٔ ح. مسعود، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹، ص ۲۷ ـ ویراستاری]

۷۸. شمارهٔ ۱۴ هنوز چاپ نشده است.

۷۹. این پارچه‌های ابریشمی مربوط به اوایل سده‌های میانی که تحت تأثیر شیوهٔ ساسانی است، در اکثر مجموعه‌های پراکنده‌ای است که هرتسفلد شناسایی کرده است

(Herzfeld, Die sasanidischen Quadrigae Solis et Lunae, *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, II (1930), p. 128).

اما پس از آن به هیچ نمونه‌ای با پیشینهٔ ساسانی اشاره نشده است.

۸۰. نقش مرد سوارکار در دوره‌های بعدی به صورت تقلیدی بر پارچه‌های آسیای غربی پیدا شده که قطعه‌ای از آن بسیار پوسیده و پاره (شمارهٔ ۱۸۹۳ــ ۵۵۹) و قطعهٔ دیگری مربوط به همین پارچه (با شمارهٔ ۱۸۹۳ ــ ۵۶۰)در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت وجود دارد. نمونهٔ دیگری

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

نیز با نقش تک‌سوار در موزهٔ گنجینهٔ پارچه‌های برلین به شمارهٔ ۲۱۷ / ۸۴ موجود است (یک پارچهٔ رنگارنگ در اندازهٔ بزرگ که به صورت قطعه‌قطعه درآمده است)؛ و نیز پارچهٔ دیگری به شمارهٔ ۷۴۸ / ۸۷، در همین مجموعه بهترین نمونهٔ این نقش بر روی پارچه‌ای است که در مورهٔ تاریخ طبیعی فیلد (شمارهٔ ۱۷۳۴۱۴) است. با آن‌که این پارچه در مصر بافته شده، ریشه و منشأ نقش آن ایرانی است.

۸۱. برای اطلاعات بیشتر، نک:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Figs. 40-7; or idem, Decorative silks, Figs. 41-6.

پروفسور فون فالکه آن‌ها را منسوب به اسکندریه دانسته، اما آن‌ها کمتر ویژگی‌های شرقی مسیحیت را دارند

(O. Wulff — W. F. Volbach, Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museen, Berlin, 1926, p. 34, No. 15),

درگر احتمال یونانی یا سریانی بودن آن‌ها را صحیح دانسته است (Dreger, op. cit., I, Pl. 44c). بعداً مرحوم مژون اظهارنظر کرده که این نمونه‌ها متعلق به دورهٔ عباسیان در ممالک شرق اسلام است:

(G. Migeon Les arts du tissu, Paris, 1929, p. 45).

در همین ارتباط و از نظر تاریخ‌گذاری، قطعه‌ای در مجموعهٔ کلکیان موجود است که دارای کتیبه به خط کوفی و متعلق به قرن سوم یا چهارم هـ ق است.

82. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Figs. 74 (Musée du Cinquantenaire), 87 (Aix-la - Chapelle and Cluny); or idem, Decorative silks, Figs. 45, 52.

83. von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 77 (Maastricht); or idem, Decorative silks, Fig. 46.

شکل دوقلوها که معمولاً «دیوسکوری» Dioscuri نامیده می‌شوند، طبق طبقه‌بندی اخیر منشأ ایران باستانی دارد.

۸۴. نک: شماره‌های ۱۵–۲۱ کاتالوگ. شماره‌های ۱۵، ۱۶ و ۱۸ چاپ‌شده در:

von Falke (Kunstgeschichte der Seidenweberei, Figs. 49, 50; or idem, Decorative silks, Figs. 24, 25)

که راجع به شباهت آن‌ها به پارچه‌های انطاکیه است، اگرچه به طور آشکار ارتباطی با پارچه‌های گروه انطاکیه ندارند. شماره‌های ۱۵ و ۱۷ چاپ‌شده در:

Herzfeld, Am Tor von Asien, pp. 127, 133, Nos. II, 25.

و شماره‌های ۱۹ و ۲۱ نیز مانند دیگر پارچه‌های ساسانی چاپ شده است:

von Falke (Kunstgeschichte der Seidenweberei, Figs. 98, 99; or idem, Decorative silks, Figs. 64, 66;

شمارهٔ ۲۱ نیز چاپ شده است:

Herzfeld, op. cit., P. 136, No. 30.

شمارهٔ ۲۰ در منبع زیر چاپ شده است:

N. A. Reath – E. Sachs, Persian textile, New howen, 1937, pp. 98-9,

همچنین در منبع مذکور این پارچه مرتبط با پارچه‌های شماره‌های ۱۵، ۱۹ و ۲۱ معرفی شده است.

۸۵. وقتی زمارخوس Zemarchus در ۵۶۸ م به ترکستان رفت، به چادری وارد شد و بر صندلی‌ای نشست که دو چرخ داشت و اسبی آن را می‌کشید. جنس این وسیلهٔ نقلیه از طلا بود و با زیباترین رنگ‌ها آراسته شده بود:

E. Chavannes, Les pays d'occident d'après le Wei Lio, Leyden, 1905, p. 237, following Menander.

ساکنان کانسی و سزه ـ چانان Sze-Chanan در چین در قرن سوم ترجیح می‌دادند از البسهٔ قرمز و سبز استفاده کنند: Ibid,. p. 8.

۸۶. شماره‌های ۲۲ ـ ۲۷. با توجه به امکان‌پذیر نبودن مطالعه، هویت آن‌ها روشن نیست. همچنین شماره‌های ۲۲ و ۲۳ دارای سه تار داخلی هستند که مربوط به گروه قبل می‌شوند. در هر صورت این دو دسته بسیار با هم نزدیک هستند. در منبع زیر ارتباط آن‌ها با ساسانیان مشخص شده است، اما دلایل کافی وجود ندارد:

Stein, Innermost Asia, pp. 648, 676, 680, 682-3, 689, 703, 705.

۸۷. شکل‌ها برگرفته از منبع زیر است:

Stein, op. cit., Pl. LXXX., No. Ast. 1.1. 01.

۸۸. *یکی از شهرهای ترکان اویغور در شمال شرقی ترکستان شرقی کنونی که آثار، به ویژه متون مانوی در آن یافت شده است. ـ ویراستاری*

۸۹. *شهری در ترکستان شرقی که گاه به همهٔ ترکستان شرقی در چین نیز اطلاق می‌گردید. ـ ویراستاری*

۹۰. نک: همین فصل، پانوشت ۴۶.

91. A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan, Berlin, 1912, P. 325, Fig. 652.

این طرح در غار موسیلیندا Mucilinda بود و در حال حاضر در موزهٔ مردم‌شناسی برلین نگهداری می‌شود. خیلی مرتبط و مشابه با پارچهٔ ابریشمی‌ای است که در استانا Astāna یافت شده است (کاتالوگ شمارهٔ ۲۷). [*Toyuq* غاری در آسیای میانه و *Astana* منطقه‌ای باستانی در نزدیکی تورفان است. ـ م.]

92. Grünwedel, op. cit., P. 331, Fig. 663.

از غار شمارهٔ ۳۸ تویوق به دست آمده و در حال حاضر در موزهٔ مردم‌شناسی برلین است. قطر آن ۲۹ سانتیمتر است و در منبع زیر معرفی شده است:

Herzfeld, op. cit., Pl. LXIV.

[بامیان در شمال افغانستان قرار دارد. ـ م.]

۹۳. اولین بار در منبع زیر چاپ شده است:

M. G. Talbot, The rock-cut caves and statues of Bamian, *Journal of the Royal Asiatic Society*, XVIII (1886), Pl. 8, Fig. I.

مکان اولی در راهروی زیارتگاه بود و اکنون در موزهٔ گیمه است و چاپ شده در:

J. Hackin — J. Carl, Nouvelles recherches archéologiques à Bāmiyān, *Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan*, III (1933), Pl. LXXXIV, Fig. 101; or Hackin, The eastward extension of Sasanian motives, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1935), p. 5, Fig. 1.

و قطعهٔ کوچک دیگری در منارهٔ G که طراحی دقیق آن در منبع زیر چاپ شده:

Hackin-Carl, op. cit., p. 32 (Cat. No. B 25)

و الآن در موزهٔ کابل است.

94. Griffiths, The Paintings in the Buddhist cave-temples of Ajanta, II, Pl. 143h.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

[آجانتا، روستایی در هندوستان، شمال غربی حیدرآباد که غار ـ معبدهای بسیاری دارد. ـ م.]

۹۵. دست‌افزار بافندگان که ماسوره در آن قرار می گیرد به شکل دوک دوسر که در این‌جا منظور شکل یادشده است. ـ م.

96. Grünwedel, po. cit., p. 78, Fig. 172.

این اثر در غار مینگ ـ اوی بود و اکنون در موزهٔ مردم‌شناسی برلین است. قطر قاب حدود ۴۵ سانتیمتر است. تصویر رنگی آن را هرتسفلد چاپ کرده است:

Herzfeld, Am Tor von Asien, Pl. LXIII;

و تصویر سیاه و سفید آن در منبع زیر منتشر شده است:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 100; or idem, Decorative silks, Fig. 67.

رنگ‌ها عبارتند از سیاه، آبی، زرد و سفید.

97. Pelliot Number 168, Musée Guimet.

98. Hackin — Carl, op. cit., p. 9, Fig. 1, from Sanctuary D (D12); or Hackin, in *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology,* IV (1935), p. 6, Fig. 2.

۹۹. نقش مربوط به قسمت بالای حاشیهٔ دیوار جنوبی است که نقاشی‌های آن تخریب شده و قطر نقش ۲۲ سانتیمتر است. نک:

Grünwedel, Alt-Kutscha, Berlin, 1920, I, p. 178, Fig. 68.

[ایدقوت‌شهری، از شهرهای تورفان که ترکان اویغور در آن سکونت داشتند. ـ ویراستاری]

۱۰۰. شمارهٔ ۲۸ چاپ‌شده در:

Stein, Innermost Asia, II, pp. 662, 703.

توضیحات در این‌جا قدری مبهم است و شکل نوارها ساسانی شناسایی شده است.

۱۰۱. شماره‌های ۲۹–۳۲. شمارهٔ ۲۹ چاپ‌شده در:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 65; or idem, Decorative silks, Fig. 37,

مربوط به قرن ۶ و ۷ م که در آن دربارهٔ تفاوت‌های شیوه‌ای و فنی پارچه‌های مربوط به این گروه توضیحی داده نشده است.

F. Fischbach, Die wichtigsten Webe - Ornamente bis zum 19. Jahrhundert, Wiesbaden, 1901, Pl. 4,

در این‌جا در طبقه‌بندی اسکندرانی سده‌های ۳–۶ م قرار گرفته است. قطعات دیگر تاکنون چاپ نشده است.

فون فالکه در Decorative silks, p. 12 از دو قطعهٔ مربوط به دورهٔ ساسانی یاد کرده که یکی در گنجینهٔ کلیسای جامع سنس است که دارای نقش خروس است و دیگری در موزهٔ پارچهٔ لیون فرانسه است که با نقش عقاب تزیین شده است. با این‌که شیوهٔ تزیین این پارچه‌ها متأثر از شیوهٔ ساسانی است، ولی قطعاً مربوط به گروه دیگری است. نویسنده نیز هنوز هویت آن‌ها را تعیین نکرده است.

۱۰۲. چند نمونه چاپ شده است:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Figs. 32-4; or idem, Decorative silks, Figs. 9-11.

103. Pfister, in Études d'Orientalisme, pp. 468-74.

دلایلی که چرا نمی‌توان آن‌ها را ساسانی دانست به تاریخ پارچه‌بافی آسیای غربی در این دوره بستگی دارد که در این مجمل بررسی آن ممکن نیست. نک:

Herzfeld, Die Malereien von Samarra, p. 68, and pp. 19-2o;

که قابل مقایسه است با:

Am Tor von Asien, p. 123

و نظریات او تأیید شده در:

Pfister, Le rayonnement de l'art textile sassanide, *L'Art Vivant,* VIII (1932), PP. 83-4;

و همچنین در مورد فرشینه‌های مشابه آن، در:

Gobelins sassanides au Musée de Lyon, *Revue des Arts Asiatiques,* VI (1929-30), PP. 1-23.

همچنین در:

Herzfeld, Die Malereien von Samarra, p. 67, and Der Wandschmuok von Samarra, p. 130 and Fig. 191,

همچنین نظریات مورد تأیید قرارگرفته در:

M. van Berchem, The mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus, *in* K.A.C. Creswell, Early Muslim architecture, Part I, Oxford, 1932, p. 188, illustrated Fig. 171.

همچنین در:

Herzfeld, Der Wandschmuck von Samarra, p. 186;

و همچنین در:

Volbach, op. cit., No. 6, p. 31; Nos. 7, 8, 9, p. 32;

و نیز در:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 107; or idem, Decorative silks, Fig. 69; E. Flemming, Das Textilwerk, Berlin, 1927, Fig. 4 and Pl. 16; Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, Pl. 99.

این پارچه معروف به صحنهٔ شکار بهرام گور بوده؛ اما این فقط یک نظر شخصی است. همچنین تصویرهای رنگین آن در:

Lessing, op. cit., Pl. 15, 16, 17;

همچنین در:

von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 89; or idem, Decorative silks, Fig. 55; Flemming, op. cit., Pl. 17. F. Justi, in *Zeitschrift für christliche Kunst,* XI,

که اشاره کرده به:

Strzygowski, Seiden - stoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum, *Jahrbuch der Königlich Preussischen kunstsammlungen,* XXIV (1903), p. 152, n. 3,

که در آن‌جا دربارهٔ تعیین هویت پارچه با نقش بهرام گور توضیح داده شد، اما نظر قطعی در مورد آن داده نشده است. نقش شاه بر روی پارچهٔ دیگری، به دلیل تاج او، یزدگرد سوم معرفی شده است، اما باز این نمی‌تواند یک نظر قطعی باشد:

Sarre, op. cit., Pl. 98,

طبق نظریهٔ دیگری این شاه خسرو دوم معرفی شده است:

Lessing, op. cit., Pl. 26; von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 105, or idem, Decorative silks, Fig. 68; Flemming, op. cit., Pl. 16. Also Lessing, op. cit., Pl. 18; von Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Fig. 90; or idem, Decorative silks, Fig. 56; Flemming, op. cit., p. 18.

104. L. Ashton, A new group of Sassanian textiles, *The Burlington Magazine,* LXVI (1935), pp. 26-30.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

۱۰۵. برای مثال، نک:
Flemming, op. cit., Pls., 6 (above), 7; or Volbach — E. Kühnel, Late antique ... textiles of Egypt, London, 1926, Pl. 72 (in colour).

۱۰۶. پارچهٔ تقریباً مربع‌شکل که هر ضلع آن حدود ۴۷ سانتیمتر است و نقوش داخل قاب به صورت متقابل تکرار شده است. قسمت بالای آن حاشیه‌ای با زمینهٔ قرمز دارد.

۱۰۷. منابع از جغرافی‌نویسان عرب است که عبارتند از: استخری (۳۴۰ هـ ق)، ابن حوقل (۳۶۷ هـ ق)، مقدسی (۳۷۵ هـ ق)، یاقوت (۶۲۳ هـ ق)، که همگی به همین مطلب اشاره کرده‌اند. جهت اطلاعات بیشتر نک:
G. Wiet, L'exposition persane de 1931, Cairo, 1933, p. 96.

۱۰۸. استخری و ابن حوقل (به تبعیت از استخری) از شهرهای کلیوان و برذون نام برده‌اند که بدل پارچه‌های بصنا را به نام بصنا می‌بافته‌اند. مقدسی از واسط هم نام می‌برد (نک: همین فصل، پانوشت ۱۰۶).
[نوشتهٔ استخری بدین شرح است: «و به کلیوان و برذون پرده‌ها بافند و عمل بصنّی بر آن نویسند». ابن حوقل می گوید: «گاهی هم در شهرهای برذون و کلیوان و جز آن پرده‌هایی می‌بافند و بر آن‌ها به تدلیس 'ساخت بصنّی' می‌نویسند.» (مسالک و ممالک، به اهتمام ایرج افشار، ج ۳، تهران، ۱۳۶۸، ص ۹۲؛ نیز نک: ابن حوقل صورةالارض، ترجمهٔ دکتر جعفر شعار، تهران، ۱۳۴۵، ص ۲۸). ـ ویراستاری]

109. G. Migeon, Les tissus archaïques musulmans, *Art et Décoration*, LV (1929), P. 143; and
نک: همین فصل، پانوشت ۱۰۳. این نقش در دو نمونهٔ دیگر در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن به شماره‌های ۱۹۳۳ ــ T. ۷۵ و ۱۹۳۷ ــ ۸۹ .T با نقش قاب‌های مدور با حاشیهٔ مرواریدی وجود دارد و علاوه بر این بر پارچهٔ شمارهٔ ۱۹۳۵ ــ ۱۱۷. T همین موزه، نقش پرندگان در دو طرف درخت و در شمارهٔ ۱۹۳۵ ــ ۱۲۵. T، نقش خروس‌ها در قاب‌های مدور، شمارهٔ ۱۹۳۴ ــ ۷۴. T با نقش خروس درون قاب و شمارهٔ ۱۹۳۷ ـ ۱۲۹. T یکی است و این پارچه‌ها همه به صورت قطعاتی از یک پارچه هستند.

110. Herzfeld, Am Tor von Asien, p. 126, No. 9, Fig. 34.

۱۱۱. نمونه‌ای از این طرح که نقش پرندگان پابلند آبی است، در مجموعهٔ مارسل گُرَن در پاریس موجود است که با رنگ‌های مختلف با یک حاشیهٔ سبز بافته شده که رنگ‌های قرمز و سفید را قطع می‌کند و این ویژگی در نقش پارچه با نقش اسب مجموعهٔ کلکیان وجود دارد که طرح به طور یک‌درمیان در مربع‌های سبز و قرمز نشان داده شده است و الیاف پود این تغییر رنگ را به وجود آورده‌اند. این نمونه از قدیم‌ترین نمونه‌های این شیوه و از این نظر قابل توجه است.

112. D. Talbot Rice, The third International Congress and Exhibition of Iranian Art and Archaeology, Leningrad, 1935, *Ars Islamica*, III (1936), pp. 100, 102, Fig. 3.

113. Ackerman, A Sasanian tapestry, *Bulletin of the American Institute for Persian Art* and Archaeology, IV (1935), pp. 2-4; and also R. D (Ussaud), review of this *Bulletin*, *Syria*, XV (1936), pp. 96-7.

۱۱۴. سلسله‌ای در چین که T'A'T-TSUNG بنیان‌گذاری کرد و از ۶۱۸ تا ۹۰۶ م فرمانروای چین بودند. ـ م.

۱۱۵. sapinud: ملکهٔ هندی بهرام گور که برخلاف آزاده به‌ندرت در نقوش دیده می‌شود. ـ م.

۱۱۶. علامت ۱ در هر شمارهٔ متن کاتالوگ، جهتِ پود مرکب را نشان می‌دهد.

۱۱۷. این فن هنوز مورد تجزیه و بررسی قرار نگرفته و مؤلف اطلاعات فوق را از منبع زیر کسب کرده است:
Reath – Sachs, Persian textiles, p. 98.

۱۱۸. این فن هنوز مورد تجزیه و بررسی قرار نگرفته و مؤلف اطلاعات مربوط به آن را از منبع زیر کسب کرده است:
Reath – Sachs, op. cit., pp. 98-9.
ولی این موضوع در متن این پارچه قابل توجه است که تارها که از ابریشم قرمز هستند، در برخی از قسمت‌ها تماماً یا بخشی قهوه‌ای شده‌اند.

۱۱۹. این فن هنوز مورد تجزیه و بررسی قرار نگرفته و مؤلف این مطلب را از منبع زیر کسب کرده است:
Reath – Sachs, op. cit., p. 97.

۱۲۰. پشت پارچه در این لوح به نمایش درآمده است.

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل ۳۳

فلزکاری ساسانی و آغاز دورهٔ اسلامی

نوشته: ژوزف اُربِلی*

ترجمه: علی حصوری

PDF.tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

اطلاق صفت «ساسانی»، به معنای واقعی کلمه، نمی‌تواند محدود به آثار هنری‌ای باشد که در واقع در شاهنشاهی ساسانی ساخته شده است؛ زیرا ویژگی‌های ممتاز سبک را در اشیائی می‌توان یافت که فراسوی مرزهای شاهنشاهی یا در دورانی پس از زوال آن به عنوان واحدی سیاسی تولید شده است. به علاوه، اشیای فلزی، حتی تا حد قابل‌توجهی مفرغی‌ها، نشان‌دهندهٔ ذائقهٔ اشرافیت زمین‌داری است که پیش از هر چیز برای مصرف خودشان ساخته شده بود، و از آن‌جا که طبقات دیگر مطمئناً اشیای زینت‌شده‌ای به کار می‌بردند که اگرچه نمود کمتری داشت به همان اندازه نمایشگر روح زمان بود، از جمله سفال (نک: ص ۸۲۱) و احتمالاً مهرها (نک: فصل ۳۶). پس هنر ساسانی را نمی‌توان تنها با ظرف‌های زیباتر سیمین، زرین و مفرغی مشخص کرد.

پسر خاندان ساسان، که صاحب تخت شد، 'شاه شاهان، شاه ایران و انیران، فرمانروای جهان، از تبار خدایان'، در شکوه و تقدس با پیشینیان خداگونهٔ خود تقریباً به رقابت برخاست. در جنگ، در جامه‌ای آهنین، همیشه آماده بود تا به پیشواز هر خطری برود و شانه به شانهٔ فرودستان وفادار خود بایستد. اما به هنگام سخن گفتن یا در مراسم درباری، فاصله‌ای با گام‌های معیّن شاه را از هر کسی که نزدیک می‌شد، جدا می‌کرد و طبقات درباریان فاصلهٔ مشخص خود را از شخص شاه حفظ می‌کردند. زیردست و بیگانه، مثل هم مجبور بودند پیش از رفتن به سوی پردهٔ سنگینی که بارگاه را پنهان می‌داشت و تنها لحظه‌ای کنار می‌رفت، از چند مرز بگذرند و هرکه می‌گذشت، می‌بایست دستمال سفیدی بر دهان خود ببندد تا خدایگان را با نفس خود نیالاید. در ورود، خود را بر زمین می‌افکند و به هنگام برخاستن تا کمر خم می‌شد و به نشانهٔ بندگی انگشت اشارهٔ خود را به جلو می‌آورد. گاهنامک[1] (کتاب مراتب) که دستنامه‌ای دائمی و رایج بود، همهٔ این جزئیات را تعیین کرده بود.

شاهان ساسانی که سخت از خاندان خود، خودشان، و نیز نقش جهانی و تاریخی خود آگاهی داشتند، علاقه‌مند بودند که همچون نیاکان خود به نظر آیند و نیز تصویر خود را برای فرزندان خود بازگذارند. وقتی شاهی می‌مرد، بهترین نقاش زمان دعوت می‌شد تا صورتی برای مجموعه‌ای که در گنج شایگان نگهداری می‌شد، بسازد و این لحظهٔ مناسب و مهمی در کار نقاش بود تا شخصیت شاه را بازنماید. اگر سیاستمدار مهمی

PDF.tarikhema.org

بود، در شورا؛ اگر سرباز بزرگی بود، در جنگ؛ و اگر شکارچی نیرومندی بود، در شکار نشان داده می‌شد. حمزهٔ اصفهانی (ق ۳۵۰ـ۳۶۰ ه‍ ق) کتابی که صورت‌های ساسانیان را داشت، دیده بود که اگر چهره‌نامه‌ای (album) اصلی و رسمی نبوده، باید رونوشت دست‌اولی بوده باشد.[۲]

کتاب شاهان [خداینامگ] اصلی مدت‌هاست که از بین رفته ولی نقش‌های برجستهٔ سنگی و نقش‌های قلم‌زنی بر روی بشقاب‌های فلزی که همان صحنه‌های مثلاً شکار را می‌نماید، از ایشان و سلسلهٔ بزرگی که بزرگ می‌دارند، تصویری آشکار به ما ارائه می‌کند. در این نقش‌های برجسته، ویژگی فردی شاهان اگرچه در حالت آرمانی اما به هیچ وجه به دلخواه نشان داده نشده است، زیرا نه‌تنها جامه، کلاه، شکل مو و ریش، بلکه به نظر می‌رسد ویژگی‌های واقعی شاه نیز با وسواس حفظ شده باشد. بنابراین، با مقایسهٔ تصویر روی سنگ‌ها و بشقاب‌ها با آنچه روی سکه‌هاست ــ که اسناد معتبری با بالاترین ارزش هستند ــ می‌توان تقریباً تصویر هر یک از جانشینان اردشیر را بر روی تخت و برخی از آن‌ها مانند شاپور دوم (۳۱۰ ـ ۳۷۹ م) را در سنین مختلف، بازیافت.

الف. ظرف‌های گرانبهای فلزی

درونمایه‌ها: تاج‌بخشی‌ها

معمول‌ترین درونمایه‌های روی پیکره‌های سنگی تاج‌بخشی است؛ گرچه تنها یک بشقاب با این درونمایه ساخته شده است. این صحنهٔ انباشته از معنی نه‌تنها شخصیت هر شاه، بلکه ویژگی پایدار خود سلطنت را نشان می‌دهد. به طور کلی، ادب اقتضا می‌کرد شخص شاه در مرکز هر ترکیب قرار گیرد، اما در تاج‌بخشی‌ها معمولاً شاه و خدا، گاه پیاده (لوح‌های ۱۵۷ ب، ۱۶۰ الف، ب) گاهی سوار، کنار هم یا روبه‌روی هم نمایانده شده‌اند. خدا به نمایندهٔ زمینی خود امتیازات قدرت را که نماد آن حلقه‌ای کراوات‌دار[۳] بود، می‌دهد (لوح ۱۵۴ الف).[۴] در بیشتر صحنه‌های تاج‌بخشی، شاه جدید حق آسمانی خود و مسئولیت را با خضوع نمایانی می‌پذیرد، اما هنگامی که بهرام اول (۲۷۳ـ۲۷۶ م) تأیید رسمیت خود را می‌پذیرد، دست خود را کشیده و مشتاق برای گرفتن حلقه پیش می‌برد (لوح ۱۵۶ الف). صحنهٔ تاج‌بخشی به شکل نمایش دو شخص اصلی سوار، که ازجمله در تزیینات برجستهٔ گروهی از سفالینه‌ها (لوح ۷۶۸ ب) دیده می‌شود، تنها در خود ایران رایج نبود، بلکه در فرهنگ‌های دیگر تا سده‌ها بعد هم بازتاب دارد. بارزترین آن‌ها در نمایش سرباز ـ قدیسان مسیحیت شرقی است که عمدتاً سواره و به صورت جفت روبه‌روی هم نمایش داده شده‌اند.

ساسانیان همیشه با توجه به رسمیت موضوع، روح این مراسم را در آثار یادمانی خود به صورت اقناع‌کننده‌ای می‌آوردند. نه‌تنها تصویر هرمزد، دیگر ایزدان زردشتی، شاه و اشراف با وقاری تأثیرگذار به تصویر درآمده، بلکه اسب‌ها نیز نیرومند و درشت و لبریز از نخوتی تأمل‌برانگیز هستند. هنگامی که هرمزد با قدرت خود به شاه تاج می‌دهد، اسب او با یورتمه‌ای باوقار پیش می‌رود (لوح ۱۵۴ الف) و همهٔ اسب‌ها با فاصلهٔ معینی از یکدیگر حرکت می‌کنند. تنهٔ عظیم و درهم‌پیچیدهٔ آنان هم با نیرویی بسیار زیاد پویایی یافته، هنگامی که بارگی بهرام دوم (۲۷۶ـ۲۹۳ م) چون تندبادی به پیش می‌تازد و صاحب پیروزمند خود را بر دشمن بددین می‌برد، جانوران و انسان‌ها همه با هم می‌شتابند تا قربانی را از جا بروبند (لوح ۱۵۹ الف).

[یک صحنهٔ تاج‌بخشی بر سینی فلزی و نیز پیاله‌ای فلزی در موزهٔ بریتانیایی (لوح ۲۳۹ ب) تا حدی معما شده است، زیرا در وهلهٔ اول هر دو تاج‌بخشی دارند و در وهلهٔ دوم هر دو با آن‌هایی که روی سنگ‌برجسته‌ها نشان داده شده، در نکات بسیار اساسی تفاوت دارند. این صحنه‌ها با هم متفاوتند، اما در هر کدام، شاه تاج‌پذیر همانند ایزدان رسمی با همهٔ لوازم کامل تشریفات، از جمله تاج است؛ اما روی سینی هیچ کس دیگری تاج ندارد، هرچند چهره‌های محوری، بر خلاف نمونه‌های دیگر، بر تخت قرار دارند. در بالا مردی بر تختی بر روی شیردال‌ها نشسته است. دور سر او شعاع‌هایی همانند آن‌که از سر مهر، خدای خورشید، می‌تابد قرار دارد، اما نباید فراموش کرد که شاه ساسانی ادعای ارتباط با ستارگان را داشت (نک: صص ۹۷۹ ـ ۹۸۰، ۱۰۷۸). او حلقه را به مردی با کلاهی ساده‌تر پیشکش می‌کند. در زیر، شاه (که از کلاه و نوارهای موّاجش شناخته می‌شود) حلقه را به زنی می‌دهد که روی تختی نشسته و او هم نوارهای موّاج دارد. این یعنی چه؟ پادشاهی ساسانی داریم که بر روی سکه‌هایش آشکارا همراه با همسر و نیز پسر خود، گاه با یکی از آن‌ها و گاه با هر دو است (نک: لوح‌های ۲۵۱ خ، ۲۵۳ پ، ت)؛ این وضعی استثنائی است. این بهرام دوم است که دربارهٔ پادشاهی‌اش اطلاع اندکی داریم. آیا ممکن است پادشاه روی بشقاب بهرام دوم باشد که نخست همسر و سپس پسر خود را با شرکت دادن در قدرت شاهی خود تاج می‌بخشد؟[۵]

به علاوه، به نظر می‌آید که مراسم نشان‌دهندهٔ حادثه‌ای ویژه باشد، زیرا در صحنهٔ بالا فرشته‌ای از آسمان گردنبندی مقدس را فرو می‌آورد، اما در کناره،[۶] صحنه‌ای است که در آن شاه در حال استراحت ظاهراً در میان خانواده‌اش است و اعضای خانواده، حتی کودکان، فرامی‌آیند تا با عرضهٔ گلی به او احترام کنند. این ممکن است جشن سال نو باشد، اما این تفسیر احتمال کمتری دارد زیرا صحنه‌ای داریم که تقریباً با احتمال زیادی «نوروز» ساسانی است و در آن هدایای بسیار فراوان‌تری رد و بدل می‌شود (نک: صص ۹۰۸ ـ ۹۰۹). شاید این برای یادبود رسمی و یا برای جشن خانوادگی پیروزی او بر رومیان در ۲۸۳ م باشد که در نقش‌برجستهٔ سنگی نقش رستم نشان داده شده است (لوح ۱۵۹ الف).]

حضّار

شاه در نقش یک دولتمرد، در چهرهٔ بهرام دوم در نقش‌برجستهٔ سنگی شاپور (لوح ۱۵۷ الف)،[۷] و خسرو اول (۵۳۱ ـ ۵۷۹ م) روی جام مشهور به جام خسرو در کتابخانهٔ ملی [پاریس] (لوح ۲۰۳) و روی بشقابی سیمین در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۳۹ الف) نشان داده شده‌اند. [محاسن بهرام دوم به عنوان دولتمرد ممکن است چشمگیرتر بوده باشد، زیرا روایت است که او در آغاز پادشاهی خود خوشگذران بود اما با اندرز وزیری، به موقع به وظایف خود جلب شد تا کشور خود را از بحرانی اقتصادی برهاند و پس از آن با خرد و داد پادشاهی کرد].[۸] شهرت خسرو اول به عنوان حامی دانشمندان و فیلسوفان حتی تا قرون میانه پایدار ماند.[۹]

شاه در نشست رسمی درست روی لبهٔ کرسی نشسته و به آن تکیه‌ای ندارد، زانوهایش به دو طرف گشوده و شمشیر را درست بین دو پا گرفته و هر دو دستش روی نوک دسته قرار دارد، بدن او راست و نگاهش خیره به جلو است (لوح ۲۰۳). شاه در تصویر روی جام خسرو تنهاست، و باز، هم در سنگ‌برجستهٔ بهرام دوم و هم بشقاب ارمیتاژ (لوح ۲۳۹ الف)، دو درباری در دو سوی تخت ایستاده‌اند که در نقش‌برجسته انگشت

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اشارهٔ خود را به نشانهٔ احترام جلو آورده‌اند، اما روی بشقاب، چشم‌های خود را به سرور خود دوخته‌اند و دست‌هایشان به نشانهٔ فروتنی تا شده یا راست روی سینه قرار گرفته است.[۱۰] از آن‌جا که هر چهار تن یک نوع لباس و کلاه دارند، به نظر می‌رسد چهار سردار خسرو باشند.[۱۱] محدودیت‌های فضا و الزامات اجرا در چنین صحنه‌هایی هنرمند را وامی‌دارد تا شمایل شاه را بلافاصله پس از زیردستان او قرار دهد. اما حتی در این برخورد نزدیک، او جداست و نه‌تنها زیردستان او مرتبهٔ فروتنانهٔ ویژه را در نظر دارند، بلکه وضعیت نشستن شاه او را جدا نگه می‌دارد و حالت چهرهٔ او که خودبینی مؤدبانه‌ای دارد، جدایی او را معیّن می‌کند. یا باز هم هنگامی که بهرام دوم در نقش‌برجستهٔ دیگری در نقش رستم[۱۲] در برابر اشرافی ایستاده است که پشت دیواری مخفی شده‌اند، انسان به‌خوبی تنهایی معنوی شاه را حس می‌کند؛ این تمایز در موقعیت و کیفیت نخست با ظرافت تمام و اندکی بلندی قد شاه القا می‌شود.



شکل ۲۵۰. نقش شیردال، مفرغ، موزهٔ بریتانیایی. ارتفاع ۲۴/۹ سانتیمتر.

تخت شاهی چون نیمکتی تخت نشان داده شده که پایه‌هایش جانور است: برای خسرو اول اسب بال‌دار، برای پادشاهی روی بشقاب موزهٔ بریتانیایی که ممکن است بهرام دوم باشد، شیردال (نک: ص ۸۹۹)، و ظاهراً شیر برای بهرام گور (نک: ص ۹۰۹). این طرح تخت نهایتاً از رسم باستانی شرق گرفته شده که خدایان و زیردستانشان یعنی شاهان را با صفات جانوران حمایت می‌کنند که شاید ریشهٔ توتمی داشته باشد. مثلاً در مکاشفه[۱۳] شاه در بلندی تختی نشسته که گاو، شیر، عقاب (همهٔ صفات خدای بزرگ از زمانی بسیار کهن) و فرشته‌ای آن را می‌برند ــ نشانه‌هایی که در مسیحیت نشان چهار بشارت‌دهنده است.

[دو جفت از تخت‌های جانورپایهٔ زیبای برنزی پیدا شده است که هر دو همین طرح را دارند، گرچه یک جفت که در مجموعهٔ دیوید ـ ویل و استاکلت (لوح ۲۴۰ ب، پ) موجود است، بسیار بزرگ‌تر از

دیگری است که در موزهٔ ارمیتاژ و موزهٔ دولتی آذربایجان نگهداری می‌شود. جفت بزرگ‌تر آن در غرب ایران پیدا شده است. شیردال عقاب ـ شیری قدرت شاهانه و نیروی لایزال برتری را القا می‌کند. گوش‌های تیزشده، تاج نوک‌تیز، پیله‌های بلند و شیاردار گود، نوک سخت خمیده، و تأکید بر همهٔ جزئیات حکایت از نیرو دارد. سرِ کاملاً بالاگرفته خواستی بی‌رحم را نشان می‌دهد و پنجه‌های سنگین شیرمانند، استواری، حالت پرهای سینه چون زرهی پیله‌دار، برتری جایگاه آیینی شکل را تقویت می‌کند. شیردالی مفرغی، کاملاً شبیه آن در موزهٔ بریتانیایی (شکل ۲۵۰)[۱۴] که می‌گویند در افغانستان پیدا شده، ممکن است به همین مقصود ساخته شده باشد؛ گرچه هیچ نشانی از آن که در ساختار چیزی به کار رفته باشد ندارد. همان گوش‌های دراز نوک‌تیز که اکنون با هوشیاری به جلو خمیده است و اجزای زاویه‌دار پوزه، خطر آنی آرواره‌های غرّان را سنگین‌تر می‌کند و زره پیله‌دار تقریباً به طور یکسان تکرار می‌شود. بدن خوش‌تراش و اغراق‌آمیز، پایین‌تنهٔ کشیده، و حالت اندکی باوقار نشانهٔ آمادگی برای یورشی ناگهانی است.]

در تاج‌گذاری و جدی‌ترین لحظهٔ رسمی، تخت عریان است اما هنگامی که شاهنشاه در دربار است، در پشت او انبوهی از بالش‌های تخت، نازک و چهارگوش قرار دارد. برخی از فرماندهان کُرد همین وضعیت بالش‌ها را حتی تا امروز حفظ کرده‌اند.[۱۵] به مهمانی که محترم شمرده شود، به عنوان نشانهٔ بزرگی بَردز [bardz] یا بالش می‌دهند که روی آن بنشیند؛ و از پشتهٔ بالشی که در پشت اوست، بزرگی آن کس نشان داده می‌شود و اگر کسی مرتبه‌اش عالی‌تر باشد، حتی دو بالش می‌گیرد.[۱۶]

شاه چونان سرباز

شاه چون جنگجویی پیروز اغلب در سنگ‌برجسته‌ها نشان داده شده است. معمول‌ترین بن‌مایه پیروزی شاپور اول (۲۴۱ـ۲۷۲) است. فاتح روی اسبی در حال یورتمه، دست خود را با غرور اما با آرامش یک غالب، بر سر شکست‌خورده که در پیش او زانو زده گرفته است (لوح ۱۵۵ الف). این تصویرهای رسمی پیروزی شکوهمند شاپور بر والرین (۲۶۰ م) که نشانهٔ معرفی قدرت عالی شاهنشاهی ساسانی بود، الهام‌بخش داستان‌ها و افسانه‌های عامیانه گردید و این‌ها هم به نوبهٔ خود الهام‌بخش تصویرسازی بیشتر صحنه‌هایی از این دست شد. جالب است که در نشان دادن پیروزی ایران بر روم، تأثیر سبک‌های غربی بیش از همه جای دیگر آشکار می‌شود و از همین رو، در نقش‌برجستهٔ بزرگ پیروزی شاپور در بیشاپور (لوح ۱۵۸ الف، ب) تأثیرپذیری از صحنه‌های پیروزی رومی کاملاً بارز است. چهره‌ها در ردیف‌های فشرده و گروه‌های یکپارچه و نزدیک، هم به صورت نظامی و هم عادی ارائه شده‌اند، و این وحدت، با طرح مداوم لایه‌های جامه‌ها تقویت شده است. ممکن است ترکیب نهایی یا همان دگرگونی عمده[۱۷] تغییر کرده باشد و از یک یادمان پیروزی رومی مثل ستون ترایانوس گرفته شده باشد. هنرمند تنها بخشی از مراسم را تصویر کرده تا همهٔ آن را نشان دهد و به نظر می‌آید که گروه‌ها از نظم خود گسسته شده‌اند. به این ترتیب، تنها طلایهٔ لشکر نشان داده شده و عقب آن ظاهراً در سنگ کنده‌نشده پنهان است. خشونت این تمهید سبکی را برجسته می‌سازد که صریحاً در نقش‌برجسته‌های هخامنشی وجود دارد؛ نقش‌برجسته‌هایی که همیشه ترتیبی بسیار ساده، حرکتی آرام، فضایی مناسب، و پرداختی کامل در جزئیات دارند (لوح‌های ۹۰ ـ ۱۰۰).

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همهٔ نقش‌برجسته‌های ساسانی، چه کنده‌شده بر سنگ چه قلم‌زده بر سیم، این درجه از تعالی فنی را ندارند. حتی نقش‌های هم‌روزگاری که به دستور یک شاه تهیه شده، در کیفیت اجزا، نیرو، و بالاتر از همه در بیان حرکت، کیفیتی که هنرمندان ساسانی در آن برتر از همه بودند، با هم تفاوت دارند. اما سبک واقع‌گرایی ویژگی منحصر به خود را دارد که برای نمونه در جنبه‌های متمایزی چون شکل بخشیدن به اعضای بدن و در اجزای ظریفی مانند ارانهٔ غضروف‌های کشیده در پای اسب نشان داده شده است. این واقع‌گرایی همیشه بر ظریف‌کاری جدی و فوق آگاهانهٔ برخی از کارها، مانند طرح‌های پارچه، برتری داشته است.

شاه در نقش جنگاوری فعال بر روی هیچ‌یک از آثار شناخته‌شدهٔ فلزی ساسانی دیده نشده است، اما پیکر کامل مفرغی موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۴۰ الف) او را چون شهسواری نشان می‌دهد که قابل مقایسه با پیکرهای سنگی است. تنها یک تندیس بزرگ تمام‌پیکر ساسانی در ایران پیدا شده، پیکر افتادهٔ شاپور اول (لوح ۱۶۱ ب، پ)، اما نقش‌برجستهٔ شاه در طاق‌بستان (لوح ۱۶۱ الف)، که بخشی از تمام پیکره است، به پیکرسازی آزاد یادمانی نزدیک می‌شود و در واقع ممکن است جای خود را در تاریخ طولانی تندیس‌های سواران بزرگ بیابد. او غرق تجهیزات آهنی خود سوار اسبی زین‌آور (پوشیده در برگستوان) است. تمام چهره را با توری فلزی پوشانده‌اند، اما حذف ویژگی‌های چهره که تنها چشم‌ها اندکی آشکار است، تصادفی نبود. قصد هنرمند نشان دادن آسیب‌ناپذیری سواران سنگین‌اسلحهٔ ساسانی بود که تنها در لحظهٔ اوج به جنگ می‌رفتند (نک: فصل ۵۸).

تندیس مفرغی مجموعهٔ ارمیتاژ آشکارا بازتاب مستقیم تصویر دیگری از همین دست است، و این قطعه گرچه اندازه‌ای کوچک دارد ولی پیکربندی کلی آن رقابت‌پذیر نیست و کیفیات اساسی و نیروی آن یادمان سوار را در اندازهٔ طبیعی دارد. یورتمهٔ اسب سنگین و نیرومند است. سر برافراشته و مغرور است که دست سنگین سوار با کشیدن افسارها آن را به آن حالت درآورده، یادآور صحنه‌های رسمی است که روی نقش‌برجسته‌های سنگی بازنمود شده است. سوار خود از جهاتی با سری بزرگ و پایی کوچک غیرفعال است؛ اما با آن‌که تقریباً مانند کاریکاتور به نظر می‌آید، باوقاری که روی زین و با قیافهٔ سرد و دست‌های کشیده که دارد، در اصل باید در آن صفاتی باشد که پیکرتراش باید تصویری عینی یا یادآوری آن یادمان رسمی و طراحی‌شده را در پیش چشم داشته باشد تا بدین وسیله شکوه شاه (سوار) را حفظ کند. هویت این شاه اکنون مشکل پیدا کرده است، زیرا روکار تاج اکنون از میان رفته است.[18] با شکافی در پهلوی اسب و بازمانده‌های پوششی که در تاج پنهان است، روشن می‌شود که این تندیس مفرغی بخوردان بوده است (نک: صص ۷۵۱ ـ ۷۵۲).

شکارها

تنها یک شاه در تندیس‌های سنگی در نقش شکارچی نشان داده شده و آن در مغارهٔ طاق بستان است، اما شکارچیان روی بشقاب‌ها بسیارند. این نیز تصادفی نیست. هنرمند ساسانی در طرح نقش‌برجستهٔ سنگی می‌بایست فکر کند که نمایش این صحنه جنبهٔ رسمی دارد. وظیفهٔ او ساختن پیکری بود که به بینندگانش، همهٔ مردم، همهٔ نژادها و همهٔ جهان، تصور بزرگی، قدرت و شکوه فاتح را بدهد؛ تصویری روشن و مؤثر از قدرتی نامحدود و عظمتی آسیب‌ناپذیر که هرمزد و مهر آن را تأیید کرده‌اند. او می‌بایست جسارت اشتباه‌ناپذیر شاه را در رفتن به جنگ، آگاهی او از قدرت خود و کسب پیروزی بیان کند. پیکر باید پیوسته یادآور هشیاری

خردمندانه و آگاهی دولتمردانهٔ یک شاه باشد. او باید استوار و در عین حال درستکار باشد، سروری که همیشه در اندیشهٔ نیازها و سرنوشت کشور خویش است و در رایزنی با درباریانش همیشه متعادل است. همهٔ کشور و همهٔ جهان (زیرا شاه ایران خدایگان جهان بود) بایستی همیشه تصویری از چهرهٔ سرور خود داشته باشند.

اما وسایل سیمین اغلب به مقصود دیگری ساخته می‌شد. آن‌ها را برای زندگی خصوصی طراحی می‌کردند تا در جشن‌ها، در حلقهٔ دوستان صمیمی و میهمانانی که دور یک سفره گرد می‌آمدند، به کار رود. به همین دلیل آرامش و سرگرمی، به‌ویژه سرگرمی‌های اصلی شاهان ساسانی و زیردستان ایشان را فراهم می‌کرد که عمدهٔ آن انواع شکار بود که فردوسی در شعر خود وصف کرده است.

[شکار شاهانه فرصت بزرگی بود و تقریباً مراسمی دولتی. کار تنها یک روز و حتی یک هفته هم نبود. شاه جهان می‌بایست برای شکاری یک‌ماهه آماده می‌شد. ده‌هزار سوار یکباره ممکن بود همراه یوزها و شاهین‌ها بیرون روند و شمار قوش‌ها و بازهای شاهانه کمتر بود. هر یک از بزرگان در اردو ممکن بود سی خدمتکار به همراه داشته باشد. ده شتر، همه استبرق‌پوش، چادر شاه را می‌برد و هفت فیل تخت فیروزه، همچنین صد شتر خنیاگرانی را می‌بردند که تاج‌های بزرگ داشتند. هشت شاهین شکاری، ده باز و قوش شکاری و یوزهای شکاری به شکارگاه برده می‌شد. توده‌های بزرگ از کشتهٔ شکارها را به بازرگانانی که در اطراف اردو انبوه بودند می‌فروختند. آنان یک گور یا ده غزال را به یک‌چهارم بهای بازار می‌خریدند، اما درویشان (مردم تهیدست) مجاز بودند که با الاغ بارهایی از شکارهای کوچک و مرغان آبی را به خانه ببرند.[19]]

نقش‌برجستهٔ طاق‌بستان که شاه را در میان گله‌های بزرگ شکارهای وحشت‌زده نشان می‌دهد، درحالی‌که خدمتکاران و نوازندگان حضور دارند، نمایی دیدنی از قطعات باشکوه سروده‌های فردوسی را به دست می‌دهد. در بشقاب‌ها گزارشی این‌چنین دقیق از مقیاس عظیم این ورزش شاهانه ممکن نیست، اما آن‌ها به بهترین وجه، حتی تنها با چهرهٔ شاه و چند جانوری که نشان می‌دهند، همان حالت را القا می‌کنند و ممکن است فشرده‌تر و برجسته‌تر باشند زیرا متمرکزتر هستند. در دو بشقاب ارمیتاژ که شکارهای شاپور دوم را تصویر می‌کنند (لوح‌های ۲۰۹، ۲۱۰)، او را مردی متمایز و باشکوه، با چهره‌ای خوب و برخوردار از زیبایی مردانه، و ریش او را بسته با حلقهٔ ستتی زرین نشان داده‌اند، چنان‌که چهرهٔ کامل سوار در حماسهٔ ملّی و آثار مورخان خارجی توصیف شده است. بزرگی زمین‌دار در این‌جاست که چه در عشق و چه در شکار، در جوانمردی یا خشم حدی نمی‌شناسد، در حملهٔ استوارش بر قوچ‌ها، آن‌ها را بدون نشانه‌ای از هیجان بر روی چهرهٔ زیبایش[20] که بزرگ‌زادگی در آن به‌خوبی نمایان است می‌کشد. یا در روی بشقاب دیگری، شخص جسارت گستاخانه و در عین حال طاهر خردمندانهٔ شکارچی، بهرام اول، را می‌بینند که در نقش یک شاهزاده[21] در حالی تصویر شده که گرازی را که در میان نی‌ها نیمه‌پنهان است، درست در لحظهٔ پریدن به روی او شکار می‌کند (لوح ۲۱۲).

[انواع بسیار گوناگونی از شکار نشان داده شده: سوار، که شکارچی ممکن است به قربانی خود با کمان، شمشیر یا زوبین حمله کند، و پیاده، که ممکن است شمشیر، نیزه یا کمند به کار برد. تیرانداز ساسانی جادست تخت وسط دو قوس کمان سنگین مرکب خود را در مشت چپ خود می‌گیرد و زه کمان را با شست راست خود می‌کشد و شست را به دو انگشت میانی محکم می‌کند (لوح‌های ۲۰۸ ب، ۲۱۱، ۲۱۳، ۲۱۴)،[22] اما در روش مغولی حلقه‌ای شصت را نگه می‌دارد (نک: فصل ۵۸)؛ این حالت کمانگیری چه در تیراندازی مستقیم به

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جلو و چه کمان کشیده به پشت، کمان را حفظ می‌کند درحالی‌که بدن روی زین چرخیده و در وضعی جالب قرار می‌گیرد که پارتیان با آن از پیش آشنا بودند (لوح ۲۱۷). بدین شیوه، شیر، گراز، غزال، گوزن، قوچ و دیگر جانوران شکار می‌شدند. در نمونه‌ای، بهرام گور هنگام شکار با کمان با دقت تمام پیکان جنگی دوشاخه‌ای را که هلالی است، به کار می‌برد.[۲۳] فیروز اول (۴۵۷/۹_۴۸۴ م) نیز پیاده در حال تیراندازی نشان داده شده است (شکل ۲۶۵) (نک: ص ۸۰۲).

شمشیر را از پشت اسب برای شیر یا گراز (لوح ۲۱۲) به کار می‌بردند و دستهٔ آن را در مشت می‌گرفتند و انگشتان جلو به دستهٔ شمشیر می‌چسبید. در تصویری شکارچیان پیاده سپر به دست دارند (لوح ۲۳۶)، اما این نقش دارای ریشه‌ای یونانی ـ رومی است و نمی‌توان آن را خاص ساسانی دانست. خشت (نیزه‌ای کوتاه) که آن هم از پشت اسب علیه گراز، و شاید شیر و خرس به کار می‌رفت (لوح ۲۲۹ ب)، به‌ویژه جالب است، زیرا همین سلاح در شکار گراز در هندوستان امروز هم به کار می‌رود. انتهای خشت را تنها در یک دست می‌گرفتند، با مشتی گره‌کرده و انگشتان حلقه‌زده به دور آن، به طوری که دستهٔ آن آرام در کف قرار گرفته، حمله با تکیه بر ساعد صورت می‌گیرد. هنگامی که شمشیر را پیادگان به کار می‌بردند (لوح ۲۰۵)، با شکار دیگر درگیر جنگی تن‌به‌تن می‌شدند. نیروی فوق‌العاده و خمیدگی کامل در این ورزش خطرناک در تصویر پهلوانی شاپور اول روی بشقابی در موزهٔ بریتانیایی (لوح ۲۰۶) نشان داده شده است. درحالی‌که گله‌ای گوزن با تاخت از کنار می‌گذرد، شاه به روی گوزنی می‌برد و دیده می‌شود که سوار آن شده، شمشیر خود را به پشت گردن گوزن فرو می‌برد. ظاهراً گاهی سنان که با دست افکنده می‌شد هم دیده می‌شود، زیرا نقش سیمین برجسته‌ای از شاه ساسانی (احتمالاً نرسی (۲۹۳_۳۰۳ م)) در موزهٔ دولتی برلین، او را با دست راست گشاده تا راستای شانه نشان می‌دهد که انتهای سنانی را که در حدود ۷۰ سانتیمتر است و سری دراز و تیز دارد، گرفته است.[۲۴]

هنگامی که در شکار پیاده نیزهٔ بلند به کار می‌رفت، با دست راست مشت‌شده آن را در حدود ۳۰ سانتیمتر از انتها می‌گرفتند و دست از انتها بالا و مشت چپ حدود ۷۶ سانتیمتر جلوتر بود به طوری که هر دو آرنج ثابت باشد. اما شاهی (ظاهراً بهرام گور (نک: صص ۹۰۷ ـ ۹۰۸)) با تکیه‌گاهی بسیار نااستوار عمل می‌کند (لوح ۲۱۸)؛ هر دو بازو را بالا برده، دستهٔ نیزه پشت سر او است، هر دو مشت و ساعدها جلو است و در این وضع دشوار، نیزهٔ خود را درست به دهان شیری حمله‌ور فرو می‌کند. چنین جزئیاتی گویا هستند، زیرا ممکن است مورد ستایش شکارچیان ماهر و علاقه‌مندی باشند که طرح‌ها برای خاطر آن‌ها پدید آمده است.

تنها یک صحنهٔ شکار با کمند دیده می‌شود: شاپور سوم (۳۸۳ – ۳۸۸ م) گوری را می‌گیرد. بند به‌نرمی دور دست راست او پیچیده، آن را با مشت چپ نزدیک به حلقه گرفته است تا آن را تنگ‌تر کند. این کار، همراه با تردد شاپور برای سواری بر گوزن دوان (لوح ۲۰۶)، یادآور نمایش مهارت در سواری بر اسب وحشی است که با کوتاه کردن شلوار سامانی سنگین‌تر و به آن کار همانندتر شده و بسیار شبیه کارهای گاوچران‌های امریکای غربی است.[۲۵] یکی از مسائل حساب سادهٔ هفتم را آنانیا شیراکتزی Anania Shirakatzi براساس یک شکار گور مطرح می‌کند. در این مسئله خدمتکاران به یک ارباب و مهمانانش اطلاع می‌دهند که گلهٔ بزرگی از گورها داخل بوستان شده است. تعداد زیادی از آن‌ها با نیزه کشته شدند و تعدادی مشخص را با تیر و کمان زدند، ولی جوان‌ترها را با کمند گرفتند.[۲۶]

هنرنمایی‌های بهرام گور

[یکی از شکارهای ساسانی مشخصهٔ ویژه‌ای دارد و آن اردوکشی بهرام گور هنگامی است که چنگ‌نواز محبوب و زیبای او، آزاده، او را به مزاح گرفت. او اجازه داد آزاده همراه او به شکار آید و آن‌گاه بر آن شد تا پهلوانی مشهور خود را با کمان به نمایش گذارد و چند هنرنمایی به پیشنهاد او انجام داد: با زدن شاخ‌های غزالی، آن را ماده کرد و با نشاندن دو تیر بر سر ماده‌غزالی، چنان راست که شبیه شاخ به نظر آید، آن را نر کرد؛ یا دیگران می‌گویند پای غزالی را به گوشش دوخت. نخست گلوله‌ای را به‌وسیلهٔ لوله‌ای به گوش غزال زد تا آن را قلقلک دهد، سپس هنگامی که با سمش آن را خاراند، با تیری آن دو را به هم دوخت (لوح ۲۲۹ الف). آزاده که شاید از پیروزی کامل سرورش خشمگین بود، به قول برخی با این عتاب که «کار نیکو کردن از پر کردن است» او را ملامت کرد. گویا با تحکم کردن به بهرام به خاطر این وحشی‌گری، او خشمگین شد و آزاده را از ترک خود به زمین انداخت و رها کرد تا شتری که روی آن سوار بود، دختر را له کند و بکشد.]

این افسانه که در زمان ساسانیان شیوع عام یافته بود، زیرا نقش آن روی مهرهای ساسانی چندان کم نیست (نک: ص ۹۸۶ و لوح ۲۵۶ الف)، درونمایهٔ دو بشقاب نقره در موزهٔ ارمیتاژ است که به سبک ساسانی هستند، البته احتمالاً به دوران پس از ساسانی تعلق دارند و یکی حتی ممکن است متعلق به قرن نهم باشد (لوح ۲۲۹ الف).[۲۷] این مضمون جاافتادهٔ قدیمی حتی در سده‌های دوازدهم و سیزدهم مسیحی رایج بود و روی سفال‌های آن زمان آمد (نک: فصل ۴۵ و لوح‌های ۶۶۴، ۶۷۲، ۶۷۹، ۷۲۷ ب، و قس: لوح ۱۳۰۰)، و در مینیاتورها، حتی تا دورهٔ صفوی، رایج و بی‌تغییر ماند. چرا باید چنین افسانه‌ای در تصور ایرانیان چنان جایگاهی داشته باشد که پس از مرگ بهرام گور اصلی، چند نسل آن را نگه دارند و چرا باید در جزئیات چنین قاطع باشد؟

به علاوه، قهرمانی در ردیف بهرام گور دو همتا در دو فرهنگ کاملاً نزدیک با ایران دارد: در ارمنستان با نام شاه واهاگن Vahagn، و در گرجستان با نام شاه واختانگ گُرگاسُل Vakhthang Gorgasol؛ هم واهاگن و هم واختانگ از نظر زبانی همان بهرام گور است. افسانه‌های دیگری را به داستان‌های این قهرمانان پیوند داده‌اند، به‌ویژه به افسانه‌های واهاگن که با مویی از آتش، ریشی شعله‌ور، دو چشم خورشیدسان، و دَمی که باعث می‌شد زمین و دریای ارغوانی از نور بدرخشد، توصیف شده است.[۲۸] او از میان شعله و دود نی‌هایی که در دریا رسته بود، کاملاً بالغ پدیدار شد. واهاگن نبرد بزرگی با ویشاپ دارد.[۲۹] او بارگی دلخواهی داشت که یک بار که برای آن غذا نداشت، کاه‌های شاه‌بارشام Barsham را دزدید.

مبنای مشترک این سه قهرمان حماسی در فرهنگ‌های ایران، ارمنستان، آلبانی و گرجستان چیست؟ در آن‌ها ایزد قهرمانی است به نام ورثرغنه که خدای یک آیین کهن ایرانی است. نام واهاگن و واختانگ همان ورثرغنه است و ورثرغنه، فرشتهٔ پیروزی در مذهب اوستایی است که بهرام هم نامیده می‌شد.[۳۰] او سخت همراه و در واقع در برخی مراحل آمیخته با خدایی کهن‌تر یعنی مهر (میثره)، خدای خورشید و نور، بود که چهرهٔ او ممکن بود تقریباً با همان واژه‌هایی توصیف شود که شاه ارمنی، واهاگن. ورثرغنه هماورد بزرگی به نام ورثره داشت و نیز اسبی دلخواه که برای آن کاه دزدید. راه این سوار کاه‌دزد آسمانی تا اید با کوره‌راه درخشانی نشانه‌گذاری شد که آسمان‌ها را تقسیم می‌کند؛ به طوری که حتی امروز هم کردها با نگاه به راه شیری آن را

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کَدرْ یا کاه‌دزد می‌نامند. نام شاهی که واهاگن زمینی کاه او را دزدید، بارشام، اگرچه اندکی شکل تحریف‌شده دارد، یادآور نام پسر خورشید (بار شمس)[۳۱] است.

واهاگن، برابر ارمنی بهرام گور، ورثرغنه‌ای است که به روی زمین آمده و شگفت‌آور نیست که این ایزد ـ قهرمان پیکری زمینی یافته باشد. شخصیت ورثرغنه ـ میثره بسیار بزرگ‌تر از آن بود که تنها به مجمع خدایان محدود شود. اما در خود نام ترکیبی بهرام گور چه چیزی نهفته است؟

ورثرغنه به شکل‌های مختلف به زمین آمد:[۳۲] با پیکر زیبا، بلند، نیرومند، ممکن است چون جوانی زیبا، درخشان، با چشمان تابناک، خُودپاشنه؛ یا مردی درخشان و زیبا که شمشیر زرین او بسیار آراسته است؛ چون بادی نیرومند و زیبا؛ چون گاوی زیبا؛ چون اسبی؛ چون شتری که در میان همهٔ توان به هنگام فحل چون به میان مادگان خود می‌رود، بیشترین قدرت و حرارت را نشان می‌دهد؛ چون گرازی تیزدندان و خشمگین که با ضربه‌ای می‌کُشد، نیرومند و تند در دویدن؛ همچون کلاغ، سریع‌تر از همهٔ پرندگان، سبک‌ترین همهٔ پرندگان؛ یا چون غزالی زیبا. ورثرغنه بود که زردشت او را به خاطر «سخن پیروزمند، راه پیروزی و پاسخ پیروزمند» ستود و ورثرغنه خود ستاره‌ای است که از دل و جان سرسپردهٔ زیباترین همهٔ ستارگان است.

بنابراین، بهرام، روشنایی جهان،[۳۳] با چهرهٔ خورشیدوار،[۳۴] فرماندهٔ بزرگ و دارندهٔ فرشاهی،[۳۵] بلند چون سرو و دارندهٔ کمری چون نی،[۳۶] دارای شمشیری زرین[۳۷] و اسبی بادپا،[۳۸] خویی طوفانی، چون گاوی توانا، و چونان اسبی به پیش می‌تازد؛ در شکار چون شتری خستگی‌ناپذیر، و در خشم سستی‌ناپذیر، با نهصدوسی بانو در پناه خویش و همه آراسته.[۳۹] او چون گراز خشمگین و ویرانگر، چون پرنده تیز و تند، و چون گوزن در جنگ سخت و بی‌آزرم است. همچنان‌که در نقش واهاگن با ویشاپ می‌جنگد و در نقش ورثرغنه ورثره را شکست می‌دهد، اژدهاها و دیگر ددان وحشت‌انگیز را می‌کشد.[۴۰] او موهبت زبان‌ها را داشت: بنا به روایت، به هشت زبان سخن می‌گفت،[۴۱] با هر مخاطبی مناسب خود، و با لهجه‌ای ویژه به زنان خود عشق می‌ورزید. خود چون ستاره‌ای بی‌زوال بود. او آزادهٔ نوازنده را عاشقانه دوست داشت که هم‌نوایی سپهرهای برین را بازتاب می‌داد (نک: ص ۱۰۹۱).[۴۲]

بهرام گور ورثرغنه در جهان ماست. فرشته‌ای که اهریمن را می‌راند، چون فرمانروایی تصویر شده که همیشه در جست‌وجوی دادگری است. مایه‌ای که نیروهای بکر طبیعت را بارور می‌کند، مردی می‌شود مشتاق نوازش‌های زنان، تنبیه‌کنندهٔ وحشت‌آور، شخص لجام‌گسیخته‌ای است که در لحظهٔ خشم می‌توانست محبوب خود را به کام مرگی زشت افکند.

اما آیا این مقدّر نباید باشد که آزادهٔ جوان و زیبا به خواست دلدادهٔ خود نابود شود؟ هر روز صبح زیباترین ستارگان مقهور آمدن سرور روز هستند؛ و نه‌تنها در جمع خدایان میثره از ورثرغنه جدا نیست، بلکه نام میثره (مهر)، امروز در فارسی به معنی عشق، نیرویی است که بهرام را به آزاده پیوند می‌داد؛ گرچه بر او فال شوم زد، زیرا هر مردی چیزی را که دوست دارد از بین می‌برد (نک: ص ۱۰۸۲).

در واقع آیا ورثرغنه چون شتری نر، نیروی عشق مادی تن‌یافته، وسیلهٔ عشق اصیل مردانه نبود که بهرام و محبوب او را به صحرا برد؟ آزاده در زیر پاهای شتر از میان رفت، با عشق تن‌یافته خرد شد که الگوی نیروی لجام‌گسیختهٔ مردانگی است. بنابراین بهرام به عنوان یک قهرمان، به‌ویژه در داستان شکار بهرام و آزاده، به آیین

باستانی ایران بازمی‌گردد، ستارگان را منعکس می‌کند و بر عمیق‌ترین آگاهی انسان پرتو می‌افکند؛ و از این رو، حتی ممکن است نشان ضعیفی از اعتقادی بارز و کهنه باشد، زیرا واختانگ، بهرام گرجی، لقب گُرگاسَل یا «گُرگسار» دارد. بهرام خود «گور» نامیده شده که گورخر نیز امروز در گویش‌های کردی به معنی گرگ است.[۴۳] آیا در این‌جا بازتاب گنگ دوری از توتمیسم آغازین نیست؟

شگفت نیست که قهرمان و افسانه‌ای که چنین در ذهن ایرانی و روح انسان ریشه دارند، این‌چنین دوام آورده باشند. تنها در افسانه‌ها و تصویرسازی ایرانی هم نبود که زنده ماند. ژرژ پیروزمند، قدیس بزرگ مسیحیت شرق، گوشت گوشت و خون خون اشرافیت زمین‌دار باستانی، با بارزترین ویژگی‌های ورثرغنه آراسته شده بود؛ نقطهٔ تمرکز یک آیین مسیحی که پسرخالهٔ آلمانی بهرام گور است.

[بشقابی در موزهٔ دولتی برلین (لوح ۲۲۹ ب)،[۴۴] که آشکارا به دورهٔ پس از ساسانی تعلق دارد و از نظر سبک نزدیک به بشقاب جدیدتری از بهرام و آزاده است، بسیار ساده شاه شاهان را چون شکارچی نیرومندی نشان می‌دهد که شکارهای گوناگونی را بر زمین افکنده است. بشقابی در موزهٔ بریتانیایی (لوح ۲۳۱ الف)، که تقلیدی از آن در موزهٔ ارمیتاژ است (لوح ۲۳۱ ب)، حکایت ویژه‌ای را تصویر می‌کند که در شاهنامه آمده است و جالب است زیرا بشقاب موزهٔ بریتانیایی، دست‌کم،[۴۵] ممکن است متعلق به دورهٔ زندگی خود بهرام گور باشد. بهرام به هنگام آغاز فصل در دشت میانرودان (بین‌النهرین) به شکار شیر رفت.[۴۶] بی‌اعتنا به تیر و کمان مطمئن‌تر، جانوران وحشی را یکی پس از دیگری با شمشیر زد. حتی یکی از شیرها که به پا خاسته و پنجه‌ها را پایین آورده بود تا از پشت بر اسب بزند، بر سرش کوبید و حیوان را به دو نیم کرد.

اساساً همین وضعیت باز هم روی بشقابی در موزهٔ بریتانیایی نمایش داده شده (لوح ۲۱۸) که احتمالاً متعلق به سدهٔ نهم یا حتی دهم مسیحی است. درحالی‌که شیری تازه فرو کوفته شده، شیر دیگری به پا می‌خیزد و به صورت اسب چنگ می‌زند، اما سرش، آن هم نه با شمشیر بلکه با زوبین، جدا می‌شود. جزئیات به‌پاخاستن شیر و چنگ زدن به صورت اسب نسبتاً غیرعادی است و حاکی از آن است که همان قطعه را تصویر می‌کند.[۴۷] بی‌دقتی در جزئیات سلاح را به خاطر گذشت چهار سده شاید بتوان انتظار داشت، و این را توضیح می‌دهد که چرا کلاه نه از آنِ بهرام گور و نه از آنِ شاه شناخته‌شدهٔ ساسانی دیگر، بلکه تنها تاجی است پَردار که با چنان شکلی می‌تواند خسرو را هم نمایش دهد.[۴۸] ولی از آن‌جا که چهرهٔ تاریخی محو شده است، ظاهراً معنای نمادین مشخص‌تر شده است، زیرا در روی بشقاب سیمین، هر شیری بر روی شانهٔ خود گلوارهٔ پیچان نماد خورشید را دارد.

روی ظرفی در موزهٔ بریتانیایی، نماد خورشید در صحنهٔ شکار دیگری به همین اندازه مشخص است،[۴۹] که در آن شکارچی شاهانه، باز هم تاج عادی خسرو را با بال و هلال بر سر دارد، زیرا در این‌جا شکار علاوه بر قوچ و گراز شامل دو جفت شیر به حالت چلیپا نیز هست. شیرهای چلیپایی تخت خدای خورشید بابل باستان، نینورتا را هم آراسته است و همان اسطورهٔ قربانی کردن اژدهای تاریکی به نینورتا و نیز ورثرغنه نسبت داده شده است.[۵۰] این‌که ارتباط این جفت شیر با چنین چیدمانی با خورشید در همان زمان شناخته شده بود، تقریباً قطعیت دارد، چنان‌که طرحی بر روی ظرفی سیمین در کتابخانهٔ ملی پاریس است که در آن شیرها به همین شکل چلیپایی، گلواره‌های خورشیدی پیچان را بر روی شانه‌های خود دارند.[۵۱] شکار شیر دیگری به وسیلهٔ بهرام گور

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر روی بشقابی متعلق به برادران فوردان (شکل ۲۵۱) هم نشان داده شده است.[۵۲] شاه در این‌جا پیشانی شیر را گرفته و گرزی را بلند کرده است[۵۳] و در طرف دیگر او هم ماده‌شیری هست.

قطعهٔ گیرا و شاید تعیین‌کننده‌ای از شاهنامه دربارهٔ بهرام گور روی بشقابی در نگارخانهٔ والترز (لوح ۲۳۰ الف) ثبت شده که آن هم ساسانی و به احتمال بیشتر، بلافاصله پس از ساسانی است.[۵۴] بهرام گور با تاج ویژهٔ



شکل ۲۵۱. لوح، نقره، بهرام گور شیری را مغلوب می‌کند، در مالکیت برادران فوردان. قطر ۲۹/۵ سانتیمتر.

خود، با سپینود، دختر شنگل پادشاه هندوستان، هدایایی را رد و بدل می‌کنند. شاه هنگامی که ناشناس به این کشور سفر کرده بود، با او ازدواج کرد.[۵۵] او تاج سنتی هندی ـ سکایی را که از یک جفت شاخ قوچ و اناری در بین آن دو شکل گرفته بر سر دارد.

تمام سفر بهرام گور به هندوستان، که فردوسی با جزئیات سروده است، افسانه می‌نماید. پس، بی‌معنی نیست که چون شاخ قوچ ویژهٔ تاج‌های هندی ـ سکایی است، شایستهٔ ناهید هم باشد که نگهبان مقدس گله‌هاست و او را با ستارهٔ زیبای صبح می‌شناختند که دل ورثرغنه در گرو مهر او بود. انار چشمگیر این ارتباط را نیرو می‌بخشد، زیرا این شیوه یکی از صفات ایزدبانوی باروری در تعدادی از چهره‌های فراوان اوست و نیلوفر گرد برجسته در روی جامهٔ بانو ممکن است عامل نمادین دیگری باشد. حتی به میان آمدن هندوستان نباید تصادفی باشد، زیرا نویسندگان عرب آغاز سده‌های میانه جزیرهٔ وقواق ــ جایی که درخت «وقواق» (یا درخت سخنگو) در آن می‌رویید ــ را جایی در مسیر عمومی آن سرزمین قرار می‌دهند و این مفهوم شگفت از میان همان داستان نمادین ایزدبانوی باروری برآمده است.[۵۶]

در شاهنامه، سپینود پس از ازدواج گوهرها و گنج‌هایی به بهرام پیشکش می‌کند، اما این ممکن است در نوروز اتفاق افتاده باشد.] زیر خط پایین کار، سه سر جداشدهٔ گراز قرار دارد، و در نوروز، روز جشن بزرگ،

پادشاه گرجستان سر گرازی برای وزیر بزرگ خویش می‌فرستاد (و شاید هم برای دیگر اعضای مهم دربارش)، زیرا لازم بود پیش از تشرف سال نو به پیشگاه سرور خود، گوشت گراز خورده باشد. ریشهٔ این رسم شناخته نشده است، اما هنگامی که ورثرغنه برای پادافره دادن دروغگویان به زمین رفت، به شکل گرازی درآمد؛[۵۷] شاید اندکی از گوشت گراز، کارگزار درباری را به درستکاری مقید می‌کرد (نک: فصل ۳۶، پانوشت ۴۸).

آ در صحنهٔ دیگر جشنی، همزمان با آخرین شکار شیر و آشکارا از همان مکتب، باز هم به نظر می‌آید شاه بهرام گور باشد؛ گرچه در این‌جا هم او تاج خسرو را دارد که عمومیت یافته و آراسته به بال‌ها و هلالی در بالای آن است (لوح ۲۰۸ الف). این‌که در این‌جا بهرام گور مورد نظر بوده، از دو شیر پشت‌به‌هم که تخت را می‌برند، به‌خوبی برمی‌آید، زیرا هنگامی که بهرام می‌خواست ادعای جانشینی کند، مجبور بود حق خود را با برداشتن تاج از میان دو شیر ثابت کند.[۵۸] در این‌جا شاه در میان چهار بانو، با شراب و موسیقی، خرمی می‌کند. مثل شکار شیر به همان سبک، این صحنه ممکن است پارهٔ ویژه‌ای از شاهنامه را تصویر کند، زیرا خوشگذرانی طولانی بهرام با زیبارویان سوگلی در حرمسرای زرین در استخر بود که به خاقان توران جسارت بخشید که حمله کند تا فرصت بزرگ‌ترین پیروزی را برای بهرام فراهم آورد.[۵۹]

این نقش بهرام روی تخت شیر و همراهان اطرافش تا سده‌های میانه بود؛[۶۰] مثلاً تا حدی بدون تغییر بر روی قلمدانی سیمین و گوهرنشان در مجموعهٔ مارکه دوواسلو (لوح ۱۳۱۷ ت) دیده می‌شود، و در این‌جا شکار رسمی بهرام گور و آزاده و نیز با سه نماد ستاره‌ای: یورش شیر ـ خورشید بر گاو، ستارهٔ جدی و ستارهٔ قوس، ترکیب شده، همه روی زمینه‌ای از «وقواق» و ترکیب جالبی از نمادهای کهن قرار دارند (نک: صص ۱۰۹۳ ـ ۱۰۹۴).]

در صحنهٔ مشابهی از باده‌گساری روی بشقاب دیگری در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۳۰ ب)[۶۱] که از نظر سبک به شاه شکارچی در موزهٔ دولتی برلین شباهت نزدیک دارد، شاه نوع دیگری تاج دارد که احتمالاً یک «خسرو» را نشان می‌دهد که بر روی جامه‌اش شیارها و نقش یک هلال و شیر را به صورت نمایان دارد.] خدمتکاران که دست بر دست یا بر سینه ایستاده‌اند، پَنامی روی دهان خود، چنان‌که لازمهٔ نزدیک شدن به شاه است، بسته‌اند. این رویهٔ احترام، بنیادی هم آیینی هم عملی داشت، زیرا پریستار (خادم) در کنار آتش بر اساس تعبیر رسمی، برای آن‌که با نَفَس خود عنصری مینوی را نیالاید، پنامی بر دهان خود می‌بست. از آن‌جا که شاه هم خود خدا بود، از آلودگی به همان روش حفظ می‌شد. این نشانهٔ تمایز از او آغاز می‌شد و تا سرور هر خانه پیش می‌رفت، رسمی که در ارمنستان تا زمان‌های اخیر شایع بود.[۶۲] در واقع پریستار در اصل احتمالاً دهان خود را برای آن می‌بست که نخستین آتش‌های مقدس، گازهای طبیعی سوزان بودند و گازهای سولفوردار خفه‌کننده‌اند؛ اما تعبیر آیینی چنین بود تا به نظر نیاید که انتقادی بر این نشانهٔ مقدس در کار است. از جانب دیگر خنیاگران دربار نمی‌توانستند دهان خود را ببندند، اما این کار را با گفتن این‌که در هنگام پرداختن به هنر، آتش مقدس آنان را الهام می‌بخشد و بنابراین نَفَس آنان زیان‌آور نیست، توضیح می‌دادند. شرابِ مجلس خسرو از کیسه‌ای توری که بر سه‌پایه‌ای آویخته بود، می‌گذشت و به درون یک آمفورا (ظاهراً از سفال) می‌ریخت.

[در قطعهٔ دیگری از این نوع هم که روی بشقابی در موزهٔ بریتانیایی[۶۳] نشان داده شده و در آن دو خنیاگر، یک خواننده و یک خدمتکار حضور دارند، شاه هیچ کلاهی بر سر ندارد. این خوشگذرانی‌ها در باغی کنار استخری و در پای درختی که قوشی روی آن نشسته و به‌ویژه خرده‌ریز فراوان وجود دارد، صورت

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌گیرد؛ جاظرفی قابل‌حمل شگرفی با یک جفت تنگ در درون آن (نک: شکل در فصل ۶۲)، یک گردنبند و نیز بالش‌های سوزن‌دوزی‌شدهٔ بسیار. باید به یاد آورد که وقتی بهرام گور در توران به شکار مشغول بود، باارزش‌ترین قوش خود را گم کرد ــ همان «طُغرل» سیاه که خاقان چین برایش فرستاده بود. او آن را نشسته بر درختی در باغ یکی از اطرافیان خود، برزین، یافت که سه دختر همچون عاج او هم در آن‌جا بودند. بهرام باده گرفت، به آواز آنان گوش داد و آنان را به مشکوی خود افزود.[۶۴]

صحنه‌های جنگ

در بشقاب ظریفی در ارمیتاژ، که از نظر ویژگی‌های عمومی نسبتاً ممتاز است، جنگی تن‌به‌تن نشان داده شده است.[۶۵] هر دو جنگجو که پیاده می‌جنگند، لباسی یکسان و زرهی از نوع زین‌افزار «کلیباناریوس» دارند: بالاتنهٔ زره‌دار با آستین‌هایی از زنجیر و محافظ دست، ساق‌بند زره‌دار که به زره پا پیوسته است، و خُودی سه‌نوک که زرهی بر آن آویخته است که چهره و گردن تا روی سینه و شانه‌ها را می‌پوشاند.[۶۶] این نوع خُود همتای شناخته‌شده‌ای نداشته است، اما گزارش شده که نقش‌برجسته‌ای سنگی در سمیریچیه در آسیای مرکزی هست که خُود مشابهی را نشان می‌دهد.[۶۷] کاربرد این نوع اسلحه‌ها در بین کردها تا دوران متأخر ادامه یافته است، مخصوصاً سپر و تبر، که این یکی را ارمنیان هم در کردستان به کار می‌بردند. جنگ چنان خشن بوده است که شمار بسیاری از این سلاح‌ها شکسته و به زمین ریخته است؛ نوک دشنهٔ هر دو مرد شکسته و گرزهای هر دو سر گرد دارند، به همان شکلی که امروز کردها آن را «گورز» gwörz می‌گویند، و دو تبرزین که بیش از همه ویژگی کردی دارد. این نوع تبر که در زبان کردی «تفاریک» tapharyk نامیده می‌شود، هنوز در برخی سرزمین‌های کردنشین دیده می‌شود و هر سه نقش عصا، یخ‌شکن و سلاح محافظ را دارد. می‌توان از آن به عنوان عصا استفاده کرد، زیرا دسته‌ای دراز و باریک و عمود بر میله‌ای در انتها دارد که کار دستگیره را می‌کند. سر آن کوچک است، تیغی در گوشه و جادسته‌ای کُروی دارد و ته آن میله‌ای نوک‌تیز است که کار یخ‌شکن را می‌کند. سپرهای سربازان هم روی زمین قرار دارد، و این‌ها هم سبک کردی دارد، بیشتر آن‌ها از نی است و بر سطح آن‌ها قطعات آهن ماهوت‌پوش قرار گرفته است.

همهٔ سلاح‌های دیگر آزمایش شده است. دو مرد که در تلاشی مرگبار هستند، اکنون یکی به نیزه‌ای پناه برده است و دیگری به کمانی که زه آن را با انگشت‌های سبابه و وسطی گرفته است (اگرچه هنرمند در عمل به او یک انگشت بیشتر در آن دست داده است) و آن‌ها را چنان از هم باز کرده که پر تیر بین آن‌ها دیده می‌شود.

عناصر آشکار کردی در این طرح یادآور آن است که یزدگرد دوم در جنگ با کوشانیان گروه‌های کرد را همراه خود به استرآباد برد. سه سدهٔ بعد، پادشاه ارمنی «باگراتونی»، که در لشکرکشی علیه «هفتالان» همراه خسرو دوم بود، در ترکستان، ارمنیان و کردهایی یافت[۶۸] که آیین‌های خود را فراموش کرده بودند، و زبان‌شناسان امروزه در گویش‌های کردی ترکستان گونه‌هایی را تشخیص می‌دهند که ویژگی گویش کردی ارمنستان ترکیه را دارند.

محاصرهٔ قلعه‌ای روی بشقاب دیگری در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۳۳ ب) نشان داده شده که تفسیر آن مشکل است. قلعه طرح ساختمانی آشکارا متفاوتی با بخش عمدهٔ نمای رباط ملک (لوح ۲۷۱) دارد،[۶۹] اما این‌که قلعه‌ای معمولی نیست از آن‌جا پیداست که آتشدانی از دری گشوده دیده می‌شود و یکی از مدافعان در

راهرو جعبه‌ای در دست دارد که به نظر می‌آید محفظه‌ای برای آتش مقدس باشد.[۷۰] بر طبق یک تفسیر، این نشانهٔ تسخیر یک دژ دینی زردشتی است،[۷۱] اما واقع‌نمایی اجساد در راهروی بالایی به نظر می‌رسد برای یک تمثیل بیش از اندازه باشد. کوشش‌هایی هم صورت گرفته است تا آن را با واقعه‌ای تاریخی ارتباط دهند. پس، فرض شده ستونی که از در دیده می‌شود آتشدان نیست، بلکه ستونی است حمّال در داخل و ساختمان آن نشانهٔ تسخیر اورشلیم به وسیلهٔ خسرو دوم (۶۱۴ م) است.[۷۲] اما معنی این تصویر هرچه باشد، این قطعه برای نمایش دقیقی از معماری آن دوره اهمیتی بنیادین دارد (نک: صص ۶۷۲ ـ ۶۷۳).

بنمایه‌های آیینی

[آیینی که بلافاصله در پی برخی از مضمون‌های مربوط به بهرام گور است، مفهوم ضمنی شمار کمی از طرح‌های روی ظرف‌های سیمین است. خدایان روستایی روی سنگ‌برجسته‌ها صرفاً به عنوان شرکت‌کنندگان در تاج‌بخشی نشان داده شده‌اند. اهورامزدا با جامه‌های فاخر شاه ساسانی ظاهر می‌شود، اما پیاده یا سوار (لوح‌های ۱۵۶ الف، ۱۶۰ ب)، که گاهی پیروزمندانه اهرمن پلید را زیر پای دارد (لوح‌های ۱۵۴ الف، ۱۶۰ الف). او برسم بزرگی در دست دارد، بَرسَم مقدس که آشکارا بلندتر از آنی است که پریستاران دارند، و در نقش‌برجستهٔ دیگری همین نماد در دست میتره است. او با آن‌که مانند پادشاهی ساسانی جامه پوشیده، اما پرتوهای خورشیدی از سر او می‌تابد و روی نیلوفر آبی شکفته‌ای ایستاده است (لوح ۱۶۰ الف).

اَناهیتا در دو جامهٔ کاملاً متمایز نشان داده شده است، یکی پارچه‌ای، ظاهراً ابریشمی و چنان ظریف که هیئت کامل او را نشان می‌دهد (لوح ۱۵۷ ب). موی تابدار او از میان تاجی کنگره‌دار بیرون زده است، حلقه‌های درشت به روی شانهٔ او افتاده، گوشواره‌های چهارگوش زرین بر گوش‌ها و گردنبند زرینی بر گردن زیبایش دارد.[۷۳] در مورد دیگری (لوح ۱۶۰ ب) شکل او کاملاً در زیر بالاپوشی پارچه‌ای که بر روی دامنی بلند و شنلی سنگین افتاده پنهان است. آشکارا این یک بالاپوش از پوست سی بیدستر از بهترین نوع بیدسترهاست و چون به هنگام درست شود، در چشم چون تلألؤ کامل سیم و زر می‌درخشد.[۷۴] اَناهیتا این خز ویژه را به تن دارد زیرا بیدستر در آب زندگی می‌کند و او بغ‌بانوی آب‌هاست، و به همین دلیل هم، در یک لوحه دلو کوچک درخشانی دارد و در لوح دیگر ابریقی، احتمالاً از آن رو که بر تقدس او تأکید شده باشد، زیرا حقوق اشرافیت زمیندار ساسانی [دهقانان] (که بر اساس اعطای قدرت بود) مشخصاً بر اساس تسلط بر زمین و نیز «آب» منطقهٔ مورد نظر بود.

در صحنهٔ دوم، ویژگی برجستهٔ کلاه اَناهیتا گوی کوچکی بر تاج سر اوست، و این شکلی از بغ‌بانو است که تنها روی ظرفی فلزی ــ ابریقی گم‌شده که تنها طرحی از آن حفظ شده است ــ دیده شده است (شکل ۲۵۲).[۷۵] در این‌جا او را کاملاً به شکل دیگری نمایش داده‌اند، ظاهراً در مقام حامی عشق، زیرا کبوتری (که یکی از مرغان اوست) بر دست دارد و فرشتگان پیرامون او را گرفته‌اند. جامه‌های او حتی تن‌نماتر و اندک‌تر و گوهرهای او بیشتر از نخستین نقش اوست. در هر سه صحنه، اَناهیتا چنان نشان داده شده که آبان‌یشت او را وصف می‌کند؛ تن زیبا و بسیار قوی، بلندقامت، کمر بالابسته،[۷۶] و در آخرین صحنه، تصویر آشکار است که از روی پیکره‌ای کشیده شده و دلیل بارز وجود پیکره‌های مذهبی در دورهٔ ساسانی است (نک: ص ۹۸۷).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این‌که اناهید به عنوان حامی عشق پایستی روی ابریقی به این شکل ظاهر شود تصادفی نیست.[چنان ابریق‌هایی، مثل عده‌ای از گلدان‌های تمقمه‌مانند، با ردیف‌هایی از برجستگی‌های مروارید در حدود گردن و پایه آراسته شده‌اند. در ارمنستان که بسیاری از سنت‌های ساسانی پردوام مانده است، دختران در روز مشخصی گلدان‌ها و کوزه‌هایی که با ردیف‌های مروارید یا گل‌ریس آراسته شده برمی‌دارند و به سر چاه یا چشمه می‌روند، با این خیال که اگر دختر بتواند بدون برخورد با کسی آب را به صاحب‌خانه برساند، آن سال ازدواج می‌کند.[این بازمانده‌هایی از آیینی اناهیتی است؛ بغ‌بانوی هم چشمه‌ها و هم عشق. اما آناهیتا بغ‌بانوی ستارهٔ سحری هم بود و به همین دلیل با آرایش کاملاً متفاوتی پدیدار می‌شود (شکل ۳۰۶).



شکل ۲۵۲. ابریق، نقره، ساسانی، قبلاً در مجموعهٔ استروگانف.

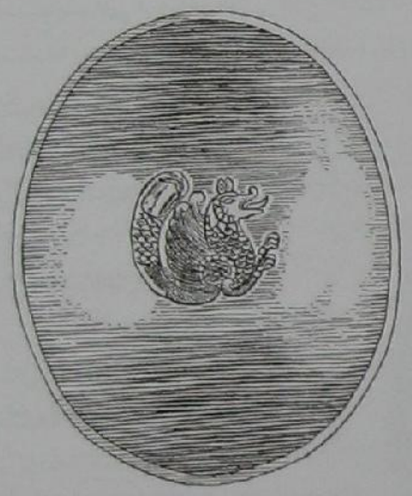
ابریق اناهیتا طرح‌های روی سه گلدان را در موزهٔ ارمیتاژ روشن می‌کند.[۷۷] زنان، هریک در زیر طاقی، به همین نحو با روسری‌های تن‌نما، با گویی بر تاج، هدایای گوناگونی دارند: کبوتر، گل‌های نیلوفر آبی، انار، سگ شکاری (همه صفات اناهیتا)، وسایل فلزی گرانبها و یک گردنبند بزرگ. کاملاً محتمل است که این همان آیینی باشد که روی کنده‌کاری بر استخوان در موزهٔ ارمیتاژ است (نک: شکل در فصل ۶۳).

روی بشقابی در کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۳۳ الف) زنان پوشیده‌تری همان نوع هدایا را در دست دارند، اما در این‌جا دریافت‌کنندگان هدایا مشخص شده‌اند: ماه که خدای ماه است، و دو خدای کوچک‌تر همراه او، درواسپ و روح آفرینش جانوری، تیشتر، و ستارهٔ شِعرای یمانی که نقش باران‌زا داشته و در این نمونه چون جانوری خیالی پدیدار شده است.[۷۸] روی بشقاب دیگری در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۲۵ الف) درواسپ سوار این جانور است و از کنار نهری که ظاهراً رود «رام»، رود جراگاه خوب است، می‌گذرد. درواسپ (در نقش گوشورون (گئوش اوروان)) ارتباط نزدیک با آن دارد که نشانهٔ اقلیم آسمان است.[۷۹] درواسپ و تیشتر روی ابریق دیگری هم پدیدار می‌شوند (لوح ۲۲۴ الف - پ) که آن هم در موزهٔ ارمیتاژ است و این بار با شیردال شاخ‌داری همراه شده است.

دو ظرف نقرهٔ دیگر در موزهٔ ارمیتاژ، یک بشقاب (لوح ۲۳۲ ب) و یک جام (لوح ۲۲۲ الف، ب)، و ظرف برآمده‌ای در موزهٔ ایالتی دولتی کیف (شکل ۳۱۰)[۸۰] غزال‌ها یا گوسفندهایی را نشان می‌دهند که کنار جریان آبی، در دو طرف درختی روبه‌روی هم هستند، نقشی که به همین شکل روی لتهٔ گچبری ساسانی در موزهٔ لوور (لوح ۱۷۷ ث) و به شکل خلاصه‌تری روی مُهرهای بسیاری (نک: ص ۹۹۰ و شکل ۲۷۴) به نمایش درآمده است. روی کاسهٔ دالبردار شیردال نقش ثانوی دارد. درختی که جانوران دورش را گرفته‌اند، نماد ماه است (نک: صص ۱۰۲۵ ـ ۱۰۲۶).

احتمالاً همهٔ این ظرف‌ها را به مراسمی می‌بردند که قصد آن‌ها حفاظت در برابر خشکسالی بود که از تهدید آن ایرانیان تجارب آزاردهنده‌ای در دورهٔ ساسانی داشتند، چنان‌که در پادشاهی فیروز آب رودخانه کیمیا شد و هفت سال بزرگ و کوچک هیچ‌جا سبزه‌ای نداشتند.[۸۱]

ارابهٔ ماه کارمایهٔ بشقاب دیگری در موزهٔ ارمیتاژ است (لوح ۲۰۷ ب). آن را چهار غژگاو [گاوی با پشم‌های بلند در آسیای میانه] می‌کشند، که نشانی از رابطهٔ نزدیک ماه و گاو یکتاآفریده است.[۸۲] ماه خود بر روی مسندی سوار بر ارابه نشسته است، و مانند پادشاهی ساسانی بر تخت با تبرزین رسمی، راست بر مخده‌های نرم پشت سرش تکیه داده است. در مورد هویت مرد جوانی که در زیر مسند تیر و کمان به دست دارد، مطمئن نیستیم.[۸۳] اما از آن‌جا که دو تن از آن سه تن که موضوع بشقاب کتابخانهٔ ملی پاریس یعنی ماه و درواسپ (که همان گوشورون، روح گاو است) هستند، آیا این تصویر سوم همان تیشتر در نخستین وجه صورت فلکی، به صورت مردی جوان نیست؟[۸۴]



شکل ۲۵۳. ظرف نقره، کنده‌کاری‌شده، تصویر برجستهٔ زراندود. در مالکیت نجات ربی. قطر ۲۰/۳ سانتیمتر.



شکل ۲۵۴. جزئیات برگ، بشقاب ساسانی. موزهٔ بریتانیایی (نک: لوح ۲۲۷).

ترکیب جالبی از نقش‌های روی گلدان یا جامی در موزهٔ ارمیتاژ،[۸۵] چنان پیچیده است که بایستی نتیجهٔ نمادگرایی خاصی باشد. یک طرف چهرهٔ زنی قرار دارد که شاخه‌های برگ‌دار اطراف آن را چون قابی گرفته و به کلاه او رسیده است. آیا این «اَمرتات» یعنی فرشتهٔ مادینهٔ رویش نیست؟ شاخه‌های برگ‌دار که از راست و چپ دایره‌هایی را می‌سازند که در هر کدام آن‌ها شیری درنده است. جنگ با شیر که شاید کهن‌ترین و پایدارترین افسانهٔ اساطیری باشد، پایهٔ کامیابی عده‌ای از قهرمانان، از گیلگمش و سامسون تا هرکول و ورثرغنه است. به علاوه، در گردن آن جانور ترکیبی خیالی است به نام سِن‌مُرو [سیمرغ] و در اوستا ورثرغنه با سِن‌مُرو در ارتباط است.[۸۶] هیچ رابطهٔ مشخصی بین امرتات و ورثرغنه نیست اما مطمئناً بسیاری از طرح‌های ساسانی بنا به احکام نجوم معیّن شده بودند (نک: ص ۱۰۰۱ ـ ۱۰۰۲)، و کجا بهتر از روی یک جام شراب می‌شد خدایان نگه‌دارندهٔ شخص را فراخواند؟ برای کسی که روز بیستم (بهرام‌روز) ماه پنجم (امرداد)[۸۷] زاده شده، این جام امنیت و خوشبختی به همراه می‌آورد.]

سِن‌مُروی که روی گردن این ظرف ظاهر می‌شود، نقش دلخواهی در این دوره است و نه تنها در آرایه‌های فلزی،[۸۸] بلکه در گچبری (نک: لوح ۱۷۷ ح) و طرح پارچه (نک: لوح‌های ۱۹۹، ب ۲۰۰) نیز به کار رفته است. آفریده‌ای شگفت است، با بینی دراز و پنجهٔ شیر، دم پرنده و مدافع سرشت سه‌گانه‌اش (که در اوستا و بندهشن توصیف شده) که مرکب از عناصری از سگ، پرنده و جانوری مُشک‌دار است. این جانور چندرگه

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مفهومی کیهانی را می‌رساند که از جهتی با سه آسمان ارتباط داشت[۸۹] و از جهت دیگر با کارکرد کشاورزی پراکندن باروری به‌وسیلهٔ پاشیدن تخم درختی کیهانی؛ و به طور کلی نیروبی مفید بود که برای مثال، خزندگان اهریمنی را از بین می‌برد و بر روی نقره‌های ساسانی به دو شکل مختلف به کار می‌رفت. بشقابی (لوح ۲۱۹ الف) آن را با پوزهٔ بلند و بالاگرفتهٔ سگ غزالی که دندان‌هایش نمایان است؛ بال‌ها و دمی برآمده از سرشت پرنده‌وار آن؛ و ریش غزال مشکین را نشان می‌دهد. بدن پولک‌دار و گردن با حاشیه‌ای از تودهٔ موی فِردار نشان داده شده است. تصویر با حالت کامل پرواز و با علاقه به جلو حرکت می‌کند.

همهٔ دیگر جلوه‌های سِن‌مُرو از سنت کاملاً مشخصی پیروی می‌کند (لوح‌های ۲۲۶، ۲۳۸، و شکل ۲۵۳): پوزهٔ نرم، زبان بیرون‌آمده؛ دندان ناپیدا؛ بال‌ها عادی؛ و بخشی از دم که دم طاووس است نمایش داده شده است. خز به طرح برگ ساده‌شده‌ای مدل گشته و یال به تعدادی دالبرهای کوچک فروکاسته شده و تصویر بی‌حرکت است. بشقابی در موزهٔ بریتانیایی (لوح ۲۲۷)[۹۰] نقش‌پردازی بیشتری را نشان می‌دهد؛ زبان پیش‌آمده لایه‌لایه است، اما روی دم پولک‌دار الگوی تکرارشدهٔ دیگری است و نواری از زیر مفصل پاهای جلو تاب می‌خورد که مثل نواری واقعی در نمایش برخی از پارچه‌ها است، همچنین جلوه‌ای لایه‌لایه دارد (شکل ۲۵۴). ممکن است اکثر طرح‌های ساسانی سِن‌مُرو تحت تأثیر همراهی آن با قهرمان مورد علاقهٔ این دوره، یعنی ورثرغنه باشد.[۹۱]



شکل ۲۵۵. قطعهٔ لوحه، نقره، برجسته و وصله‌کاری‌شده که شیردالی را نشان می‌دهد. مجموعهٔ آقا و خانم رابرت وودز بلیس. قطر ۲۰/۳ سانتیمتر.

[ارتباط بین دَدْ ـ پرنده و شیردال‌های شناخته‌شده از پیش، مرکب از شیر و عقاب، هنوز دقیقاً شناخته نشده، اما مطمئناً شیردال در اصل از نمادگرایی دینی شرق باستان برآمده است و در نخستین نمونه ممکن است ایرانی بوده باشد (نک: شکل ۲۹۸). هم عقاب و هم شیر، دست‌کم از هزارهٔ سوم پ م، نمادهای خورشید بوده‌اند و شیردال مرکب از این دو نقش مهمی در بین سکاها داشته است. بشقابی در موزهٔ دولتی برلین (لوح ۱۳۵) که روی آن شیردال با ترکیب باشکوهی از شایستگی اصیل و مهارتی پرتوان به تصویر درآمده، اگرچه تاریخ و انتساب جغرافیایی آن مورد بحث است، هم از نظر زیبایی و هم از جهت ویژگی فنی، سخت ساسانی است؛ اما ممکن است گویای وجود این سبک در دورهٔ اشکانی باشد. نمونهٔ بلافصل آن، که آشکارا متعلق به آغاز دوره ساسانی است، روی لوحه‌ای ناقص با چنان قدرتی اجرا شده (شکل ۲۵۵) که حتی در این دوره هم آثار آن نیرو جالب‌توجه است. از ویژگی‌های این دو جانور، تجسم نیروی خورشیدی کاملاً بیرون

می‌تراود: وقار زیاد، حالت استوار ولی آماده، سر هوشیار، آروارهٔ خشن، و گوش‌های تیز و درشت گربه‌سان؛ و بال‌های قوی پرندگان شکاری که رو به بالا تیز شده است. کار بسیار برجسته است و جزئیات به ضرب قلم مشخص شده است. آشکار است که لوحه را برای کار گذاشتن روی زمینه‌ای مثل کنار تخت ساخته‌اند.]

ابریقی در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۲۳ الف، ب) با شتر بال‌دار آراسته شده که بال‌هایش از پرهای باریک ساخته شده و دم گشوده‌اش مرکب از پرهای بلند و شبیه پرهای نخستین گونهٔ سِن‌مُرو است. شتر بال‌دار در اساطیر خاورمیانه به عنوان آفریده‌ای تهدیدکننده شناخته شده که در صحراهای بین ایران و چین زندگی می‌کرده است. به احتمال زیاد، ریشهٔ این فکر برگرفته از کرکسِ بزرگ این سرزمین بوده که گردن و سر بلند و خمیدهٔ آن هیئتی همانند را پدید می‌آورد، و پریدن کرکس بر بالای سر هر جانور جنبنده‌ای در صحرا ممکن بود برای مسافر تنها و نگران هشداردهنده بوده باشد (نیز نک: ص ۱۰۸۹).

نقشمایه‌های جانوری

بسیاری از جانوران واقعی، که تنها یا با دیگر همنوع‌های خود کارمایهٔ بخشی از طرح‌ها را می‌سازند، ممکن است هیچ معنای نمادینی نداشته باشند و تنها به این دلیل به نمایش درآمده‌اند که ساسانیان مثل پیشینیان خود و جانشینان آنان در ایران، از جانوران لذت می‌بردند و علاقهٔ معقولی به آن‌ها داشتند و این به تخیّل آنان می‌افزود و محرک مهارت آنان در تصویر کردن آن‌ها بود. اغلب آن‌ها در حالتی آرام دیده می‌شوند، در آرامش طبیعت که در آن لحظه از تهدید انسان در امانند (لوح‌های ۲۰۴، ۲۳۲ الف)، و گاهی در نبردی بی‌امان با یکدیگر و مبارزه تا سرحد مرگ (لوح ۲۲۰).

همان‌گونه که هنرمندان ساسانی در پرداختن شکل انسان در حالت جنبشی پویا بیش از همه موفق بودند، به همین شکل هم به‌ویژه در تصویر جانوران در حرکت مهارت داشتند. کشیدگی عضلات در جدال دشمنانهٔ دو حیوان وحشی، یک شیر و یک گاو نر؛ پرش وحشیانهٔ یک گوزن با پاهایی که به زیر شکم جمع شده، پوزهٔ به‌جلوآمده، و چشم‌های درخشان (لوح ۲۱۹ ب)؛ گام کوتاه ماده‌ببری اندیشناک (لوح ۲۰۴)؛ نحوهٔ راه رفتن گرگ در حالت کمین (لوح ۲۲۸)؛ کشیدگی بدن دو بز جهنده؛ همهٔ این‌ها نقش‌های مورد علاقهٔ هنرمند ساسانی هستند که استادانه و با درخشش تصویر می‌شوند.

[انواع جانوران بسیار است: بزهای کوهی در حالات مختلف (لوح ۲۰۷ الف)؛ غزال؛ گوزن‌های شاخ‌پهن؛ شیرها، از جمله ماده‌شیری که بچه‌اش را شیر می‌دهد (لوح ۲۳۲ الف)؛ ماده‌ببر (لوح ۲۰۴)؛ اسب، در حرکتی خشماگین یا آرام و در حال چرا؛ گورخر؛ شتر؛ تازی (لوح۲۰۴)؛ و گرگی که نسبتاً مبهم است زیرا پوست ببر دارد، اما از جهات دیگر گونهٔ آن به درستی گرگ تشخیص داده شده (لوح ۲۲۸)؛ و خرگوش‌ها. از جانورانی که روی فلز تصویر شده‌اند، تنها بزهای کوهی و گوزن‌های شاخ‌پهن نوارهای مواج دارند که نشانهٔ جانوران گرفتار دام در حیطهٔ شکارگاه‌های شاهی است.[۹۲]

اسب‌های ساسانی، دست‌کم اسب‌های شاهان که خیلی خوب نشان داده شده‌اند، تا حدی از نوعی غیرعادی، نه همانند تاتوهای ترکمنی و نه مانند اسب‌های لرستان، بلکه بیشتر همانند پرشرون[۹۳] هستند. سر کوتاه و تا حدی سنگین، و بینی راست و کاملاً نرم است، اما حتی سنگینی شکم و استواری تودهٔ کفل چشمگیر

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

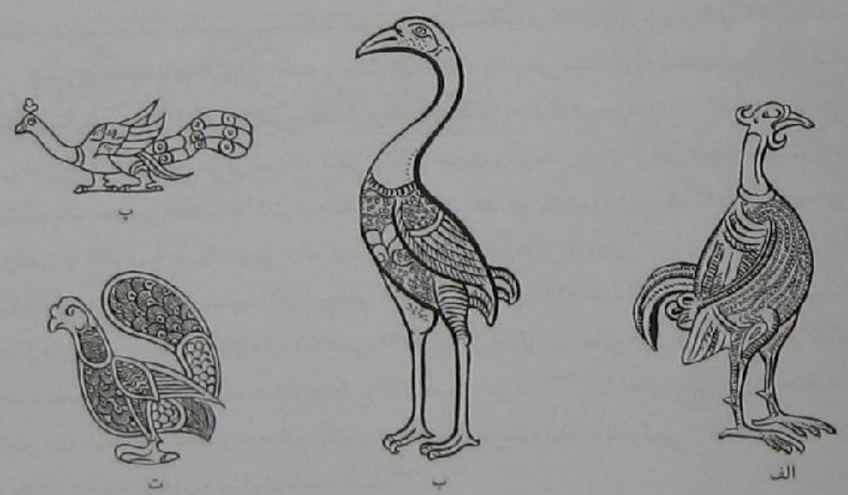
است. اسب سواری ساسانی مجهز به جل، رکاب و دهنه است. جل که اندازهٔ مناسبی دارد و معمولاً چهارگوش است، با بندهای سینه و دُم نگه داشته شده است، اما آشکارا تنگ ندارد. این بندها آرایشی است، مرکب از تعدادی گردال یا طرّه یا آرایه‌های آویخته، چین‌دار، یا در یک حالت به شکل صورتک (نک: لوح ۲۱۷). اما بارزترین آرایش‌ها دو چیز گوی‌مانند بزرگ است که از جل یا پاردم آویزان است. این را به شکل‌های گوناگون تفسیر کرده‌اند،[۹۴] اما کاملاً روشن به نظر می‌آید که در واقع منگوله‌هایی از موی اسب بوده‌اند؛ همانند قُطاس معولی که شاید از نماد آیینی مشابهی سرچشمه گرفته باشد (نک: فصل ۶۷). این‌ها معمولاً سری پُرچین دارند، اما در تصویری از خسرو (لوح ۲۱۴) نوع کاملاً متفاوتی بر روی سر جانوری به کار رفته که با نوارهای زینتی بسته شده است. در واقع، به نظر نمی‌آید اساساً این‌ها منگوله باشند، بلکه شاید مخروط‌های چرمی و نشانهٔ طلسم جانوری ضد اهریمن باشند. دهنه عبارت است از یک سربند؛ گلوبند که گاه بلند است و به بند پیشانی پیوند می‌خورد؛ و پوزبند که همیشه درست در زیر گوش تکمه‌ای یا تزیینی دارد. پوزبندها گاهی به آواره‌بند و همیشه به بند روی بینی متصلند، و این هم خود با بندی عمودی در بین چشم‌ها به بند پیشانی اتصال دارد. برخی از شاهان بر اسبی بدون افسار و یکی (لوح ۲۱۸) حتی بر اسبی بی‌دهنه سوار شده است، اما در مورد دیگر لثهٔ دهنه و میله‌های سادهٔ قوس‌داری بر آن وجود دارد. نوارهای شاهانه اغلب از دهنه آویخته‌اند. یال معمولاً، اگرچه نه دائماً، گاه به صورت کنگره‌هایی سخت گره خورده، و کاکل اغلب حلقه‌ای در بیخ دارد، طوری که همانند شاه‌پَر جلوه می‌کند، و دم استادانه گره زده شده است. در برخی از موارد زه‌بند پهنی هم هست که آرایشی به نظر می‌آید، زیرا به هیچ بخش دیگر لگام متصل نشده است؛ این ویژگی به وضع استادانه‌تری در دورهٔ هخامنشی تکامل یافته بود (نک: ص ۴۷۹ و لوح ۹۹ ب).

در این مجموعهٔ شکل‌های جانوری، دو شکل عالی دیده می‌شود که عالی‌ترین سطح سبک ایران کهن را (اما با ویژگی خاصی) دارد، که نشان از غنایی است که در دورهٔ ساسانی به این سنت بزرگ داده شده است. در روی بشقابی از آنِ شاپور دوم در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۱۰)، شیری در جدال مرگ به خود می‌پیچید؛ هنرمند سادگی شکل را با واقع‌گرایی قوی و درنده‌خویی جانور به هم آمیخته و تا آن درجهٔ کمال که در هنر جانورنگاری ایرانی از آن بالاتر نیست، پیش رفته است. جانور خشمگین در خشم دیوانه‌وارش وحشیانه برگشته است تا خود را ببلعد. پنجه‌های درشت، عضلات سفت و گودافتادهٔ ران، پیچ‌وتاب و کشیدگی تنه، شانه‌های قوی و تودهٔ یال، همه گویای داستان جدایی مرگبار و تلخ است. با فن پیچیده‌ای که در تندیس‌های جانوران در دورهٔ ساسانی غیرعادی است، به شیر چشمانی تیز و ژرف و برّا، سوراخ بینی گشاد و نیش‌های نمایان داده‌اند. دشوار بتوان برابری برای چنین نمایشی از جنون و درندگی جانور یافت. در تضادی نمایشی، شاپور با سردی، قاطعیت و تمرکز، با شمشیر بهتی جانور سهمگین دیگری را درست در لحظهٔ جهیدن هدف قرار داده است. هیچ بشقابی چنین تضاد بارزی از کیفیت‌های جانوری و انسانی، یا آشکارا آنچه ایرانیان ساسانی لازمهٔ پادشاهان خود می‌دانستند، نشان نداده است.

ببر ـ گرگ زیبای بشقاب کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۲۸) به‌کلی متفاوت، ولی به وجهی اصیل‌تر و الهام‌بخش‌تر است. این جانور دورگه، با رده‌ها، دم و چنگال‌های ببر اما سر، سینه و کمر لاغر یک گرگ، با شکوهی تصویر شده که همتای دیگری در آرایش‌های سیمین ساسانی ندارد. در آغاز باید گفت که فضای کار انباشته از لطافت، الهام از طبیعت و مهارتی است که هیچ بشقاب دیگری از این دست شبیه آن نیست ــ

دستاوردی که شایستهٔ بهترین سفالگران ایران در دورهٔ میانه است. کوه‌ها و امواج پیش‌زمینه را پر کرده‌اند. حیوان فاخر در وسط بشقاب برآمده است، درحالی‌که قوس ساده و طبیعی نرگس‌های درشت، پس‌زمینه را انباشته‌اند. همهٔ دورگیری‌ها[۹۵] با ویژگی ناب و روان هنر خطاطی زمان‌های بعد انجام گرفته است. کل آن دارای زیبایی و تمایزی است که شخص از هنر ساسانی انتظار ندارد. در این‌جا قدرت و بی‌پروایی هم وجود دارد و این جانور نجیب بدون خشم، احساسی از قدرت را القا می‌کند که از اصل یا رسالتی الهی حکایت می‌کند. این جانوری خاکی نیست، بلکه پیام‌آور خدایان است. فضای پس‌زمینه که درخشان و اندکی با زنگار سیاه و ته‌مایهٔ رنگی حالتی رازآمیز گرفته است، انزوای لازم را برای اجرای تخیل فراهم می‌آورد، اما رنگ طلایی تیرهٔ نرگس‌ها و رده‌های پوست جانور غنای دیگری بدان می‌بخشد. جدا از این، یکی از پرتوان‌ترین و زنده‌ترین آفرینش‌های ایرانی صورت می‌گیرد. آیا این سگ آناهیتا نیست که گربه‌های درشت که از جانورانِ باستانی او بودند، از پیش آن می‌دوند و آیا نیلوفر مقدس به او تقدیم نشده است؟

مجموعهٔ پرندگان هم به همین اندازه تنوع دارد: خروس (شکل ۲۵۶ الف)، تورنگ، کبک، مرغابی، از گونه‌های ناشناخته (لوح ۲۱۶ الف)؛ غاز، حواصیل، یک مرغ آتش (ققنوس) (لوح ۲۱۶ پ، شکل ۲۵۶ ب)،[۹۶] طاوس (شکل ۲۵۶ پ، ت)، عقاب، و پرندگان آوازخوان.] روی برخی از ظرف‌ها، طراح برای بختیاری، خود را موظف به نشان دادن ارواح بخشندهٔ نیک‌شگون می‌داند؛ مانند تورنگی که در نوک خود گردنبندی دارد



شکل ۲۵۶ الف ـ ت. نقشمایه‌هایی از ظرف‌های سیمین.
الف. خروس، از گلدانی در موزهٔ ارمیتاژ؛ ب. مرغ آتشی (فلامینگو)، از گلدانی در موزهٔ دولتی برلین (لوح ۲۱۶ پ)؛
پ، ت. طاوس؛ پ. از لبهٔ یک جام. موزهٔ ارمیتاژ؛
ت. از جامی متعلق به آغاز دورهٔ اسلام (اما در ادامهٔ سبک ساسانی). موزهٔ ارمیتاژ.

(لوح ۲۱۵ ب). زیرا به یاری خواستن نیروهای فراطبیعی برای زدودن آثار شرّی که در کمین گردهمایی برای خوشگذرانی است، وقتی شراب و شادی مردم را از خود بیخود می‌کرد، کاملاً خوب بود. [عقاب بر روی بشقابی در مجموعهٔ آقای استاکلت (لوح ۲۲۵ ب)، با بال‌های گشوده و سر برجسته، تصویری که روی بسیاری از مهرهای این دوره دیده می‌شود (نک: لوح ۲۵۶ ث ث)، ممکن است صورت فلکی عقاب باشد (نک: ص ۹۹۶).]

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نیم دوجین طرح، گروه جانوران در جنگ را نشان می‌دهد. بنمایهٔ کهنه‌ای که به دوره‌های پیش از تاریخ می‌رسد، اساساً مطمئناً معنای آیینی یا نمادین داشته است (نک: صص ۱۰۵۸، ۱۰۶۷ ـ ۱۰۶۸). اما در این زمان این بنمایه تنها برای ایجاد تنوع در بیان علاقه به زندگی جانوران که ترکیب‌های ساده‌تری را الهام می‌بخشید، تکرار می‌شد. در بشقابی، شیری بر روی ماده‌بز کوهی در حال تاخت می‌پرد، از پوزه آن را گرفته و سرش را به عقب می‌کشد؛ و این ترکیب تناسب عالی با دایره دارد (لوح ۲۲۰). [شیر ـ خورشید گاو طوفان یا تاریکی را با خشونت بیشتری می‌افکند.[۹۷] عقابی که غزال یا خرگوشی را در چنگال‌های خود گرفته است (لوح ۲۱۶ ب) نماد نجومی بسیار کهنی بود، و ساسانیان هم شاید این معنی را حفظ کرده بودند (نک: ص ۸۷۳). روی بشقابی، شاهینی پرندهٔ کوچکی را می‌زند، در عین حال روباهی غازی را می‌گیرد.[۹۸]]

بنمایه‌های آرایشی

[در دو گروه از ظرف‌ها، یکی گروهی از گلدان‌های سیمین و دیگر ابریق‌های مفرغی، تصاویر در بافتی معمارانه، طاقگانی پشت‌سرهم که ویژگی مهم معماری نمای کور این دوره بود، ارائه شده‌اند (نک: صص ۶۵۷ ـ ۶۵۸، و قس: ص ۸۳۱). این نمای دلخواهی بر روی استودان‌های سفالی ترکستان است که برخی از آن‌ها ممکن است کهن‌تر از نقره‌ها باشند (نک: صص ۸۱۴، ۸۲۱)، و حال آن‌که در اواخر دورهٔ ساسانی روی شیشه‌های سریانی پدیدار می‌شود،[۹۹] و قوس‌ها بسیار برجسته و قابل مقایسه با آنچه روی گلدان‌های سیمین است، کار شده است.

برخی از صحنه‌های شکار و تصاویر جانوران، با آن‌که با طرحی ساده ارائه شده‌اند، دورنمای صحنه را القا می‌کنند. زمین خیس را که گراز دوست دارد، به وسیلهٔ نی به نشانهٔ آب بازنموده‌اند. شیر و شکار غزال در سرزمینی کوهستانی صورت می‌گیرد که گاهی جنگلی است و کوه‌ها را به شکل‌های مختلف بازنموده‌اند، اما همیشه مانند نقشی است که کمتر از همه جلب نظر می‌کند. در یک مورد (لوح ۲۱۸) طراح گریوه‌ای دقیقاً غیرواقعی، با ظاهری به سبک چینی ارائه کرده است که خلاف شکل کوه‌هایی است که در مینیاتور ایران از دورهٔ مغولی به بعد دیده می‌شود (نک: لوح‌های ۸۲۸ ب، ۸۴۵ الف، ۸۴۸ الف، ۸۵۷ ب)، اما ارتباط مستقیمی با شکل‌های رایج در فلات ایران دارد (نک: ص ۱۴۴). نمایش جنگل در نمایی دیگر از شکار شیر و خرس، از درختان فاصله‌داری تشکیل شده که اجزای طرح را از هم جدا می‌کند.[۱۰۰] بنمایه‌های جانوری در محیط عام‌تری نمایش داده شده‌اند: کوه‌ها و درختان، آبگیر و درخت برای بزهای کوهی، با ترکیبی از آبگیر، تپه‌ها و درختان که یادآور چشم‌انداز خوَرنَه در ایران باستان است.[۱۰۱]

تنها گیاه طبیعی نی است؛ درختی برگ‌ریز با برگ‌های پهن که شبیه شاه‌بلوط به نظر می‌آید؛ یک کاج؛ و یک مو که به زیبایی روی گلدانی به شکل قمقمه نمایش داده شده و در موزهٔ بریتانیایی است،[۱۰۲] در آن‌جا با پرندگان و طوطی‌ها سرگرم انگورچینی ترکیب شده است ــ بنمایهٔ عام هلنی متأخر که فراوان در آرایش رومی و به‌ویژه در طرح‌های فرش‌های قبطی به کار می‌رفت. گل نیلوفر به شکل‌های مختلف، ظاهری متعارف دارد و با برگ‌های به ظاهر جنس کنگر بر روی شاخه‌هایی پیچان با شکل نوعی درخت آمیخته است (لوح ۲۲۳ ب) و اساساً دارای همان فکر بنیادی درخت طاق بستان است (نک: لوح ۱۶۸ پ).

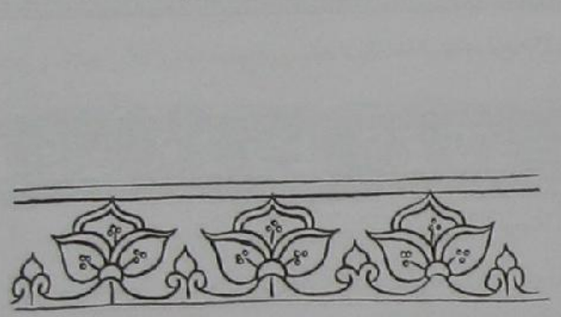
این نقش، اگر نه بلافاصله، دست‌کم اساساً باید از درخت مقدس همه‌تخمه گرفته شده باشد که چهرهٔ اصلی در

کیهان‌شناسی بندهشن است،[۱۰۳] تواردی که مسئلهٔ برکهٔ ماهی‌دار را که در آن و در شش طرح دیگر دیده می‌شود، به یاد می‌آورد؛ آیا ماهی برکهٔ کنار این درخت نگهبان نیست؟ شکوفه‌های مشابه خیالی هم روی شاخه‌های پیچان قرار دارند، و برخی از این نقش‌ها نشانهٔ گونهٔ سخت‌تحول‌یافتهٔ به‌اصطلاح طرح درخت انگور باکتریایی است (نک: صص ۷۷۲ ـ ۷۷۵)، اما حاشیهٔ دلخواه در این‌جا همانند ظرف‌های دیگر، شاخه‌ای پیچان با نیم‌برگ‌های کنگری است (شکل ۲۵۷ الف). گروهی به وسیلهٔ افریزی با نشانه‌های بیشتری از گل نیلوفر آبی کهن و جوانه‌های کنار آن (شکل‌های ۲۵۷ پ، ۲۵۸ الف)[۱۰۴] مشخص شده و در روی یک قطعه، با مهارت عالی به طرحی سراسری تبدیل شده است.[۱۰۵]

نقشمایه‌های قالبی یونانی ـ رومی که کاربردهای مختلف دارد، حلقهٔ گل برگ‌بوی نقش‌پردازی‌شده



الف. حاشیهٔ پیچان مو با نیم‌برگ‌های کنگری از بشقاب گود سیمین، موزهٔ ارمیتاژ (نک: لوح ۲۲۱ الف، ب).



پ. افریز لبهٔ همان سطل شکل ب.



ب. گوزن شاخ‌پهن در حال جهش. نقش کنده‌کاری بدنهٔ سطل، موزهٔ ارمیتاژ.

شکل ۲۵۷ الف ـ پ. نقش‌هایی از ظروف سیمین.

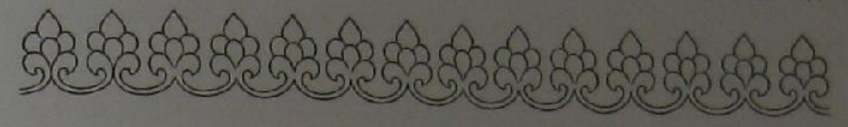
(شکل ۲۵۸ ب ـ ث)، زنجیره‌ای از دل (شکل ۲۵۸ ج)، پیکره‌هایی استادانه برگرفته از پیکره‌های بالاستوری و روی دو مفرغ، نقشمایه‌های گلدان که از نوع رایج در روی فرش‌های قبطی است. در این‌جا، همانند هر شکل دیگری در هنر ساسانی، گلواره شکل‌های گوناگون دارد (نک: صص ۷۷۹ ـ ۷۸۰).

طیف گسترده‌ای از قالب‌گیری‌ها به کار آمده است. قالب هلال پهن به‌خوبی کار شده است؛ به‌ویژه بر روی ابریق بزرگ بی‌آرایش زرینی در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۳۴ الف)، که حلقهٔ کلفت درست بالای پایه، ویژگی منسجم

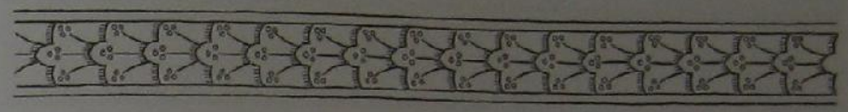
tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

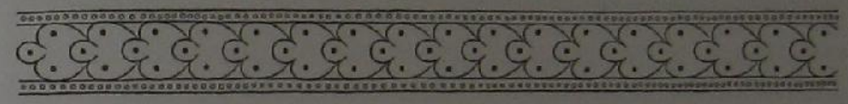
PDF tarikhema.org



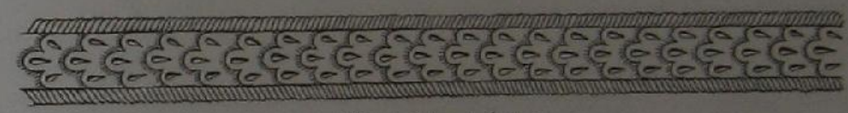
الف. حاشیهٔ پایهٔ یک ابریق (نک: لوح ۲۲۳ الف).



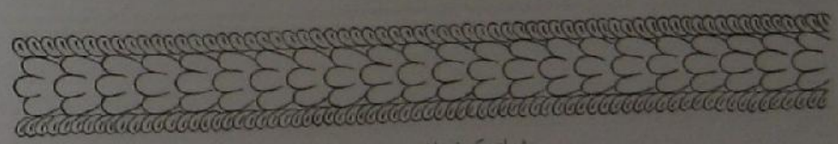
ب. از یک بشقاب (نک: لوح ۲۲۷).



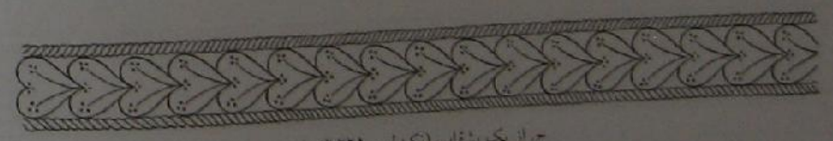
پ. از یک بشقاب (نک: لوح ۲۲۵ ب).



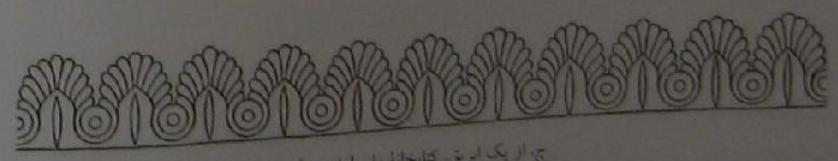
ت. از یک ابریق (نک: لوح ۲۲۶).



ث. از یک فنجان در موزهٔ ارمیتاژ.



ج. از یک بشقاب (نک: لوح ۲۲۵ الف).

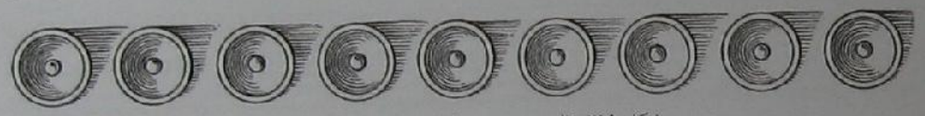


چ. از یک ابریق، کتابخانهٔ ملی [پاریس].

شکل ۲۵۸. حاشیه‌هایی از ظرف‌های سیمین.

و فلزمانند آن را دوچندان می‌کند. طوق روی ابریقی با نقش شیر در کتابخانهٔ ملی پاریس، با هاشورهای موازی پیچان شبیه به نقش آب آراسته شده است. قالب‌ریزی تخت و توگرد گاهی دیده می‌شود. روی ظرف‌های تخت، طرح‌های خطی بسیار دیده می‌شود که نه تنها آزاردهنده نیست بلکه با کارکرد آن‌ها خوب سازگار شده است. در یک مورد چنین طرح خطی‌ای به دندانه‌های دوروجهی تبدیل شده است. روی دیگری، دلوی متعلق به دورهٔ پس از ساسانی[۱۰۶] به جای قالب‌گیری نوار گودی از پولک‌های زره‌مانند کنده شده است. قالب‌گیری تکمه‌های متعارف که یکی از پایدارترین منابع فلزکاری است، نقش مهمی مانند قالب‌گیری بسیار نزدیک ولی شاخص‌تر نیم‌گوی ساسانی[۱۰۷] دارد. اما قطعه‌ای قالب‌گیری‌شدهٔ دایره‌های مماس با برجستگی در میان آن (شکل ۲۵۹)[۱۰۸] یادآور زینت‌های دایره‌های رایج در شیشه‌های ساسانی و پس از ساسانی است (نک: فصل ۶۰ و لوح ۱۴۴۰ ب). قالب‌گیری تنابی ویژهٔ ابریق[۱۰۹] با مقیاس گوناگون به حسب مورد، فراوان به کار می‌رود. قالب‌گیری به شکل پر همچون گونه‌ای به کار می‌رفت که شاید نتیجهٔ شکل پرندگانی باشد که طرح قاب آن‌ها بود. ابزار کلاف گرد که در شرق نزدیک بیش از هزار سال رواج داشت، نیز گاهی به کار می‌رفت (نک: صص ۷۷۹ ـ ۷۸۱).

سه گونه نقش تحول‌یافته، یا اگر کسی ترجیح دهد، سه گونه نقش زوال‌یافتهٔ نیزه و دالبر: هلال و نیزهٔ



شکل ۲۵۹. قالب‌ریزی روی گلدانی سیمین، موزهٔ ارمیتاژ.

یک‌درمیان؛ برگ و دگمهٔ یک‌درمیان؛ و زنجیره‌ای از دالبرها بدون نیزه، به‌ویژه بارزتر هستند. گونه‌های مشابهی از نیزه و دالبر روی سفالگری این دوره هم دیده می‌شود (نک: صص ۸۲۵ ـ ۸۲۶).

ردیفی از طرح‌های برگ‌مانند قالب‌گیری‌شده بسیار مشخص است و به‌ویژه با مادهٔ اولیه خوب سازگار شده است. چهار نوع از آن وجود دارد: ردیفی از قطعات برگ‌هایی به شکل گوش‌ماهی (شکل ۲۵۸ ج)؛[۱۱۰] یک ردیف برگ‌های نوک‌دار با پنج برگچه، که گاهی یک‌درمیان مروارید کوچکی دارد؛ زنجیری از جفت برگچه‌های بسیار نوک‌تیز و با شیارهای عمیق. گونه‌ای که به نظر می‌آید شکل خراب‌شدهٔ نقشمایهٔ برگ را متشکل از نوار دالبرهای کوچک یک یا دوردیفی، بازنمایی می‌کند. هرگونه برگی از این دست، برگرفته از کنگرهای تخت هم‌محور است که در دورهٔ اشکانی، دست‌کم در بخش‌های شرقی شاهنشاهی، رایج بود. و سرانجام گل ریس‌های ساده‌شده، همانند دورهٔ اشکانیان (نک: صص ۵۹۰ ـ ۵۹۱، ۵۹۲ ـ ۵۹۳، ۵۹۹) به صورت قالب‌های منظم به کار رفته است.

طراح ساسانی، اگرچه در تأثیرگذاری آثار خود موفقیت درخشانی دارد، در ترکیب‌بندی شکلی که زمینه را پر می‌کند، اغلب کمتر موفقیت دارد که این به‌ویژه در ظرف‌های تخت آشکار است. دایره را تنها به‌ندرت با طرحی پر کرده‌اند که با آن سازگار شده، تقریباً همهٔ ترکیب‌بندی‌ها روی طرحی چهارگوش ساخته شده که علاوه بر این به‌شدت بر قطرهای اصلی تأکید دارد. ساده‌ترین نظام، مثلاً در طرح کل بزهای در حال تاخت، به سادگی ردیفی افقی، یا در شکلی کمی پیچیده‌تر، ردیف‌های جفتی افقی دارد. اما چیدمان‌هایی که بر هر دو قطر تأکید دارد بسیار رایج‌تر است؛ اغلب سه شکل به خود می‌گیرد: چلیپای ساده؛ چلیپایی با خطی محورتر و گاه بیش از یک خط موازی یا تقریباً موازی با قطرهای اصلی؛ و چلیپایی بر سر هلال، که آخری بارزترین نمود را در زمینه‌ای

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گرد دارد. دیوارهٔ ظرف‌های گود گاه تنها با یک افریز آراسته شده است، گاه به قاب‌های لوزی‌مانند یا قوس‌های پشت‌سرهم تقسیم شده که با زمینه خوب سازگار شده است (لوح ۲۴۵). از تقسیم‌بندی‌های فرعی، گونهٔ دیگری به صورت اختیاری است؛ با این همه، ویژهٔ این دوره است و وقتی روی سطوح سخت به کار می‌رود، متطقی به نظر می‌آید. در آرایهٔ پس از ساسانی این شیوه‌های جداازهم، اغلب در کلاف مداومی به هم پیوسته‌اند.]

شکل‌ها

تعداد زیادی قدح، کاسه و بشقاب بایستی روی سفره‌های مهمانی ساسانی به کار می‌رفت، اما بیشتر این ظرف‌ها برای پذیرایی نبود که دست به دست بگردد، بلکه ظرف‌های شخصی بود. به کار بردن ظرف‌های پذیرایی مانند سینی نقره و ابریق نسبتاً نادر است، بی‌شک به سبب آن‌که بسیاری از این ظرف‌های بزرگ فلزی را ذوب می‌کردند؛ چنان‌که یکی از مسائل حساب ارمنی در نیمهٔ سدهٔ هفتم این بود که چگونه از یک سینی بزرگ هفت سینی کوچک بسازند.[۱۱۱] روشن است که در این صورت با آن‌که سینی بزرگ نقره نداریم، در عوض به تعداد کافی سینی داریم. از سوی دیگر، این واقعیت که بیشتر ظرف‌های شخصی باقی‌مانده نشان می‌دهد که این وسایل تجملی استثنائی خانه نه تنها برای تزیین و نمایش فراهم نشده بود، بلکه عملاً برای چیدن سفره و دست‌کم در مواردی برای مهمانی‌های بسیاری به کار می‌رفت. فراوان‌ترین دوری زمان ساسانی بشقاب گودی است که از پیاله‌های قدیمی گرفته شده، اما روی پایهٔ نسبتاً بلندی سوار شده است؛ این نه تنها برای خوردن که برای نوشیدن نیز به کار می‌رفت و جدایی میان بشقاب و جام تنها در گودی بیشتر هر کدام بود و تفاوت به اندازه‌ای اندک است که این‌ها عموماً اشتباه می‌شوند. وسیلهٔ نوشیدن را از پایه، بین شست و سبابه می‌گرفتند، چنان‌که نه تنها در روی یکی از بشقاب‌ها نشان داده شده (لوح ۲۰۸ الف)، بلکه در توصیف مورخ ارمنی، فاوست،[۱۱۲] از یک مهمانی که دو سردار رومی برای پادشاه ارمنستان گرفته‌اند نیز از آن سخن رفته است. هنگامی که پادشاه ارمنی جام شراب را بین انگشتان خود بلند کرد، یکی از درباریان با شمشیر آخته یورش برد و انگشتان او را افکند.

بی‌شک استادانه‌ترین این جام‌های کم‌عمق، تنها برای تزیین بود، زیرا آن‌هایی که نقش‌های بسیار برجسته دارند، شکننده‌تر از آن بودند که در عمل برای پذیرایی مقاومت داشته باشند. اما از جانب دیگر، حتی پیچیده‌ترین طرح‌های تصویری محدود به قطعات آرایشی نبود. شاپور دوم که از سردار ارمنی، موشایر، شکست خورده بود و او تمام اردوی شاهی و از جمله زنان مشکوی شاه را گرفته بود، چنان تحت‌تأثیر کار جوانمردانهٔ موشایر که زنان را با نگهبانان ویژه‌ای پس فرستاد، قرار گرفت که دستور داد جامی با تصویر این سردار سوار بر اسب بسازند. و شاپور اغلب آن جام را برای نوشیدن می‌خواست تا یادآور مردانگی‌های سرداران و زمین‌داران بزرگ باشد.[۱۱۳]

[بشقابی واقعاً تخت که از آذین بشقابی دوران روم و یونان گرفته شده و لبه‌ای پهن دارد، همچنین ظاهراً بشقابی با نقش تاج‌گیری در موزهٔ بریتانیایی، و سینی کم‌عمق غیرعادی در موزهٔ دولتی برلین (لوح ۲۳۸) که مطمئناً به دوران پس از ساسانی تعلق دارند، هشت‌گوشه‌اند. علاوه بر پیاله، انواع ظرف‌های دیگری آشکارا برای نوشیدن به کار می‌رفت. ظرفی نیم‌کره و بدون پایه در کف دست گرد نگه داشته می‌شد (لوح

۲۳۰ ب). این نوع ظرف ممکن است به‌ویژه در سفر دلخواه بوده باشد، زیرا می‌توانستند آن را محکم بسازند و به‌آسانی در جعبه‌ای برای بردن جای می‌گرفت.[۱۱۴] شکل جام بزرگ کروی با دسته‌ای حلقوی، با یا بدون پایه‌ای بلند و شعله‌ای‌شکل، تأثیر مهمی در هنر سفال دورهٔ میانهٔ اسلامی داشته است (مثلاً لوح ۶۵۷ الف). چندین گونه از جامی که امروز به عنوان فنجان چای به کار می‌رود وجود دارد؛ گرد، هشت‌گوشه یا برآمده با کناره‌هایی اندکی ورچیده و پایه‌ای بلند و باز و دسته‌ای گرد که جاشستی اندکی پهن دارد.[۱۱۵] فنجان چای هم دارای قدمت قابل توجهی است، زیرا این شکل در مفرغ لرستان (لوح ۶۱ ب) و در فلزکاری دورهٔ اشکانی هم دیده می‌شود. جام پایه‌باریک حتی قدیمی‌تر از آن است (شکل ۲۶۰)، زیرا این شکل در سفالگری هزارهٔ دوم پ م به‌خوبی تکوین یافته بود (نک: صص ۱۸۴، ۱۸۶، ۲۰۳)، گرچه نمونه‌های ساسانی،[۱۱۶] به‌ویژه آن‌ها که زرین است، بسیار خوش‌ساخت است. در فاصلهٔ زیر فنجان و انتهای پایه در چند جا گلوله‌ای ظریف پنهان است. وقتی جام پر باشد، وزن شراب فلز نازک کف را به اندازهٔ کافی پس می‌زند تا این گلوله را به حالت شناور و آرام نگه دارد، اما وقتی شراب را می‌نوشیدند، گلوله آزاد می‌شد تا صدا کند و نشان دهد که جام خالی است. جالب آن‌که با وجود تکوک‌های سفالی، از این دوره (نک: صص ۸۲۸ ـ ۸۲۹) هیچ تکوک فلزی ساسانی شناخته نشده است.



شکل ۲۶۰. فنجان پایه‌باریک، نقره، موزهٔ ارمیتاژ، ارتفاع حدود ۱۱ سانتیمتر.

کاربرد دیگر جام‌ها روشن نیست. عده‌ای تخم‌مرغی یا قایق‌شکل هستند، از جمله یکی با پایهٔ مخروطی شبیه جام‌های تکامل‌یافتهٔ پیاله که شاید آن هم برای نوشیدن به کار می‌رفته است؛ اگرچه این پایه شاید هم برای نگه داشتن ظرف در مراسم نثار کاربرد داشت. بشقابی تخم‌مرغی که نشان‌دهندهٔ تکامل پیاله‌های تخم‌مرغی هخامنشی است (نک: صص ۴۶۸ ـ ۴۶۹)، ویژگی نقشمایهٔ قلب پارتی ـ ساسانی را نشان می‌دهد که یک‌درمیان با فرورفتگی‌های دالبری قدیمی‌تر تکرار می‌شود.][۱۱۷] چنان جام‌هایی شاید برای نگه داشتن هدیهٔ سنتی هفت میوهٔ گوناگون که در نوروز داده می‌شد، به کار می‌رفته است.

تنگ‌های زرین و سیمین گرد پایه‌بلند، گردنی به همین اندازه بلند و آبریز تخت داشتند، همان‌گونه که روی یکی از بشقاب‌های ساسانی (لوح ۲۳۰ ب و شکل ۲۶۱) تصویر شده است؛ و نیز بر روی آرایهٔ اندک‌برجستهٔ سطح خارجی کلیسای رهبانیان ارمنی پیتیگش، سدهٔ ششم مسیحی، دیده می‌شود.[۱۱۸]

انواع مختلفی از گلدان شناخته شده که تنهٔ تخم‌مرغی و گرد، یا گردنی قمقمه‌مانند و لبه‌ای پهن و تخت یا پهن و دهانهٔ گشادی دارند. احتمالاً گلدان‌هایی برای آراستن میز ضیافت به کار می‌رفت و بی‌شک گاه در آن گل می‌گذاشتند. گل نقش مهمی در آرایش میز مهمانی ایرانیان امروز دارد و این را که کاربرد آن‌ها تا چه حد سنتی است، می‌توان از ضیافت دولتی که در جشن هزارهٔ فردوسی و در ۱۹۳۴ | ۱۳۱۳ خورشیدی] ترتیب داده شده بود، دریافت. روی پارچه طرحی از لوزی‌هایی با برگ‌های سبز داده بودند و خط‌های مورب مقاطعی از گل‌های سرخ پدید آورده بودند که نقش پارچهٔ ساسانی است و بی‌شک اصل آن برای کسانی که آن را چیده

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بودند، ناشناخته بود. چنین طرح گلدار مسطحی با دسته‌گل‌های بزرگ گلدان‌ها ترکیب شده بود. این‌که چنین دسته‌گل‌هایی در زمان‌های کهن‌تر به کار می‌رفته، در داستان پادشاه ارمنی می‌توان نشان داد که در ضیافتی فراتر از ظرفیت خود نوشیده بود، شیدای دختری پایباز (رقاص) شد.[۱۱۹] هنگامی که او با اصرار حرکات احساساتی او را رد کرد، شاه خشمگین شد و دسته‌گلی که میز را آراسته بود، بر او افکند. دسته‌گل به او خورد و او آسیب دید.

از آن‌جا که دسته‌گل به اندازهٔ کافی سنگین بود که به هدف آسیب برساند، بایستی نه‌تنها بسیار بزرگ بلکه سخت به‌هم‌پیوسته باشد ــ دسته‌گل رسمی به‌هم‌فشرده‌ای که گلدان‌های گردن‌باریک دقیقاً برای چنین دسته‌گل‌هایی ساخته می‌شد. دسته‌گل‌های فشرده و محکم هنوز هم در ارمنستان و ایران به کار می‌رود. گلدان‌های استوانه‌ای‌شکل که در دورهٔ اشکانی پیشرفت بسیار کرد، به نظر می‌آید که در این دوره کاملاً از رسم افتاده باشد.



شکل ۲۶۱. ابریقی که روی بشقابی فلزی نشان داده شده. موزهٔ ارمیتاژ (نک: لوح ۲۳۰ ب).

نمی‌توانیم بگوییم که تا چه حد این ظرف‌های بیش از اندازه بزرگ یا آذین‌های تخت نقره‌ای افزوده در میزهای ضیافت به کار می‌رفت، اما می‌دانیم که نوع ویژه‌ای از کارد وجود داشته که آشکارا تا حدی کوچک ولی تیز بود و در بریدن میوه به کار می‌رفت. پادشاه ارمنی، ارشاک دوم، در قلعهٔ معروف به فراموشی (انوش‌برد)[۱۲۰] در خوزستان زندانی شاپور دوم بود. خدمت‌گزار خاص او، سردار دراستاماث Drastamath، خواستار اجازهٔ خاصی از شاه شد و توانست تا یک روز دیگر هم به سرور مورد علاقهٔ خود همچون پادشاهی حکمروا خدمت کند. با کسب این اجازه، او پادشاه زندانی را به وضع پیشینش آراست و جامه پوشاند و برای او سفره‌ای به‌راستی شاهانه افکند. وقتی که کاردهای میوه‌خوری را همراه میوه آوردند، ارشاک با فرو کردن کارد به قلب خود به زجر و خواری خود پایان داد و دراستاماث هم همان کار سرور خود را از سر ناامیدی تکرار کرد.

[یک دوری بیضی‌شکل بسیار ویژه و ممتاز ساسانی کاسه‌ای دالبردار و شیاردار است. ظرف مشابهی از همین نوع در ایران برای شیرینی به کار می‌رود، ولی ویژگی این کاسه‌ها و دست‌کم آرایه‌های آن‌ها این فکر را پیش می‌آورد که آن‌ها را نه برای مهمانی، بلکه برای مراسم مذهبی می‌ساختند. به‌ویژه، ظرف بسیار ساده، کاسه‌ای زرین، سنگین، با دوازده شیار که در موزهٔ ارمیتاژ است، وقاری را القا می‌کند که به نظر می‌آید گویای کاربردی آیینی باشد (لوح ۲۳۴ ب). به احتمال زیاد، شکل را از غنچهٔ نیلوفر آبی گرفته‌اند. کاسهٔ سیمین با هشت شیار[۱۲۱] در همان مجموعه به همان اندازه موقر است و تنها یک ماهی قلم‌زنی در کف آن هست،[۱۲۲] نقشی که اغلب معنای نمادین داشته است. نمونهٔ مشابهی در موزهٔ چارتوریسکی (لهستان) است (لوح ۲۲۱ پ) که در آن زنانی هدیه می‌برند که ظاهراً نثارهایی برای تقدیم به یک بع‌بانو و شاید در ارتباط با آیین باروری باشد، اما نمونهٔ دیگری در موزهٔ دولتی کیف، دارای قوچ‌های چهیده بر یک درخت، شیرها و شیردال‌های چین‌وشکن‌داری است که اشاره به آیین بخصوصی دارد (نک: ص ۹۱۲). به نظر می‌آید تنها یکی از این کاسه‌های تخم‌مرغی آرایشی غیر دینی دارد، نمونهٔ دیگر در موزهٔ ارمیتاژ است (لوح ۲۲۱ الف، ب) که در آن زنان پایباز هیجان‌انگیز با ویژگی چنان عجیب و ناآشنایی است که داستان آوردن ۱۲،۰۰۰ نوازنده، پایباز و هنرمندان دیگر را به هنگام بازگشت بهرام گور از هندوستان به یاد می‌آورد.[۱۲۳]

ظرف‌های دیگر آیینی از جمله بشقاب ماه ـ درواسپ ـ تیشتر در کتابخانهٔ ملی [پاریس] (لوح ۲۳۳ الف) و گلدان‌هایی با زنانی که هدایایی در دست دارند، در موزهٔ ارمیتاژ نشان داده شده است. یکی از این‌ها که نسبتاً بزرگ است، دلوی با لبهٔ صاف است و در واقع سه نمونه در موزهٔ ارمیتاژ[۱۲۴] دارد، اما بقیه را فقط از راه تصویر می‌توان شناخت. این‌ها شامل یک شربت‌خوری است؛ بلندی پایه‌های آن‌ها متفاوت و پایه‌ها کوچک و مخروطی است. یک نمونهٔ آن کاسه‌ای است با حلقهٔ شیاردار در پایین و گردنی کوچک و شعله‌مانند، سوار بر پایه‌ای بلند که آن را نگه داشته است.[۱۲۵] به نظر می‌آید شانهٔ آن با نمادهایی آراسته شده باشد.

چراغ تکی نقره‌ای در موزهٔ ارمیتاژ تنه‌ای کوتاه و گرد، بدون پایه، دهانه‌ای چهارگوشه، دسته‌ای حلقوی و چهار دهانهٔ لوله‌مانند دارد که درست زیر دهانهٔ آن به هم متصل شده‌اند.[۱۲۶] هیچ شیء به واقع چهارگوش و فلزی‌ای از این دوره شناخته نشده، اما دو تا بر روی بشقاب‌های نقره تصویر شده است. یکی بر روی بشقاب بهرام گور و سپینود در گالری والترز (لوح ۲۳۰ الف) که بشقابی است کشیده با حاشیه‌ای از دانه‌های درشت و دسته‌های باریک در دو سو، که پایهٔ شگرف بلندی آن را نگه می‌دارد. دیگری که بر سر یکی از زنان پایباز است، ظرفی کشیده، چهارگوش که تنه‌ای حلقوی فرورفته، لبه‌ای پهن و برگردان که رو به بالا تاب خورده و پیچک‌های کوتاه باشکوهی به دور آن است و دست آخر دری گنبدی‌شکل و ظاهراً تراش‌دار دارد که بر سر آن گوی برجسته و زیبایی است.][۱۲۷]

فنون

فلزکاران ساسانی انواع فنون کاملاً پیچیده‌ای را به کار می‌بردند و بایستی انواع زیادی ابزار هم می‌داشتند. جام یا کاسهٔ زمینهٔ آرایش را روی چرخ تراش می‌کوبیدند و می‌گردانیدند. این برای آرایه‌های سادهٔ قلمزنی کافی بود. در طرح‌های تا حدی آراسته این را با سنبه‌زنی غنی‌تر می‌کردند. روی بشقابی (لوح ۲۳۱ ب) به نظر می‌آید کنده‌کاری شده است، اما نه با ابزار معمول آن، بلکه با چیزی که همانند اسکنه‌ای ظریف است و با چکشی زده می‌شد. خط‌های کوتاه را با ضربه‌های شدید ایجاد می‌کردند و در نتیجه دوباره کار می‌کردند تا خط صاف‌تر باشد. ظرف‌های پرکارتر را سنبه می‌زدند و آن‌گاه جزئیات را معمولاً با کنده‌کاری تمام می‌کردند. سنبه زدن با درفش هم انجام می‌شد. بسیاری از وسایل تختِ سنبه‌زده‌شده لایهٔ دوم فلزی تخت در پشت لایهٔ سنبه‌زده‌شده دارند، به طوری که قسمت‌های گوژ در پشت دیده نمی‌شود. این به ظرف استحکام بسیاری می‌بخشد. در برخی حالت‌ها، دو پوسته چنان پیوند خورده‌اند که در سطح شکنجی وجود نداشته باشد، انگار که یکی به نظر می‌آیند. در حالت‌های دیگر فاصلهٔ بین دو پوسته چنان است که موج ظریف یکی را روی دیگری تنها با لمس کردن می‌توان دریافت.

نوع دیگری از برجسته‌کاری با کندن طرح بر روی صفحه و نشان‌گذاری بسیار عمیق طرح، سپس بریدن زمینه همراه نوعی کنده‌کاری و پرداخت کار با چکش‌کاری، و البته جلا دادن صورت می‌گرفت. با این فن سطح کار تا حدی شکننده می‌شد، زیرا فلز در مرز طرح‌ها بسیار نازک می‌گردید به طوری که بخش‌هایی از برجستگی خیلی زود می‌شکست.[۱۲۸]

نقش‌های بسیار برجسته را با ترکیبی از فنون امکان‌پذیر می‌کردند. بخش‌هایی که می‌بایست بسیار برجسته می‌شد، با ایجاد شیارهای عمیق دالبر از هم جدا می‌کردند. بخش‌های برجسته را با کوبیدن قطعهٔ دیگری از

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلز می‌ساختند و این‌ها را روی ظرف با جور کردن لبه‌ها با گودی‌های زاویه‌دار و فشردن آن‌ها با مالش مداوم کار می‌گذاشتند. گاهی سطح زیر قطعهٔ کوبیده کم‌وبیش برجسته و با تقریبی نه چندان دقیق به شکل دلخواه رها می‌شد و جزئیات را با حکاکی به پایان می‌بردند. در عالی‌ترین نمونه‌ها، به‌ویژه بشقاب شاپور دوم در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۰۹) و بشقاب گالری هنری فریر (لوح ۲۱۱)، جزئیات مهمی مثل سر شاه و سر اسب کاملاً گرد است. برای تقویت باز هم بیشتر قسمت‌های بسیار برجسته، گاهی تصاویر جانبی را اصلاً برجسته نمی‌کردند، بلکه می‌کندند؛ مثلاً روی بشقاب موزهٔ ارمیتاژ که شاپور سوم را در حال شمشیر زدن به شیری نشان می‌دهد (لوح ۲۰۵)، پای دورتر و قسمت پایینی پای نزدیک و دم شیر تنها کنده‌کاری شده، درحالی‌که سرین پای جلویی جداگانه سنبه زده و کار گذاشته شده است. در نوع دقیقی از این فن، قسمت‌های سنبه‌زده لته‌های جدایی است که به اصل کار متصل شده و در برخی از جزئیات مستقیماً روی کار سنبه زده شده است.[۱۲۹]

[سنبه‌زنی برجسته، تا حد گردی کامل، در بین نقره‌کاران روم هم معمول بود ولی مرصع‌کاری قطعات سُنبه‌زده در فلزکاری غرب شناخته‌شده نیست. کهن‌ترین نمونهٔ فنی مشابه که ملاحظه شده، یک دوری دراز در موزهٔ آتن است که بر روی آن خوان‌های هراکلس در قطعات جداگانه سنبه زده، به صفحه لحیم شده است.[۱۳۰] این قطعه متعلق به نیمهٔ دوم سدهٔ دوم مسیحی است. به نظر می‌آید شکل ساسانی این فن و پیشرفت عالی و کاربرد فراوان آن منحصر به ایران ساسانی باشد، و فکر آن ریشه در فلزکاری ایرانی داشته باشد.]

سیاه‌قلم‌کاری برای بخشیدن غنا به برخی از جزئیات، به‌ویژه بر روی نوعی میناکاری به کار می‌رفت و بر روی همهٔ انواع ترصیع‌کاری‌ها برای نیرو بخشیدن به طرح اجرا می‌شد. این کار را با گذاشتن لایهٔ نازکی از زرورق، کمی گرم کردن و مالش دادن انجام می‌دادند. طلاکاری پراکنده بسیار گوناگون است. در بسیاری از قطعات زمینه و گاهی جزئیات چهره‌ها طلاکاری شده است، اما تقریباً در بسیاری موارد زمینه ساده و تنها جزئیات طرح دارای طلاکاری است، اما در چند مورد تمام نقش زراندود بر زمینهٔ ساده است. ترکیب سیاه‌قلم، طلاکاری، و نقره‌کاری در برخی از نمونه‌ها،[۱۳۱] از جمله روی سینی هشت‌گوش موزهٔ دولتی برلین، کیفیتی به رنگ می‌دهد که هم غنی و هم ظریف است. چند قطعه و بالاتر از همه بشقابی با نقش گرگ در کتابخانهٔ ملی (پاریس)، به نظر می‌آید از روی عمد پرداختی سیاه و آینه‌وار بدان داده باشند که در ظرف یادشده بازتاب‌های هفت‌رنگ چشمگیر است.

گروهی از ظرف‌های فلزی دورهٔ ساسانی که از نظر فنی و نیز آرایش و سبک متفاوت از دیگر ظروف هستند، چراکه این‌ها با فن ساخت از هم مشخص می‌شوند؛ از طلای اندوده شده یا چکش‌کاری‌شده‌ای هستند که با مینای سرد یعنی با کشیدن پوسته‌ای از سنگ‌ها و قطعات شیشهٔ رنگی که در قرورفتگی‌ها نشانده شده، آراسته شده‌اند. این فن که در شرق باستان و نیز در روم شناخته شده بود، به طور گسترده به کار می‌رفت و در زمان مهاجرت‌ها[۱۳۲] و در آغاز سده‌های میانه بسیار رایج بود. قابل توجه است که تا امروز همهٔ نمونه‌های فراوان این فن که در جنوب روسیه بسیار یافت می‌شود، «گوتیک» خوانده می‌شود؛ شاید از آن رو که گوت‌ها واقعاً هیچ نشانه‌ای از چگونگی محصولات هنری خود برای ما باقی نگذاشته‌اند. قطعه‌ای منسوب به گوت‌ها، یعنی شمشیر هیلدریک که با این فن آراسته شده و در کتابخانهٔ ملی پاریس است، برای تأیید نسبت همهٔ اشیا به گوت‌ها کافی نیست؛ به‌ویژه از آن رو که غیرممکن است بتوان با اطمینان گفت شمشیر هیلدریک کار گوت‌ها

بوده است. جعبهٔ کوچک زرین ویسبادن (لوح ۲۴۹ الف) با کتیبهٔ پهلوی که نام اردشیر دارد، به این شکل ساخته شده و جام خسرو (لوح ۲۰۳) هم با فن مشابهی ساخته شده است. این واقعیت که برخی قطعات از این دست ارتباطی ایرانی دارند، ملزم می‌کند که ریشهٔ این نوع کار را شاید می‌باید در سرزمین ایران جست‌وجو کرد.[۱۳۳]

ارتباط با صنایع دیگر

وسایل فلزی ساسانی روابط، و حتی تأثیرپذیری از دیگر فنون را نشان می‌دهد. یک گروه کوچک اما بسیار ممتاز (لوح‌های ۲۱۶ ب، پ، ۲۱۹ الف، ب، ۲۲۰، ۲۲۲ الف، ب، ۲۲۶) نشان از هنر فلزکاری‌ای دارد که تحت تأثیر هیچ اثر جانبی نبوده است. در این‌جا فرورفتگی‌های رویهٔ سنبه‌خورده بدون هیچ‌گونه لایهٔ پوشش رها شده است، و سبک نیز کلاً با کارهایی که مناسب این ماده است، انتخاب شده است.

از طرف دیگر، بسیاری از بشقاب‌های شاهانه (لوح‌های ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴) اساساً به همان روش نقش برجسته‌ها، مورد پردازش فکری قرار گرفته و حتی ساخته شده‌اند. به هر صورت این‌ها دستاوردهای هنر پیکرتراشی است و سبک هر دو ترکیب‌ها و شکل‌های متمایز یادمانی است. گروه دیگری هم (مثلاً لوح‌های ۲۰۴، ۲۰۷ ب، ۲۰۸ الف، ب، ۲۱۵ الف، ب، ۲۱۶ الف، ۲۲۹ الف، ب، ۲۳۰ الف، ب) به نظر می‌آید تحت‌تأثیر کنده‌کاری چوب، و حتی گروهی از مفرغ‌ها بیشتر زیر تأثیر پیکرتراشی با چوب باشند.[۱۳۴]

هم سبک‌های پیکرتراشی و هم پیکرتراشی با چوب، ریشه‌هایی در فنون معمول دارند، زیرا قلم‌زنی اگرچه برعکس تراشیدن سنگ است، نوعی پیکرتراشی است، و سبک تراشیدن چوب، عمدتاً در تراش فلز هم، که همان میناکاری است، به کار می‌رود که خیلی از کنده‌کاری چوب دور نیست. اما ویژگی سبک گروه دیگر هیچ ربطی به فنون فلز ندارد زیرا نشان‌دهندهٔ وام‌گیری بارز آن‌ها از پارچه‌بافی است؛ چنان بارز که حتی با مقداری اطمینان می‌توان گفت که الگوی اصلی احتمالاً نقش‌هایی داشته است که با نخ‌های فلزی اجرا می‌شده است. تأثیر فنون بافت بر طراحی، به‌ویژه طرح‌هایی مثل سِن‌مُرو، بسیار آشکار است.[۱۳۵]

گروه کوچک‌تری حتی بیشتر از نقش‌های قلاب‌دوزی تقلید کرده است. وقتی قلاب‌دوزی فشرده‌ای روی زمینهٔ نازکی ــ مثلاً تافته‌ای ظریف ــ صورت می‌گیرد، قسمت‌های قلاب‌دوزی‌شده ممکن است به علت سنگینی زمینهٔ نازک را پاره کند. برای پرهیز از این کار، همهٔ نقش‌های دیگر را باید کاملاً یا تقریباً به هم متصل کرد؛ همان‌طوری که بخش‌های واقعاً قلاب‌دوزی‌شده به یکدیگر متصل می‌شدند. قلاب‌دوزی کشف‌شده در موزهٔ آنی[۱۳۶] که متعلق به آغاز سدهٔ هفتم هجری ولی ادامه‌دهندهٔ سبک ساسانی است، این محدودیت فنی را خیلی خوب نشان می‌دهد. نقش آن مرکب از ببری در زیر درختی با چنان پرداختی است که تنهٔ درخت و ریشه‌هایی که از آن جدا می‌شود، تن و چهار پای جانور را به هم ربط می‌دهد. ترکیب‌بندی بشقابی در موزهٔ ارمیتاژ، شیر ماده‌ای را در حال شیر دادن به توله‌اش پشت آبگیری نشان می‌دهد (لوح ۲۳۲ الف)، که اگر نگوییم درهم‌برهم است، بسیار پیچیده است، و آن را تنها به عنوان تأثیرات فنی می‌توان توضیح داد. مهارت هنرمندان ساسانی در ترکیب کردن تصویرها در ترکیبی مناسب روی بشقاب‌های بسیاری به‌صراحت نشان داده شده است. بنابراین، نامناسب بودن این طرح بایستی نتیجهٔ عوامل خارجی باشد و دلایل بسیار وجود دارد که باور کنیم این محدودیت فنی قلاب‌دوزی کلفت بر روی ابریشم نازک است که در سبک اثر گذاشته است،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF:tarikhema.org

زیرا نقش‌ها در همهٔ نقاط تقریباً یا کاملاً به هم می‌رسند و دقیقاً با همان شکل عناصر الگوی طرح بر روی قلاب‌دوزی آنی با هم پیوند یافته‌اند.

[به علاوه، وابستگی نزدیک این طرح با قلاب‌دوزی به همین اندازه در جزئیات هم پیداست. بدن پستانداران آشکارا از نخ گلابتون است، اما به نظر می‌آید مرغابی‌های پراکنده در اطراف گروه کانونی اصلاً تکه‌دوزی باشد: البته پرهای بدن ممکن است از پولک‌های روی‌هم‌افتاده درست شده باشد؛ و شاخه‌های درخت هم به نظر می‌آید پولک باشد.



شکل ۲۶۲. گلدانی به شکل تنگ، نقره، و بخشی طلاکاری‌شده، موزهٔ ارمیتاژ، بلندا ۱۶/۸ سانتیمتر.

بشقاب دومی، به همین منوال در موزهٔ ارمیتاژ، که آن هم دارای ویژگی‌های سبک دیگری است که آن را به بشقاب شیر ماده مربوط می‌کند، نشانه‌های مشابهی حاکی از این دارد که از قلاب‌دوزی تقلید شده است.[۱۳۷] این اثر گاوی را در کنام شیری نشان می‌دهد که تمام تن جانوران با خط‌هایی از طناب تابیده پوشیده شده است؛ خط‌هایی موازی و به‌هم‌پیوستهٔ تقلیدشده از نخ گلابتون، به احتمال زیاد اصلاً نخ فلزی است. از سوی دیگر، درخت از تکه‌دوزی‌هایی درست شده که بخیه‌های بلند و کوتاه دارد و بر روی دو نقشمایه سوار شده که بخیه‌های گرد یا شاید گره‌های فرانسوی دارد و قسمت آبگیر هم قطعهٔ تکه‌دوزی است، و به نظر می‌آید بخیه را از شکاف‌هایی با فاصلهٔ مرتب گذرانده باشند. آبگیر از گلابتون دالبردار درست شده و آب هم به احتمال زیاد از نخ مسیمین است.] طراحی روی گلدان تنگ‌مانند[۱۳۸] پرشیده از دایره‌هایی کوچک و پراکنده است که در هر یک از دایره‌ها پرنده‌ای است و این حس را می‌دهد که از پارچه‌ای قلمکار تقلید شده باشد (شکل ۲۶۲).

تأثیرهای خارجی

فرهنگ ساسانی در فاصله‌هایی متناوب و از راه‌های گوناگون، از فرهنگ‌های برمایه و متنوع اطراف خویش تأثیراتی گرفته است. شاپور دوم پس از پیروزی بر پادشاه ارمنستان، ارشاک، پانزده شهر را در قلمرو ارمنستان ویران کرد و هزاران تن از شهرنشینان را به قلمرو خود انتقال داد و ظاهراً پیش از هر کس، صنعتگران و بازرگانان را برگزید. به همین نحو وقتی خسرو دوم در سال ۶۱۴ م اورشلیم را گرفت، همه را جز هنرمندان، نوازندگان، مهندسان و صنعتگران کشت و آنان را هم در قلمرو خود سکونت بخشید. به دنبال همین سیاست، از تمام ایالت‌های زیر دست انطاکیه در چندین مورد به طور عمده کارگران ماهر منتقل شدند. با هر یک از این انتقال‌ها، کارگران فناور روال‌های فنی، عادات کاری، و ویژگی‌های سبک خود را به ایران می‌آوردند تا با گنجینه‌های هنری کشور در هم آمیزد.

اما تنها پیروزی و پیامدهای حاصل از آن نبود که جریان فرهنگ ساسانی را گسترده‌تر و ژرف‌تر می‌کرد. سیاست‌های ستیزه‌جویانهٔ دولتی هم سهم داشت. به این ترتیب همهٔ شاهان ساسانی، به‌ویژه خسرو اول، سنتی

را پایه گذاشتند که در آن دانشمندان رانده‌شده از بیزانس و رهبران مکاتب فکری را که با دولت بیزانس و با مذهب دولتی که سیاست‌های دولت را منعکس می‌کرد موافق نبودند، پناه یا حتی اجازهٔ مهاجرت دهد. مهاجران ناراضی را معمولاً در مرز کشورهایی ساکن می‌کردند که آن‌ها را رانده بود، و این مردان که از ستم نظام بیزانس و تعقیب کلیساهای آن رنج برده بودند، به عنوان نوعی پاسدار، در برابر هر نوع تجاوزی که از جانب مرز بیزانس اعمال می‌شد، به دفاع برمی‌خاستند.

به علاوه، خسرو انگیزه‌های دیگری هم برای تشویق دانشمندان خارجی برای آمدن به کشورش داشت، زیرا مانند دیگر شاهان شرق علاقه داشت اعتباری برای خود به عنوان پشتیبان هنر و دانش به دست آورد. صرف‌نظر از چگونگی علاقهٔ شخصی او به ملازمان دانشمند و صاحب ذوق، بی‌شک این کار را منبع اعتبار افزون‌تری می‌دید که قدرت او را بیشتر می‌کرد.[۱۳۹] در دورهٔ پادشاهی او دسته‌ای از آثار قدیم یونانی و رومی در زمینهٔ ادبیات و علوم به پهلوی ترجمه شد و این حمایت پرارزش از فرهنگ یونانی، گرایش به یونان را تقویت، و بی‌شک جذب جریان دیگری از عناصر یونانی را در سبک ساسانی هموار کرد.

همزمان، خسرو علاقه به فرهنگ هندوستان را برانگیخت که به همین منوال بایستی بر ذوق هنری دوران او تأثیر گذاشته باشد. بدین ترتیب، در این دوران بود که شطرنج را از هندوستان آموختند، افسانهٔ بودا به شکلی دگرگون‌شده رواج یافت، داستان سندباد جای خود را در گنجینهٔ ادبیات ایرانی یافت، و داستان‌های کلیله و دمنه شناخته شد. با چنین علاقهٔ فکری به هندوستان، بایستی گرایشی هم به شکل‌های هندی دیگر هنرها به وجود آمده باشد.[۱۴۰]

گاهی شباهت‌های سبک که به نظر می‌آید به سبب تأثیر هنر ساسانی در هنر مردمانی دیگر باشد، در واقع نشانهٔ اثر هنر دیگران در هنر ساسانی است. هنر ساسانی دِین بزرگی به هنر یونان و روم باستان به‌ویژه روم دارد. از جانب دیگر، هنر رومی هنگامی شکل گرفت که روم با ایران و کشورهای حوزهٔ فرهنگ شرقی در تماس بود. به علاوه، در هنر ساسانی فکرهای شناخته‌شده‌ای هست که مبنای فرهنگ ایرانی است و در کل سنت فرهنگی ایران، پیش از آن‌که بیانی هنری بیابد، گسترش یافته بود. مقایسهٔ شیردال کهن با سِن‌مُرو که به آن بسیار شبیه است، و نیز با سگ ـ پرندهٔ «پَسکُنج»، از اهمیت برخوردار است. اما در عین حال برخی از برجسته‌کاری‌های ساسانی، به‌ویژه صحنهٔ برخی از جشن‌های پیروزی را بی‌شک زندانیان رومی اجرا کرده بودند.

موج تازه‌ای از تأثیرات کهن که در سدهٔ ششم مسیحی از شرق آمد، نه تنها ادبیات یونان و روم باستان را به پهلوی ترجمه کرد، بلکه بر هنر مسیحی ارمنستان نیز اثر گذاشت. در معماری ارمنستان تأثیر فرهنگ یونان و روم باستان با شکل‌های محلی پیوند خورد. فرشته‌های (نیکه‌ها) طاق بستان نمونهٔ ویژهٔ دیگر نفوذ فرهنگ یونان و روم باستان در فرهنگ ایرانی این زمان است (لوح ۱۶۴ الف).

تأثیرهای بومی

سیاست‌های حکومت در روابط خارجی تنها عوامل اجتماعی‌ای نبود که به شکل‌گیری سبک‌های هنری کمک می‌کرد. در دورهٔ حکومت این سلسله اوضاع اقتصادی داخلی به‌شدت تغییر می‌یافت، و نیروها و انگیزه‌های تازه‌ای بر هنر تحمیل می‌کرد. در زمان نخستین شاهان ساسانی هنرهای کاربردی نتیجهٔ شیوهٔ تولید خانگی و

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زمین‌دارانه بود. زمین‌دار بزرگ در کاخ خود از پیشه‌ورانی که سفارش‌های ویژهٔ او را اجرا می‌کردند، نگهداری می‌کرد. در چنین نظامی بیش از هر چیز کارهای هنری تک و عالی تولید می‌شود و بی‌دریغ نیروی کار و نیز مواد اولیه را در اختیار این هدف می‌گذارد. در زمانی که قباد به سلطنت رسید، تولید شهری خوب جا افتاده بود، زیرا در زمان سلطنت او بود که شورش برزگران روستایی و صنعتگران شهری به نام فرقهٔ مزدکی و بدعت مسیحی نَرسَی به راه افتاد، و خسرو اول وارث بحران نگران‌کنندهٔ این خیزش اجتماعی بود. هر دو شاه از آن به سود خود بهره‌برداری کردند و بدین وسیله نیروی اشراف زمین‌دار را فروکاستند که تهدیدی دائمی علیه قدرت متمرکز سلطنت بود و پس از آن‌که از انقلابیان با موفقیت استفاده شد، همهٔ آن‌ها را یا بی‌رحمی سرکوب کردند و از میان برداشتند. با این همه، پیشه‌وران آشکارا و به میزان قابل‌توجهی موقعیت طبقاتی خود را بالا بردند، زیرا پس از آن حکم شورای مذهبی که پیش‌تر تنها به وسیلهٔ شاهان و موبدان امضا می‌شد، به وسیلهٔ سران اصناف عمده، ازجمله اصناف زرگران، سیمگران و رویگران هم مشترکاً امضا می‌شد. اما وقتی چنین پیشرفتی در تولید هنر کاربردی وجود داشته باشد، خصلت کار تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد. با تولید برای مصرف عمومی به جای سفارش ویژه، پیشه‌ور به کارهای یکنواخت‌تری روی می‌آوَرَد و با درک وضع بازار، تقریباً به‌ناچار در مادهٔ اولیه صرفه‌جویی می‌کند و از غنای کار کم می‌گذارد.

ایران ساسانی نه تنها از نظر سیاسی بلکه از نظر فرهنگی هم از خود چیرگی نشان می‌داد و در مورد اخیر فارس اهمیت اساسی داشت. این ویژگی اجتماعی و فرهنگی فارس در دورهٔ هخامنشیان پایه‌گذاری شد، و از طریق این سنت پایدار محلی بود که فرهنگ ساسانی تبار خود را به فرهنگ هخامنشی می‌رساند (نک: صص ۹۶۱ ـ ۹۶۲). جای شگفتی است فارس که در دورهٔ هخامنشی با هلنیسم آمیختگی بسیاری داشت، بایستی پیشوای شورش علیه طرفداری از هلنیسم در دورهٔ اشکانی شود.

انتساب

پراکنش مراکز فرهنگی شاهنشاهی ساسانی را که به تولید اشیای تجملی، مثل ظرف‌های زرین و سیمین توانمند بودند، هنوز نمی‌توان تعیین کرد. از آن‌جا که هر یک از اشراف بنا به جایگاه خاص خودش به مهمانی درباری یا به شرکت در تدارک اردوکشی‌های ملازم شاه فراخوانده می‌شد، می‌بایست به اندازهٔ کافی ثروتمند می‌بود که سیمگران را به خدمت گیرد. بررسی منظم متونی که این موارد را در بر دارد، مدارک گویایی را تدارک می‌بیند. مازندران، گیلان و خراسان عمدتاً بایستی دارای فرهنگی بسیار پیشرفته می‌بودند، زیرا نشانه‌های بسیاری هست که این سنت‌های ساسانی را تا چند سده حفظ کرده بودند. در واقع، فردوسی در روایتی چنان دقیق از رسم‌ها و اوضاع دورهٔ ساسانی سخن می‌گوید که احتمالاً زندگی زمین‌داران دور و بر خود را «ناسازگار با زمانه» پهلوانان ساسانی خود توصیف می‌کرده است. احساسات نسبت به گذشته نمی‌تواند چنین دقت محضی به بار آورد و داده‌های تاریخی هم نمی‌تواند چنان توصیف‌های زنده و مفصل را ممکن سازد. در هر صورت، اثر فردوسی دقیق و قانع‌کننده است زیرا اساس روحیه و اخلاق ساسانی در دیار او، خراسان، تداوم یافته بود.

پس، ظرف‌های فلزی ساسانی ممکن است در جاهای پراکنده‌ای به طور گسترده ساخته شده باشد، اما بایستی مقدار زیادی داد و ستد هم وجود می‌داشت که موجب کاستن از تفاوت‌های محلی در سبک‌ها می‌شد.

کل اشرافیت کوشش می‌کرده از سنت‌های درباری تقلید کند. احتیاجی به سرمشق‌هایی که از دست رفته باشند نبود، زیرا بر اساس یک سنت بسیار کهن (اگرچه نمی‌توان گفت که تا چه حد دست‌نخورده مانده بود)، از هر مهمان در یک جشن واقعاً بزرگ انتظار می‌رفت که به عنوان یادگار بشقاب یا جامی را که بر آن کار شده بود، ببرد. از جانب دیگر، بدل وسایل شاهانه برای اشراف محلی ساخته می‌شد که گاه نه‌تنها معمولی، بلکه ضعیف بودند؛ چنان‌که در بشقاب موزهٔ ارمیتاژ می‌توان دید که طرح کنده‌کاری‌شدهٔ شاپور سوم در شکار گراز، از نظر هنری کودکانه و از نظر فنی ناشیانه است.[۱۴۱]

همچنین سبک‌های محلی بایستی از طریق گردآوری غنایم انتشار یافته باشد، زیرا اگر زمین‌داری شورش می‌کرد، هم دارایی غیرمنقول و هم منقول او به شاه می‌رسید؛ این غیر از آن مقدار غنایمی است که به سرکردهٔ لشکری که برای سرکوب می‌رفت، جایزه داده می‌شد. به این ترتیب، خدایگانی از طبرستان ممکن بود صاحب نقره‌ای از خراسان شود، یا شاهزادهٔ حاکم فارس چند دست ظرف پذیرایی از کاخی در گیلان به دست آورد.

در چنین روند یکپارچه‌سازی سبک‌ها، انتظار می‌رود گرایش به تقلید از سبک درباری در همهٔ آثار درجه یک وجود داشته باشد. اما شگفتا قطعاتی که تصاویر شاهانه دارند، از نظر سبک یگانه‌اند؛ آن هم نه به عنوان گروهی یگانه، بلکه حتی نسبت به یکدیگر هم یگانه هستند. این یگانگی تنها به خاطر تفاوت‌های زمانی نیست، بلکه حتی بشقاب‌هایی که یک شاه را می‌نمایند، مثل دو بشقاب شکار شاپور دوم در موزهٔ ارمیتاژ، اختلاف‌های بارزتری دارند تا همانندی. از جانب دیگر، اطمینان داریم هر کدام از ظرف‌های انواع دیگر را می‌توان به عنوان اثر مکتب جداگانه‌ای به‌آسانی شناسایی کرد و حتی ممکن است دست‌کم برای برخی از آن‌ها محل ساخت مشخصی تعیین کرد. سه بشقاب لبه‌پهن واضح‌تر از همه تشخیص داده شده‌اند و تعیین هویت آن‌ها قانع‌کننده



الف. دستهٔ یک جام. موزهٔ ارمیتاژ (نک: لوح ۲۲۲). ب، پ. شکارچی و شیر از کاسه‌ای با نقش سِن‌مُرو در ته. موزهٔ ارمیتاژ.

شکل ۲۶۳. نقشمایه‌هایی از ظرف‌های سیمین.

است. یکی با یک سِن‌مُرو منحصربه‌فرد، دو تای دیگر با بزهای کوهی، و نیز جام‌های بسیار و ظرف‌های دیگر.[۱۴۲] [این‌ها همه سبک یگانه‌ای از آرایه‌های گیاهی دارند (در مواردی قلم‌زنی خطی بر روی زمینه‌ای که نقطه‌ای سنبه‌زنی شده است، انجام می‌شود) و کیفیتی ویژه در طراحی جانوران که در آن طبیعت‌گرایی با تمایل ویژه‌ای ترکیب شده است. آرایه‌های گیاهی روابطی با شرق دارد که دو نمونهٔ دیگر احتمال این ارتباط را تقویت می‌کند: نخست دو بشقاب و نیز یک جام بزرگ که شکل‌های بزهای کوهی در حال جهش را با کیفیتی بسیار گیرا نشان می‌دهند؛ همین شکل عملاً روی گلیمی در مجموعهٔ خانم ویلیام اچ. مور است که با فن بافت بی‌چاک و قلاب یک‌درمیان که در گلیمی از دورهٔ اشکانی هم به کار رفته (نک: ص ۸۷۴ و شکل ۲۴۹)، در ختن یافت

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده است؛[۱۴۳] و دومی که مهم‌تر است، روی دسته‌های دو جام از این گروه، نیم‌تنهٔ مردی با جمجمهٔ کوتاه، سری تراشیده، سبیلی بلند و ریشی که گرد و کوتاه بریده شده، در حال نوشیدن از کاسه‌ای دیده می‌شود (شکل ۲۶۳ الف). دقیقاً همین شخص، با همان جزئیات، تنها با این تفاوت که از تکوکی می‌نوشد، روی برجسته‌کاری سبویی گلی بدون لعاب دیده می‌شود (لوح ۱۸۶ ب).[۱۴۴] تطابق حتی در جزئیات درجه دوم چنان کامل است که به نظر می‌آید هر سه یک اصل داشته‌اند؛ این سبو هم خنثی است. روی دستهٔ یکی از فنجان‌های «چای‌خوری» در این گروه هم، دو سر جفت که پشت به هم دارند ظاهر می‌شود که تقریباً با آن یکسان است جز این‌که ریش بلندتر، نوک‌دارتر و پیچ و تاب آن بیشتر است.[۱۴۵] دلوی در موزهٔ ارمیتاژ[۱۴۶] که گوزن‌های شاخ‌پهن را در حال جهش بر آن کنده‌کاری کرده‌اند، به این گروه بسیار نزدیک‌تر و به احتمال زیاد محصول جدیدتری از همان محل است (شکل ۲۵۷ ب، پ).

جام سوم[۱۴۷] که از فلز سبک‌تر و خشن‌تر ساخته شده، آشکارا کیفیت پست‌تری از همان مکتب را نشان می‌دهد؛ شاید آن را برخلاف تولیدات سفارشی پشتیبانی خصوصی، برای بازار عمومی ساخته باشند. بز کوهی شاخص و برگ‌ها هر دو تکرار می‌شود و دسته با دو مرد در حال کُشتی، با همان شکل سر و ریش آراسته شده است. چراغ موزهٔ ارمیتاژ مرحلهٔ دیگری از همان سبک[۱۴۸] را نشان می‌دهد که از نظر کیفیت از این جام بهتر است، ولی در آن گروهی که دیگر اشیای این نوع ظروف قرار دارند، دقیقاً قرار نمی‌گیرد.

گروه دوم، اگرچه جدا از این گروه است، نقاط اشتراکی دارد و بایستی از منشأ شرقی باشد. این شامل کاسه‌ای نیمکره در موزهٔ بریتانیایی با گراز، شیر، و شکار غزال است که در روی آن کتیبه‌ای براهمی [خطی هندی] از نوعی ویژهٔ کاشغر است.[۱۴۹] قطعهٔ دیگر متمایز در این سبک، کاسه‌ای نیمکره با سِن‌مُروی در ته و صحنه‌های شکار در پهلوهاست (شکل ۲۶۳ ب، پ)[۱۵۰] و به خاطر خصلت بسیار یگانهٔ انسان‌هایش متمایز است.]

گروه سوم، متعلق به پس از ساسانی، تأثیرات بارز شرق دور را نشان می‌دهد که عبارت است از بشقابی که شاهی را در حال زدن نیزه به یک شیر و دیگری شاهی را بر روی تخت به شکل شیر (هر دو احتمالاً از بهرام گور است) نشان می‌دهد. تأثیر آسیای شرقی در چین‌های پرده و شاید بتوان گفت در پرداخت شکل کوه‌ها آشکار است (نک: ص ۹۱۸). احتمالاً این نوع نشان‌دهندهٔ جریان تأثیر چین بر ایران است که تولید ظرف‌های سرامیک لعاب‌باش‌شدهٔ سبک تانگ را پدید آورد (نک: فصل ۴۵). سبویی در پاله دزار [کاخ هنر] در لیون[۱۵۱] که ظاهراً زوال همین سبک را در دوران‌های پس از آن نشان می‌دهد، پس از آزمایش به ترکستان نسبت داده شده است.

متقابلاً گروهی که ارتباط با پارچه‌بافی را نشان می‌دهد، به نظر می‌آید دارای پیوند با غرب باشد؛ زیرا طرح‌های مربوط به آن گروه از ابریشم‌های ساسانی است که به کارگاه‌های دولتی خوزستان نسبت داده شده است (نک: صص ۸۷۲ ـ ۸۷۳). به همین منوال کشاورز روی یکی از قطعات[۱۵۲] به همان شیوه‌ای پرداخته شده است که چوپان روی قلاب‌دوزی موزهٔ ارمیتاژ، که آن هم به گروه ابریشم‌های خوزستان منسوب شده است.

[گلدان‌هایی نیز که نقش پابازان زیر طاق‌نما را به‌صورت بسیار برجسته دارند،[۱۵۳] گروه منسجمی را تشکیل می‌دهند، اما در این‌جا هیچ نشانهٔ جغرافیایی وجود ندارد، زیرا طرح طاق‌نما را به طور یکسانی در شرق

و غرب، همچنین در استودان‌های آسیای مرکزی از یک سو و نقره‌های سریانی[۱۵۴] و قلاب‌دوزی‌های قبطی از سوی دیگر، رایج می‌بینیم. قلاب‌دوزی‌های قبطی ارتباط بسیار نزدیک‌تری دارند، زیرا پیکرها معمولاً پابازانی هستند که با پیکرهای روی نقره که بیشتر یادگارهایی از سبک یونانی ـ رومی همان دوران هستند، تفاوت دارند. اما، همهٔ این وجوه تشابه تنها به این معنی است که طرح دارای ریشهٔ هلنی است و تأثیرات یونان از هر دو طرف، هم از باکتریای باستان و هم مستقیم‌تر از طریق مستعمراتی چون سوریه، وارد جهان ساسانی شده است؛ اما این رابطه قطعی نیست.

گروه دیگر شامل شش قطعه[۱۵۵] است که نشانهٔ آن‌ها نقشمایه‌های درختچه‌مانند پهن‌برگ و ساقه‌کلفت و تصویرهای تکی ترسیم‌شده از شیرها، به‌ویژه پوزهٔ آن‌هاست که به نظر می‌آید بازتابی از نمایش تحول‌یافتهٔ چهره‌های انسانی باشد. سبک، به طوری که در این‌جا نشان داده شده، بایستی از چندین سده پیش آغاز شده باشد، و قطعات هم تفاوتی در کیفیت نشان می‌دهند که عالی‌ترین آن‌ها (لوح ۲۱۷) ظاهراً برای خدایگانی محلی به تقلید از جام‌های شکارگاه شاهانه ساخته شده است. شایستهٔ توجه است که سیمگر شهرستانی نمی‌توانسته با همان سنبه‌کاری پرداخت‌شده و دشواری که در دربار رایج بود، از پس کار برآید؛ زیرا در این قطعه دو لتهٔ جداگانهٔ سنبه‌خورده بر روی آن یکی شده است.

آیا سرنخی برای یافتن جایی که این ظرف را تولید کرده‌اند، هست؟ غریبگی فزاینده، و ویژگی‌های مشخصی در کشیدن شیرها و نیز مرغابی‌ها، بیش از همه روی بشقابی که به نظر می‌آید جدیدتر از همه باشد (لوح ۲۳۲ الف)، در شکل‌های اغراق‌آمیزتری در سفالگری آمل دیده می‌شود (نک: لوح‌های ۶۲۶ الف، ب، ۶۲۸ ب)، و شکل‌های گیاهی خاص این سبک ممکن است کاملاً تحت تأثیر بلوطهای مازندران باشد. دو قطعهٔ تحت‌تأثیر قلاب‌دوزی به این گروه تعلق دارند، اما نمی‌دانیم فرش‌ها، پرده‌ها و مخدّه‌هایی که مایهٔ شهرت مازندران بود (نک: فصل ۵۲ الف)، دارای شکل‌های این بافته یا قلاب‌دوزی‌ها بوده باشد. اما می‌دانیم که فرهنگ ساسانی در این ایالت بسیار پیشرفته بود (نک: ص ۹۳۰) و ثروت فراوانی از نقره در آن‌جا وجود داشت (نک: ص ۹۳۵).

گروه‌های کوچک‌تر، اگرچه ممکن است با شفافیت بسیاری مشخص شود، هیچ پایه‌ای برای نسبت‌هایی چنان فرضی و آزمایشی به دست نمی‌دهد. یعنی بشقاب درواسپ ـ تیشتر (لوح ۲۲۵ الف) و بشقابی با قوچ‌های روبه‌روی هم (لوح ۲۳۲ ب) آشکارا از یک مکتب است، اما شخص نمی‌تواند حتی تصادفی محل آن‌ها را حدس بزند.[۱۵۶]]

تاریخ‌گذاری

کل مسئلهٔ تاریخ‌گذاری هنر ساسانی بسیار دشوار است. در کنده‌کاری‌های روی سنگ، درونمایه‌ها تقریباً به طور یکسان پایه‌ای برای تاریخ‌گذاری به دست می‌دهند، زیرا آثار رسمی یادمانی برای تصویر کردن حوادث مهم زندگی شاهان است و بنابراین بایستی بلافاصله پس از حادثهٔ مورد نظر اجرا شده باشند. تاج‌گذاری یکی از شاهان ممکن است دقیقاً به یادبود گرفتن تخت تصویر شده باشد، و به همین نحو وقتی تصویری از پیروزی شاپور بر والرین وجود دارد، بایستی بلافاصله پس از این پیروزی صورت گرفته باشد.

تحلیل سبک‌شناختی یادمان‌هایی که چنین تاریخ‌گذاری می‌شوند، پایه‌ای برای تاریخ‌گذاری دیگر اشیا

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌دهد و اندکی از نقش‌برجسته‌ها را هم که بر اساس درونمایه تاریخ‌گذاری نشده‌اند، می‌توان در مقایسه با نقش‌برجسته‌هایی که تاریخی هستند تاریخ‌گذاری کرد. اما هنرهای ظریف، به‌ویژه پارچه‌بافی و فلزکاری، برای تاریخ‌گذاری مشکلات بسیار بیشتری دارند. تعدادی از آن‌ها شاهانی را با تاج‌های شاخص آنان نشان می‌دهند؛ اما حتی جایی که پادشاه مشخصی تصویر شده باشد، نمی‌توانیم همیشه مطمئن باشیم که آن شیء در زمان پادشاهی او ساخته شده باشد، زیرا چهره‌ها در واقع کلی هستند، نه واقعی.

هرگونه کوششی برای ایجاد زنجیره‌ای تک‌خطی از نمونه‌های فلزی شناخته‌شده، تنها به ایجاد پیچیدگی بیشتر خواهد انجامید،[۱۵۷] زیرا ایران و سرزمین‌هایی که به آن پیوسته بودند، نه‌تنها به طور مصنوعی وحدت نیافته بودند، بلکه نواحی یکسانی از نظر توسعه در شیوهٔ زندگی بودند که به هم ارتباط داشتند. اما بخش‌های مختلف این یکپارچگی فرهنگی، به‌ویژه با توجه به آداب و رسوم خاص، از پیشرفت همیشه هماهنگی برخوردار نبودند. میزان توسعهٔ یک فرهنگ برحسب اوضاع اجتماعی متفاوت است. حادثهٔ بزرگ تاریخی ممکن است یک ناحیه را شتابنده‌تر توسعه دهد، درحالی‌که دیگر نواحی کم و بیش عقب‌افتاده‌تر باشند. کارهای معیّنی متعلق به دورهٔ پس از ساسانی شاخص‌تر از برخی اشیای هنر زمین‌دارانهٔ زمان ساسانیان است که در خود دورهٔ پادشاهی آنان ساخته شده است. به این ترتیب، نقش‌برجسته‌های سنگی داغستان که از خانه‌ها پیدا می‌شود و تاریخ‌گذاری سده‌های پنجم و ششم هجری قمری / دوازده و سیزده مسیحی را دارد، خصلت چشمگیر ساسانی دارد و اگر در فارس یافته می‌شد به دورهٔ ساسانی نسبت داده می‌شد؛ اما سبکی که در فارس و به هنگام تسلط سلسلهٔ ساسانی رایج بود، ممکن بود در داغستان خیلی دیرتر گسترش یابد. همچنان‌که کلیسای آق‌تمر در کنار دریاچهٔ وان[۱۵۸] با نقش‌برجسته‌هایی آراسته شده است که از ساختمان جدایشان کرده‌اند و به‌آسانی می‌توان آن‌ها را محلی یا متعلق به اواخر دورهٔ ساسانی طبقه‌بندی کرد؛ اما در واقع کلیسا در ثلث اول سدهٔ چهارم هجری / دهم مسیحی ساخته شده و نقش‌ها از آن دوره‌اند.

بیش از دوازده بشقاب ساسانی را می‌توان به‌دقت تاریخ‌گذاری کرد، زیرا شاهان قابل شناسایی را تصویر کرده‌اند و به هر دلیلی می‌توان باور داشت که آن‌ها در زمان زندگی شاهی که تصویر شده ساخته شده‌اند. چنان زنجیره‌ای از اسناد نزدیک‌به‌هم تاریخ‌گذاری‌شده[۱۵۹] که دوران دقیقاً از نیمهٔ سدهٔ سوم تا اواخر سدهٔ ششم یا هفتم مسیحی را در بر دارد، به نظر می‌آید پایهٔ دلخواهی را برای دسته‌بندی زمانی دیگر نمونه‌های هنری فراهم می‌آورد. اما در عمل این قطعات که بیشترش از نوع رسمی و بسیار نزدیک به نقش‌های سنگی است، چنان سبک ویژه‌ای دارند که هیچ نشانهٔ کارآمدی برای مقایسه و داوری در مورد بقیه به دست نمی‌دهند.

اما دو گروه دیگر را می‌توان از جوانب دیگر تاریخ‌گذاری کرد. یکی از سه گلدان ارمیتاژ، با پایبازانی در زیر طاق‌نماها، کتیبه‌ای دارد و نمی‌تواند جدیدتر از آغاز سدهٔ چهارم مسیحی باشد و ممکن است از آن آخر سدهٔ سوم مسیحی باشد. به علاوه، این تاریخ‌گذاری قدیمی چیزی است که می‌بایست انتظارش را می‌داشتیم زیرا مضمون و پرداخت آن همسانی‌هایی با دورهٔ اشکانی دارد (نک: ص ۹۱۲).

[گروهی که به ختن می‌خورد (نک: ص ۹۳۲)، متقابلاً با آرایهٔ گیاهی بسیار نزدیک با طراحی تانگ مشخص می‌شود که احتمالاً به معنی تعلق آن به پایان دورهٔ ساسانی یا حتی پس از ساسانی است. همچنین سبک تانگ که دو قطعه با تأثیرهایی از شرق دور مربوط به آن است، نشان از این دارد که این‌ها متعلق به

دوران پس از ساسانی هستند، و این را تاجی که نزد همگان به تاج کسری مشهور است، و نمایش صحنهٔ دربار با تختی سکومانند به جای نیمکت تأیید می‌کند (نک: فصل ۶۲).]

ما تنها می‌توانیم دورهٔ اشیائی را که سندی ندارند حدس بزنیم و پایهٔ نتایجمان تحلیل سبک باشد، اما این شامل فرضی است که از پیش مبتنی بر جریان تحول سبک باشد.[۱۶۰]

انتساب جغرافیایی

ظرف‌های فلزی‌ای که باقی‌مانده است، تنها نمایش‌دهندهٔ میزان بسیار اندکی از تعداد زیادی است که در ایران و سرزمین‌هایی که از نظر فرهنگی در طول بیش از پانصد سال این سبک در آن‌ها رایج بوده، ساخته می‌شد. اشرافیت ساسانی بسیار ثروتمند بود و بی‌شک رقابت اجتماعی پویایی بین آن‌ها جریان داشت که به نمایش حداکثر کیفیت و کمیت ظرف‌های زیبایی می‌انجامید که بر سر میز مهمانی به جلوه درآورده می‌شد. میزان گنجینهٔ این خانواده‌های زمین‌دار را می‌توان از این داستان فهمید که یکی از اشراف مازندران خود را در موقعیت بسیار نامناسبی یافت زیرا هزار مهمان را به جشن خوانده بود، ولی دریافت که تنها وسایل پذیرایی از پانصد نفر را دارد. او ناگزیر شد پانصد ظرف دیگر را از همسایگانش وام بگیرد. و هنگامی که خسرو اول از شکایت‌هایی که از ستمگری و آزمندی فرمانروای آذربایجان شده بود جویا شد، مردم گزارش دادند که او گذشته از دارایی‌های دیگرش ظرف‌های زرین و سیمین به ارزش پانصدهزار دینار گرد آورده است.[۱۶۱]

از گنجینه‌های عظیمی که می‌بایست در دربار پادشاهی و در کاخ‌های زمین‌داران بزرگ وجود داشته باشد، تنها صد یا در این حدود ظرف سیمین و اندکی بیش از بیست وسیلهٔ زرین شناخته شده که تا امروز بازمانده است. اما نابودی بسیاری از آن ظرف‌ها که این آمارها حاکی از آن است، شگفت‌آور نیست. هر جا که کار سیمگران و زرگران رونق خوبی داشت، چه در ایران و چه در سرزمین‌های همسایه‌ای که کارهای فلزی ساسانی را یا به عنوان مالیات یا در جریان تجارت به دست می‌آوردند، وسایل گرانبهای فلزی ازرسم‌افتاده بایستی دوباره‌سازی می‌شد تا نیازها و ذوق‌های تازه را پاسخگو باشد. به علاوه، ایران و کشورهای همسایه‌اش در سدهٔ پنجم هجری قمری / یازدهم مسیحی گرفتار کمیابی سیم شدند، به طوری که تعداد زیادی وسایل کهنه می‌بایست ذوب و شمش شود تا بعداً با آن سکه زده شود، و کیلیکیا در سدهٔ هفتم هجری / سیزدهم مسیحی تا آن‌جا پیش رفت که قانونی مبنی بر دوباره ساختن وسایل کهن سیمین وضع شد.

شایان توجه است که هیچ‌یک از این وسایل سیمین یا زرین که تا دوردست‌ها رفته است، در حفاری‌های علمی یا تجاری به دست نیامده است. [نُه یا ده قطعه از آن‌ها، همه سیمین، در خود ایران ولی همه به صورت تصادفی پیدا شده است. بشقابی که اکنون در مجموعهٔ استاکلت در بروکسل است (لوح ۲۲۵ ب) و بشقابی با ظرافت کمتر که عقابی را در گرفتن غزالی نشان می‌دهد و بدبختانه تا حدی صدمه دیده و در مالکیت رینو بوده، باز هم در ورامین پیدا شده است. بشقاب موزهٔ متروپولیتن در نزدیکی قزوین پیدا شده بود و درپوش آن هم در موزهٔ ملی ایران در تهران بود که البته هر یک مستقلاً پیدا شدند. دو قطعه در موزهٔ بریتانیایی، همچنین کاسهٔ سن‌مُرو (شکل ۲۵۳) از مازندران به دست آمده است.[۱۶۲] هر اندازه که تصادف خیال‌پردازانه‌ای باشد، اما آیا این ظرف‌ها یکی از هزار ظرف زمین‌دار بسیار مهمان‌نواز مازندران که از انبارهای خود و همسایگانش

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

برای جشن بزرگ خود گرد آورده بود، نمی‌تواند باشد؟ لوحهٔ شیردال (شکل ۲۵۵) نزدیک همدان از خاک درآمد. بشقاب سیمینی با یک شکارچی بر روی آن نزدیک اصفهان پیدا شد و پیش از این‌که کسی آن را ببیند ذوب شد؛ اما از توصیف آن به نظر می‌آید مطمئناً ساسانی بوده است.[۱۶۳] بشقاب بهرام گور فوردان (شکل ۲۵۱) نزدیک اردبیل پیدا شد.]

نمونه‌های خارج از ایران تنها در پنج جا پیدا شده است. دورترین جایی که با اطمینان می‌توان گفت، فرانسه است که جام زرین خسرو سده‌ها در کلیسای سن‌دنی حفظ شده بود؛ در لهستان نیز دو سبوی دراز شیاردار کشف شد (لوح ۲۲۱ پ)؛[۱۶۴] در ژاپن کاسهٔ ساسانی زرینی هست که از سدهٔ دوم هجری قمری / هشتم مسیحی جزو دارایی پرستشگاه نارا بوده است؛[۱۶۵] و در چند جا: در هندوستان در راولپندی که بشقاب تاج‌گذاری موزهٔ بریتانیایی پیدا شد، بشقاب سِن‌مُرو موزهٔ بریتانیایی از جای نامشخصی در شمال هندوستان به دست آمده است؛ پنجاب که دو بشقاب کنده‌کاری‌شده با نقش بهرام گور در حال شکار از آن‌جا به دست آمده است؛[۱۶۶] و بالاخره تقریباً همهٔ نمونه‌های ارمیتاژ، در حدود نود قطعه که در قلمرو اتحاد شوروی پیدا شده، چنان‌که همهٔ قطعات کتابخانهٔ ملی [پاریس]، چهار ظرف موزهٔ دولتی برلین و نیز بشقاب گالری فریز (لوح ۲۰۶).

برخی از قطعات کشف‌شده در قلمرو شوروی از مراکزی آمده است که روابطی با ایران در دورهٔ ساسانی داشته‌اند: ارمنستان که قطعهٔ قبلی مجموعهٔ بُتکین که اکنون در موزهٔ دولتی برلین است، از آن‌جا پیدا شده است، و بایزید شمالی، قُطیس، داغستان و ناحیهٔ اطراف تفلیس. البته اوکراین ثابت کرد گنجینهٔ بسیار بیشتری از ظرف‌های گرانبهای فلزی ساسانی دارد تا هر کدام از این نواحی. کشفیات مهمی در نزدیکی استاروبولسک (خارکف) صورت گرفته است اما گنجینهٔ بسیار باارزشی، ازجمله ابریق باشکوه زرین، ساغرها، و دیس دالبردار، نزدیک پُلتاوا Poltava نیز پیدا شده است. این را کودکان چوپان در یک تپهٔ شنی یافتند.

کشفیات مهم دیگری در سرزمین‌های شوروی و دور از ایران، به‌ویژه ناحیهٔ اورال، در هر دو طرف این رشته‌کوه، به‌ویژه در ارتفاعات غربی، صورت گرفته است. نمونه‌های بسیاری نه تنها در ارمیتاژ، بلکه چند قطعه‌ای هم در کتابخانهٔ ملی پاریس، در این ناحیه پیدا شده است و بیشتر آن‌ها هم تصادفاً به هنگام شخم زدن درآمده است. چند قطعه را نیز سیلاب‌های بهاری از خاک درآوردند، اما تعدادی دیگر به هنگام کندن چاله‌های درخت پیدا شده است.

این نقره‌های ساسانی نه به عنوان ظرف بلکه به عنوان فلزی گرانبها در جریان داد و ستد بازرگانی، در برابر خز اورال به دست آمده است. شکارچیان اورالی گاهی این قطعات را برای ساختن آرایه‌هایی برای خود دوب می‌کردند. اما آنان صنعت پیشرفته‌ای در فلزکاری نداشتند و به همین دلیل ظرف‌ها را اغلب سالم نگه می‌داشتند. در هر صورت آن‌ها را در مقاصد اصلی‌شان به کار نمی‌بردند، بلکه چنان‌که در نقش‌های خامی که روی برخی از آن‌ها با خراش ایجاد کرده‌اند نشان داده شده، در مراسم آیینی خود برای آن‌ها کارکردهایی می‌یافتند. گاهی از پشت بشقاب به عنوان قرص‌های مقدسی استفاده می‌کردند که زمین را روز و شب روشن می‌کند. برای تأکید بر این اثر آیینی، حلقه‌های پایین را برمی‌داشتند. در نمونه‌های دیگر چهرهٔ خشن بت‌های نجومی را که از پارچه، نمد، خز و چوب ساخته می‌شدند، بر آن‌ها می‌کشیدند.[۱۶۷]

همهٔ گنجینه‌های ساسانی که در دورهٔ نوین تصادفاً کشف شده، حفظ نشده است. خوشبختانه گاهی

مستقیماً به چشم باستان‌شناس حرفه‌ای یا غیرحرفه‌ای خورده که ارزش آن‌ها را تشخیص داده‌اند. در موارد دیگری از خرابی حفظ شده‌اند، زیرا یابنده کاملاً بی‌خبر از اهمیت آن‌ها، برای آن‌ها ارزش کاربردی قائل بود. مثلاً بشقابی با چهرهٔ شاپور دوم را (لوح ۲۱۰) چوپانی کشف کرده بود و هر روز برای پختن غذایی ساده به کار می‌برد، در حالی که قطعهٔ دیگری را سال‌ها نگه داشته بودند زیرا برای غذا دادن به مرغ‌ها مناسب بود.

اشیای زرین در معرض بزرگ‌ترین خطرات بودند. مردم مایل نیستند طلا را به خاطر ارزش آن در شکل‌های ازرسم‌افتاده که کارکردی ندارد نگه دارند؛ تقریباً همیشه ذوب و دوباره ریخته‌گری می‌شد. تنها تصادفاً اشیا یا از آن رو که نزد کسی بوده، مثل جام خسرو در فرانسه یا کاسهٔ نارا، یا برای محفوظ ماندن دفن می‌شده، مثل گنجینهٔ سدهٔ هفتم مسیحی که نزدیک پُلتاوا کشف شد و شامل پانزده ظرف زرین ساسانی، گذشته از بسیاری اشیای زرین دیگر بود، که همگی حفظ شده‌اند.

ب. ظرف‌های مفرغی

وضع ظرف‌های مفرغی نسبتاً متفاوت بود، زیرا مفرغ ارزش معیّنی بسیار بیش از آنچه امروز دارد داشت، چنان‌که یکی از داستان‌نویسان سدهٔ ششم هجری قمری / دوازدهم مسیحی، مهیتار(مهتر)گوش Mehitar Gosh، می‌گوید تنها گروه کوچکی از مردم به مفرغ‌کاران دسترسی داشتند، درحالی‌که آهنگر در دسترس هر کسی بود.[۱۶۸] با این همه، مفرغ به اندازهٔ سیم و زر گرانبها نبود و به‌ندرت به خاطر فلزش در سده‌های میانه صادر می‌شد. اشیای مفرغی را گاهی برای استفادهٔ عملی صادر می‌کردند؛ اما تنها به کشورهایی که به سبب اوضاع اجتماعی تا اندازه‌ای شبیه ایران، به همان نوع وسایل نیاز داشتند. هرجا که فرهنگی با خصلت شرقی باشد، مفرغ‌های شرقی در آن‌جا پیدا می‌شود. به خاطر تفاوت‌های مشخص در رسم‌های اجتماعی و بنابراین نیازهای عملی، مفرغ ــ درست برخلاف مثلاً پارچه ــ به‌ندرت از خاور نزدیک به اروپا یا روسیهٔ مرکزی صادر می‌شد، و در هیچ جا بازار مطمئنی برای آن وجود نداشت. زیرا مفرغ‌های ساخت محلی بهتر پاسخگوی نیازهای همان محل بودند. در تمام این نواحی، بدل‌ها رایج‌تر از اصل هستند. بنابراین جامعهٔ فرهنگی اصلی تعیین‌کنندهٔ میزان صادرات این ظرف‌ها بود.

از جانب دیگر، در مراکز خاصی از جمله در کوه‌های داغستان (آلبانیای شمالی)، وارد کردن مفرغ از ایران بسیار مهم بود. در آلبانیا روش‌های باستانی مفرغ‌کاری از زمانی بسیار قدیم تا امروز حفظ شده است. هنگام تسخیر آن به وسیلهٔ ارمنستان، گرجستان و ایران، آلبانیایی‌ها به کوه‌ها رانده شدند و روش‌های فنی خود را با خود بردند و به علت ایستایی زندگی کم و بیش جداماندهٔ کوهستانی، آن‌ها را عملاً بی‌هیچ تغییری حفظ کردند. شایان توجه است که صنعتگرانی که سلاح می‌ساختند، ظرف نمی‌ساختند و برعکس. هر یک حرفه‌ای جداگانه بود. قدیمی‌ترین مرکز آن قُباچه، و بزرگ‌ترین مرکز نزدیک چُر [یا چُل (ارمنی)؛ دربند را در داغستان «چورول» یا «چولی» می‌نامند.] یا دربند امروزی بود. چندین مکتب مختلف بود که برخی ارتباط نزدیک با موصل داشتند و برخی با ارزنگان (ارزنجان). دانشمندان ممکن است در مورد محصولات داغستان کاملاً دچار اشتباه بشوند.

دو دسته از وسایل مفرغی به داغستان وارد می‌شد: آن‌هایی که کیفیت ضعیف‌تری داشت تا برای کار دوباره بر روی آن‌ها فلز را ذوب کنند، و برخی با کیفیتی بهتر که به عنوان الگو حفظ می‌شد. داغستانی‌ها وسایل

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فلزی را در حملات و جنگ‌های خود به عنوان غارت می‌بردند، و تقریباً هر خانه‌ای در داغستان موزه‌ای از مفرغ، سفال‌های لعاب‌دار و دیگر اشیای عتیقه است. در آن‌جا رسم است پدر به عنوان نخستین هدیه به دختری که پس از ازدواج به خانهٔ او می‌آید، چیزی که چند سده قدمت دارد بدهد و اهمیت آن به میزان ثروت خانواده بستگی دارد. غیرعادی نیست که این هدیه‌ها از این اشیاء باشند، به‌ویژه سفالی لعاب‌دار درخشان و همچنین وسایل مفرغی هفتصد ـ هشتصدساله. گاه می‌توان در قباچه تُنگی از سدهٔ هفتم هجری قمری/ سیزدهم مسیحی به عنوان کره‌دان خرید، و ممکن است در کاسه‌ای از سدهٔ ششم هجری قمری / دوازدهم مسیحی از مهمانی با آش پذیرایی کنند؛ اما آرایهٔ ارزشمند آن‌ها اغلب در معرض خطر خانه‌داری کدبانوی پرکاری است که دائماً ظرف‌های خود را هر هفته با خاکستر می‌شوید و جلا می‌دهد. ظرف‌های ساسانی در این‌جا نسبتاً عمومی است. بدین جهت ممکن است مفرغ‌هایی از این جمهوری اتحاد شوروی [پیشین] به مجموعهٔ موزهٔ ارمیتاژ راه یافته باشد.

با آن‌که بسیاری از مفرغ‌های سبک ساسانی به احتمال قوی سده‌ها پس از سقوط خاندان ساسانی ساخته شده، همهٔ ویژگی‌های شکلی هنر فلزکاری ساسانی را دارد و کاملاً طبیعی است که پیوند بسیار نزدیکی آن را با نقره‌کاری ارتباط دهد؛ همان شکل‌ها و همان آرایش‌ها را دارند و همان فنون در نقرهٔ ساسانی به کار رفته است. در این‌جا آغاز روکش کردن فلزهای گرانبها را می‌بینیم که در ایران اسلامی و عراق به پیشرفتی فوق‌العاده رسید؛ اما در این نمونه‌های کهن طرح‌ها را نه روی زر و سیم، بلکه روی مس و مفرغ زرد اجرا می‌کردند.

[احتمالاً کهن‌ترین و مطمئناً زیباترین سینی‌های بزرگ مفرغی یکی در موزهٔ ارمیتاژ است که در سه جای آن به‌دقت نقش‌های برجستهٔ چکش‌کاری اجرا شده است (لوح ۲۳۶). در مرکز آن تصویر سواری است که نیزه‌ای را تکان می‌دهد، شال گردنش در اهتزاز است، یک تازی پایین پای اسبش است که با بدنی کاملاً کشیده چهارنعل می‌رود. در نوار متحدالمرکز اصلی چهار شمسه است که در سه تای آن صحنه‌هایی از جنگ تن‌به‌تن با شیری گنجانده شده است و چهارمین تصویر مردی را نشان می‌دهد که با گوزن شاخ‌پهن بزرگی گلاویز شده است؛ و در میان این‌ها نقش گلدانی است با نقش جفت جانوران وحشی متقارن که دو طرف درخت تاکی قرار دارند که از گلدان روییده است. لبهٔ گود و نواری آن از طاقگان درست شده که هر واحد آن شکلی دارد: پرندگان گوناگون از جمله شترمرغ، و جانوران معمولاً جفت، خدایان عشق، یا سربازان قدیمی.

همه چیز این طرح اشاره به دورهٔ اخیر ساسانی دارد و نیز به حاشیه‌های غربی‌ترین بخش شاهنشاهی ساسانی یا فرهنگ‌هایی درست کنار آن و به احتمال تمام سوریه. نقش‌ها همه ریشه در دورهٔ هلنی اخیر دارند، اما از نوعی که به‌ویژه در نخستین سده‌های مسیحی و در حوزهٔ شرق مدیترانه رایج شده بود. تصویر سوار در مرکز، نمایش رایج خدای خورشیدسوار است که در سوریه به‌فراوانی رواج داشت. او در یک مرحله آرتاگنس ـ هراکلس، ورثرغنه، میثره (مهر) و آمیزه‌ای از همهٔ این شخصیت‌ها بود که شخصیت قهرمان از آن تشکیل می‌شد، چنان‌که در این‌جا آمیزه‌ای از خان‌های هراکلس است. مشخص است که هنگام درگیری با گوزن شاخ‌پهن، وضعیت مهر گاوکش را نمایش می‌دهد. نقش‌های گلدان و چهره‌های لبهٔ آن، عناصر مشخص‌کنندهٔ درهم‌آمیختهٔ اواخر دورهٔ هلنی است.

اختلاف داغستانی این نقش را (که بی‌شک نمایش‌دهندهٔ نوعی رایج بودند) می‌توان در زنجیره‌ای از گونه‌های متغیر دنبال کرد که کم شدن رقابت در پرداخت و ناسازگاری فزایندهٔ طرح را به طور روزافزون نشان می‌دهند. با این همه، به نظر می‌آید نقش مرکزی آرتاگنس ـ هراکلس و خدای خورشید مدت‌زمانی حفظ شده

و حتی بر اساس ذوق محلی تغییر می‌کرده است. بدین ترتیب یک سینی در موزهٔ ارمیتاژ تصویری را با نیم‌تنه، دستار و چکمه‌هایی نشان می‌دهد که آشکارا سرداری محلی است اما با چهرهٔ هراکلس طراحی شده، زیرا در دست راست چوبدست (که در کف او تعادلی بی‌جهت یافته است) و در دست چپ صورت فلکی دلو را دارد، و از دستار او شعاع‌هایی ساده‌شده می‌تابد.[۱۶۹]

طراحان این سینی‌های جدیدتر خدای خورشید، به‌ویژه نمونهٔ یادشده، در طرح خود عناصری از نوع دیگر را ترکیب می‌کردند که ما از آن نمونه‌ای احتمالاً از اواخر دورهٔ ساسانی داریم (لوح ۲۳۵). در این‌جا چندین منطقهٔ هم‌مرکز با شمسه‌های کوچک پر شده است که هر یک نقشمایهٔ ساده‌شدهٔ گیاه یا شکلی را در بر می‌گیرند. همین سبک آشکارا روی سفال، چه لعاب‌دار (نک: لوح ۱۹۲ ب) و چه بی‌لعاب (نک: لوح ۱۹۵ الف)، در شرق پیشینه دارد (نک: ص ۸۳۲). این نوع آرایه هم پس از آن در گچبری حفظ شده است، اما این را که نمونه‌های مفرغی و سفال متعلق به اواخر دورهٔ ساسانی است، یا دست بالا اوایل دورهٔ اسلامی، از میزان جدایی شمسه می‌توان دریافت. در گونه‌های جدیدتر، چه روی مفرغ چه گچبری، دایره‌ها معمولاً به طور مداوم متقاطع هستند.

نمای سوم آرایشی رایج بر روی مفرغ، طاقگانی است با درختی خیالی در هر واحد، که دست‌نخورده‌ترین اجرای آن روی سینی کنده‌کاری‌شدهٔ مفرغی است که به همین منوال آشکارا از اواخر دورهٔ ساسانی و در موزهٔ دولتی برلین است (لوح ۲۳۷)،[۱۷۰] و نقش مرکزی آن تخت طاقدیس (نک: صص ۹۶۱ ـ ۹۶۴، ۱۰۷۸) است که طرح درخت را دست‌کم به این شکل نشان می‌دهد، و اساساً متضمن معنای آیینی بوده است. آرایش روی این سینی که همه کنده‌کاری است، دارای ارزش اساسی از لحاظ شناسایی نقش نیست اما استعداد شگرفی را در اجرای عالی آن نشان می‌دهد (نک: شکل ۱۴۹).

ترکیب قسمت هم‌مرکز و طرح طاقگان روی یک سینی مفرغی چکش‌کاری‌شدهٔ موزهٔ دولتی برلین[۱۷۱] با پنج زنجیرهٔ نقش، همه آشکارا ریشه در مرحلهٔ دیگری از نمادگرایی شرق و مرتبط با آیین باروری دارد. در وسط آن، چهار بخش وجود دارد که هر کدام گلدانی بی‌پایه است و در فاصلهٔ آن‌ها طاوس‌های جفت روبه‌روی هم قرار داده شده است. به دور این‌ها زنجیره‌ای از شانزده ماهی و بیرون آن‌ها طاقگان جالبی است که در آن طاقی گرد با طاق سه‌گوش یک‌درمیان آمده و همه روی ستون‌های ظریفی قرار دارد که پایه‌ای خوش‌تراش ولی پرداختی ناشیانه دارد. این طاقگان هم با نقش‌های گلدان و گیاه پر شده و بیرون از آن تاکی مواج است. نوار لبه هم طاقگان‌های گردی است که نقش‌های مشابه دارد.

نمای طاقگانی با درخت یا گلواره به دور آن، در آرایش ابریق مفرغی هم به کار می‌رفت که مجموعه‌ای بزرگ و متنوع از آن، متعلق به پایان دورهٔ ساسانی یا درست آغاز دورهٔ اسلامی، مانده است؛ اما تا سده‌های میانه تنها با تغییرات جزئی در سبک دنبال می‌شد. غنی‌ترین نوع را تنه‌ای گرد و کوتاه مشخص می‌کند که گردنی لوله‌مانند و بلند دارد؛ همچنین طوقه‌ای پهن و سوراخ‌دار و لوله‌ای کاملاً به شکل پرنده و سه‌گوش که در محل پیوند دسته به بدنه نقش و نگار زیبایی یافته است. ظریف‌ترین نمونه در موزهٔ عرب قاهره (لوح‌های ۲۴۵، ۲۴۶ الف، ب)[۱۷۲] آبریزی به شکار خروس تاج‌دار، پَرُودش، دارد که به هنگام طلوع خورشید جهان را بیدار می‌کند و آن را از ماده ـ دیو تنبلی [بوشاسب] حفظ می‌کند، اما در طاقگان‌ها گلواره تکرار شده است. از نظر شکلی این ظرف‌ها متانتی بس سترگ را با قدرت مهارشده ترکیب می‌کنند، و از خصلت یادمانی آن‌ها به

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

هیچ وجه کاسته نشده است، بلکه تا حدی، به‌ویژه در این نمونه، با پیچیدگی دقیق آرایش برجسته، سنبه‌کاری و کنده‌کاری بیشتر شده است.[۱۷۳]

بر روی دستهٔ دیگری از ابریق‌های مفرغی،[۱۷۴] نقش‌های پیله‌دار ظریف و تخت کار شده که آشکارا تحت تأثیر ــ اگر نه تقلید ــ کنده‌کاری روی چوب است. روی نمونه‌ای به‌ویژه استادانه در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۲۳ پ) این برجستگی تخت مس‌کاری هم شده است. در این‌جا طرح که ستون‌مانند و نخلی‌شکل است، در دو طرف طاوس‌های شیوه‌یافتهٔ خشن و خشکی دارد که به خودی خود پسندیده نیست، اما به خاطر صاف‌بودن نقش استوار است، به طوری که سایه‌نما و طرح به جدایی آیینی خاصی از هم می‌رسند و با شگفتی به نظر می‌آید این میزان بیش از حد آرایش ظرف بدان غنا بخشیده است. این طرح چنان به نقش‌های روی ابریشم منتسب به بغداد دورهٔ عباسی نزدیک است که محتمل است ابریق نمایش‌یافته، از مکتبی در آغاز اسلامی میان‌رودان (بین‌النهرین) باشد.

اما شمار ابریق‌های ساده به مراتب بیشتر است (لوح‌های ۲۴۳ الف، ب، ۲۴۴ الف، ب) که ویژگی آن‌ها متکی به قدرت و یگانگی هیئت و روابط ساختاری خوب طراحی‌شدهٔ قسمت‌های آن است، و آرایهٔ قاب‌های ساده، تنها برای مشخص کردن این روابط (لوح ۲۴۴ الف، ب) یا شیارهای تصادفی و طناب‌های تاب‌دار است که استادکاری‌های فطری در مفرغ‌کاری هستند. دسته، گاهی به شکل تناب تاب‌دار و اغلب با جای معمولاً گرد شست، بیشترین علاقه و توجه را برمی‌انگیزد. این ظرف‌ها کاربردی هستند اما محصول چنان سنت درستی در طرح و نیز اجرا هستند که بهترین نمونه‌های آن را در ردیف آثار مشخص هنری که گویای فرهنگی پخته، پرمایه و کاملاً متعادل است، جای می‌گیرند.

این مفرغ‌ها تقریباً همیشه خصلت یادمانی دارند و دست‌کم تا دورهٔ سلجوقی ساخته و ستایش می‌شدند. آن‌ها شاهد گویای دیگری بر زنده بودن درونمایه‌های ساسانی و اعتبار شناخته‌شدهٔ معیارهای (هنر) ساسانی است که ورود اسلام به‌ندرت آن را گسسته است. همین اعتبار ساسانی است که نقشهٔ بسیاری از مساجد اولیه در حدود آن شکل گرفت (نک: فصل ۳۹ پ) و میزان و شکوهی در معماری دلخواه پدید آورد و آبشخور بخش بزرگی از قواعد و فرهنگ هنر دورهٔ جدید شد که توانست ادامه یابد.

شکل نسبتاً رایجی از مفرغ ساسانی، و به‌ویژه پس از ساسانی، گلدان نسبتاً پخ و قمقمه‌ای‌شکلی با گردن باریک است که دیواره‌های آن با برجستگی‌های بادامی آراسته شده است؛ نقشی که در فلزکاری دورهٔ هخامنشی تازه شناخته شده بود و اساساً درونمایهٔ آیینی داشت و روی مثقال ساسانی هم به کار می‌رفت (نک: صص ۴۶۹ ـ ۴۷۰، ۸۲۴).

مشخصهٔ قابل توجه هنر فلز ساسانی ظرف‌های مفرغی به شکل جانور است. این‌ها به هیچ وجه تازه نیست، زیرا ظرف‌های جانورشکل در ایران از ۲۰۰۰ پ‌م رواج پیدا کرده بود (نک: صص ۲۳۵، ۲۳۶ـ۲۳۷). این ظرف‌ها تنها ویژهٔ مفرغ‌کاران ساسانی نبود، ظرف‌های سفالی هم به شکل جانوران ساخته می‌شده است (نک: ص ۸۲۵ و لوح ۱۸۴ پ)؛ با این حال طراحان مفرغ مجموعهٔ به‌ویژه زیبایی آفریدند و سبک متمایز و باروحی را ایجاد کردند. ابریق‌ها شکل غزال (شکل ۲۶۴)، غاز،[۱۷۵] یا طاوس (؟) را به خود گرفت (لوح ۲۴۱)؛ و عودسوزها شکل باز (؟) (لوح ۲۴۲)،[۱۷۶] خروس،[۱۷۷] یا سوار (لوح ۲۴۰ الف). این نوع با تغییرهای نسبتاً کوچکی در ویژگی‌های عمدهٔ سبک، تا دورهٔ سلجوقیان ادامه یافت که برجسته‌ترین نمونه، پیکر غژگاوی است که گوساله‌اش را شیر

می‌دهد و در موزهٔ ارمیتاژ است و کتیبه‌ای دارد که تاریخ ۶۰۳ ه‍ ق / ۱۲۰۶ م دارد (شکل در فصل ۵۶). اسبی با برگستوان[۱۷۸] و یک خرگوش (لوح ۱۶۹ پ) صرفاً شکل‌های آرایشی هستند. در میان گنجینهٔ غنایم عظیمی که اعراب به هنگام گرفتن تیسفون بردند، اسبی از طلا با زینی گوهرنشان و شتری سیمین با کرّه‌ای زرین بود.[۱۷۹]

در بهترین نمونه‌ها، این جانوران با طبیعت‌گرایی زنده و مشتاقانه‌ای نشان داده شده‌اند؛ گرچه حتی آن‌ها که با حداکثر حساسیت شکل داده شده‌اند، توده‌های ساده و خشکی هستند. این ساده کردن در برخی از موارد، مثلاً غزال، بیشتر نیرویی ایستا و شاید تا حدی خشک به شکل می‌داد. دیگران با سبکی بسیار آرایشی ارائه شده‌اند، به‌ویژه طاوس(؟) معروف بوبرینسکی در موزهٔ ارمیتاژ که در آن قوس‌های قوی طرح آرایشی اغراق‌آمیز



شکل ۲۶۴. ابریق، مفرغ، ساسانی، موزهٔ ارمیتاژ، بلندا ۳۲/۵ سانتیمتر.

دارند، و یگانگی و نیروی این قطعه تقریباً همتای شاهین برلین است که ریزه‌کاری نقش‌های کنده‌کاری‌شده غنای بیشتری بدان بخشیده است. در طاوس (؟) بوبرینسکی که کاملاً شایستهٔ شهرت عظیم خویش است، ارائهٔ آگاهانه تحت‌الشعاع آرایش است. طرح کلی و تنهٔ اصلی به صورتی منطقی با طبیعت سازگار است؛ در این‌جا هیچ قصد گنگی و پیچیدگی و هیچ انتظار سرخورده‌ای نیست؛ حتی گرچه نمی‌توانیم با اطمینان نام گونه‌ها را بگوییم، پرندهٔ طبیعی تنها درونمایه و نقطهٔ جدایی در رسیدن به اختراعی شگفت‌انگیز است که با شکل‌های قدرتمند، زاویه‌های تند، سطح‌های متضاد و خطوط گوناگون حرکتش، پیکری تنومند و استوار با توانی بی‌چون و چرا می‌سازد. طاوس بی‌آزار رقیب عقاب شاهانه است که نمادی شکوهمند برای اقتدار به شمار می‌آید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاهین موزهٔ دولتی برلین تقریباً به همان اندازه نافذ، با وقاری بیشتر، و بدون دستکاری و بداهه‌کاری‌های نامتعارف است. به خاطر جثهٔ مناسب و جریان روان خط از سر تا دم و بال‌های تاشدهٔ دقیق، احساس «سرزندگی در خویش» با ظرافت را پدید می‌آورد که گوهر هنر ساسانی است. پوشاندن با آرایه‌های کنده‌کاری‌شده که بیشتر آن به صورت ناپسندی بی‌ربط است، مگر این‌که معنای نمادین گنگی در میان باشد، گواه آغاز وحشت از خدا در هنر اسلامی است که سطح ناآراسته را فرصتی ازدست‌رفته می‌داند و جایی خالی باقی نمی‌گذارد. سفالگر سدهٔ هفتم هجری قمری / سیزدهم مسیحی از این فرصت به همان شکل بر روی قوشی با لعاب درخشان استفاده کرده است (لوح ۶۴۷ ب).

دو پرندهٔ بزرگ، اگرچه خصلت تحمیل‌کننده و مرجعیت یکسانی دارند، هرکدام نمونهٔ قابل ستایشی از سبک ساسانی هستند، دست‌کم چنان در طراحی و اجرا به‌کلی متفاوتند که بایستی در نواحی دور از هم و شاید در سده‌های متفاوتی درست شده باشند. قطعهٔ بوبریتسکی که کهن‌تر به نظر می‌آید، خصلتی جسیم و ترسناک دارد که به شیوهٔ دورهٔ ساسانی نزدیک‌تر است تا شکل‌های صاف قطعهٔ برلین. به علاوه، در آرایش خطی آن اسلیمی‌های ظریف و پنج برگ برآمده‌ایست که اشتراک زیادی با طراحی سلجوقی و رابطهٔ نزدیکی با برخی جزئیات چین‌دار سینی الب‌ارسلان دارد (نک: لوح ۱۳۲۷).

به همین صورت ظرف‌هایی به شکل جانور، از جمله دو پارچ: یکی بزرگ در موزهٔ دولتی گرجستان در تفلیس؛ دیگری که ظریف‌تر است در موزهٔ دولتی برلین است. تنهٔ هر دو از سر زنی که کاملاً به صورت گرد و توخالی شکل داده شده، درست شده است.[۱۸۰] همان شکل در ظرف‌های سفالی (نک: ص ۸۱۹) و در جهان قدیم، هم در گل و هم در شیشه، سده‌ها به کار می‌رفته است.] [۱۸۱]

بی‌شک چند دوجین وسایل فلزی ساسانی باقی‌مانده را به‌ویژه اگر کسی وسعت گسترده، دوران طولانی و ثروت خارق‌العادهٔ این شاهنشاهی را در نظر گیرد پایه‌ای کافی برای داوری در مورد هنرهای کاربردی ایران ساسانی نمی‌تواند به شمار آورد. به علاوه، هم وسایل سیمین و هم مفرغی برای طبقات بالاتر و گاهی برای بالاترین طبقات اجتماعی ساخته می‌شد، به طوری که هیچ تصوری از هنر مردم به دست نمی‌دهد که از برخی جهات ویژگی‌های فرهنگ دوره را به عنوان یک کل بیشتر نشان می‌داد و کمتر از سنت‌های ملی منحرف شده بود. برای یافتن درک بهتر این موضوع باید به ظرف‌های سفالی توجه کنیم (نک: صص ۸۳۳ ـ ۸۳۵).

با این همه، حتی فلزکاری ساسانی که ما می‌شناسیم، از نظر هنری و نیز تاریخی دارای اهمیت درجه اول است. علی‌رغم تعداد محدود، ظرف‌های بازمانده از نظر هنری، کیفیت‌های گوناگونی را نشان می‌دهد. بین تعداد اندکی بشقاب‌های عالی شاهانه و ساده‌ترین بدل‌های آن‌ها، از جهت علایق ذاتی فاصلهٔ بزرگی است؛ و تعدادی هم با ارزشی متوسط در میان آن‌ها دیده می‌شود. قطعات بزرگ که واقعاً خیلی بزرگ هستند، برای گرامی‌داشت پذیرایی‌شوندگان نیستند و برای کسی جذابیت ندارند، بلکه جنبهٔ اقتدارگرایانه دارند و جهات زیبایی‌شناسانهٔ خود را تحمیل می‌کنند. آن‌ها را برای شاهان، جانشینان خدا، ساخته‌اند و نیروی بی‌شفقت و قدرت و عظمت او را ابراز می‌دارند. اندکی از کارهای هنری ممکن است بتواند با بزرگ‌ترین آن‌ها در بیان شایستگی و قدرت شاهانه برابری کند.

[نمونه‌های پست‌تر دچار کمبودهایی در این کیفیات هستند. ممکن است خشن باشند. هیچ‌گاه زیبا

نیستند. ممکن است ساده‌لوحانه باشند، اما هیچ‌گاه متکلف نیستند. گاهی کودکانه و ناشیانه هستند، اما کودکی قوی، خودخواه، و بسیار تنها که قاطعانه بدترین نقاشی را کشیده است، به طوری که در این‌جا هم نشانه‌هایی از بزرگی هست؛ و در قطعات درجهٔ دوم و سوم قدرتی به معنای عام آن است و با آن‌که بازنمود ضعیف خصلت آن است، چنان‌که همیشه زوالی وجود دارد.

برابر سنت ایرانی، در نمایش پیکر انسان به میزان بسیار مشخص‌تری زوال صورت می‌گیرد تا در جانورنگاری. در نمونه‌های خوب، جانوران قدرت ترسناکی را تجسم بخشیده‌اند تا زیبایی قدرتی وحشی. اما حتی روی قطعات نسبتاً ضعیف‌تر قدرت حیات اقناع‌کننده و مشخصی وجود دارد. مکتبی که به ختن نسبت داده شده است، جایی که طراحان به طور روزافزون بر نقش‌های گیاهی تأکید داشتند، در کنار زوال یا زوال دوباره‌ای که در سایه‌اش کیفیات جدیدی پدید آمد، افسون، شکوه و سیلان زندگی که موهبتی از آسیای شرقی بود، به وجود آمد. الزاماً قطعاتی به سبک ساسانی که ضعیف‌تر از همه است، تاریخ جدیدتری ندارد؛ زیرا برخی نمایش‌دهندهٔ محدودیت‌های فنی کارگران محلی است.

افزون بر این دست‌کم، جاذبهٔ خود را به عنوان یک سند دارند. از این‌رو بشقاب‌ها ارزش فوق‌العاده‌ای دارند. تصویرهایی دست اول از یکی از تمدن‌های عالی شاهانه، به همان اندازه که لباس‌ها، تجهیزات و روش‌های دقیقی را حفظ کرده‌اند، روح عمومی و خصلت ویژه و شخصیت‌های ملتی را نگه داشته‌اند که تسلطش بر پایهٔ باور به حق ایزدی، غیر قابل تغییر و یگانه باقی ماند.]



شکل ۲۶۵. بشقاب، با نقش فیروز اول (۴۵۷/۹ ـ ۴۸۴ م) در شکار قوچ، موزهٔ ارمیتاژ. قطر ۲۴/۶ سانتیمتر.[۱۸۲]

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

پانوشت‌ها

* ترجمه از فرانسه به وسیلهٔ فیلیس اکرمن که بخش‌های واقع در بین دو ابرو و یادداشت‌ها از اوست؛ مگر این‌که ذکر شود.

ترتیب تصویرها در کل رضایت‌بخش نیست. در وضع فعلی دانش ما، غیرممکن است که تاریخ و انتساب جغرافیایی آثاری را که بر توالی ویژه‌ای مبتنی باشد، با اطمینان تعیین کنیم. اما در مدت تهیهٔ این فصل، پیشرفتی در تاریخ‌گذاری و طبقه‌بندی صورت گرفته است، و ویراستاران ترتیب ممکن فعلی را برای لوح‌هایی که حاوی وسایل گرانبهای فلزی هستند پیشنهاد می‌کنند:

۲۰۹	۲۱۱	۲۱۲	۲۰۵	۲۰۳
۲۰۶	۲۱۰	۲۳۹ ب	۲۳۱	۲۱۳
۲۳۹ الف	۲۲۰	۲۱۶ پ، الف، ب	۲۳۰ الف	۲۱۸
۲۱۴	۲۲۶	۲۳۱ الف، ب، پ	۲۲۹ الف، ب	۲۰۸ الف
۲۲۸	۲۲۳ الف، ب	۲۲۷	۲۰۷ ب	۲۳۰ الف
۲۱۹ الف	۲۰۴	۲۳۸	۲۲۵ الف	۲۱۷
۲۰۷ الف	۲۱۵ ب	۲۲۳ الف، ب	۲۳۲ ب	۲۳۲ الف
۲۱۹ ب	۲۱۵ الف	۲۰۸ ب	۲۲۵ ب	۲۳۴ الف، ب
۲۲۲ الف، ب				

۱. [ترجمه‌ای ارمنی از بخشی از این مقاله وجود دارد و به‌وسیلهٔ مخیتاریست آلیشان Mekhitarist Alishan در آرارات Ararat چاپ شده است. کامیلا تِرور].

در مورد بحثی از متون مختلف و تفاوت‌های آن‌ها، نک: آ. کریستنسن، ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، ۱۳۱۷، صص ۲۵ ـ ۲۸، ۳۷۴ ـ ۴۴۳.

۲. این را چندین نویسندهٔ عرب گزارش کرده‌اند؛ نک: فصل ۲۹، پانوشت ۷، و فصل ۴۶ الف.

۳. روشن شده است که نوارهای متصل به حلقه، کراوات (اوستا: hrvati) هستند و واژهٔ کراوات ایرانی است. ـ م.

۴. در مورد اهمیت حالت دادن حلقه در آیین تاج‌گیری، نک: ص ۹۹۳.

۵. این بشقاب را بر حسب ویژگی‌های عمومی سبک به دورهٔ میانی ساسانیان بین ۳۵۰ و ۵۰۰ م نسبت می‌دهند:

E. Herzfeld, Die Malereien von Samarra, Berlin, 1927, p. 41.

۶. برای تصویر لبه که آسیب بدی دیده، نک:

V. Smirnoff, L'Argenterie Orientale, St .Petersburg, 1909, Pl. XVI; or O. M. Dalton, The treasure of the Oxus, London, 1926, Pl. XXXVIII.

۷. صحنهٔ این نقش‌برجسته را گاهی با «اعطای منصب شاهی» یکی می‌دانند؛ اما هیچ عنصری از عناصر آن را ندارد.

8. C. Barbier De Meynard — Pavet De Courteille, (Trans.), Maçoudi, Les Prairies d'Or, II, Paris, 1863, pp. 168-74.

۹. به گفتهٔ استاد اُربلی، چهرهٔ الفونسوی کاستیلی در سدهٔ سیزدهم به این صحنه اشاره دارد، گرچه نام شاه را نمی‌برد.

۱۰. فردوسی، شاهنامه، تصحیح ژول مول، چ ۶، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۲، ج ۳، ص ۱۵۹۵؛ و نیز:

E. Warner, The Shâhnâma of Firdausi, VII, London, 1915, p. 19.

۱۱. از جانب دیگر، چهار نفر ممکن است نماد و مفهوم بنیادی‌تر چهار طبقه‌ای باشد که در اوستا جامعه با آن توصیف شده و شکل گرفته بود:

A. Christensen, L'Empire des Sassanides, *Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter, Historisk og Filosofisk Afdeling*, I (1909), pp. 19-20;

یا همو، ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، ۱۳۱۷، صص ۶۰ ـ ۶۱: «هر یک از این طبقات رئیسی داشت. رئیس روحانیان، موبدان موبد؛ رئیس جنگیان، ایران سپاهبذ؛ رئیس دبیران، ایران دبیربذ (یا به اصطلاح دیگر دبیران مهبست)؛ رئیس طبقهٔ چهارم [تودهٔ ملت یعنی روستاییان یا واستریوشان و صنعتگران شهری یا هوتخشان] را واستریوشان سالار می‌گفتند.» از سنت با وسواس پیروی می‌شد و مزدک خسرو را با چهار زیردست در پیش روی او توصیف می‌کند که سران چهار طبقهٔ بزرگ اجتماعی هستند:

«نزد خسرو چهار شخص، یعنی مؤبذان مؤبذ و هیربذان هیربذ و سپاهبذ و رامشگر حضور دارند.» (همان، ص ۲۴۰)؛ رامشگر ممکن است نمایندهٔ پیشه‌وران باشد. برخی از مورخان عرب[زبان] هم این چهار طبقه را گزارش کرده‌اند. مثلاً ثعالبی در شاهنامهٔ کهن پارسی [تاریخ غررالسیر، ترجمهٔ سید محمد روحانی، مشهد، ۱۳۷۲، صص ۴۴ به بعد]، از طبقات سربازان سخن می‌گوید که از پزشکان، پرستاران، دبیران و آمارگران تشکیل شده بود؛ و نیز بازرگانان و صنعتگران، ارتباط آشکاری با نظام کاست هندوستان دارد.

K. Erdmann, Die sasanidischen Jagdschalen, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVII (1936), p. 217,

اما او ضمن این‌که انکار نمی‌کند این شاه خسرو اول باشد، قیاد اول (۴۸۸ـ۴۹۷ م) را پیشنهاد می‌کند.

12. F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, Pl. 70.

۱۳. نوشته‌های دینی، به‌ویژه در دین یهود و مسیحی، دربارهٔ آینده و شناخت پایان کار انسان و جهان. این نوشتارها به ۱۵۰ م تعلق دارند و به گونه‌ای نوشته می‌شدند که غیر خودی آن را نفهمد. ـ م.

۱۴. تصویر از روی Dalton, op. cit., Pl. XXV. این قطعه تاکنون به دورهٔ هخامنشی و سرزمین باکتریا نسبت داده شده است، نک: ص ۱۵۷۵ اما اگر پاهای شیردال ساسانی باشد، پس این هم باید ساسانی باشد. استاد کامیلا تِرور پایه‌های تخت را هم هخامنشی می‌داند. گفته می‌شود که قطعهٔ موزهٔ بریتانیایی در افغانستان، نزدیک رود هیرمند یافته شده است و این قابل توجه است، زیرا ساسانیان روابط نزدیکی با این منطقه داشتند. نک:

J. Hackin, The eastward extension of Sasanian motives, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archeeology*, IV (1935), pp. 5-6.

۱۵. استاد اُربلی خود این رسم را دیده است.

۱۶. این رسم به کار بردن باتش ممکن است با کاربرد مذهبی خاصی در ایران باستان ارتباط داشته باشد؛ زیرا هرودوت، کتاب ۱، فصل ۱۳۲، آیینی را در ایران توصیف می‌کند که شاید به سنت‌های پیش از اوستا مربوط باشد و می‌گوید: «هنگامی که پرستار حیوان را قربانی می‌کند، فرشی از بهترین سبزی‌ها و به‌ویژه شبدر می‌گسترد و همهٔ پاره‌های گوشت را روی آن می‌گذارد». در هند دورهٔ وداها حیوان قربانی را

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

روی بستری از گیاهان می‌گستراندند و این را برْلُش Barlush می‌نامند که برابر اوستایی برزش barzish به معنی بالش است، واژه‌ای که در اوستا دلالت مذهبی خود را از دست داده است؛ نک: بنونیست، دین ایرانی، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۴، ص ۴۹. از آن‌جا که هدیه به خدا روی برزش قرار می‌گیرد، به خاطر احترام شاهی، نمایندهٔ زمینی خدا هم روی برزش یا بردز می‌نشیند. حق اشغال بالش و موقعیت مربوط به این بالش‌ها در مراسم دربار ارمنی‌ها هم بود. برای مثال نک:

J.- B. Émine (Trans.), Faustus of Byzantium, *in* V. Langlois, Collection des historiens anciens et modernes de L'Arménie, I, Paris, 1867, p. 218 (Bk. III, Chap. IX); p. 236 (Bk. IV, Chap. II).

۱۷. به جای اصطلاح لاتینی mutalis mutandis، به معنی مهم‌ترین دگرگونی است. ـ م.

۱۸. استاد اربلی عقیده دارد که تصویر ممکن است از آن فیروز (۴۵۷/۹ ـ ۴۸۴ م) باشد. در مورد یادمان دیگری مربوط به این شاه، نک: صص ۷۹۹ ـ ۸۰۲.

۱۹. شاهنامهٔ فردوسی، همان، ج ۳، صص ۱۶۰۷ ـ ۱۶۰۸؛

Warner, op. cit., VII, pp. 31, 48-9, 67-8, 76.

۲۰. اما باید توجه کرد که این بی‌اعتنایی ویژگی تمام دورهٔ تاریخی هنر ایرانی است که منش آرمانی ملی خودداری در رفتار در بیان هنری بازتاب دارد. دقیقاً همان پنهان کردن هیجان، برای نمونه در چهرهٔ شاه هخامنشی یا آن‌که با غول ترساکی پنجه در پنجه افکنده است، در نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید مشخص است (نک: لوح ۹۵). ـ پوپ

21. See E. Herzfeld, Kushano-Sasanian coins, *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, No. 38 (1930), pp. 22-3; and [C. Trever, An engraved amethyst of the Hermitage Museum (in Russian), *Bulletin of the State Academy for History of National Culture*, 1931, No. 2, pp. 19-23. ـ کامیلا تروور].

۲۲. بر طبق نظر استاد اربلی، شاه روی لوح ۲۰۸ ب ممکن است شاپور دوم در زمان کهولت باشد. در:

Erdmann, *in Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVII, pp. 229-31,

وی آن را شاپور دوم می‌شناسد، اما معتقد است تقلیدی پس از دورهٔ ساسانی است.

۲۳. نک:

Orbeli — C. Trever, Orfèvrerie sasanide, Moscow - Leningrad, 1935, Pl. 12.

این نیزه با نوک هلالی و شتری بلندقامت را ثعالبی در توصیف همین قسمت آورده است و نیز تصویری از او به دیوار خورنق بود که بدین معنی است که طرح تداوم یا به احتمال بیشتر رونویسی از نقاشی دیواری خورنق است؛ ثعالبی، همان‌جا، صص ۳۱۲ ـ ۳۱۴. نیزه‌ای با سر هلالی شاید ارزش نمادین داشته است (نک: ص ۱۰۹۰).

24. Sarre, Ein Silberfigürchen des Sassanidenkönigs Narses im Kaiser - Friedrich Museum zu Berlin, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXXI (1910), pp. 73-8,

در تصویر مقابل صفحهٔ ۷۴ نشان داده شد؛ یا همو،

Die Kunst des alten Persien, p. 49, Fig. 14.

۲۵. اصطلاح خود گله‌داران برای جرگهٔ گاوداران.

۲۶. برای تصویر بشقابی که کمنداندازی را نشان می‌دهد، نک:

Smirnoff, op. cit., Pl. XXIV, N. 52; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 8.

بشقاب دارای کتیبه‌ای است: «از آن اسپندرمت جاتاک‌گوْ»:

Herzfeld, Postsasanidische Inschriften, II: Die Inschriften der Silbergefässe, *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, IV (1931-2), p. 149,

که معتقد است این قطعه همزمان با سلطنت بهرام (۴۲۰ ـ ۴۳۸ م) است.

Orbeli (Trans. and Ed.), Anania Shirakatzi, on the questions and their solutions (in Russian), Petrograd, 1918, p. 20:

«شکارگاه نرسی کمسرگان، سرور شیرک و آشرونیک، در پای کوهی بنام ارتین Artin بود. یکباره، شبی، گله‌های فراوان گور به این بوستان درآمدند. شکارچیان نمی‌توانستند همهٔ آن‌ها را که می‌بایست شکار شوند، شکار کنند. آنان به روستای تَلِن Talin شتافتند و وضع را به نرسی گفتند. هنگامی که او خود با برادران و بزرگان رسید و به بوستان درآمد، کشتن جانوران کاملاً بالغ را آغاز کردند، و نیمی از جانوران بالغ در دام‌ها گرفتار شدند؛ یک‌چهارم با تیر کشته شدند؛ جوان‌ها که یک‌دوازدهم شکارها بودند، زنده گرفته شدند [یعنی با کمندها]؛ و ۳۶۰ جانور با نیزه کشته شدند. روی هم چند سر گور بود؟» (پاسخ ۲۱۶۰) (ترجمهٔ فیلیس اکرمن از فرانسوی ژرژ اربلی).

تعیین این تصویر به عنوان شاپور سوم مورد موافقت هرتسفلد است:

Herzfeld, Die Malereien von Samarra, p. 16,

و اردمان با تردید آن را پذیرفته است:

Erdmann, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVII, p. 208.

۲۷. برای تصویر دیگری با این صحنه، نک: اُربلی ـ ترور، همان‌جا، لوح ۱۲. این بشقاب کتیبه دارد: «از آن آذر مهربوجیت» و وزن: «۱ (یا ۲) سنگ و ۳ (؟) درهم»:

F. A. Rosenberg, in *Mémoires du Comité des Orientalistes* (in Russian), V (1930), pp. 137-44; Herzfeld, in *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, IV (1932), pp. 154-5.

نام «مهربوجیت» از مهر گرفته شده است. آیا مالک آن این مضمون را به خاطر رابطهٔ آن با مهر، نماد خورشید (نک: ص ۱۰۹۱) برگزیده است بشقاب دیگر هرام گور و آزاده (لوح ۲۲۹ الف) نام «پیروزان» دارد و وزن «۳ سنگ ۲ درهم»؛ و بر بشقاب دیگری همین کتیبهٔ «از آن پیروزان» و وزن «۳ سنگ»، نیز که موضوع شاه سوار بر اسب و در حال شکار را نشان می‌دهد (لوح ۲۰۸ ب)، دیده می‌شود: همان‌جا، ص ۱۵۴. هرتسفلد باور دارد که شکار روی بشقاب دوم بیر مازندران است.

28. M. H. Ananikian, Armenian mythology, *in* J. A. MacCulloch (Ed.), The mythology of all races, VII, Boston, 1925, pp. 43, 49.

وصفی شاعرانه از موسی خورَنی در اثر زیر آمده است:

V. Langlois, Collection des historiens anciens et modernes de L'Arménie, II, Paris, 1869, p. 76 (Bk. I, Chap. XXXI):

آسمان و زمین در رنج بود
و دریای ارغوانی در زحمت.
نی کوچک سرخی در دریا
و از میان این نی دودی برخاست،
و از میان این نی آتش زبانه کشید.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از میان شعله کودک جوانی به پا خاست،
کودک جوانی با مویی از آتش،
ریشی شعله‌ور،
و چشمانش دو خورشید بود.

[نیز نک:

Orbeli, Bahrām Gūr and Āzāda (in Russian), Leningrad, 1934. — Camilla Trever]

29. N. Mar — J. Smirnoff, Les Vichaps, Leningrad, 1931, p. 99.

۳۰. بهرام شکل فارسی ورثرغنه است و ورثرغنه شکل اوستایی آن. ـ م.

۳۱. به نظر می‌رسد ترکیب این نام آریایی ـ سامی باشد: «بار» یا «بر» به معنی میوه و فرزند، بخش آریایی؛ و «شمس» به معنی خورشید، بخش سامی آن. ـ ویراستاری

32. J. Darmesteter, The Zend-Avesta, Part II (F. M. müller (Ed.), Sacred books of the East, XXIII, Oxford, 1883, p. 10 (Sirôzâh, 1. 20), pp. 232-38, Bahrâm yast, I, 2 – X. 27.

[البته در اوستا ورثرغنه (بهرام) به شکل‌های مختلف تظاهر می کند نه این که به روی زمین بیاید. ـ م.]

۳۳. فردوسی، شاهنامه، همو، ج ۳، ص ۱۶۳۰. روشن شده است که نمودهای گوناگون بهرام در اوستا وصف درآمدن او به برج‌های دوازده‌گانه است. ـ م.

۳۴. همان، ج ۳، صص ۱۶۳۱، ۱۶۴۲.

۳۵. همان، ج ۳، ص ۱۶۴۵.

۳۶. همان، ج ۳، ص ۱۶۳۹.

۳۷. همان، ج ۳، ص ۱۶۴۵.

۳۸. همان، ج ۳، صص ۱۶۲۹، ۱۶۴۷.

۳۹. همان، ج ۳، صص ۱۶۳۴ ـ ۱۶۳۶.

۴۰. همان، ج ۳، ص ۱۶۲۵؛ ج ۴، صص ۱۶۷۷، ۱۶۸۹.

۴۱. ثعالبی، همان، ص ۳۱۹، می‌گوید بهرام گور در روزهای مراسم و انجمن‌ها عربی سخن می‌گفت، در بازدید از سپاهش پارسی، در سخن‌سرایی دری، در چوگان‌بازی پهلوی، در جنگ ترکی، در شکار به گویش زابلستان، در مسائل حقوقی عبری، در پزشکی به زبان هندی، در نجوم یونانی، در دربانوردی نبطی، و در حضور زنان به گویش هرات. استاد اُربلی می‌گوید این ردیف ناسازگار زبان‌ها گویای سرزمین‌هایی است که در آن‌ها دانش زبان بیش از همیشه پیشرفت کرده بود و بازتاب اجزای اساسی سپاه در زمان ثعالبی هم هست. اما از آن‌جا که ثعالبی این زبان‌ها را مشخص می‌کند، بی‌شک او از افسانه‌ای پیروی می‌کند که پرداختی متأخرتر دارد. [این بخش از ثعالبی دقیق ترجمه نشده است، مثلاً او می گوید روز بخشش به پارسی. ـ م.]

۴۲. در سنت ایرانی اُناهیتا ایزدبانوی موسیقی است. ویراستاران این اطلاع را مدیون آقای مجتبی مینوی هستند.

۴۳. این تعبیرها دقیق نیست و گور در کردی به معنی بزرگ است. ـ م.

44. Sarre, Einige Metallarbeiten parthisch-sasani dischen Stils, *Berliner Museen*, LII (1931), p. 99,

شاه را خسرو دوم می‌شناسد و به سده‌های هفتم یا هشتم مسیحی نسبت می‌دهد. اردمان در

Erdmann, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVII, pp. 217-18, p. 219, Fig. 12,

پیشنهاد می‌کند که این شاه ممکن است هرمز چهارم (۵۷۹ ـ ۵۹۰ م) یا قباد دوم (۶۲۸ م) باشد و قطعه ترکیبی از الگویی متعلق به سدهٔ سوم یا چهارم و دیگری متعلق به سدهٔ ششم یا هفتم مسیحی است.

۴۵. اعتبار بشقاب موزهٔ ارمیتاژ مورد تردید بوده است و گفته‌اند که تنها تقلیدی از بشقاب موزهٔ بریتانیایی است که در زمان‌های جدیدتری در هندوستان ساخته شده است، ادعایی که دلایلی برای آن می‌توان در ویژگی‌های فنی نمونهٔ فنی ارمیتاژ یافت (نک: ص ۹۲۵). استاد اربلی، برخلاف استاد فقید اسمیرنُف، باور دارد که آن تقلیدی است ساخته هندوستان، اما در زمان‌های کهن. اردمان، همان، ص ۲۲۴، باور دارد که قطعهٔ موزهٔ بریتانیایی تقلیدی از سدهٔ هفتم مسیحی و از بشقابی با تصویر بهرام گور است که احتمالاً همزمان پادشاهی او بوده است.

۴۶. شاهنامه، همان، ج ۳، صص ۱۶۴۹ ـ ۱۶۵۴.

۴۷. بشقابی که قبلاً در گنجینهٔ امیران بدخشان و بعداً در مجموعهٔ سر الکساندر برنس بود و اکنون تنها با یک طراحی قابل شناسایی است (Smirnoff, op. cit., Pl. XXXIV) نمایش تا حدی متفاوت از همین مضمون را با گونهٔ دیگری از تاج متعارف خسرو نشان می‌دهد. صحنهٔ دیگری هم روی مهری (نک: لوح ۲۵۶ ب) داریم. اردمان op. cit., pp. 225, 226, Fig. 20 این عقیده را ابراز می‌دارد که شاه روی بشقاب ارمیتاژ احتمالاً بهرام اول (۲۷۳ ـ ۲۷۶ م) است، اما بشقاب، بدلی با جهت عکس و متعلق به شرق نزدیک، یک کار ساسانی سدهٔ سوم مسیحی است. او توجه را به طرح دیگری از بشقاب برنس جلب می‌کند (pp. 225, 226-7, Fig.21) که آن بشقاب را قطعه‌ای از سدهٔ سوم مسیحی یا بدلی بلاواسطه از اصلی متعلق به سدهٔ سوم مسیحی می‌شمارد.

۴۸. در سدهٔ هفتم هجری قمری/ سیزدهم مسیحی این طرح تاج خسرو کاملاً تغییر یافته بود، و بهرام گور را هم با کلاه نامعلوم برجسته‌ای که در دو پهلو برگردان دارد نشان داده‌اند، که کراوات ساسانی به شکل شال باریکی به آن چسبیده است (نک: لوح ۶۸۷).

۴۹. تصویر در

Dalton. op. cit., Pls. XXIX - XXXI; or Sarre, op. cit., Pls. 114-15.

۵۰. دربارهٔ اسطورهٔ کشتن اژدهای تاریکی منسوب به نینورتا و نیز ورثرغنه، نک:

S. H. Langdon, Semitic mythology, *in* The mythology of all races, V, Boston, 1931, pp.130-2.

۵۱. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. LI; or Sarre, op. cit., p. 128.

برداشت نامتعارفی از همین اندیشه روی ظرفی نیمکره که قبلاً در مجموعهٔ استروگانف بوده (تصویر Smirnoff, op. cit., Pl. XXXIX) شکار شیر را برجسته نشان می‌دهد. شیرها چلیپایی نیستند، اما پشت به هم بوده، پیکرشان به هم آمیخته است که باز هم نماد خورشید کهن ایرانی است (نک: ص ۱۰۵۷). دربارهٔ این ظرف مطالعهٔ ویژه‌ای نشده است، اما جامهٔ شکارچیان با دورهٔ تاریخی اشکانی ارتباط دارد و سبکی با تأثیر قوی یونان در آن آشکار است. [شیرهای نر و مادهٔ چلیپایی روی تابوت سنگی یونانی در مجموعهٔ استروگانف دیده می‌شود که در موزهٔ ارمیتاژ است ـ کامیلا تِرور]. نماد ستاره‌گون حتی روی کاسه‌ای به شکل قایق در مالکیت برادران فوردان Feuardent Frères برجستگی بیشتری دارد، اما شیر در این‌جا نقش اندکی متفاوت دارد؛ در میان نقشی از بیست‌وچهار ابر پیچان و در قاب تنابی دالبری‌شکل با گلواره‌ای هفت‌خال در هر یک از چهار طرف ایستاده است. این شیر خورشید نیست زیرا در یک انتهای

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ظرف خورشید را با گلوارهٔ شانزده‌پر نشان داده‌اند. اما در طرف دیگر ماه نو به صورت هلالی قرار دارد. احتمالاً شیر در این‌جا نگهبان نقطهٔ اوج است اما گلواره‌های کوچک نشانهٔ نگهبانان چهار بخش سپهر هستند (نک: صص ۹۹۶ ـ ۹۹۷). تناب ممکن است نشانهٔ [بند] «کُشتی» (نک: فصل ۳۶، پانوشت ۱۵۶) یا تجسمی زوال‌یافته از مار جوّ باشد [صورت فلکی اژدها در نیمکرهٔ شمالی میان دب اکبر و دب اصغر. ـ ویراستاری] (نک: صص ۱۰۳۹ ـ ۱۰۴۰).

۵۲. این بشقاب در اردبیل یافت شده و تصویرش در منبع زیر است:

Delaporte, Une coupe sassanide de Bahram Gour, *Arethuse*, III (1926), pp. 143-8.

۵۳. که خود صفت مهم خدای خورشید است؛ نک: فصل ۲۲ (ج ۱)، پانوشت ۱۰۴.

۵۴. استاد کامیلا تِرور اعتقاد دارد تاریخ این بشقاب سدهٔ پنجم مسیحی است (نک: ص ۱۰۲۷). ـ زاره

Sarre, Die Kunst des alten Persien, Pl. III,

این شاه را یزدگرد دوم (۴۳۸ ـ ۴۵۷ م) معرفی می‌کند و هرتسفلد

Herzfeld, Die Malereien von Samarra, pp. 40-1,

با این نظر موافق است، اما کلاه بانو را بی‌توضیح رها می‌کند. بعید است افسانهٔ بهرام گور در زمان زندگی خود او یا بلافاصله پس از آن تصویر شده باشد، زیرا مدتی طول می‌کشد تا افسانه‌ای حول محور نام بزرگی گرد آید.

۵۵. شاهنامه، همان، ج ۴، صص ۱۶۹۱ ـ ۱۶۹۳؛ طبری هم ازدواج با شاهزاده‌ای هندی را گزارش کرده است. طبری، چاپ دخویه، ج ۲، صص ۸۶۸ به بعد.

56. Ackerman, The talking tree, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1935), pp. 67-72.

57. Darmesteter, op. cit., II, p. 137, Mihir yast, XVIII, 70-72.

[باز هم تذکر می‌دهیم که بهرام به شکل گراز تظاهر می‌یابد نه این‌که به زمین آید. ـ م.]

۵۸. شاهنامه، همان، ج ۳، صص ۱۵۹۲ به بعد.

۵۹. شاهنامه، همان، ج ۴، صص ۱۶۵۹، ۱۶۶۰. [باید توجه داشت که امروز روشن شده است که بهرام با تظاهر به خوشگذرانی خان خوش‌باور را به دام انداخت. ضمناً منظور از خانهٔ زرین، همان گنبد زرد در ادب فارسی است ـ م.]

۶۰. این صحنه را به عنوان یکی از نقش‌های ساسانی که تا دورهٔ اسلامی بازمانده نقل کرده‌اند:

Thomas W. Arnold, Survivals of Sasanian and Manichaean art in Persian painting, Oxford, 1924, p. 12.

61. Herzfeld, Die Malereien von Samarra, p. 40,

او لباس این شاهزاده را متعلق به دورهٔ متأخر ساسانی می‌داند.

۶۲. این جامه هم به شکل ویژه‌ای در دربارهای خاقان‌های بزرگ شایع بود. مارکو پولو گزارش می‌کند: «اشخاص بسیاری که در اطراف اعلی‌حضرت جمع می‌شوند و کسانی که او را با نوشیدنی و خوراک خدمت می‌کنند مجبورند با روبندهای زیبای ابریشمی دهان و بینی خود را بپوشانند تا خوراکی و نوشیدنی‌ها را با نفس خود نیالایند.»:

M. Komroff (Ed.), The travels of Marco Polo, New York, 1926, pp. 138-9.

۶۳. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. XXXVII; or Dalton, op. cit., Pl. XXXIX, No. 211. Herzfeld, Die Malereien von Samarra, p. 41,

هرتسفلد نام روی آن را «اَنوش‌رَوان» می‌خواند و بنا به سبک خط، تاریخ آن را متعلق به پس از خسرو اول می‌داند؛ اما همو در

Archaeologische Mitteilungen aus Iran, II, pp. 148-9,

آن را «اَنوش‌زاده» می‌خواند و نتیجه می‌گیرد که این نام از آن مالک نیست، و شاید صاحب تصویر را معیّن می‌کند که پسر خسرو اول یا همین نام باشد.

۶۴. شاهنامه، همان، ج ۳، صص ۱۶۳۰ ـ ۱۶۳۴.

۶۵. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. XXIII; Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 21.

۶۶. مقایسهٔ این زین‌افزار با آن‌که در دورا ـ اتوروپوس نشان داده شده جالب است؛ نک:

P. V. C. Baur — M. I. Rostovtzeff — A. R. Bellinger, The excavations at Dura-Europos, Preliminary report of fourth season of work (1930-1), New Haven, 1933, pp. 216-19.

برای مطالب تطبیقی بیشتر، نک:

A. von Le Coq, Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens, Berlin, 1925, p. 61.

۶۷. [بدبختانه این قابل تعیین نیست. ـ کامیلا تِرور.]

۶۸. در این مورد جالب توجه است که به گزارش ابن بلخی (آغاز سدهٔ ۱۲ م / ۶ هـ ق) گل سرسبد سپاه ساسانی سپاهیان کُرد بودند. [مأخذ مورد استناد نویسنده، مقاله‌ای است که لسترنج در ذکر ولایت فارس به روایت ابن بلخی به سال ۱۹۱۲ در Asiatic Society Monographs XIV به چاپ رسانده است. این مأخذ به دسترس ما نیامد، اما چاپ ۱۹۲۱ فارس‌نامهٔ ابن بلخی (ویراستهٔ لسترنج و نیکلسون) مطلبی در خصوص سپاهیان کُرد عصر ساسانی ندارد: «ذکر کردان پارس..... و چندان شوکت کی لشکر فارس را بودی از این کُردان بود کی سخت بسیار بودند [با اسباب] و سلاح و چهاریایان و در عهد اسلام همه در جنگ‌ها کشته شدند و در جهان آواره ماندند.» (چاپ افست دنبالهٔ کتاب، ج ۲، ۱۳۶۳). حتی اگر به توسع «شوکت لشکر فارس» را معطوف به پیش از اسلام بدانیم، باز هم نمی‌توان این لشکریان کُرد را کُردنژاد شمرد چون در سده‌های نخستین اسلامی همهٔ کوچروان را کُرد می‌خوانده‌اند، به تبعیت از واژهٔ کِیرت / کورت پهلوی به معنای دامدار کوچرو. نظامی گنجوی نیز از «کرد صحرارو بیابانی» سخن می‌گوید. ـ ویراستاری.]

۶۹. این نکته را نخست پوپ دریافت.

۷۰. بر طبق نظر استاد کامیلا ترور که اعتقاد دارد صحنهٔ آیینی ویژه را نمایش می‌دهد. این نظر در یک جلسهٔ بحث غیررسمی در سومین کنگرهٔ هنر و باستان‌شناسی ایران در لنینگراد، سپتامبر ۱۹۳۵، بیان شد.

71. Sarre, Die Kunst des alten Persien, p. 64.

۷۲. از استاد سی. امیرانشویلی؛ نک: فصل ۳۳، پانوشت ۶۷.

73. Darmesteter, Avesta, II, p. 83, Âbân Yast, XXX, 127.

74. Darmesteter, loc. cit., Âbân yasht, XXX, 129.

۷۵. طرح از اسمیرنف گرفته شده است:

Smirnoff, op. cit., Pl. XLI.

ابریق در ۱۷۷۵م در مالکیت خانوادهٔ استروگانف بود. برای تفصیل بیشتر، نک:

Ackerman, Some Indo-Iranian motifs in Sasanian art, *Indian Art and Letters*, XI (1937), pp. 35-6.

هرتسفلد آن را تصویر یک پایاز می‌داند:

Herzfeld, Die Malereien von Samarra, p. 19.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

76. Darmesteter, Avesta, II, p. 82, *Âbân Yast*, XXX. 126.

۷۷. تصویر در Smirnoff, op. cit., Pls. XLVI, XLVII؛ یا در Sarre, op. cit., Pl. 129; or Orbeli — Trever, op. cit., Pls. 44-7.

78. Ackerman, op. cit., pp. 2-5.

79. A. V. W. Jackson, Zoroastrian studies, New York, 1928, pp. 48, 61.

این بشقاب کتیبهٔ زیر را دارد: «از آن برزمهر فرخان»:
Herzfeld, in *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, IV, p. 150.
این شخص یا از ۹۰ ـ ۱۰۰ هـ ق / ۷۰۸ تا ۷۱۸ م یا از ۱۱۰ ـ ۱۲۱ هـ ق/ ۷۲۸ تا ۷۳۸ م «سپاهبد» خراسان بود و هرتسفلد معتقد است که بشقاب گویای آن است که برای او ساخته شده است.

۸۰. تصویر در Smirnoff, op. cit., Pl. XLII, No. 76.

81. Zotenberg (Trans.), Chronique de Tabari, II, pp. 128-9; شاهنامه، همان، ج ۴، ص ۱۷۱۵؛ Warner, op. cit., VII, p.162.

82. Darmesteter, Avesta, II, p. 8, Mâh sîrôzah, I. 12; ibid., p. 16, *Mâh Sîrôzah*, II. 12.

۸۳. مثلاً پیشنهاد شده که تصویر بالا ترکیب ماه و ذوالقرنین، قهرمانی سنتی است که نخستین بار در قرآن، سورهٔ کهف، آیهٔ ۲۲ به بعد ظاهر شده است و در این صورت تصویر زیرین، وزیر او، خضر است:
G. Supka, Iskender-Dhū'l-Qarnein und Chadhir, *Orientalisches Archiv*, II (1911-12), pp. 128-32.

84. Darmesteter, Avesta, II, p. 89, Mâh yast, I.
پیشنهاد شده است که طرح ملهم از تصویری در تخت طاقدیس باشد که همان نویسنده آن را ساعت می‌انگارد (در این باره نک: صص ۹۶۱ ـ ۹۶۴، ۱۰۷۸ ـ ۱۰۷۹):
Herzfeld, Der Thron des Khorsō, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLI (1920), p. 140.
اما خواندن متنی که این فرض براساس آن است زیر سؤال رفته است:
F. Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, II (XVI) (1923), p. 113.
دکتر زاکسل (ibid., p. 116) عقیده دارد که هر دو تصویر خدای ماه را می‌نمایند، اما ارتباط نزدیک بین خدای ماه و تیشتر را در سنت ایرانی در نظر نمی‌آورد. این خدا را مِن، خدای ماه آسیای صغیر، شناخته‌اند (که در واقع فقط مشترکی با ماه دارد). نک:
B. Pharmakowsky, Südrussland (Archäologische Funde im Jahre 1907), *Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, XXIII (1909), p. 150.
که می‌گویند این قطعه نزدیک کلیموا Klimova پیدا شده است.

85. Herzfeld, Die Malereien von Samarra, p. 17.
او این را چهرهٔ خورشید می‌شناسد اما قاب برگ‌ها را توضیح نمی‌دهد.

86. Darmesteter, Avesta, II, p. 242, Bahrâm, Yast, XV. 41.

87. Jackson, op. cit., 125-6.

۸۸. برای بحث کاملی دربارهٔ این موجود جالب، نک:
C. V. Trever, The dog - bird; Senmurv and Paskudj, Leningrad, 1937 (in Russian).
در بین‌النهرین، خدای خورشیدی با موسهوشو mushushshū (مار خشمگین) می‌جنگید که ترکیبی از یک خزنده (که بینی دراز جانور نشانه‌ای از آن بود) شیر و عقاب بود. این جانور یکی از دوازده اژدهای حماسهٔ آفرینش سومری است. اهورامزدا و ورثرغنه هم نظیر این جنگ‌ها را داشتند (Langdon, Semitic mythology, p. 130). اما به نظر محتمل نمی‌آید که آفریده‌ای اهریمنی چنین آرایش چشمگیری داشته باشد.

89. [N. J. Marr, Istar (in Russian), *Recueil Japhétique*, V (1927); idem, Oeuvres choisis, Leningrad, 1934, III.-کامیلاتِرور]

۹۰. برای بحث در مورد تاریخ‌گذاری پس از ساسانی این قطعه، نک:
Dalton, A late Sassanian silver dish, *The Burlington Magazine*, XL (1922), pp. 69-70.
در مورد تصویر بیشتر مسخ‌شده‌ای از این چهره در گچبری، نک:
Sarre, op. cit., Pl. 102.

91. Darmesteter, Avesta, p. 242, Bahrâm Yast, XV. 41.

۹۲. این نظر استاد اُربلی است.

۹۳. Percheron نژاد اسبی فرانسوی اقوی‌بنیه و بارکش است شبیه به یابو. ـ م.

94. Dalton, The treasure of the Oxus, p. 62,
او می‌گوید این‌ها ممکن است قبه‌هایی بوده باشند که مگس را می‌پراکند یا گرز میخ‌دار (که به ستارهٔ صبح تشبیه می‌شود) (کوپالی بر روی زنجیر) بوده است. وجود این وسیله مطمئناً روی اسب پذیرفتنی نیست.

۹۵. تحریر خط یا خطهایی است که حاشیهٔ قاب‌مانند می‌سازد. ـ م.

96. Sarre, in *Berliner Museen*, LII, pp. 98-9.
او این را به سدهٔ چهارم یا پنجم مسیحی نسبت می‌دهد.

۹۷. این تصویر را به اعتدال بهاری تعبیر کرده‌اند:
Herzfeld, *in* Sarre — Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin, 1910, p. 136;
اما استاد هرتسفلد نظر خود را اکنون تعدیل کرده است (گفت‌وگو ۱۹۳۵). استاد اُربلی اشاره می‌کند که در یکی از داستان‌های کلیله و دمنه جنگ بین شیر و گاو وجود دارد و جانوران نقش وزرای متخاصم را دارند. برای دیدن تعبیر دیگری، نک: منبع بالا.

۹۸. تصویر در
Orbeli —Trever, op. cit., Pls. 37, 38.

99. C. Diehl, Un nouveau trésor d'argenterie syrienne, *Syria*, VII (1926), pp. 107-8, ill. Pls. XX, XXI.

۱۰۰. تصویر در
Smirnoff, op. cit., Pls. XLII, XLIII, CXXV, No. 70; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 35.

101. J. Strzygowski, Perso-Indian landscape in Northern art, *in* The influences of Indian art, London (the India Society), s.d. (1925), pp. 19-34.

۱۰۲. تصویر در
Smirnoff, op. cit., Pl. LII; or Dalton, op. cit., Pl. XXXIX, No. 209.

103. E. W. West (Trans.), Pahlavi texts, Part I (F. M. Müller (Ed.), The sacred books of the East, V), Oxford, 1880, p. 66 (Bundahiš, XVIII,9).

۱۰۴. برای دیدن دلوی که شکل ۲۵۷ پ از آن گرفته شده، نک:
Smirnoff, op. cit., Pl. LXXV, or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 51.

۱۰۵. تصویر در Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 53؛ برای نوع جدیدتری، نک:
Smirnoff, op. cit., Pl. LXV, No. 110.

۱۰۶. تصویر در

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Smirnoff, op. cit., Pls. LXXV - LXXVI; Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 51.

۱۰۷. مقصود، شکل‌های کروی کوچک بر روی آثار فلزی است ـ م.

۱۰۸. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. XLVI; or Sarre, op. cit., Pl. 129; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 45.

۱۰۹. مقصود طرحی است کاملاً به شکل تناب رسیدهٔ چندلا که به صورت دسته‌ای از سیم‌ها بر لبه یا طوقی بر سر یا پایهٔ ظرف به کار می‌رفت. ـ م.

۱۱۰. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. LI; or Sarre, op. cit., Pl. 128.

111. Orbeli, Anania Shirakatzi, p. 18:

«من سینی بزرگی داشتم، آن را آب کردم و ظرف‌های دیگری ساختم. از یک‌سوم آن بشقابی ساختم، از یک‌چهارم بشقاب دیگری. از یک‌پنجم دو جام ساختم، از یک‌ششم دو بشقاب ساختم و از ۲۱۰ درهم یک گلدان. وزن نقره چقدر بود؟» پاسخ: ۴,۲۰۰ درهم = حدود ۳۲ کیلو) (ترجمهٔ فیلیس اکرمن از متن فرانسهٔ ژ. اربلی). [توضیح: دو سینی ۳۲ کیلویی چه می‌گذاشتند و چگونه برمی‌داشتند؟ این صرفاً یک مسئله است و واقعیت آن تنها ذوب کردن ظرف‌های بزرگ برای ساختن ظرف‌های کوچک‌تر به هنگام ضعف اقتصادی است. ـ م.]

112. J.-B. Émine (Trans.), Faustus of Byzantium, *in* V. Langlois, op. cit., I, p. 296 (Book V, Chap. XXXII),

اما در این‌جا موضوع تا حدی ترجمهٔ متفاوتی دارد.

113. Ibid., p. 280. (Book. V, Chap. II).

114. Sir Charles Hercules Read, On a silver Sassanian bowl of about the year 400 A.D., *Archaeologia*, XIII (1912), pp. 251-6.

آقای آلن بر اساس شیوهٔ کتیبه‌نگاری، این ظرف را به حدود ۴۰۰ ـ ۴۵۰ م نسبت می‌دهد، اما مطالعات جغرافیایی بیشتر ممکن است این نتیجه را تغییر دهد (نک: همین فصل، پانوشت ۱۳۵).

۱۱۵. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. LXVII; Orbeli — Trever, op. cit., pp. 56-7.

۱۱۶. تصویر در

Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 60.

۱۱۷. برای تصویر این نوع نک:

Smirnoff, op. cit., Pl. LXXVIII, No. 136; Orbeli — Trever, op. cit., Pls. 36-8.

۱۱۸. [تصویر در

N. M. Takarsky, in *Bulletin of the Academy for the History of Material Culture*, IV (1925), Pl. XX, p. 347, Fig. 33. - کامیلاتیرور]

۱۱۹. موسی خورنی در

Langlois, op. cit., II, p. 112 (Book II, Chap. 63),

که البته در آن‌جا ترجمه‌ای اندکی متفاوت دارد. شایان ذکر است که در میان پیشکش‌هایی که کدخدایی برای بهرام گور آورده، «دسته‌گل‌هایی شایستهٔ شاه شاهان» است: شاهنامه، همان، ج ۳، ص ۱۶۰۸.

120. J.- B. Émine (Trans.), Faustus of Byzantium *in* Langlois, op. cit., I, p. 287 (Book V, chap. 7),

که در آن‌جا کارد را «کارد سه‌گوش» (Poignard) نامیده است. [نیز نک: Procopius, Persian wars, I, 5 — C.T.]. اطلاعاتی دربارهٔ این‌که اردشیر به پادشاه ارمنستان (حدود ۲۸۰ ب‌م) که به دومین مقام درباری آرکاین Arkain نایل آمد، علاوه بر هدایای گرانبها حق استفاده از چنگال و قاشق زرین و نوشیدن در جامی زرین را داد، گویاتر است:

Moses of Chorene, op. cit., p. 104 (Book II, Chap. 47).

۱۲۱. تصویر در:

Smirnoff, op. cit., Pl. XLI, No. 75.

۱۲۲. [این نقش برجسته اکنون در دست نیست اما طرح کلی آن باقی مانده است. ـ کامیلاتیرور]

۱۲۳. منشأ دیگر تأثیر هند را مسئلهٔ دیگری در ریاضیات سدهٔ هفتم مسیحی پیش می‌آورد، Orbeli, Anania Shirakatzi, No. 21: «نرسی، پسر ارشاویر، هم‌نام و جانشین نرسی دیگر [نک: همین فصل، پانوشت ۲۶] به هنگام جنگ، بلوچ‌های کمسرگان Kamsaragān را شکست داد و عدهٔ بسیار زیادی را زندانی کرد. همین که به دربار رسید، نیمی از زندانیان خود را به شاه ایران پیشکش کرد و بجز این نیمه، به پسر شاه هم یک‌هفتم داد، و پس از این‌که با آنان خداحافظی کرد، به قلمرو خویش بازگشت. هنگامی که به خانهٔ دریکپذ Darēkpadh درآمد، او را با احترام زیادی پذیرفتند، آن‌چنان که گویی او شاه بود، و او هم یک‌هشتم زندانیان را به دریکپذ بخشید. وقتی به دیدن سپاهبذ که سپاهبذ خوروران (Spāhpadh of Khvarvarān) نام داشت رفت و احترام بیشتری دید، یک‌چهاردهم زندانیان را به او داد. وقتی به قلمرو خود بازگشت برادر کوچک‌تر او هراهات Hrahat به دیدن او آمد و او یک‌سیزدهم زندانیان را به برادر داد. هنگامی که باز هم در راه بود اشراف ارمنی به دیدن او آمدند و او یک‌نهم زندانیان را به ایشان داد. چون به والارشپات Valarshapat رسید، یک‌شانزدهم زندانیان را به کلیسای مقدس داد. وقتی برادر بزرگ‌تر او ساهاک سررسید، یک‌بیستم زندانیانش را به او داد. او هنوز ۵۷۰ زندانی داشت. همه با هم چند تا بودند؟» (پاسخ: ۲۲۴۰) (ترجمهٔ فیلیس اکرمن از متن فرانسوی ژ. اربلی با اندکی فشردگی).

۱۲۴. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. LXVIII, No. 123; Pls. LXXV, LXXVI; Pl. CXXII, No. 314; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 51.

۱۲۵. یادآوری این نکته جالب است که همین شکل غیرعادی ظرف در یک قطعهٔ مفرغی از دورهٔ هان در چین پیدا شده است.

۱۲۶. تصویر در

Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 55.

۱۲۷. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl.XLVI, lower right; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 45, centre.

[اما تنها یکی به جای مانده است. ـ کامیلاتیرور]

۱۲۸. گذشته از این، دوگانگی سطح که بخشی داغ‌دیده و بخشی خام باشد، عامل اصل شکنندگی در هنگام فشار است. ـ م.

۱۲۹. تنها یک نمونه از این فن ملاحظه شده است (لوح ۲۱۷) و به نظر می‌رسد تعمیر شده باشد. اما بررسی دقیق در موزهٔ ارمیتاژ روشن کرده است که این روش اصلی تولید بوده است.

130. Dalton, Treasure of the Oxus, p. 50.

بشقابی پارتی (؟) در موزهٔ بریتانیایی که متعلق به حدود ۲۰۰ م است و صحنه‌ای مربوط به خدای شراب دارد هم با همین فن ساخته شده است. ibid, Pl. XXVII

۱۳۱. [نک: لوح ۲۰۸ ب؛ و

Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 46. -کامیلاتیرور]

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۱۳۲. مقصود مهاجرت‌های مسیحیان اولیه است. ـ م.

۱۳۳. این را که «میناکاری سرد» نه گوتی، که ایرانی بود، رئو تشخیص داد:

L. Réau, Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie, Paris, 1930, p. 477, under *verroterie*.

۱۳۴. برای تصاویر این سبک، نک:

Orbeli — Trever, op. cit., Pls. 73, 74, 77.

۱۳۵. برای بحث مفصلی در این مورد، نک:

Trever, The dog - bird, p. 48.

۱۳۶. [اکنون در موزهٔ دولتی ارمنستان، ایروان؛ نک:

Orbeli, Catalogue of the Museum of Ānī (in Russian), 1910, p. 37, Fig. 13. –کامیلاتِرور]

۱۳۷. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. CXIV; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 30.

۱۳۸. کتیبهٔ روی این گلدان تنها وزن را به دست می‌دهد:

Herzfeld in *Archaeologische Mitteilungen*, IV, p. 155.

او در آن‌جا آن را به دورهٔ سوم ساسانی نسبت می‌دهد (نک: ص ۱۰۲۰).

۱۳۹. [از همین رو کتاب شطرنج که مختصر و حتی کنایه‌آمیز و بسیار افشاکننده است، از دانشمندی سخن می‌گوید که در پاسخ سرور خود گفت: «بی‌گمان باش که تو شایستهٔ عنوان شاهنشاه هستی و دانایان تو داناتر از دانایان پادشاه هندوستان هستند»؛ و باز «زیرا تو شایستهٔ نام شاهنشاه هستی زیرا تو شاهنشاه همهٔ ما هستی و دانایان تو باید خردمندتر از آنِ ما باشند». تعداد و ارزش دانشمندان دربار میزان اهمیت شاه بود. ـ جی. اربلی.] اما از سوی دیگر جالب است که وقتی اردشیر درباریان خود را در سه طبقه قرار داد، در نخستین مرتبه که تنها ده ارش، حدود ۵ متر، پایین‌تر از تخت ایستاده بودند، زمین‌داران بزرگ و دانایان مورد علاقهٔ شاه بودند، یعنی نزدیک‌تر از شاهان باج‌گزار و حکمرانان کوست‌ها که در مرتبهٔ دوم ایستاده بودند و ۳ متر بیشتر از شاه فاصله داشتند. سومین مرتبه شامل دلقک‌ها و هم‌پیالگان مهمانی‌ها بود: مسعودی، مروج‌الذهب، ترجمهٔ پاینده، تهران، ۱۳۷۴، ج ۱، صص ۲۴۰ ـ ۲۴۱. [برای جزئیات بیشتر در مورد جای دانشمندان در دربار، نک:

Orbeli — Trever, Shotrang (in Russian), Leningrad, 1935,

که در آن‌جا ترجمهٔ او با ترجمهٔ زالمان تفاوت دارد. ـ کامیلاتِرور]

[قسمت‌های نقل‌شده از شطرنج از متن اصلی پهلوی ترجمه شد؛ ضمناً روشن شده است که شطرنج از ایران به همه جای جهان، از جمله هندوستان رفته، زیرا اصطلاحات آن در همه جا ایرانی و برخی ترجمه از ایرانی است. ـ م.]

140. See A. U. Pope, A Sasanian garden palace, *The Art Bulletin*, XV (1933), p. 9.

۱۴۱. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. XXX; Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 9.

تصویر خام و کنده‌کاری‌شدهٔ دیگری از شکار شاهانه در

Smirnoff, op. cit., Pl. CXIV, No. 286; Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 14.

۱۴۲. لوح‌های ۲۰۷ الف، ۲۱۹ الف، ب، ۲۲۰، ۲۲۲ الف، ب، ۲۲۳ الف، و

Smirnoff, op. cit., Pls. LXV, LXVII, No. 117; Pls. LXXV - LXXVI, LXXVII; or Orbeli — Trever, op. cit., Pls. 51, 53, 56, 57; Smirnoff, op. cit. Pl. XCVIII,

ساغرهای ساقه‌داری آشکارا از همان محل، ولی ظاهراً با تاریخی جدیدتر و شواهد بیشتری از تأثیر آسیای شرقی به ویژه در نقشمایهٔ هالهٔ شعله‌ور نشان می‌دهد. استاد ترور باور دارد که این ساغر متعلق به سدهٔ نهم هجری قمری / پانزدهم مسیحی است.

Smirnoff, op. cit., Pl. CIX, No. 264, and Pl. CXXX, No. 325,

و نیز کاملاً ممکن است از همین ناحیه باشد.

143. Ackerman, L'exposition d'art iranien à Leningrad, *Syria*, XVII (1936), p. 50.

144. Ibid., pp. 49-50.

برای جام دوم که روی آن همان سر به کار رفته، نک:

Smirnoff, op. cit., Pl. LXV, No. 110; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 53.

۱۴۵. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. LXVII, No. 114; Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 56.

۱۴۶. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. LXXV; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 51.

۱۴۷. تصویر در

Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 54.

۱۴۸. تصویر در

Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 55.

149. Dalton, op. cit., p. 54.

با آرایش گیاهی در وسط و پایانه‌های به شکل سر پرنده، به نظر می‌آید با هندوستان ارتباط داشته باشد (همان‌جا) که با این انتساب کاملاً سازگار است. نقش‌های مشابهی در غارهای ۱ و ۲ آجانتا یافت شده است، جایی که نقاشی‌هایش را به سدهٔ اول و دوم هجری قمری/ ششم یا آغاز هفتم مسیحی نسبت داده‌اند و با داوری از روی سبک محتمل به نظر می‌رسد که کاسه پس از این تاریخ باشد؛ گرچه گفته‌اند که کتیبه به سبک خط سدهٔ چهارم مسیحی است. تصویر قطعات دیگری که از نظر آرایه‌ها همین سبک را دارد در

Smirnoff, op. cit., Pls. XLII, XLVIII, or Orbeli — Trever, op. cit., Pls. 42, 43 and see Fig. 265. Smirnoff, op. cit., Pl. CXIII,

که ممکن است سبک قدیمی‌تر و یونانی ـ رومی ناب‌تری را نشان دهد، اما قطعهٔ مربوطهٔ اخیر (ibid., Pl. XXXVIII) بی‌شک ویژگی هندی دارد.

۱۵۰. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pls. XLII, XLIII, CXXV, No. 70; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 35.

۱۵۱. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. XXXVI.

۱۵۲. تصویر در

Smirnoff, op. cit., Pl. CXV. Orbeli — Trever, Pl. 40.

روی همین گلدان تصویر عقابی است که غزالی می‌گیرد و عیناً روی گلدان دیگری تکرار شده است که آشکارا از همان مکتب است: لوح ۲۱۶ ب، و در پارچه‌ای پشمی در مجموعهٔ آقا و خانم بلیس Bliss که احتمالاً از بَصِنّا است نیز دیده می‌شود؛ نک: ص ۸۷۲ و شکل ۲۴۸. دیگر قطعاتی که به نظر می‌آید به این گروه تعلق داشته باشند، عبارتند از لوح‌های ۲۱۵ الف، ب، ۲۱۶ الف، پ، ۲۲۶، و

Smirnoff, op. cit., Pl. LII.

۱۵۳. تصویر در

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Smirnoff, op. cit., Pls. XLVI, XLVII, or Orbeli —Trever, op. cit., Pls. 44-7.

۱۵۴. نک:

Diehl, in *Syria*, VII (1926), Pls. XX-XXI.

۱۵۵. لوح‌های ۲۰۴، ۲۱۷، ۲۳۲ الف، و

Smirnoff, op. cit., Pls. LI, CXIV, No. 289, or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 30.

نوشته‌ای روی یکی موجود است (لوح ۲۱۷)، اما نوشته پیچیده و ترجمهٔ آن بحث‌انگیز است. هرتسفلد در

Archaeologische Mitteilungen, IV, pp. 151-4,

آن را شروین مسمغان می‌خواند و او را از سلسلهٔ مسمغان دماوند (آغاز ۱۴۱ هـ ق / ۷۵۸/۹ م) می‌داند و آشکارا باور دارد که این بشقاب به‌ویژه برای این مالک ساخته شده است؛ همچنان‌که یادآوری می‌کند سبک با تاریخ و محل سازگار است. از جهت دیگر، تِرور بشقاب را پارتی می‌داند. اردمان در

Erdmann, in *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, LVII, p. 222,

از خوانش هرتسفلد پیروی کرده، تصویر را از آن شروین می‌داند و بشقاب را به شمال ایران منسوب می‌دارد، حدود ۸۰ هـ ق / ۷۰۰م. در مورد قطعهٔ ششم این گروه، نک: صص ۱۰۸۱ ـ ۱۰۸۳.

۱۵۶. بشقابی گم‌شده که تنها از یک طراحی شناخته می‌شود (Smirnoff, op. cit., Pl. LXXVIII, No. 136)

به نظر می‌رسد از این گروه باشد. دیگری که قبلاً در مجموعهٔ استروگانف بود و اکنون در ارمیتاژ است، شتری را در مقابل همان نوع درخت پهن‌برگ که روی بشقاب قوچ‌دار دیده می‌شود نشان می‌دهد. اولی بشقابی با دو منطقهٔ درهم‌رفته، هر یک مرکب از نُه برآمدگی به شکل دل است که از مؤسسهٔ لازارف مسکو در ۱۸۶۸م دزدیده شد. در مرکز آن گوزن شاخ‌پهنی با همان درخت پهن‌برگ در پشت آن و برگ سه‌شاخه‌ای درآمده از سینهٔ آن، داشته است.

۱۵۷. برای بحث بیشتری در این نظریه، نک: صص ۱۰۲۰ ـ ۱۰۲۱.

158. J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Vienna, 1918, I, pp. 291-5, Figs. 330-4; II, p. 534, Fig. 574.

۱۵۹. اما اختلافی در تشخیص این شاه وجود دارد. اردمان در

Erdmann, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVII (1936), pp. 198-223.

شناسایی‌های زیر را پیشنهاد می‌کند: لوح ۲۰۵، موافق است که شاپور سوم است، همانند هرتسفلد در Die Malereien von Samarra, p. 16, but ibid, p. 15 ولی هرتسفلد می‌گوید شاپور دوم است که هنوز بر همین عقیده است. لوح ۲۰۹ را یزدگرد دوم (۴۳۸ ـ ۴۵۷ م)؛ لوح ۲۱۰ را شاپور دوم؛ لوح ۲۱۱ را شاپور دوم؛ لوح ۲۱۲ را بهرام اول در هنگامی که ولیعهد بوده است؛ لوح ۲۱۳ را فیروز اول (۴۵۷/۹ ـ ۴۸۴ م)؛ و لوح ۲۱۴ را نیز فیروز اول پیشنهاد می‌کند.

160. Herzfeld, *Archaeologische Mitteilungen*, IV, pp. 147-56, *Passim*,

هرتسفلد در این منبع کوشید تاریخ‌گذاری کم و بیش دقیق‌تری بر مبنای سبک انجام دهد؛ بدین ترتیب که: بشقابی با نوشتهٔ انوشزاد (نک: همین فصل، پانوشت ۶۳) به حدود ۵۵۰ م؛ گلدانی با پرنده‌هایی در میان شمسه‌ها (نک: همین فصل، پانوشت ۲) به سدهٔ ششم مسیحی؛ هر دو بشقاب بهرام و آزاده (نک: همین فصل، پانوشت ۲۶) به سدهٔ ششم مسیحی؛ بشقاب درواسپ ـ تیشتر (لوح ۲۲۵ الف) به نیمهٔ اول سدهٔ هشتم مسیحی؛ بشقاب شکارگاه (لوح ۲۱۷) به نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم مسیحی (همین فصل، پانوشت ۱۵۵)؛ پادشاهی که «ببرهای مازندران» را شکار می‌کند (نک: همین فصل، پانوشت ۲۶) به پس از ساسانی منسوب می‌دانند. زاره در Sarre, in *Berliner Museen*, LII گلدان لک‌لک‌دار (لوح ۲۱۶ پ) را به سدهٔ چهارم یا پنجم مسیحی (نک: همین فصل، پانوشت ۹۶)؛ بشقاب شکارگاه موزهٔ دولتی برلین را به سده‌های هفتم یا هشتم مسیحی (نک: همین فصل، پانوشت ۴۴)؛ و سینی سن‌مُرو همان موزه را به سدهٔ نهم مسیحی (همان، صص ۹۹ – ۱۰۰) نسبت می‌دهد.

161. Christensen, L'Empire sous les Sassanides, p. 84; or idem, L'Iran sous les Sassanides, p. 371.

162. Dalton, op. cit., p. 65.

۱۶۳. یابنده در ۱۹۳۰م در اصفهان، تودهٔ نقرهٔ ذوب‌شده را به آقای آرتر آپم پوپ داد و طرح آن را توصیف کرد و دیگران آن وصف را تأیید کردند.

164. P. Bieńkowski, O skarbie srebrnym z Choniakowa na wolyniu,

بازنگری به‌وسیلهٔ

S. Przeworski, *Syria*, XII (1931), pp. 289-93.

165. Toyei Shuko, III, Tokyo, 1909, Pl. 172,

که در آن‌جا مشخص شده، این قطعه از آلیاژ زر و مس ساخته شده است.

166. Dalton, pp. cit., pp. 63, 66.

۱۶۷. برای تصویر برخی از این طرح‌های خام که توسط مردم اورال اجرا شده است، نک: Smirnoff, op. cit., Pl. XVII. جالب است یادآور شویم که بت ـ پیکرک‌های مشابهی را فریر ویلیام در آسیای مرکزی دیده است:

Komroff (Ed.), Contemporaries of Marco Polo, London, 1928, p. 82.

168. [Armenian edition, Venice, 1842, No. 167;

در مورد ترجمهٔ روسی آن، نک:

Orbeli, Armenian fables (in Russian), Leningrad, 1937 ـ کامیلاتِرور]

۱۶۹. تصویر در

Sarre, op. cit., Pl. 119; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 67.

۱۷۰. نک:

Pope, in *The Art Bulletin*, XV (1933), pp. 3-13; and also Sarre, *Berliner Mussen*, LII (1931), p. 98,

که آن را به شرق ایران یا ترکستان و سده‌های چهارم یا پنجم مسیحی نسبت داده است و ساختمان را برعکس استرزیگوفسکی قصر می‌داند.

171. Ibid., p. 96, Fig. 3, and pp. 97-8,

که آن را به شرق ایران یا ترکستان و سده‌های سوم یا چهارم نسبت می‌دهد.

172. See O. Rubensohn — F. Sarre, Ein Fund frühislamischer Bronzegefässe in Ägypten, vermutlich aus dem Besitz des letzten Omajjaden Marwan II, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, L (1929), pp. 85-95; and Sarre, Die Bronzekanne des Kalifen Marwān II im Arabischen Museum in Kairo, *Ars Islamica*, I (1934), pp. 10-15.

۱۷۳. برای نمونه‌های دیگر، نک:

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Sarre, op. cit., Pl. 136; or Orbeli – Trever, op. cit., Pls. 75-6.

۱۷۴. تصویر در

Sarre, op. cit., Pl. 132; or Orbeli — Trever, op. cit., Pls. 70, 73, 74, 77.

۱۷۵. تصویر در

Sarre, op. cit., Pl. 139; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 80.

۱۷۶. نک:

Sarre, Bronzeplastik in Vogelform, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LI (1930), pp. 159-64.

۱۷۷. تصویر در

Sarre, Die Kunst des alten persien, Pl. 140; or Orbeli — Trever, op. cit., pl. 82.

۱۷۸. تصویر در

Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 84.

۱۷۹. کریستنسن، وضع ملت و دولت و دربار شاهنشاهی ساسانیان، ترجمهٔ مجتبی مینوی، تهران، ۱۳۱۴ هـ ش، ص ۱۶۷. در این‌جا از پیکرهای زرین شاه هم سخن می‌رود (همان‌جا، ص ۲۰، به نقل از Flavius Philostratus, Book I, Chapter 27) که گمان دارد ادامه یا تجدید حیات تندیسک‌های هخامنشی است (نک: لوح ۱۰۸ الف ـ ت).

۱۸۰. تصویر در Sarre, op. cit., Pl. 126

۱۸۱. نیز قس:

Smirnoff, op. cit., Pl. CXIX, No. 304

۱۸۲. تصویر از روی

Trever, Nouveaux plats sassanides de l'Ermitage, Moscow - Leningrad, 1937, Pl. II,

که در صفحهٔ ۲۷ هویت شاه را مشخص کرده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ۳۴

جواهرسازی ساسانی

نوشته: فیلیس آکِرمن*

ترجمه: پرویز مرزبان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از هنر جواهرسازی ساسانی تنها یک نمونهٔ خالی از شبهه برجای مانده، و آن بشقاب طلای معروف به «جام خسرو» است که در کتابخانهٔ ملّی پاریس نگهداری می‌شود. (لوح ۲۰۳). این بشقاب در بردارندهٔ شبکهٔ حلقه‌های کوچک زر خالص نشانده بر سطح شمسه‌هایی از خمیر شیشهٔ حکاکی‌شده، در رنگ‌های متناوب قرمز و سفید، و با درزگیری‌های میانی به رنگ سبز است. شمسهٔ بزرگ‌تر مرکزی از بلور سفید، با تمثال خسرو اول [انوشیروان] (۵۳۱ ـ ۵۷۹ م) نشسته بر تخت شاهی، کنده‌کاری شده (نک: صص ۸۹۹ ـ ۹۰۱)، و گرداگرد آن را نواری از میناکاری خانه‌خانه که در هر خانه خمیر شیشهٔ قرمز نشانده شده، فرا گرفته و به همین شیوه در لبهٔ جام نیز تکرار شده است. این اثر نمونهٔ پر زرق و برق و در عین حال مؤثر و اصالتاً شکوهمند هفت‌رنگ‌کاری[1] خاورزمین و ادامهٔ سبک مرصع‌کاری هفت‌رنگی است که پیشینهٔ آن را می‌توان در دوره‌های هخامنشی (نک: ص ۴۸۰) و اشکانی (نک: ص ۵۹۶) ردیابی کرد.

اما، در عین حال که این اثر در مقام سندی که اصالتش اثبات شده، منحصربه‌فرد است[2]، لیکن از لحاظ تزیینی و صناعتی بی‌مانند نیست. از گنجینه‌ای که به سال ۱۸۳۷م در نزدیکی دهکدهٔ پتروسا واقع درکوه ایستریا، از رشته‌کوه‌های کارپاتی[3] (در سرزمین رومانی) یافت شده، دو جام به دست آمده است (لوح ۲۵۰ الف، ب)،[4] که به همان ترتیب با مشبّک‌کاری شمسه‌ها و نوارهای طلا برای نگاهداری مرصع‌های بلوری ساخته شده است. یکی از جام‌ها که هشت‌ضلعی است، از دو تراش چهارضلعی تشکیل شده، یکی بر بالای دیگری، و هر تراش گلواره‌ای در بر دارد، گلوارهٔ بالایی بزرگ‌تر با یازده گلبرگ، و گلوارهٔ کوچک‌تر در زیر با هشت گلبرگ. کف جام، چنان‌که پیداست، با قطعات بلور یا جواهری چهارتراش (چهاربَر) پوشانده شده بوده است. دسته‌ای سپری‌شکل همتراز با لبهٔ جام از دو تراش در هر بدنه به طور افقی بیرون زده است، و جانوری از گربه‌سانان بر روی دو پا در دایره‌ای کامل، از انتهای آن به بدنهٔ جام امتداد یافته و بر پوستش خرده‌های لعل و دانه‌های صدف یا مروارید نشانده شده است. در سطح پهن دسته سنگ‌های رنگارنگ به‌طور خانه‌بندی نصب شده بوده، و قرص‌های متصل بر دو جانب دسته‌ها و همین‌طور چشم‌ها و آرواره‌های جانوران سنگ‌های رنگارنگ بیشتری در خود جای داده بوده‌اند. جام دوم تنها از این جهت با جام نخست متفاوت است که ساختارش دوازده تراش دارد، ولی همانند آن دارای گلواره‌های کوچک‌تری با هشت

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گلبرگ در هر دو حاشیهٔ بالایی و پایینی است، و نیز با گلواره‌ای در کف، و دسته‌هایی متصل به سه بَر در هر جانب.

این دو اثر در همهٔ مراحل مفهوم‌سازی و طراحی با انتساب آن‌ها به هنر ساسانی سازگاری دارند. دسته‌های نصب‌شده بر اشیاء به هیئت پیکره‌های کاملاً تمام‌نمای جانوران، از دیرباز مورد پسند طرّاحان ایرانی بوده است. گربه‌سانان در سفالگری پیش از هخامنشی لرستان چنین کاربردی دارند (نک: ص ۲۳۷). این نقشمایه حداکثر مهارت فلزکاران هخامنشی را برمی‌انگیخت (نک: صص ۴۴۸ ـ ۴۴۹ و لوح‌های ۱۱۱ الف، ۱۱۲، ۱۱۷ الف، پ)، و در دورهٔ اشکانی نیز در سفالگری ادامه یافت و نقش گربه‌سانان در همین حالت روی دو پا به کار می‌رفت. (لوح ۱۶ ح). اما در ایران برون‌مرزی هم دستهٔ ساخته‌شده به هیئت چهارپایان کاربرد داشت.[۵]

گذشته از این، تلفیق گلواره‌ها، که از دیرباز در ایران پسندیده بوده است، با گربه‌سانان نزد ایرانیان جذابیت داشته است، چرا که هر دو را نمادهای خورشیدی می‌دانستند. و اگر این جام‌ها، که مسلماً از شکوه و جلال سلطنتی برخوردارند، کاربرد درباری داشته‌اند، کاملاً به‌جا و مناسب می‌نماید؛ چرا که پادشاهان ساسانی برای خود تبار خورشیدی قائل بودند. با این‌همه، هرچند این شواهد معنوی به انتساب ساسانی آن‌ها اشاره می‌کند، نمی‌توان آن را بی چون‌وچرا محقق دانست. در واقع، وابستگی‌ها به هنر ساسانی تا دوردست‌ها می‌رفت و تأثیر و نفوذ آن در گستره‌ای پهناور پخش شده بود و زمانی دراز تداوم داشت؛ بنابراین، اثر یادشده می‌توانست یا در سرزمین‌های شرقی ایران برون‌مرزی ساخته شده باشد یا در یکی از مناطق مرزی سوی غربی. از جانب دیگر، نبود مفصل‌بندی در الگوسازی گربه‌سان‌ها، یعنی ابهام ناشی از فریبهی اندام که نهایتاً ویژگی‌های نیروی عضلانی و شکوه اشرافی را از آن‌ها می‌ستاند، سخت غیرساسانی می‌نماید، و آن‌ها را بیشتر در ردیف دستاوردهای فرهنگی فرعی و وابسته قرار می‌دهد. افزون بر این، این‌که آثار یاد شده منحصراً ساسانی نبوده‌اند، باز از مشاهدهٔ ابریقی زرّین[۶] که در میان اشیای گنجینهٔ «پتروسا» یافت شده و تقریباً، و نه کاملاً، هم در هیئت کلّی و هم از جهت تزییناتش ساسانی واقعی می‌نماید، تأیید می‌شود. نمای آن بر پایهٔ الگوی ساسانی است که در ابریق زرین اَناهیتا نیز ــ که اکنون گم شده ــ نشان داده شده است (شکل ۲۵۲)؛ لیکن بدنهٔ آن ویژگی کروی خود را از دست داده و دراز و پهن شده است؛ و از این جهت و نیز از جهت شکل پایه، به ابریق مفرغی پس از ساسانی [مجموعهٔ] هاراری مانند شده است (لوح ۲۴۳ ب). نوار پهنی از شیارهای باریک پیچ‌وتاب‌دار، همان‌گونه که بر پایه و گردن ابریق اَناهیتا بوده، به کمر ابریق بسته شده و در جاهای خالی بالا و پایین آن نقش برگ‌هایی درشت کنده‌کاری شده است. این طرح‌های کنگری منحط، از نقشمایه‌های مسجل ساسانی بسیار به‌دورند؛ ولی البته شکل‌های مشابه پهن و بدون رگبرگ حتی امروزه بخشی از نگاره‌های کردی است، و نگارهٔ کله‌مرغی که برای جاشستی به کار رفته و در دید ساسانی ناخوشایند می‌نموده، پیوسته در فلزکاری کردی دیده می‌شود. آیا می‌توان یافته‌های گنجینهٔ پتروسا را آثار کردی اوایل دورهٔ اسلامی دانست؟

جلوهٔ بی‌پیرایهٔ یک جفت قلاّب زینتی جامه در هیئت دو مرغ غوّاص یا لک‌لک مصری (لوح ۲۴۹ ب، ت) که از همان گنجینه به دست آمده است، با این فرضیه سازگاری دارد.[۷] پرندگان آبی گردن‌دراز دوره‌های اولیه، همواره در طرح‌های ایرانی دیده می‌شوند، و البته آن نقشمایه به‌آسانی می‌توانسته در سنّت کردی نفوذ یافته باشد. بدن مرغ به شکل ترنجی گرد است که زمینهٔ ترصیع دانه‌های لعل درون شیارهای میناکاری قرار گرفته، و دم‌ها به پنج منگولهٔ آویخته از مفتول‌های زرّین درهم‌بافته منتهی شده است. منگوله‌ها از مشبک‌کاری‌هایی با طلا که بر سطح قلاب‌های تزیینی ترصیع یافته‌اند، تشکیل شده است. یک نظر پیشنهادی[۸] این بوده است که این

آرایه‌های درشت چون سردوشی‌های زینتی به کار می‌رفته که کاربردی بسیار به‌جا بوده است، و مشاهده می‌کنیم که ساسانیان خود را با سردوشی‌های گرد و درشت می‌آراستند که احتمالاً فلزی بوده، گرچه انعطاف‌پذیری ظاهری‌شان گویای زینتی قلاّب‌دوزی‌شده نیز می‌تواند باشد (لوح‌های ۲۰۵، ۲۰۶). ولی، هیچ‌یک از جواهرات آراسته بر نقش پیکره‌ها در صخره‌ها، سکه‌ها، مهرها، و یا ظروف سیمین چنین منگوله‌های گویچه‌ای ندارند. کاربرد آن‌ها بر روی جواهرآلات «بربرهای» اروپایی بوده است، و نیز عاملی مهم در آرایه‌های کردی به شمار می‌آمده‌اند (نک: ص ۵۹۹).

قلاّب زینتی کوچک‌تری (لوح ۲۴۹ پ)[۹] متشکل از قرصی محدّب که به شکل سپری باریک‌شونده تا نوک می‌پیوندد، و در زیر جفتی زائدهٔ ابزار دو خم (شکل S) با نوک‌هایی طوماری و متصل به میله‌ای با دو زنجیر آویخته از آن تعبیه گردیده است. این ابزارهای دوخم نوک‌طوماری که مدت‌ها بعد در نگارگری ایران بُته نام گرفت، از عناصر نقش‌پردازی سوریایی در دورهٔ ساسانی است، لیکن احتمالاً، پس از اندک‌زمانی، در سرزمین‌های شرقی بیرون از ایران نیز متداول شده است، زیرا در گونه‌ای از کنده‌کاری روی چوب آن نواحی دیده می‌شود (نک: فصل ۶۱). لیکن نگارهٔ مورد بحث، یعنی بُته، در خود سرزمین ایران تا سده‌های سوم یا چهارم ه ق / نهم یا دهم مسیحی پدیدار نمی‌گردد[۱۰] (نک: لوح ۵۷۹ الف، ب، و فصل ۶۶).

رابطهٔ مستقیم‌تر با آرایه‌سازی ایران ساسانی را، پس از بررسی سگکی یافت‌شده در نزدیکی مایِنتس (آلمان) که اکنون در موزهٔ ویسبادن نگهداری می‌شود، می‌توان با اعتماد بیشتر مدعی شد (لوح ۲۴۹ الف)؛ زیرا در پشت آن نام اردشیر به خط پهلوی حک شده است.[۱۱] لیکن باید افزود که آن قطعه از لحاظ نگاره‌پردازی بیش از آن ساده است که پرتوی کافی بر ذوق یا پسند دورهٔ ساسانی در مورد جواهرسازی بیفکند. سگک از لوحهٔ قطور چهارگوشه‌ای فلزی و مرصّع به پنج ردیف یاقوت زعفرانی، و شکل‌های یک‌درمیان گرد و لوزی ساخته شده و یک ضلع آن برگه‌ای سه‌دالبری است (نک: ص ۹۲۷).

واقعیت ناخوشایند این است که ظاهراً جواهرکاری‌های ساسانی با کیفیت ممتاز گویی عملاً به‌تمامی نابود شده‌اند؛ و قابل پیش‌بینی هم نیست که در کاوش‌های آینده چه آثاری به دست خواهد آمد. از سوی دیگر، جست‌وجوهای صبورانه در انبوه ذخایر موزه‌های اروپایی، و خصوصاً روسی، یعنی مکان‌هایی که از دیرباز کانون گردآوری مقادیر فراوانی از یافته‌های باستان‌شناختی طبقه‌بندی نشده بوده است، احتمالاً جز آثاری پراکنده به‌بار نخواهد آورد. برای نمونه، گنجینه‌ای کوچک، یافت شده در نزدیکی باطوم،[۱۲] حاوی سر عصایی شاهانه بود که به شکل گویچه و بر پایهٔ الگوی «جام خسرو» با نشانده‌های قرمز رنگ ترصیع شده بود؛ و گردن‌بندی ساخته از حلقه‌هایی متشکل از سه برگچهٔ محاط در دو هلالی ناتمام از نقش برگ‌کنگری که شکل آن نه کاملاً منحصر به نگاره‌پردازی ساسانی، بلکه از بیشترین ویژگی‌های آن برخوردار است (نک: فصل ۶۶)؛ و دیگر، گوشواره‌ای زرّین، از قرصی مرصع به تخمهٔ کوچک لعل، و پوشیده از نقش شش گلوارهٔ درهم‌تابیده و به‌هم‌آمیخته با پرّه‌های قلبی‌شکل همانند قلمزنی‌های روی یک سینی ساسانی (نک: ص ۹۲۲) بود، و از این گوشواره دو گویچهٔ متصل به مفتول نازک آویخته بود (شکل ۲۶۶ الف، ب). گرد آمدن سه قطعه در کنار یکدیگر، که با شیوهٔ جواهرسازی ساسانی سازگاری دارند، قویاً نشان دهندهٔ خاستگاه ساسانی آن هر سه است. در کنار آن‌ها نیز بلوری رومی و کنده‌کاری‌شده، قابل انتساب به زمان لوسیوس وروس (حدود ۱۶۱ م)، و قطعه‌ای فلزی حکاکی شده به هیکل فردی پارتی یافت شده‌اند که احتمالاً متعلّق به اواخر

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دورهٔ اشکانیان‌اند. لیکن، نگارهٔ برگ‌کنگری منقوش بر آن دو در هیچ اثر دیگری از دورهٔ اشکانی دیده نشده است، و از این رو، به احتمال زیاد باید آن‌ها را از اوایل دورهٔ ساسانی دانست که خود تداوم آویزهای گویچه‌ای اشکانی را موجّه می‌سازد. باز هم احتمال دارد قطعات گوناگون جواهراتی که با اسلوب مینای خانه‌خانه ساخته شده و اکنون در موزه‌های جهان پراکنده‌اند، ساسانی بوده باشند، یا شاید هم در مواردی بدل‌سازی‌هایی از روی انواعی باشد که از نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان بر وجودشان در آن دوران آگاه شده‌ایم (نک: فصل ۳۵).

لیکن، صرف‌نظر از این‌که چه آثار پراکنده‌ای بدین ترتیب بازیابی می‌شوند، تنها می‌توان تصوری مبهم از آرایه‌ها و تزیینات درخشان آن فرهنگ پربار را از روی نشانه‌های بازمانده در یادمان‌های یافت‌شده یا پاره‌ای اشاره‌های ادبی به دست آورد. در طرح‌های تصویری ساسانی که در ظرف‌های گوناگون ارائه شده‌اند، هر دو زن با گوشواره‌های آویخته نشان داده شده‌اند که ظاهراً از دانه‌های مروارید تشکیل یافته است، و نیز غالباً با گردن‌بندهایی دیده می‌شوند که به نظر می‌رسد از مروارید باشد (لوح‌های ۲۱۰، ۲۳۰ الف)؛ گرچه پادشاهی که مجموعهٔ جواهراتش به مراتب سنگین‌تر و مفصل‌تر از پیشینیانش بود نیز، خود را به زنجیرهای پهن و مزیّن به آویزهای ظریف (لوح ۲۱۴) آراسته است. یک سینی نقره‌ای (لوح ۲۳۰ الف) مجموعه‌ای از سه رشته زنجیر پهن را نشان می‌دهد که هر یک به گلواره‌ای منتهی می‌گردد و گردن‌بندی بلند می‌سازد؛ و قطعه جواهر دیگری که در همین صحنه به «سپیدود» (همسر بهرام گور) تقدیم می‌شود، جلب‌نظر می‌کند که گویی نیمتاج است و شاید نوعی نشان شاخه و برگ افتخار باشد که به گلواره‌هایی به‌هم‌بسته با نوار منتهی می‌گردد.

بیشتر شاهان ساسانی در تصاویر به‌دست‌آمده ریش خود را به حلقه‌ای آراسته می‌کنند که دایره‌های ساده‌ای بیش نیستند؛ و نیز قلاّب تزیینی گرد و درشتی شنل فراخشان را برجای می‌دارد (نک: فصل ۳۱، پانوشت ۷۴). یک پادشاه نیز که کمربند چشمگیری با شرّابه‌ای از برگه‌های محدّب و آویز منگوله‌ای درشت دارد که پیداست یقیناً کار جواهرسازی بوده است (لوح ۱۶۶). در این میان وجود نواری پهن مرصّع به جواهرات گرداگرد سینه شایان‌توجه است، زیرا آن آرایهٔ غیرمعمول از کاوش‌های مربوط به تمدّن لایهٔ اوّل تپه‌حصار پیدا شده است (نک: ص ۲۹۱)، و البتّه جالب‌توجه خواهد بود که در پرتو مدارک باستان‌شناختی نویافته‌تر روشن گردد که آیا نمونهٔ آرایهٔ موردنظر به اندازهٔ کافی در فواصل تاریخی یافت می‌شود که بر تداوم پسند رایج دلالت کند؟ البته عناصر نمایشی عمده، تاج و سرپوش‌های دیگری با شکل‌ها و شیوه‌های بدیع، و بسیاری آرایه‌های نمادینی بود که به کار می‌رفتند (نک: شکل ۷۴۵، فصل ۵۴)؛ و در انواع آن‌ها جواهرساز باید نهایت مهارت خویش را نشان داده باشد.

با این حال، بیشترین جلوهٔ تاج معروف شاهانه، ظاهراً به خاطر سنگ‌های گرانبهای آن بوده است. تئوفیلاکتوس یکی از آن تاج‌ها را که هرمز چهارم (۵۷۹ ـ ۵۹۰ م) بر سر می‌نهاد، چنین توصیف کرده است: «تیارای (تاج) زرین او آراسته به سنگ‌های گرانبها بود که از یاقوت‌های آتشی دانه‌نشان آن شکوه خیره‌کننده‌ای تلالو می‌یافت و ردیفی از مروارید آن را در بر گرفته بود که در سیاهی موی سر می‌درخشیدند و نور مؤاجشان با شکوه زیبای زمردها می‌آمیخت و بدین‌گونه چشم در نگاه خود بدان تاج در شگفتی سیری‌ناپذیری به جای می‌ماند.[۱۳] مشهورتر از این، تاجی است که به خسرو دوم تعلّق داشت و از شصت «من» [واحد وزنی نامشخص] طلای ناب ساخته شده بود، سراسر گوهرنشان به مرواریدهایی که مانند تخم‌های مرمرین چلچله بودند، با لعل‌هایی به قرمزی دانه‌های انار که چون چراغ تیرگی‌های شب را روشن می‌ساختند، و با زمرّدهایی که در همان

دیدار نخست دیدگان افعیان را می‌ترکاند. زنجیر طلایی به درازای هفتاد ذراع (حدود ۳۵ متر) از سقف تالار کاخ آویخته وتاج بر آن بسته شده بود تا به هنگام جلوس شاه بر تختگاه، آن تاج درست با سر شاه مماس گردد، بی‌آن‌که خود و سنگینی‌اش شاه را اندکی بیازارد.»[۱۴]

این‌که از دوره‌های پیش‌تر آن همه جواهرات بر جا مانده، و حال این‌که از زمان ساسانیان تقریباً هیچ نمونه‌ای به دست نیامده است، باید ــ اگر گفتهٔ پروکوپیوس را بپذیریم ــ زاییدهٔ این رسم شایع بوده باشد که استفاده از آرایه‌های زرّین در دورهٔ ساسانی امتیازی طبقاتی شمرده می‌شده که تنها از جانب شخص پادشاه به افراد برگزیده‌اش اعطا می‌شده است.[۱۵] و او از سرِ عنایت شاهانه چنین اجازه‌ای را به نشانهٔ افتخار یا پاداش تفویض می‌کرده است. این رسم به دست خود پادشاه در مورد فرد برگزیده‌اش انجام می‌گرفت؛ و نهایت تشویق و تمجید پادشاه هدیهٔ نیمتاجی از طلا و مروارید بود؛ و شماری از مهرها صاحب منصبانی را نشان می‌دهند که آن را در کمال افتخار بر سر نهاده‌اند (لوح ۲۵۵ ت).

عالی‌ترین فراورده‌های زرگران به قصد نمایش صرف شکوه و جلال، می‌بایست ساختن اثاثه خانهٔ مرصّع‌کاری‌شده با فلزات گرانبها و جواهرات بوده باشد. اگر بسیاری از موارد مربوط به آثار ظریف و بدون تردید گرانبها که نشانی از تداوم همان سنت آسیایی‌اند (نک: فصل ۶۲)، در دسترس ما نبود، گزارش‌های این تجملات و هدایای شاهانه احتمالاً با تردید روبه‌رو می‌شد. دربارهٔ خسرو اول انوشیروان درمی‌یابیم که «صاحب میزی بزرگ از طلای ناب و مرصّع به سنگ‌های گرانبها بود که بر کناره‌هایش این کتیبه خوانده می‌شد: گواراست خوراکی که با درست‌کاری به دست آمده، و ریزه‌های زیادی آن به نیازمندان داده شود. خوراکی که به قصد رفع گرسنگی می‌خوری تو را توان می‌بخشد؛ و آنچه را که بی‌اشتها صرف می‌کنی، جانگزای تو خواهد بود.»[۱۶] این جزئیات که تا اندازه‌ای نشان از حقیقت را در خود دارد، از آن جهت جالب است که نشان می‌دهد کتیبه‌های تزیینی پیش از رواج نوشتار عربی در ایران کاربرد داشته است.

خسرو دوم (پرویز) میزی گرد و سه‌پایه و ساخته از کهربا برای موریس، امپراتور بیزانس، به هدیه فرستاد. «سطح میز به قطر سه ذراع (حدود ۱/۵ متر)، بر سه‌پایه، سراسر از طلا و آراسته به انواع سنگ‌های گرانبها قرار داشت. پایهٔ اول تقلیدی از پنجهٔ پیشین شیر بود؛ پایهٔ دوم به شکل پای گوزن با سم؛ و پایهٔ سوم همچون پنجهٔ عقاب با ناخن‌هایش».[۱۷] چنین میز گرد و سه‌پایه‌ای از فلز، به شیوهٔ باستانی مشرق‌زمین ساخته شده بود (نک: فصل ۶۲ و لوح ۷۲ ت)، امّا چنین می‌نماید که آن صنعت پس از دوران ساسانی ادامه نیافت (نک: فصل ۶۲). همهٔ پاهای جانوران اشارهٔ نمادین آشکار دارند و شیر و عقاب که جانوران خورشیدی متداول‌اند، عموماً با پادشاهی پیوند دارند؛ درحالی‌که گوزن‌سانان همچنان نماد باستانی ماه بوده‌اند (نک: صص ۱۰۲۵ ـ ۱۰۲۶).

جواهرساز نیز در ساختن تختگاه خسرو دوم یا «تخت طاقدیس»[۱۸] سهمی عمده برعهده داشته است. به سخن فردوسی، که به منابع ساسانی دسترسی داشته است، فرمانروایان پیش از شاهان هخامنشی تختی موروثی داشتند که به قرار معلوم مجهّز به نشیمنگاهی جواهرنشان بوده و محتملاً بر بالای سکو یا صفّه‌ای قرار داشته است. هر فرمانروای جانشین بر غنای آن می‌افزوده است، تا فرا آمدن دورهٔ هخامنشی که شاهان آن به نوسازی و تبدل کامل آن همت گماشتند، و به یاری اخترشناسی کاردان، هیئت‌های اختری خوش‌یمن را بر نقوش تزیینی آن تختگاه افزودند (نک: فصل ۶۲). هر یک از شاهان هخامنشی به نوبهٔ خود بر زیبایی‌های آن ساختار نمادین

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فرونی بخشیدند، و امّا چون قدرت به دست اسکندر افتاد، «از بی‌دانشی» آن را ویران ساخت.

با به قدرت رسیدن سلسلهٔ ساسانی، اردشیر فرمان داد که تختگاهی برای او فراهم آید، اما حاصل کار رضایت‌بخش نبود، و نوبت به خسرو دوم رسید تا آن ساختهٔ بزرگ پیشینیانش را تجدید کند. وی بزرگان دربار را فراخواند تا نیّت خویش را اعلام دارد، و آن‌گاه اطلاع یافت که مویدان اعظم پیوسته نقشهٔ ساخت تختگاه اصلی را به امانت محفوظ داشته بوده‌اند؛ و نیز شماری از درباریان قطعاتی ساخته‌شده از آن را گنجینه کرده بودند که خود منشأ فراهم آوردن امکانات لازم برای حفظ آثار ملّی گشت (نک: ص ۸۳۵)؛ همان‌گونه که استمرار آن ترتیبات در ایران برون‌مرزی (نک: ص ۶۰۱) عاملی برای احیای شیوهٔ هخامنشی بود.

با گرد آوردن کلیهٔ توصیف‌ها و جزئیات در یک جا،[19] آشکار گردید این «تختگاه شاهی» که در «میدان اسب‌دوانی» نزدیک به پرستشگاه کهنسال «گنجک» (شیز) برپا شده بود، «صفّه‌ای بزرگ و مسقّف، و ظاهراً سراسر ساخته‌شده از چوب و آبنوس و تختهٔ ساج می‌بود» (؟) که با «تالار صدستون» در تخت‌جمشید پهلو می‌زد. طول و عرض آن ۱۸۰ ذراع (حدود ۱۰۰ متر) در ۱۳۰ ذراع (حدود ۶۵ متر) به روایت دیگری ۱۲۰ ذراع (۶۰ متر) بود، و بلندی آن ۱۵ ذراع (حدود ۷/۵ متر). جایگاه نشستن برای نزدیک به یک‌هزار درباری در سه ردیف صفّهٔ پلّکانی، با نشیمنگاه‌هایی ساخته از چوب سیاه و آبنوس (؟) در قاب‌بندهای طلا تعبیه گردیده بود. در پایین‌ترین ردیف پلّکانی ترییناتِ تماماً مشتمل بود بر سرهای قوچ، و بر سراسر آن دهبانان و دهقانان می‌نشستند.

چهار پلّه بالاتر از آن، ترییناتی با سنگ لاجورد، به منظور بازنمایی آسمان آبی تدارک یافته بود، و بر آن صفّهٔ پلکانی سلحشوران متهوّر و منزّه مقام می‌گرفتند. چهار پلّه بالاتر باز ترییناتی از فیروزه (خوش‌یمن‌ترین سنگ قیمتی در سراسر آسیای باختری) فراهم آمده بود، و آن جایگاه رفیع کلاً به وزیران و اندیشمندان و محارم سرسپردهٔ شاه اختصاص داشت (نک: ص ۱۰۷۸).

بخش میانی تختگاه در پرده‌ای به بلندای ۵۷ ذراع (حدود ۳۰ متر) محاط شده بود (بر پایهٔ منابع دیگری می‌دانیم که سریر شخص شاه همیشه در پشت پرده‌ها از انظار پنهان می‌مانده است؛ نک: ص ۸۹۷)؛ پرده‌هایی قلاّب‌دوزی‌شده با طلا و نیز آویزهایی از قیطان‌های زرین.[20] بر این پردهٔ سراسری توصیفات تصویری از نمادهای اختری معتبر، هفت‌اقلیم، معتمدان فارس و روم (که در توصیف‌های ادبی یونانیان «پیک‌های حمل کنندهٔ عصای سلطنتی» خوانده شده‌اند)، و برتر از همه، ردیف کامل پادشاهان ساسانی، با بازنمایی موجز «چهره‌ها، سریرها، و تاج‌هاشان» به عمل آمده بود. در زمستان پرده‌هایی از پوست سگ آبی آغشته به شن بر گرداگرد بخش بالایی تختگاه کشیده می‌شد (که ظاهراً در فصول دیگر آن را باز می‌کرده‌اند) تا وجود پادشاه گرم بماند؛ و در این فصل هر فرد درباری مقلی گویچه مانند از طلا یا نقره داشته است؛ البتّه بدان سبب که صفّه‌های خارج از بخش چادرکشیدهٔ تختگاه سرگشاده می‌مانده‌اند. صفّهٔ سریر شاهی مفروش به قالی‌های زربفت و قلاب‌دوزی‌شده با دانه‌های مروارید بود؛ و بر پایهٔ منبعی موثّق هربار که پادشاه بر تخت می‌نشست، چهار تخته قالی متفاوت با مورد پیشین، و هر یک بازنمای یکی از فصول چهارگانه، بر زمین گسترده می‌شد (نک: فصل ۵۵ الف). امّا به گزارش تاریخی دیگر، برای هر روز ماه قالی تازه‌ای می‌انداخته‌اند.

بر بالای تختگاه گنبدی نیم‌کروی برپا می‌گردید که در آن از پیکرهٔ خسرو نگاهداری می‌شد. نیز درون این گنبد که نماد آسمان به شمار می‌آمد، الواحی تعبیه‌یافته از طلا و به‌وفور جواهرنشان وجود داشت که آسمان

شبانه را با تمام صور فلکی، و نقش ماه را واقع در صورت درست منطقه‌البروج نشان می‌داد؛ و مجهّز به ساز و کاری بود که حرکات اجرام سماوی را چنان به‌دقّت نشان می‌داد که از روی آن‌ها اخترشناسان تقویم و ساعات زمان (و شاید هم پیش‌بینی آن را) تعیین می‌کردند. بدین قرار، می‌توان تصور کرد که «تخت طاقدیس» گونه‌ای پیشگام رصدخانه‌های نوین بوده است.

با این حال، این گنبد نمی‌توانسته همهٔ ساختمان را بپوشاند، نه تنها به علّت اندازهٔ بزرگِ تختگاه، بل از آن رو نیز که نقشهٔ کف آن چهارگوش نبود. از آن‌جا که بنا عمدتاً از چوب و به پیروی از نمونهٔ ذهنی معماری هخامنشی ساخته شده بود، مطمئن‌تر این است که فرض کنیم سقفی استوار بر ستون‌ها به گنبد افزوده شده بوده است تا بتواند صفّه‌های بیرونی و جایگاه درباریان را نیز در پناه خود گیرد.

در واقع، یک نمونه از بازنمایی همزمان با سازهٔ یادشده نظریهٔ فوق را تأیید می‌کند و جزئیات را روشن می‌سازد؛ و آن این‌که، بی‌تردید، نقش کاخ باغی که بر سینی مفرغی کنده شده و در موزهٔ برلین نگاهداری می‌شود (لوح ۲۳۷، شکل‌های ۱۶۰، ۱۶۱ الف، ب)، نمایانگر همان «تخت طاقدیس» بوده است. از این رو مشاهده می‌کنیم گنبد بر دو جناح ساختمانی خسرو دوم سوار شده است، و افزون بر گنبد اصلی، دو گنبد کوچک‌تر نیشی نیز داشته است (نک: صص ۶۹۴ ـ ۶۹۵). از آن‌جا که بنا اصالتاً نمادین بود، از هر جهت سنتی بوده و از نقشهٔ مرسوم آتشکده نیز پیروی شده بوده است.

تنها یک لایه از صفهٔ ستون‌دار خارجی نشان داده شده ــ احتمالاً از آن رو که فضا محدود بوده است ــ لیکن جزئیاتی چون تناب‌های نگهدارندهٔ پرده‌ها به‌روشنی دیده می‌شوند. در زیر طارمی دور بام که تزیینش با کنگره‌های پلکانی است (باز به علت سنتی بودن شکل غیرچوبی نگاهداری شده، لیکن احتمالاً فقط روی آن رنگ خورده است)، افریزی با نقش قلاّب زیر و رو (ظاهراً چون عنصری در ساختمان دائمی) قرار دارد، و در زیر آن لبه‌ای طاقنما مانند، که می‌توانست از پارچه یا چوب باشد. در هر نقطه که می‌بایست یکی از دو پاکار قوس طاقنما قرار گیرد (در دو انتهای هر قوس) ــ اگر آن طاقنما واقعی باشد ــ حلقه‌ای تعبیه شده که از آن تنابی کلفت آویزان است تا وجود طاقنمایی با دهانهٔ باز را بنمایاند (تقلید دیگری از شکل ساختمان آجری). همین فضا بود که در زمستان با پرده‌هایی از خز سگ آبی بسته می‌شد. هر تناب به حلقه‌ای منتهی می‌گردد که دیوارهٔ پرده‌ای زیرین از آن آویخته می‌شود. تنها، طرف بیرونی این پردهٔ مشهور زرین را می‌بینیم که با انگارهٔ «درخت‌های نمادین خورشید و ماه» قلاّب‌دوزی شده است (نک: ص ۱۰۵۶). درگاه هلالی احتمالاً می‌توانست ساختمانی دائمی (بنایی آجری) باشد، یا از بریدن شکل آن در پرده و افزودن لبه‌ای بر آن، از جمله با تناب‌های زرین، به وجود آمده باشد، که باز هم تقلیدی از شکل و قالب سازهٔ آجری بوده است. جرزهای داخلی به‌آسانی می‌توانست بخشی از سازه باشد، زیرا به احتمال زیاد پاره‌ای از سقف متکی بر آن‌ها بوده است. به توصیف فردوسی[21] کل آن بنا قابلیّت چرخیدن به چهار جهت اصلی را داشته است، تا بتواند در هر فصل و زمان سال مناسب‌ترین جهت را به خود بگیرد (مدرکی قاطع در اثبات این‌که آن دستگاه با چوب سبک برپا گردیده بود)؛ و چه بسا که شالودهٔ شگرف آن بر چرخ‌هایی کوچک و ستبر استوار بوده است. نمای نیمرخ ساختمانی گنبدها، آن‌چنان که روی سینی نقش شده، نیز ساختمانی چوبی را ایجاب می‌کند، زیرا احداث چنان قالب‌های ساختمانی با سنگ امکان‌پذیر نمی‌بود و با آجر نیز استحکام قابل اطمینانی نمی‌داشت. گنبد سنگی ساسانی نوعاً از نظر دوره و محیط کاملاً از گونه‌ای دیگر بوده است (نک: لوح ۱۴۸ الف).[22]

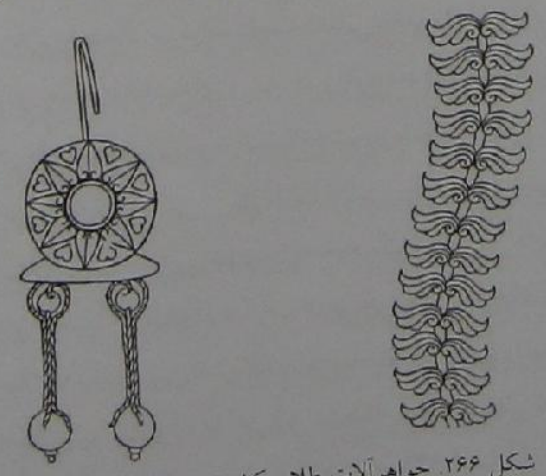
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

معروف است که آن آلاچیق شگفت‌انگیز در مدت دو سال و با تلاش ۱,۲۲۰ استادکار، که از امپراتوری بیزانس (روم شرقی)، اطراف سمرقند، یا احتمالاً چین، مَکران، بغداد و خود ایران آورده شده بودند و هر یک نیز سی تن کارگر از روم، فارس و بغداد زیر دست خود داشتند، به پایان رسید. زرگران و نقره‌کاران قاب‌های جایگاه‌ها و شماری از زینت‌کاری‌های دیگر را بر عهده گرفتند ــ بنا به سرودهٔ فردوسی اجرای ۱۴۰,۰۰۰ لوح طلا با نقشمایه‌هایی برانگیخته از فیروزه به دست ایشان سپرده شد. صورتی از کلیهٔ ترصیعات و تزیینات بدین شرح آمده است: جدول‌های اخترشناسی برای درون گنبد که کم‌بهاترینشان ۷۰ دینار ارزش داشت و برخی‌شان که با ترصیع یاقوت‌های گرانبها تعبیه می‌یافتند، ده‌برابر آن تمام می‌شدند؛ میخ‌هایی از طلا و نقره که در همه جا کاربرد داشتند؛ روکش‌های سطح پلّه‌ها از طلا و سنگ‌های گرانبها؛ منقل‌های گویچه‌ای از طلا و نقره؛ و طارمی‌های زرین و سیمین که یکی‌شان روی سینی با دندانه‌های متقابل به نقش درآمده است.

احتمالاً گنبدها با فلز (شاید هم طلا) پوشیده شده بودند، همان‌گونه که انگارهٔ فلس ماهی روی گنبدهای فرعی چون ورق‌های کوچک فلزی که روی هم افتاده باشند، در نظر می‌نماید. نقشمایهٔ نیلوفر آبی روی گنبد اصلی می‌تواند حکّاکی و یا گوژکاری (برجسته‌نمایی روی فلز) بوده باشد، و سر منارهٔ بالای گنبد با نماد ماه بر رأس آن بی‌شک از فلز، یا شاید باز هم از طلا، بوده است.

یونانیانی که به توصیف کامل تختگاه همّت گماشته‌اند، تأیید می‌کنند که در آن حتی دستگاه‌هایی برای بارش باران یا تقلید تندر تعبیه گردیده بود. پادشاه ساسانی نمایندهٔ زمینی «خدای خورشید» بود که یکی از وظایف مهم او مهار طوفان‌ها به سود مردمان بود؛ و از این رو، چنان سازوکاری ــ اگر گزارش‌های یونانیان درست بوده باشد ــ احتمالاً می‌توانسته است در مراسمی نمادین که با این جنبه از خویشکاری شاهی پیوند داشت و در تولید کشاورزی ــ که پایهٔ ثروت ملی و بنیاد اقتصادی کشور بود ــ نقشی حیاتی ایفا می‌کرد، کاربرد داشته باشد. همچنان‌که در سینی مفرغی نشان داده شده است، مضمون باروری در تمام جزئیات تزیینی تخت طاقدیس و از جمله کوزه‌های ابر که ستون‌ها را نگه داشته‌اند، تجلّی یافته است (نک: ص ۱۰۵۷). باغ مصفّای گرداگرد طاقدیس که بر سطح سینی نقش شده است، نیز با توصیف فردوسی سازگاری دارد. پس چنین است «تختگاه تختگاهان» که مظهر قدرت و بزرگی شاه شاهان هم در زمین و هم در آسمان بود. ویرانی آن به دست هراکلیوس در سال ۶۲۸ م خود نماد و نشانهٔ شومی از نابودی عاجل دولت ساسانی شد.



الف. گردنبند. ب. گوشوارهٔ مرصّع به لعل.

شکل ۲۶۶. جواهرآلات طلا، مکشوف در نزدیکی باطوم.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پانوشت‌ها

* این مبحث می‌بایست به قلم پروفسور روبرت زاهن تدوین یابد، لیکن از آن‌جا که او در آخرین مرحلهٔ کار، خود را از تکمیل آن ناتوان دید، این شرح کوتاه‌شده به جای آن فراهم آمد.

۱. در تداول صناعی فارسی «هفت‌رنگ» به جای چندرنگ یا رنگارنگ می‌نشیند. ـ م.

۲. این اثر، که به «جام سلیمان» نیز معروف است، در خزانهٔ هارون‌الرشید نگهداری می‌شده و توسط او به شارلمانی، امپراتور فرانسه (۸۰۰ ـ ۸۱۴ م) هدیه شده است. ـ ویراستاری

3. A. Odobesco, Le Trésor de Petrossa, Paris, 1889-1900, p. 2.

اودوبسکو در جلد دوم کتاب، ص ۹۷، رابطهٔ آن را با جام خسرو شناسایی می‌کند.

۴. برای تصویر رنگی جام‌های بازسازی‌شده، نک: همان، ج ۱، لوح ۹۴؛ فیروزه‌های نشانده‌شده بر جانوران اشتباه است.

5. E. H. Minns, Scythians and Greeks, Cambridge, 1913, p. 253, Fig. 144;

یا

N. Kondakov – Le Comte J. Tolstoi – S. Reinach, Antiquités de la Russie Méridionale, Paris, 1891, p. 495, Fig. 452.

۶. اودوبسکو، همان، ج ۱، لوح ۵ (تصویر رنگی بازسازی‌شده)؛ ج ۲، ص ۶، شکل‌های ۱ و ۲.

۷. همان، ج ۲، ص ۷۷ یادآور می‌شود که امکان دارد مرغان لک‌لک مصری باشند. شرح بیشتر در همان، صص ۷۷ ـ ۸۴.

۸. همان.

۹. همان، صص ۸۵ ـ ۸۹.

۱۰. ظاهر این است که کاربرد نگارهٔ بته‌ای یا بته‌جقه‌ای به‌طور مستقل و به‌سان یک نقشمایهٔ منفرد و مجزا از دیگر نقوش مورد نظر نویسنده است، زیرا از حیث شکل و ساختار، این نگاره از دوران باستانی به‌صورت بال انواع جانوران اساطیری در کار بوده که یکی از نمونه‌های بارز آن در عصر ساسانیان همان «جام خسرو» (لوح ۲۰۳) است که این نگاره جایگزین بال اسبان حامل تخت شاهی شده است. همچنین نک: لوح‌های ۲۰۰ و ۲۰۲ ب، که خصوصاً در قطعه پارچهٔ ابریشمین ۲۰۲ ب، نگارهٔ بته‌ای علاوه بر آراستن اسب بال‌دار در دو جا به حالت متقارن یک نقشمایهٔ گیاهی را به صورت واژگونه پدید آورده است.

کشف نگارهٔ بته دوقلو (که در حالت پشت‌به‌پشت سروی را در میان گرفته) در نقش‌برجسته‌های دروازهٔ ملل تخت جمشید، قدمت چندهزارساله و اصالت ایرانی این نگاره و پیوند آن را با درخت سرو مسلم و مدلل ساخته است. بر اثر این کشف، که به‌تازگی و در سال ۱۳۸۴ صورت گرفته، توجه پژوهشی به آثار مکشوف پیش از اسلام و سده‌های نخستین اسلامی برانگیخته شده و نمونه‌های فراوانی از صورت تکامل‌یافتهٔ این نقشمایهٔ هخامنشی را آفتابی کرده است.

برای آگاهی از چگونگی نقشمایهٔ هخامنشی و مراحل تحول آن در هنرهای ایرانی تا عصر حاضر، نک: «بته‌جقه در دورهٔ هخامنشیان»، فرشید پوریا، و «پیشین‌نمونه‌های بته‌ای تخت‌جمشید»، سیروس پرهام، در مجلهٔ دوزبانهٔ فرش دستباف ایران، ۲۵ ـ ۲۶، سال نهم، ۱۳۸۴. ـ ویراستاری

11. F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, p. 53.

در ابتدا نظر بر آن بود که سگک مستقیماً مرتبط بوده است با اردشیر پادشاه، لیکن بعداً بر خاطره‌ها گذشت که نام اردشیر در آن زمان به‌وفور بر افراد گذارده می‌شده است و از آن پس، این گزارش قوّت گرفت که آن سگک توسط سربازی رومی که در ایران جنگیده بود، به آلمان برده شده است.

12. B. Pharmakowsky, Archäologische Funde im Jahre 1907, Südrussland, *Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts,* XXIII (1908), pp. 162-3, Nos.3, 6, 13, illustrated p. 163. Fig. 7.

13. A. Christensen, L'Iran sous les Sassanides, Copenhagen, 1935, p. 393, citing Theophylactus, IV, 3.

[ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ رشید یاسمی، ص ۲۷۹، چاپ ۱۳۱۷. ـ ویراستاری]

14. H. Zotenberg (Trans.), Al-Thaâlibî, Histoire des rois des Perses, Paris, 1900, pp. 699-700.

15. Christensen, op. cit., p. 404, citing Procopius.

[پروکوپیوس، مشهور به پروکوپیوس قیصری، مورخ بیزانسی در سدهٔ ششم مسیحی که کتاب او از منابع عمدهٔ تاریخ ایران در زمان پادشاهی قباد اول و خسرو اول است. ـ ویراستاری]

۱۶. مسعودی، مروج‌الذّهب، به ترجمهٔ

C. Barbier de Meynard — Pavet de Courteille, II, Paris, 1863, p. 204.

۱۷. همان، ص ۲۲۰.

۱۸. معنی لغوی این عنوان «تختگاه طاقدیس» یا «سریر هلالی‌دار» است، که نیز می‌تواند در این‌جا به تعبیر «کلاه‌فرنگی» یا «دارای طاق قوسی» درآید (قس: طاق کسری، طاقدیس مشتق از طاق با ترکیب «دیس» به معنی «همانند»).

19. See Zotenberg, op. cit., pp. 698-9; and E. Herzfeld, Der Thron des Khosrô, Quellenkritische und ikonographische Studien über Grenzgebiete der Kunstgeschichte des Morgen-und Abendlandes, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen,* XLI (1920), pp. 1-24, 103-47,

که از کدرنوس (نیمهٔ دوم سدهٔ یازدهم مسیحی) نقل قول می‌کند (ص ۱۹)، و به گفتهٔ او روایت او متکی است بر نوشتهٔ تئوفانس در قرن هشتم؛

Ado of Vienna (d. 874) (p. 22); and the Sächsische Weltchronik (p. 20, n. I). F. Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren Künstlerischen Ausdrucksformen, III, Darstellungen der Weltenkönigs-Idee, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte,* II (XVI), (1923), pp. 102-21,

به نقل از مطران نیکفوروس (ف: ۸۲۹) و گئورگیوس مونیکوس (۸۴۳ ـ ۸۶۷)، که عملاً سخنان سلف خود را تکرار می‌کند (ص ۱۰۶)، خاطرنشان می‌سازد که نوشتهٔ کدرنوس چیزی جز شرح و بسط گفته‌های ایشان نیست. کریستنسن، همان، صص ۴۶۰ ـ ۴۶۳، نظریهٔ هرتسفلد را می‌پذیرد و فشردهٔ آن را نقل می‌کند، بی آن‌که انتقادات زاکسل را در نظر بگیرد.

۲۰. این‌جا ترجمه‌ها اندکی مبهم مانده است، زیرا بر اساس آن‌ها قیطان‌ها یا رشته‌های زرّین درون منگوله‌ای قرار داده شده است.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۱. آدو، اهل وین، نیز آورده است که کلّ این سازه می‌چرخیده است، ولی چگونگی آن را بیان نمی‌کند؛ هرتسفلد توصیف فردوسی را در مورد قابل جهت‌گیری بودن این سازه به شرح درنمی‌آورد؛ و زاکسل گویی فکر می‌کند که توضیح آدو نظر متناوبی بوده برای چرخش اختران؛ در واقع هر دو می‌گردیده‌اند. به اظهار نظر نویسندگان غربی تختگاه به‌وسیلهٔ اسبانی در دخمهٔ زیرزمین آن به چرخش درمی‌آمده است. نیز هرتسفلد به تأویلی از اسطوره‌های باستانی آن بیان را در مورد چرخش اجرام آسمانی به میان آورده است.

۲۲. افزون بر این، خسرو دوم همچنین صفّهٔ چوبی مشهور (یا کوشک) دیگری در کرمانشاه برپا ساخته بود، که خود در آن با تمامی لشکریان به گِردش جلوس می‌کرد (نک: جی. لسترنج (ترجمه)، بخش جغرافیایی از نزهةالقلوب حمدالله مستوفی (۷۴۰ ه‍ ق)، چاپ لیدن ـ لندن، ۱۹۱۹، ص ۱۰۶؛ ف. ب. شارموی (ترجمه)، شرفنامه، چاپ سن‌پطرزبورگ، ۱۸۷۰ ـ ۱۸۷۵، ج ۱، بخش ۲، ص ۲۸۵ (پانوشت ۱۱۲ مترجم، به نقل از ابوعبدالله محمّد بن ایاز، «وصفی از عراق و ایران»، صص ۹۹، ۸۱ می‌آورد). این تخت یکصد ذراع (۵۰ متر مربع) مساحت داشت و حدود ۶ متر بلندا که بُعد آخری می‌بایست راجع به بلندی سقف یا گنبد باشد، زیرا زمانی شهرت یافته بود که یکی از عجایب ساختمانی عالم به شمار می‌آمده است، و صفّه‌ای چوبی و بدون سقف با چنان بلندا امکان وجود نمی‌داشته است. از تزیینات آن اثری برجا نمانده، لیکن شهرت آن از جهت تفصیل اجزای تجمّلی و زیبایی صناعتگری تردیدناپذیر بوده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

tarikhema.org

فصل ۳۵

مینای خانه‌خانه

نوشته: اِروین مارگولیز

ترجمه: پرویز مرزبان

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

گرچه بیشـــتر دانشـــمندانی که تاریخچهٔ مینای خانه‌خانه یا معرّق[1] را بررسی کرده‌اند، به این نتیجه رسیده‌اند که خاستگاه آن بیزانس بوده است، برخی نیز بر آنند که این صنعت یا اسلوب زینتکاری، قاعدتاً باید از منبع فرهنگی دیگر در خطّه‌ای شرقی‌تر وام‌گیری شده باشد. شماری هم اختصاصاً زادگاه اصلی آن را ایران ساسانی دانسته‌اند؛[2] لیکن هنوز اقدامی به عمل نیامده اســت که حکمیّت نهایی را در مورد حقانیّت مدارک عرضه‌شـــده صادر کند و تردید را از میان بردارد.[3]

میناکاری خانه‌خانـــه از آن جهت کـــه هدفش ایجاد زرگری ــ یا جواهرســـازی ــ رنگارنگ اســـت، به مرصّع‌کاری ــ یا خاتم‌کاری ــ شباهت دارد و بدین ترتیب، از لحاظ فناوری نیز آن دو از جهاتی با هم یکسانند.[4] زمینه، متن کار یا هر دو، لوح یا ورق فلزی است، و بر روی آن دمگیرها (خطوط کناره‌نما) بخش‌هایی را که باید طبق انگارهٔ سراسری به رنگ‌های مختلف درآیند، از هم جدا می‌سازند. برای این جداسازی متن کار، یعنی لوح فلزی، مفتول‌هایی بســـیار کوتاه و نازک به لوح لحیم‌کاری می‌شـــود تا خانه‌هایی کوچک در اندازه‌ها و شکل‌های متفاوت با هم، لیکن بر طبق نقش و نگار موردنظر، احداث گردد. آن گاه به جای نشاندن دانه‌های جواهر در این خانه‌ها برای مرصع کاری، آن‌ها را برای میناکاری با مخلوطی از شیشـــهٔ آردشـــده و ماده‌ای لازم برای دادن رنگ، معمولاً از اکسیدهای فلزی، پُر می‌سازند و لوحهٔ کار را در کوره به درجهٔ حرارت سفید نگاه می‌دارند تا آن مواد در خانه‌ها ذوب شوند و برجا ثابت گردند. این روند برای هر خانه یا مجموعه‌ای از خانه‌ها که نقشمایه‌ای را به وجود آورند، تکرار می‌شود و در آخر، تمامی سطح لوحه صیقل‌کاری کامل می‌یابد.[5]

مینای خانه‌خانه اول بار در سدهٔ سیزدهم هجری قمری / نوزدهم مسیحی با انتشاریافتن پژوهشی دربارهٔ گنجینه‌های قرون وسطایی در کلیساها یا مجموعه‌های خانواده‌های قدیمی، مورد توجّه مورخان هنر قرار گرفت؛ چرا که در هریک از آن گنجینه‌ها دست‌کم یکی دو اثر میناکاری وجود داشت.[6] بسیاری از میناکاری‌های موجود در مجموعه‌های اروپایی کار استادان لیموژ (شهر فرانسه)، یا از ناحیهٔ راین (آلمان) بوده است. لیکن ساخته‌های دیگری، از جمله نمونه‌های شناسایی‌شده در اوایل دورهٔ قرون وسطی، به‌درستی با بیزانس پیوند داده شده بودند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بدین ترتیب، می‌دانیم که صلیبی با میناکاری ناشیانه در موزهٔ کریستیانوی واتیکان (لوح ۲۳۹ ز)،[۷] که مسلماً بیزانسی است، متعلق به آغاز سدهٔ ششم مسیحی بوده است.[۸] از آن جا که این نمونه‌های اولیه بیزانسی بودند، و نیز به این دلیل که نویسندگان تاریخ هنر آن زمان عقیده داشتند منشأ اکثر هنرهای قرون وسطایی بیزانس بوده، در نظر عموم چنین مسلّم می‌نموده است که مینای خانه‌خانه نیز اول بار در آن سرزمین تولید شده است.

باید گفت این نتیجه‌گیری بر اثر بی‌اطلاعی از دیگر نمونه‌های مشابه در صناعت میناکاری‌های همزمان با نمونه‌های اولیهٔ بیزانسی، ولی در خاستگاه‌هایی کاملاً مستقل، صورت گرفته بوده است. بدین قرار، از یک سو میناکاری را با اجرایی ساده روی برخی قطعات یافت‌شده در کوبان (قفقاز) و منتسب به سدهٔ ششم مسیحی[۹] بازمی‌یابیم، و از سوی دیگر بر آثاری به‌دست‌آمده از گورهای «سیلاگی»، در نزدیکی قریهٔ «سوملیو»، در مجارستان، مانند سنجاق‌سینه‌هایی با نقشمایهٔ ساده‌نما مشاهده می‌کنیم، که میناکاری خانه‌خانهٔ واقعی را در کنار ترصیع سنگ‌های جواهرنما به جلوه درآورده است؛ و این آثار نیز از سدهٔ ششم مسیحی دانسته شده‌اند.[۱۰] باز، نمونهٔ مهم‌تر، آینه‌ای است با مینای خانه‌خانهٔ تمام‌عیار بر پشتش که در «شوشوان» از توابع «نارا» (ژاپن) یافت شده، و تاریخ آن به پیش از وفات امپراتور «شومو» در ۷۸۴ مسیحی می‌رسیده است.[۱۱]

افزون بر این، مشکل تعیین خاستگاه این‌گونه میناکاری را نمی‌توان صرفاً با بررسی نمونه‌های کاملاً پیشرفتهٔ آن صناعت حل کرد، بلکه باید مراحل مقدماتی و تکامل‌یابی تدریجی آن را نیز در نظر گرفت. دربارهٔ پیشینهٔ میناکاری پژوهش‌های گوناگونی از سواحل دریای سیاه تا نواحی جنوبی روسیه صورت گرفته است،[۱۲] لیکن هیچ یک از آن‌ها ارزش هنری یا علمی ندارد. خانه‌های آن میناکاری‌ها در هیچ نمونهٔ یافت‌شده به طور دقیق و به یک اندازه با مواد رنگی پُر نگردیده، و نگاره‌پردازی‌ها بی هیچ شگرد هنرمندانه‌ای، سرزنده از کار درنیامده بوده است. اصولاً میناکاری، سراسر به شیوه‌ای ناپخته و با پُرسازی کامل خانه‌ها با سفید، و زرد مات یا آبی یکنواخت انجام می‌گرفته است.

گونهٔ دیگری از شکل اولیهٔ میناکاری که کاملاً کمیاب نیز بوده است، میناکاری مفتولی یا ملیله‌ای است که در اجرای آن مادهٔ رنگی به درون خانه‌ها ریخته نمی‌شود، بلکه مفتولی ملیله‌مانند دور آن را فرا می‌گیرد.

مرحلهٔ انتقال‌یابی در آن صناعت ظریف نیز محدود بود به بهره‌گیری از خمیر شیشه، یا شیشهٔ رنگی آردشده و آمیخته در ماستیک (ملاط قیری) که با چکش‌کاری به داخل خانه‌ها فروکوبیده می‌شد، بی‌آن‌که مانند مینای نوع اول به کوره رَوَد. این زُمره آرایه‌ها طی سده‌هایی رواج بسیار داشت که در جواهرسازی میسِنی[۱۳] به کار می‌رفت،[۱۴] در مصر نیز مدت‌زمانی دراز متداول بود،[۱۵] و نهایتاً در جنوب روسیه، دست‌کم تا سدهٔ ششم پیش از مسیح رواج داشت.[۱۶]

در عین حال، تحول و بهبود انواع لعاب‌ها و میناها که از نظر فنی همه از یک خانواده‌اند، و طرح‌های متناسب با آن‌ها، در آرایه‌پردازی با مصالح معماری گسترش می‌یافت. چه، آجر یا «کاشی مینایی» از منابع اصلی تزیینی معماران خاورمیانه و خاور نزدیک بود؛ منطقه‌ای که به علت کمبود نسبی سنگ و چوب، آجر رایج‌ترین مصالح ساختمانی به شمار می‌رفت. مینا سطح آجر را از آسیب‌پذیری و فروریختگی محافظت می‌کرد، و در عین حال، به کاشی مینایی یا لعاب‌دار زیبایی سطح، جلای رنگ، و تنوع نقش می‌بخشید.

همزمان، مرصّع‌کاری که همان تأثیر تزیینی مینای خانه‌خانه را به دست آورده بود، رواج گسترده یافت.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

زینت ترصیع چنان که پیداست، از زمان‌های پیش از تاریخ به مقدار فراوان معمول بوده است،[۱۷] و دو گونهٔ اصلی آن دیده شده است: در اولی که تولیدش از چین و سیبریّه تا بین‌النهرین و مصر را فرا می‌گرفت، طیفی از رنگ‌های آبی و سبز به‌دست‌آمده از فیروزه و سنگ لاجورد مصرف می‌شد؛ و در دومی که ظاهراً از هند سرچشمه گرفته و تا روسیهٔ جنوبی و سراسر شرق به غرب اروپا گسترش یافته بود، عمدتاً نخست رنگ قرمز حاصل از یاقوت ارغوانی روشن، سپس لعل، و نهایتاً شیشهٔ رنگی به کار می‌رفت.

اما همهٔ این راهکارها با گرایش‌های صناعتگری در کدام مرکز به هم پیوستند و تکامل یافتند تا آن که سرانجام در تولید مینای خانه‌خانهٔ تمام‌عیار توفیق حاصل شد؟ ظاهراً در ایران، سرزمینی که بر پهنهٔ آن هریک از مراحل تکامل‌یابی این صناعت هنری ردّ پای خود را به جا گذارده است، مدارک روشن‌کننده برای کاربُرد خمیر شیشه که ممکن است گونه‌ای مینای سرد به شمار آید، تاکنون به دست نیامده است. لیکن دو قطعه جواهر کوچک با این شیوه یافت شده است: یکی در شبه‌جزیرهٔ «تامان» (کنارهٔ شرقی سیبریّه) که اکنون در موزهٔ ارمیتاژ (لوح ۲۴۸ ح) است؛ و دیگری از کاوشگاه «سامسون» (ایالت شمالی ترکیه)، در موزهٔ لوور (لوح ۲۴۸ ج). این هر دو نمونه چندان از نگاره‌پردازی‌های ساسانی سرشارند که محتمل می‌نماید از زیر دست صناعتگر ایرانی بیرون آمده باشند. نگارهٔ گلوارهٔ متشکل از چهار نقش قلبی و گلبرگی بیضوی واقع بر هریک از محورهای مورّبش، با تک‌نگاره‌های گلوارهٔ طاق بستان همانند است. نگارهٔ یادشده با مهارت تام ساخته شده، و در مرحله‌ای از کمال فنی و هنری، حتی برتر از استادکاران مصری در صناعت جواهرسازی با خمیر شیشه قرار داشته است. دو نمونهٔ برگزیده از میناکاری ملیله‌ای را، معروف به جفت دستبندهای «کول اُوبا»، در موزهٔ ارمیتاژ، و ساخته از مینای آبی بر زمینهٔ طلا، باید از ایران دانست، یکی بر پایهٔ ویژگی آن آرایه، و دیگر به خاطر رابطهٔ تنگاتنگش با مرصّع‌کاری هخامنشی.[۱۸]

آجر مینایی یا کاشی یا لعاب مینایی که آرایه‌ای اصلی در معماری باشکوه و یادمانی ایران به شمار می‌آمده و جنبهٔ هنری دوجانبه (ذوق هنری و مهارت فنّی) داشته است، نیز در ایران به کاربرد والای خود دست یافت. نمونه‌های بارز آن در کاخ هخامنشی شوش، بناشده به فرمان داریوش اول، و در نماکاری‌های تخت‌جمشید یافت می‌شود. دیوارهای کاخ شوش سراسر پوشیده از نگاره‌های شکل‌گرفته با آجر مینایی‌اند که در صفوفی آراسته و مجلّل نیزه‌داران نگهبان شاه شاهان را نشان می‌دهند (لوح ۱۹ ب، پ)، یا جانورانی پرهیمنه و توهم‌انگیز را با مهارت و تمامکاری، حاصل از کمال استادی در آن شیوهٔ دشوار هنری، عرضه می‌دارند (لوح ۷۷).[۱۹]

و سرانجام این‌که جواهرآلات مرصّع که پاسخگوی همان ذوق قرار می‌گرفت، چنان که می‌دانیم، به‌ویژه در ایران از نوع ممتاز بوده است. دو نوع آن یعنی آبی متمایل به سبز، و قرمز ــ که ظاهراً از هندوستان آمده بود ــ در ایران دورهٔ هخامنشی همزمان وجود داشت و در آن‌جا اسلوب ساختن آن به حد اعلای کمال خود رسید. نوع ترصیع‌کاری‌هایی که عمدتاً در رنگ‌های آبی و سبز به اجرا درمی‌آمد، از آغاز سدهٔ پنجم پیش از مسیح در شوش رواج یافت؛[۲۰] لیکن گونهٔ باز هم نفیس‌تری از آن جواهرات، در شوش به دست آمده است و نمونهٔ شاخص آن جفت گوشواره‌ای است که در موزهٔ لوور نگهداری می‌شود (لوح ۲۴۸ خ، ذ)، و از لحاظ فناوری پیشرفته در ساخت جواهری چندرنگ، به مرحله‌ای بس بالاتر از جواهرات دورنگ اولیه رسیده، و از نظر درک زیبایی از دو نوع دیگر بسیار پیشرفته‌تر است. این گونه آرایه‌سازی دست‌کم تا مدت هشت سده در ایران تداوم یافت: سَککی مرصّع به دانه‌های لعل، یافت‌شده در «وُلفسهایم» (آلمان)، نام اردشیر را به نوشتار پهلوی بر خود دارد

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(لوح ۲۴۹ الف)؛ و نیز «جام خسرو» در کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۰۳) که اقتباسی است از همان برداشت هنری، با ترکیب‌بندی استادانه‌تر، و با سنگ‌هایی که تنها در زمینه‌های فلزی نشانده شده‌اند؛ گرچه همان ویژگی را حفظ کرده است (نک: صص ۹۵۷، ۹۵۹).

بدین روال، عناصر فنی و زیبایی‌شناختی‌ای که می‌بایست با هم ترکیب یابد تا مینای خانه‌خانه را به وجود آورد، چنان که دیده می‌شود، احتمالاً از اوایل دوره هخامنشی و یقیناً در عهد ساسانی در ایران پیشینه داشته است. آیا به واقع مینای خانه‌خانه در آن سرزمین نشو و نمای خود را آغاز کرده است؟ شماری از نمونه‌های اولیهٔ این صنعت، دست کم به طور موقت، پاسخ مثبت را به ذهن القا می‌کند؛ زیرا طرح‌های ویژهٔ دورهٔ ساسانی در میناسازی خانه‌خانه، و فراتر از آن استادکاری ماهرانه در آن صنعت را عرضه می‌دارند. نخستین نمونهٔ یادکردنی سَگَک جامه‌ای است به دست آمده از محل «ریزانو» (ریزینیوم) در دالماسی که اکنون در موزهٔ اَشمولیَن (لوح ۲۴۸ الف، ب) است. در یک سمت سَگَک نگارهٔ گلواره، و بر سَمت دیگر شکل شیر یا سگی با میناکاری خانه‌خانه، هر دو با ساختی استادانه به نقش رنگی درآمده است. گلواره‌ای مشتمل بر چهار نگارهٔ قلبی یک در میان با چهار برگ نوک‌دار، اندک تفاوتی را با گونهٔ متفاوتش که در میان نگاره‌های طاق بستان از نظر گذشت، عرضه می‌دارد (نک: لوح ۱۹۸ ب)، و وجود رابطه‌ای نزدیک میان آن دو را نشان می‌دهد؛ و دیگر این‌که، در اساس همان نقشمایه در جام خسرو نیز دیده می‌شود.

سگکی مینایی در موزهٔ برلین (لوح ۲۴۸ ث) همچنین نگاره‌ای بسیار همانند نقشمایهٔ طاق‌بستان را نشان می‌دهد، با این تفاوت که گلبرگ‌های قلب‌مانندش به شمسه‌ای چهاردالبری تبدیل شده‌اند. مدال بزرگ میناکاری‌شده‌ای در موزهٔ بریتانیایی شمسهٔ چهاردالبری تبدّل‌یافته به نقش چهار گلبرگی نوک‌تیز را نشان می‌دهد (لوح ۲۴۸ پ) که تنوع‌آفرینی دیگری از همان نگارهٔ اصلی بوده است. مدال مینایی دیگری در موزهٔ بریتانیایی چهاردالبری درون شمسه را با نقطه‌چین‌هایی نشان می‌دهد که در آن ویژگی اصلی آرایه‌پردازی ساسانی حفظ شده است. همین نگاره‌ها با ساز و پرداختی دیگرسان بر سطح سَگَک دیگری در موزهٔ اشمولین پدیدار می‌گردد (لوح ۲۴۸ ت) که در آن برگ‌های درون شمسه به حاشیهٔ مدال بزرگ رانده شده‌اند.[۲۱]

مدرک بس مهم‌تر ابریقی است در صومعهٔ «سن موریس داژون» (واقع در کانتون واله، سویس) که در قاب‌بندی‌های گرداگردش تمام‌عیارترین میناکاری‌های خانه‌خانه به نقش‌های تزیینی و نمادین ایرانی اجرا گردیده است (لوح ۲۴۷).[۲۲] تزیینات عمدتاً مشتمل بر گلواره‌ها است که نیز در قاب‌بندی‌های کوچک‌تری به دور گردن ابریق جایگزین شده‌اند. به نظر می‌رسد نقشمایه‌های قلبی و برگی نوک‌تیز که به سَگَک «ریزانو» می‌مانند، نیز از همان نوع گلواره‌اند که در ایران، در بسیاری از بناهای هخامنشی به کار می‌رفته است (لوح ۲۴۸ ر). دو قاب‌بند مرکزی در دو سطح جانبی ابریق جفت‌های جانوری را نشان می‌دهند: شیرها یا شیردال‌هایی رودررو، یا بر دو جانب درختی واقع بر میانشان، و در قطعه‌زمینی آراسته به گیاهان نورُسته. در یک قاب‌بند دو شیر بر دو جانب گیاهی بلند رودرروی یکدیگر ایستاده‌اند که به آسانی می‌توان گفت نیلوفر مصری یا درخت خورشید است که مهم‌ترین نماد دینی ایرانی بوده است (نک: ص ۹۶۳). درختی همانند آن بر ستون پایه‌های جانبی طاق بستان به نقش‌برجسته درآمده است (لوح ۱۶۸ پ)؛ همان‌گونه که روی سرستون‌های بیستون و قلعه‌کهنه (لوح ۱۵۳ ب)، و نیز روی دیوارهای کاخ شوش نشان داده شده است. شیرهایی تقریباً با همان هویّت، گرچه در اجرایی ساده‌تر، بر سینی‌های سیمین ساسانی در موزهٔ ارمیتاژ دیده می‌شوند (لوح‌های ۲۱۰، ۲۱۷). شیردال نیز در هیئتی مشابه

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بر بدنهٔ بناهای تاریخی ساسانی ظاهر می‌گردد. مقایسه میان همهٔ این اشیا و یادمان‌های ساسانی با ترکیب‌بندی و تزیینگری ابریق سن‌موریس، که با رنگ‌های درخشان و طرح‌پردازی تمام‌عیار به اجرا درآمده است، این احتمال را که آن قطعهٔ میناکاری در حیطهٔ شاهنشاهی ساسانی تولید شده بوده است، بیشتر می‌سازد.

سگکی مینایی در موزهٔ لوور، و قبلاً در مجموعهٔ «کامپانا» (لوح ۲۴۸ د) همسویی آشکار دیگری با قطعهٔ سن‌موریس و نیز دیگر شیردال‌های ساسانی مرتبط با آن را عرضه می‌کند. در مجموعهٔ «دُکلرک» که اکنون در تملک آقای دُبواژلَنْ است، مدال مینای خانه‌خانهٔ بزرگی وجود دارد که پرنده‌ای با برگی در منقار را مجسّم می‌کند (لوح ۲۴۸ چ)؛ و دقیقاً به همان شیوه‌ای ساخته شده است که روی ابریشمینه‌های ساسانی نشان داده شده‌اند (نک: شکل ۲۴۱ الف).

شواهد بیشتر و شاید تعیین‌کننده‌تر را باید در گردنبندهایی یافت که برخی از ملازمان شاهی در نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان به خود آراسته‌اند، و گویی تاکنون از نظر بس دور مانده بوده‌اند.[۲۳] از این زمره است هیکلی که در پسِ پشت زورق شاهی ایستاده است و یقه‌ای تنگ بر جامهٔ خود دارد که به واحدهایی چهارگوش با نگارهٔ چهاربرگی درون هر کدام منقوش است (شکل ۲۶۷ الف)، و شبیه به شماری از همان‌هایی است که روی سگک‌های کوچک از نظرمان گذشت. همچنین، یکی از چنگ‌نوازان زنجیر درشتی بر گردن دارد متشکل از حلقه‌های گلواره‌ای و با جفتی از آویزهای چهارگوش مزیّن به همان نگاره (شکل ۲۶۷ ب) که در اصل همان گلوارهٔ نقش‌بسته بر مدالِ شیریِ ارمیتاژ است (لوح ۲۴۸ ح)؛ و ناگفته نگذاریم که در هر دو مورد، این آرایه‌های ظریف با نازک‌کاری هرچه تمام‌تر شیارافکنی شده‌اند، به نحوی که به محض رؤیت دقیق، مینای خانه‌خانه را به ذهن متبادر می‌کنند.

این گروه از میناهای خانه‌خانه را می‌توان بر روی هم متعلق به زمانی پیش از سدهٔ هفتم مسیحی دانست، چرا که نگاره‌های تزیینی‌شان به طور واضح مرتبط با یادمان تاریخ‌دار آن دوران بوده‌اند. از این رو، با اطمینان خاطر می‌توان پذیرفت دست‌کم در اواخر دولت ساسانی میناکاری خانه‌خانه به پایگاه صناعتی مستقر از لحاظ هنری، و تکامل‌یافته در جهت فنّی رسیده بود؛ و نیز، به احتمال قوی، ریشه در خاک ایران داشته است.

این فناوری از ایران به جنوب روسیه، از آن‌جا به سرزمین سکاها، و دورترها به خاور دور اشاعه یافت؛ و در جهت مقابل آن، به بیزانس رسید. تا زمانی که در ایران نشو و نما می‌کرد، گزیده‌ترین نمونه‌های آن تولید شد. در بیزانس مراحل ابتدایی را به کُندی گذراند (گواه آن «صلیب موزهٔ کریستیانو» است؛ لوح ۲۴۸ ز). تاریخ پیدایی مینای خانه‌خانه را جز به تقریب تمام نمی‌توان تعیین کرد؛ لیکن این‌که، آن هنرنمایی خاصّ ایرانیان در خطّهٔ ایران تکوین یافته باشد، کمتر تردیدپذیر می‌نماید. نخست آن‌که صناعت میناکاری خانه‌خانه پیش از آن‌که چنین آثاری که قابل توجه باشند و در نقطه دیگر دنیای آن زمان تولید شده باشد در ایران به مرحلهٔ اسلوبی تمام‌عیار رسیده بود؛ دوم این‌که وجود وسایل فنّی لازم برای کاربست آن صناعت در همه‌جای ایران یافت شده است؛ و در پایان این‌که این صناعت با حال و هوای آن دوران سازگار بوده است.



شکل ۲۶۷ الف و ب. جزئیات گردنبندها، برگرفته از نقش‌برجستهٔ طاق‌بستان (لوح ۱۶۳ ح).

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پانوشت‌ها

۱. از آن‌جا که در میناکاری خانه‌خانه (cloisonné) نیز مانند کاشیکاری معرق قطعات منقش رنگارنگ از یکدیگر جداست و به جای حدفاصل گچیِ کاشی معرق نقوش با رشته‌های نازک فلزی مجزا می‌شوند. این هنر می‌تواند میناى معرق هم خوانده شود. ــ ویراستاری

2. C. de Linas, Les origines de l'orfèverie cloisonnée, Paris, 1877-8, I, p. 248; C. Diehl, Manuel de l'art byzantin, Paris, 1925, I, p. 307; N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, *in* A. V. Zvenigorodskoï, Byzantinische Zellen-Emails, Sammlung A. W. Swenigorodskoï, Frankfort-on - Main, 1892, p. 50,

نوداکوف شرح می‌دهد که این هنر صناعی می‌بایست از ایران به بیزانس انتقال یافته باشد و اظهار تأسف می‌کند که هیچ نمونه‌ای از میناکاری‌های ایران که به عقیدهٔ او می‌بایست در سطح بالایی جای داشته، تا آن زمان به دست نیامده بود.

.....

اگر انتساب به ایران مورد قبول نباشد، انتساب به سوریه قانع‌کننده‌تر از بیزانس خواهد بود. ــ *ویراستار*

۳. در منابع ژاپنی آمده است که میناکاری خانه‌خانه که از قرن‌ها پیش در کیوتو، پایتخت قدیم ژاپن، متداول بوده است، در حدود سال ۵۳۸ مسیحی به همراه آیین بودا از آسیای مرکزی به ژاپن آمده است. ــ ویراستاری

۴. فناوری دیگری در میناکاری که «میناى شیاری champlevé» نام دارد، در این‌جا شرح داده نخواهد شد؛ زیرا به گروهی کاملاً متفاوت مربوط می‌شود.

۵. شایان توجه است که این اسلوب جواهرسازی در اوایل سدهٔ پنجم هجری قمری / یازدهم مسیحی توسط راهبی کارشناس که به اهمیت و اعتبار آن شیوهٔ آرایه‌سازی در قرون وسطی آگاهی کامل یافته بود، به‌تفصیل توصیف شده است:

Theophylus Presbiter, Schedula diversarum artium, *Quellenschriften für Kunstgeschichten, Kunsttechnik*, VIII (Vienna, 1874), pp. 235-49.

۶. گنجینه‌های سَن دنی، سانکتا سانکتوروم در رُم، وابسته به «امپراتوری مقدّس روم در وین»، گرد آمده در صومعهٔ سَن موریس، در شهر واله، تنها مشتمل بر بخش کوچکی از گنجینه‌هاست که در آثار زیر شناسایی شده است:

H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, Freiburg, 1908; F. Bock, Die Kleinodien des St. Maurice d'Agaune, Paris, 1872.

۷. موزهٔ «کریستیانو» وابسته به کتابخانهٔ حواریون واتیکان است، که صلیب، طبق پانوشت لوحه، منتسب به آن است. ــ *ویراستار*

8. P. Lauer, Le trésor de Sancta Sanctorum, Paris, 1900, p. 42.

9. Kondakow, op. cit., p. 74.

10. A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Vienna, 1901. p. 206, Pl. IX, No. 3.

11. Toyei Shuko, Illustrated catalogue of the ancient imperial treasury called Shoshoin, Tokyo, 1906, I, p. 26.

۱۲. انواع اشیای کوچک را با تاریخ حدود ۳۰۰ پ‌م، کوندا‌کوف در کتاب خود آورده است: Kondakow, op. cit., pp. 50, 60.

۱۳. میسن که به یونانی موکناسی خوانده می‌شود، شهر قدیم آرگولیس یونان و مرکز تمدن مینی ــ وابسته به تمدن اژه‌ای هزاره‌های سوم و دوم پیش از مسیح ــ بوده است. ــ ویراستاری

۱۴. جواهرات به‌دست‌آمده از میسن Mycenae و وُلو Volo، موجود در موزهٔ آتن، به اهتمام آقای روزنبرگ در کتابی انتشار یافته است:

M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedkunst auf technischer Grundlage, Frankfort-on-Main, 1910, III, p. 25, Figs. III, IV.

۱۵. یک نمونهٔ مشهور آویز «خنوم» که آن خدای مصری را مجسّم می‌سازد، به تاریخ سلسلهٔ پادشاهی هیجدهم (حدود سدهٔ شانزدهم پ‌م) است:

L. Froehner, La collection Tysciewicz, Munich, 1892, Pl. IX.

۱۶. پیکرهٔ جانوری که کالریس شهرت یافته، به جای چشمان دو ترصیع از مادهٔ رنگی خمیر شیشه دارد:

M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, Oxford, 1912, Pl. VII.

۱۷. آقای آرتر آپم پوپ خاطرنشان می‌سازد که مرصع شیشه‌ای در لرستان مکشوف گردیده است: نک: فصل ۶۰.

18. E. Minns, Scythians and Greeks, Cambridge, 1913, p. 197.

این جواهر را که از گوری در روسیهٔ جنوبی به دست آمده، با دستبندی هخامنشی معروف به ملگونوف در موزهٔ ارمیتاژ مقایسه می‌کند.

19. J. de Morgan, *Mémoires de la Mission scientifique en Perse*, XIII (1912), pp. 95-7.

۲۰. کلیهٔ این جواهرات میناى خانه‌خانه در کتاب روزنبرگ، تاریخچهٔ صناعت زرگری مضبوط است، ولی او از وابستگی آن آثار با ایران ساسانی کلاً بی‌اطلاع بوده و در نتیجه، به برداشت‌هایی کاملاً مغایر با خاستگاه این فناوری دست یافته است.

۲۱. تمامی این مطالب در این رسالهٔ نویسنده آمده است:

Der Schatz von St. Maurice, Zelleneinlage und Zellenschmelz in einem Klosterschatz des frühen Mittelalters, Vienna, 1932.

۲۲. در این باره، دُلیناس، همان‌جا بیان می‌کند که ابریق ایرانی بوده است؛ و پژوهشگرانی دیگر دلایلی در انتساب آن به بیزانس آورده‌اند:

Rosenberg, op. cit., volume on Zellenschmelz, pp. 22-6; J. Ebersolt, L'aiguière de Saint Maurice en Valais, *Syria*, IX (1928), pp. 32-9.

۲۳. نگارنده در اظهار این مطالب خویشتن را مرهون تذکرات آقای پوپ می‌داند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ۳۶

مهرهای ساسانی

نوشته: فیلیس اکرمن*
ترجمه: ناصر نوروززاده چگینی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مهر برای حصول یک مقصود یا تلفیقی از سه هدف مشخص به کار می‌رود: ممکن است از شیء یا سند مهرشده یا صاحب آن در برابر تأثیر عوامل نحس فراطبیعی حفاظت کند؛ ممکن است شناسای تملّک باشد؛ و یا تسجیل و تصدیق اصالت به صورت جایگزین امضا، یا تأیید امضا باشد. مهرهای پیش از تاریخ (نک: فصل ۱۴ الف، ب) احتمالاً بدواً، و شاید هم منحصراً، برای دفع بلا و چشم‌زخم بودند؛ زیرا نقش‌هایی که در آن‌هاست ارتباطی با فرد یا حتی خانواده‌ای ندارد. بنابراین، نقوش جانوری این مهرها در اصل می‌تواند ارتباطی توتمی با واحدهای بزرگ‌تر اجتماعی داشته باشد. ولی دست‌کم از دورهٔ هخامنشی، و احتمالاً پیش از آن، مهرهای شاهی و شاید دیگر مهرها، نه تنها دارای نقش حفاظت جادویی که نشان هویّت (نک: ص ۴۹۰ و لوح ۱۲۳ الف) و بی‌تردید توأم با قدرت هم بوده است. در دورهٔ اشکانی در برخی از مهرها چنان به مسئلهٔ هویت پرداخته می‌شود که صاحب مهر نقش تکچهرهٔ خود را، هرچند به صورت تلخیص‌یافته، روی مهر می‌کَند (نک: ص ۶۱۶) و در زمان ساسانیان این تکچهره‌ها گاهی با کتیبه‌ای شامل نام صاحب مهر، و در صورت داشتن جایگاهی اجتماعی، سمت و عنوان او همراهی شود.

مهرهایی از این دست، همچنان که انتظار می‌رود، توسط خود شاهان نیز استفاده می‌شد. چنان‌که مسعودی می‌گوید: خسروپرویز (۵۹۰ ـ ۶۲۸ م) صاحب یاقوت کنده‌کاری‌شده‌ای بود که تکچهرهٔ او به همراه القابش بر آن نقش شده بود و روی حلقه‌ای از الماس جای گرفته بود و از آن برای مهرکردن نامه‌ها و اسناد استفاده می‌شد.[1] در کتابخانهٔ ملی پاریس مهر عقیقی وجود دارد (لوح ۲۵۵ ب) با نقش‌برجسته‌ای که با توجه به تاج به کاررفته، احتمالاً به قباد اول (۴۹۹ ـ ۵۳۱ م) تعلق دارد (قس: لوح ۲۵۲ ث).[2] در تکچهره‌ها سرها از نیمرخ و شانه‌ها از روبه‌روست و با انحنای سنگ بیضی مهر بریده می‌شود، درست مانند آنچه در سکه اتفاق می‌افتد؛ ولی این کنده‌کاری‌ها در کیفیت ویژگی‌ها و مهم‌تر از همه، در اجرا به قدرت تصویرسازی و پرداخت نقش‌برجسته‌ها در سکه‌های اولیهٔ ساسانی نزدیک‌تر است تا به انواع الگوسازی قیاسی و عدم ظرافت نوع تکچهره‌های بعد از اردشیر دوم (۳۷۹ ـ ۳۸۳ م). حتی در کنده‌کاری ماهرانهٔ سنگ یاقوت ارغوانی در مجموعهٔ دوک دِوُنشایر (لوح۲۵۵ پ)

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که نقش بهرام چهارم کرمانشاه (۳۸۸ ـ ۳۹۹ م) را پیش از به‌قدرت‌رسیدن نشان می‌دهد، کتیبهٔ آن چنین است: بهرام کرمانشاه، پسر پرستندهٔ مزدا شاپور، شاه شاهان ایران و انیران، که نژاد از ایزدان دارد.[۳]

تکچهرهٔ متعارف با تصویری در مهری از جنس عقیق که در موزهٔ بریتانیایی جایگزین شده است (لوح ۲۵۵ الف) ظاهراً متعلق به بهرام چهارم و بعد از به‌حکومت‌رسیدن اوست.[۴] شباهت این شکل به سکه‌ها کمتر از بعضی نقوش در نقش برجسته‌های صخره‌ای است؛ در حالی‌که شاه با لباسی نفیس به عصایی بلند که در بعضی از انواع پشت سکه‌ها دیده می‌شود، تکیه داده است (نک: لوح ۲۵۵ ث). او بر روی تن دشمن زانوزدهٔ خود ایستاده است؛ چنان‌که اردشیر دوم هم در صحنهٔ نقش برجستهٔ تاج‌گیری خود در طاق بستان به همین حالت است (لوح ۱۶۰ الف).



شکل ۲۶۸

شکل ۲۶۹

شکل ۲۶۸. مهر یاقوت ارغوانی با نقش کندهٔ چهرهٔ ملکه دینک (حدود ۴۵۷ ـ ۴۷۹م)، قبلاً در مجموعهٔ استروگانف.
شکل ۲۶۹. چهرهٔ بابویی ناشناخته. قبلاً در موزهٔ تریبولتسیو، میلان.

مهر یک زن از خانوادهٔ سلطنتی نیز باقی است (شکل ۲۶۸). او بیوهٔ یزدگرد دوم (۴۳۸ ـ ۴۵۷م) است که در زمان درگیری دو پسرش، هرمزد سوم (۴۵۷ م) و فیروز اول (۴۵۷ یا ۴۵۹ ـ ۴۸۴ م)، برای به‌دست‌آوردن تاج و تخت برای مدتی فرمانروایی کرد. تکچهرهٔ او روی سنگی از جنس لعل بنفش کنده شده است و پیش‌تر در مجموعهٔ استروگانف بوده است و کتیبهٔ آن چنین است: دینک، بزرگ ملکهٔ ملکه‌ها، اعتماد بر او روا باد (شکل ۲۶۸).[۵] نقش زن بلندمرتبهٔ دیگری که لباس نفیس بر تن و آرایش مویی مجلل و جواهرات بسیار با خود دارد، بدون کتیبه روی مهری که پیش‌تر در موزهٔ تریبولتسیو در میلان بوده (شکل ۲۶۹)، نقش بسته است و هنوز شناسایی نشده است.[۶]

این‌که آیا شاه واقعاً از این مهرها استفاده می‌کرد یا نه، حتی نمی‌توان حدس زد. ولی، شاهنامه که به نظر می‌رسد بسیاری از رسوم و آیین‌های ساسانی را به‌طور دقیق باز می‌گوید، بیان می‌دارد چگونه بهرام‌گور وقتی برادر خود نرسی را به حکومت خراسان فرستاد، به همراه یک تاج، انگشتر خاتمی برای توشیح فرمان‌ها نیز به او داد.[۷] این دال بر آن است که وارثان تاج و تخت می‌توانستند مهر شاهی داشته باشند تا حق آن‌ها را در صدور فرمان‌ها تضمین کند. همچنین بزرگان دربار به دریافت این‌گونه خاتم‌ها به همراه دیگر خلعت‌ها مفتخر می‌شدند.[۸] ولی، با توجه به نمونه‌های موجود، صاحب‌منصبان و کارگزاران بایستی عموماً از مهرهایی استفاده کرده باشند که نقش خودشان بر آن بود. چنین است که مهری عقیق در موزهٔ بریتانیایی (لوح ۲۵۵ ت) دارای نقش وه دین شاپور، انبارک ایران، رئیس کل انبارهای دولتی در زمان یزدگرد اول (۳۹۹ ـ ۴۲۰ م) است؛ کارگزار مهمی که مورخان از طریق مدارک کتبی او را می‌شناسند.[۹] بر همین روال، شاکی‌مغ پسر هورکان پسر نیوانکی، روی یک مهر عقیق در موزهٔ بوستن (لوح ۲۵۵ ث) دارای سمت نامشخص‌تری با عنوان سرکار یا حاکم سرزمین انیران است.[۱۰] حتی مسئولان محلی گاه دارای مهرهایی با شکوه کمتر بودند، مانند عقیق موزهٔ دولتی برلین (لوح ۲۵۵ ج) که تکچهرهٔ بافرّک، موبذمیشان (بصره) بر خود دارد.[۱۱] بر اساس شباهت بسیار نزدیک سبک این سه مُهر اخیر، شاکی و بافرّک بایستی مربوط به سدهٔ پنجم مسیحی باشند.

مهرهای دیگری با همان اندازه و همان خوش‌تراشی در دست است که عنوانی به همراه نام صاحب آن‌ها نیست و به نظر می‌رسد که اهمیت این افراد بسته به جایگاه اجتماعی آن‌هاست تا مقام اداری‌شان. مهری

دو وین (لوح ۲۵۵ چ) شاهک پسر بُندکان را نشان می‌دهد[۱۲] که البته مردی از مرتبهٔ اشراف است؛ در حالی‌که مُهر گلابی‌شکلی از سنگ گارنت در موزهٔ هنرهای زیبای بوستن (لوح ۲۵۵ ح) نقش پرویز ـ هرمز، پسر مارونه [احتمالاً مهرویه][۱۳] را بر خود دارد که نشانه‌های اشرافیت او هنوز شناسایی نشده است. بر اساس سبک مهر، ظاهراً پرویز ـ هرمز در اواخر دوران ساسانی می‌زیسته است؛ زیرا حکاکی دارای ویژگی‌های خشک و باریک، مانند نوع سکه‌های اواخر ساسانی است.

البته، شمار این مهرهای بزرگ هرگز زیاد نبوده است و شهروندان ردهٔ پایین، اگر چه ممکن بود آرزوی مهری با تکچهرهٔ خود داشته باشند، به یک نمونهٔ کوچک‌تر قناعت می‌کردند (لوح ۲۵۵ ز، س). مهرهای معمول با نقش تکچهره می‌توانست گرد یا بیضی و به اندازهٔ یک سکه یا نیمی از قطر آن باشد و تنوع در کیفیت گاه حتی بیشتر بوده است. زیرا، در عین حال که حداکثر رقابت در طرح و الگوسازی برجسته‌کاری‌های بزرگ رسمی است، ضعیف‌ترین آن‌ها تنها نمونه‌های خشنی است که با خراش‌هایی سر فرد را نشان داده‌اند. در نتیجه، سر حکاکی‌شده در یک مهر در مجموعهٔ خانم ویلیام مور (لوح ۲۵۵ ذ) در الگوسازی محکم‌تر از مهر بزرگ‌تری است که سر بافرّک بر خود دارد و درست دارای همان جزئیات است؛ در حالی که مهر دوم در همان مجموعه (لوح ۲۵۵ ر)، گرچه کار کمتری روی آن شده است، از نظر ارائهٔ ویژگی‌ها کاری منحصر به‌فرد است. گاهی مهرهایی با یک جفت نقش سر دیده می‌شوند که معمولاً زن و شوهر هستند (لوح ۲۵۵ د، ژ)،[۱۴] و گاهی نقش دو مرد است.[۱۵] اما نقش یک جنگجوی سواره که به زیبایی روی یک یشم زرد کنده شده است و در موزهٔ بریتانیایی است (لوح ۲۵۵ خ)،[۱۶] به خلاف صورت‌های متعارف سواران، دارای تمام خصوصیات تکچهره است، و بایستی بازنمایی از یک خدای سوار باشد (نک: ص ۹۸۴). اثر این مهر برجسته کاری‌شده دارای کیفیت یادمانی نقوش کنده‌شده بر صخره است (نک: لوح ۱۶۱ الف).

از نکات قابل توجه، وجود گاه و بیگاه تکچهره‌های زن در این مهرهای کوچک است (لوح ۲۵۵ ص).[۱۷] شاخصهٔ تکچهره‌های بزرگ و این مهرهای کوچک پرکار شکل تزیینی کار در پایان است. طرح‌های گیاهی مختلفی به‌کار گرفته شده است که برخی از آن‌ها به‌مانند طرح‌هایی است که پیشتر در آرایه‌های معماری ساسانی به‌کار رفته‌اند. در جایی دیگر، حاشیهٔ تزیینی روی یک جفت بال قرار دارد که از ویژگی‌های نگاره‌پردازی آن دوره است.[۱۸]

طبق معمول، مهرهای با کیفیت بهتر دارای نام بودند و ضعیف‌ترین نمونه‌ها اصلاً بر اساس سفارش ساخته نمی‌شدند و صرفاً جزو موجودی انبار حکّاک بوده‌اند؛ چنان‌که در سنگ‌های بزرگ‌تر و اکثر سکه‌ها سر اشخاص معمولاً از نیمرخ است، ولی گه‌گاه نقوشی از روبه‌رو نیز یافت می‌شوند (لوح ۲۵۵ ش) که نوع سکه‌های اردشیر اول (۲۲۴ ـ ۲۴۱ م) را به یاد می‌آورند (لوح ۲۵۱ ب).

عوامل دفع بلا و شر تقریباً به‌طور کامل در این طرح‌های تکچهره‌ای فشرده شده‌اند. استثنای بارز مُهر بهرام چهارم است که شاه بر روی دشمن به زانودرآمده ایستاده است؛ خصوصیتی که دست‌کم به دورهٔ آشوری باز می‌گردد و مراد از آن هم اعلام سلطهٔ سلطنتی است و هم حفظ آن از طریق جادوی مساعد و محافظ. مهرهای کوچک با نقوش تکچهرهٔ معمول غالباً دارای نقش ستاره و هلال ماه در زمینه و عناصر جزئی در طرح‌های دیگر مهرها است ــ که نیز می‌تواند طلب یاری از ستارگان باشد ــ و گاه این جنبه با نشانی از صورت‌های فلکی کنده‌کاری‌شده در زمینه وضوح بیشتری می‌یابد.[۱۹] ولی، به طور کلی، خدایان در کل این گروه از مهرها مورد غفلت قرار گرفته‌اند.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در مقابل، حکاکی به قصد طلب حمایت و حفاظت الهی، هدف غایی بسیاری از مهرهای ساسانی است. در این مهرها، خدایان یا به طور غیرمستقیم با به‌تصویرکشیدن چیزهای مرتبط با آنان ــ که برخی احتمالاً ارزش طلسمی داشته است ــ یا به طور مستقیم با تصویرکردن خودِ خدایان یا غالباً چهره‌هایی که نشان جادویی آنان است، یا به صورت رمزگونه با نمادها ــ که برخی نشانه‌های قراردادی باستانی بودند و برخی دیگر همان زمان‌ها از ترکیب ویژگی‌های قانونی یا صرفاً خیالی خدایان ساخته شده بودند ــ به یاری خوانده می‌شوند. دو نقش متداول مُهر احتمالاً به خدای بزرگ آسمان مربوط است، زیرا یکی از آن‌ها شامل آتشدان (شکل ۲۷۰)[۲۰] یعنی درگاه بهشت (نک: ص ۱۰۷۰) است؛ در حالی که مورد دیگر دست درازشده‌ای (لوح ۲۵۵ ض) را نشان می‌دهد که نشان قدیمی خدای آسمان است و در باورهای شرقی تاکنون باقی‌مانده است (نک: صص ۱۰۳۹ ـ ۱۰۴۰). گاه انگشتان به صورت کشیده نشان داده می‌شود و در مواردی انگشت سبّابه با انگشت شست مماس است. در مواردی دو دست گشاده در جهت مخالف یکدیگر ارائه شده است، و در یک نوع بسیار غیرمعمول بر روی یک مُهر کلسدوئن در کتابخانهٔ ملی پاریس، پرنده‌ای کوچک روی نوک هر یک از انگشتان دستی گشوده نشسته است. بی‌تردید این پرنده‌ها به خدایانی اشاره دارند که به یاری خوانده می‌شوند و گاه استغاثه و طلب یاری با نشان‌دادن اشکالی که به خدای دیگری مربوط است تأکید شده است؛ از جمله یک گوزن لمیده[۲۱] که می‌تواند ماه یا نشان ورثرغنه باشد (نک: ص ۱۰۴۵، نیز ص ۹۸۶).



شکل ۲۷۰. مهری با نقش آتشدان.

مهرهایی که بر خود نقش آتشدان دارند، ممکن است که به‌طور اخص خطاب به خدای بزرگ اهورامزدا باشند؛ چنان که نیمتنهٔ اهورامزدا که از میان شعله‌های آتش برآمده، در نقش مهری در کتابخانهٔ ملی پاریس مشاهده می‌شود (لوح ۲۵۵ ظ) و به همین روال در پشت سکه‌هایی در جنوب ایران در دورهٔ اشکانیان هم موجود است (لوح ۱۲۶ خ، د). در این‌جا با نیایش و استغاثهٔ آشکار به درگاه آفریدگار متعال سروکار داریم.

البته، فرد معمولی یاری‌های کمتری طلب می‌کرد. خدایان کوچک‌تر ظاهراً به نیازها و حمایت‌های روزمره نزدیک‌تر بودند. در آیین پرستش طبیعت که زردشت آن را به باور رسمی آریایی بدل کرد، اهورامزدا دارای همتایی جدانشدنی یعنی مهر (میثره) بود. زیرا، اگر اهورامزدا چیزی جز باز نمود آسمان یا به احتمال بیشتر، در وهلهٔ اول، خودِ آسمان درخشان نبوده است، مهر برجسته‌ترین هیئت آن یعنی خورشید را تجسم می‌بخشید. در مراحل بعدی عقلانیت پیشرفته دو برادر از یکدیگر جدا شدند و مهر در ردهٔ پایین‌تری قرار گرفت، ولی خورشید به عنوان عنصر اصلی توانایی باقی ماند. در واقع، بسیار مهم بود که مهر تنها نشانهٔ خورشید نباشد. دیگر خدای خورشید، یعنی ورثرغنه که او را می‌توان جزو قهرمانان الهی دورهٔ ساسانی به‌شمار آورد، به مهر بسیار نزدیک بود و در مواقعی این دو اگر درهم آمیخته نمی‌شدند، قابل جابه‌جایی بودند؛ و همزمان خورشید خود در ردهٔ پایین‌تری در مجموعهٔ ایزدان تحت عنوان خَورشید باقی می‌ماند. ماه نیز به همان نسبت مهم بود و همواره با نقش ماه یا گاو یکتا آفریدهٔ نخستین بازنمایی می‌شد.

به سبب همانندی‌های نزدیک و ارتباط متقابل جنبه‌های گوناگون باورهای ستاره‌پرستی، انتساب هر گونه تجسم‌بخشی ویژه به یکی از آن‌ها دشوار، بلکه در مواردی غیرممکن است؛ به‌ویژه آن‌که نمادها و نگاره‌های خورشید هم متعددند و هم به‌غایت دیرینه. بدین روال، عقابی که شکاری به چنگ آورده است، پیش‌تر، در

هزارهٔ سوم پ م، نقش آسمان یا خورشید بوده است (نک: لوح ۴ الف)؛ در حالی‌که نقش بز مکرراً در آثار شرق باستان با نمادهای مختلف ماه مرتبط بوده است (نک: صص ۱۰۴۵ ـ ۱۰۴۶ و لوح‌های ۹ ت، ۶۸ ب). متداول‌ترین نوع ساسانی آن بز کوهی در حال حرکت است که نه تنها در مُهرها، که در پارچه‌ها (نک: شکل ۲۴۹) و ظروف نقره‌ای ساسانی نیز دیده می‌شود (نک: صص ۹۳۱ـ ۹۳۳، و لوح‌های ۲۰۷ الف، ۲۱۹ ب، ۲۲۲ الف، ب). و شاخص‌ترین خویشاوند این نماد را می‌توان در آثار نهاوند از نیمهٔ هزارهٔ سوم پ م یافت (شکل ۲۸۷)،[۲۲] ولی، در گونهٔ ساسانی، این حیوان همواره با گیاهی که نماد ماه است همراهی می‌شود. همچنین شیر (لوح ۲۵۵ غ) نشانهٔ باستانی خورشید است با بال‌هایی که بعداً بدان افزوده شده است (لوح ۲۵۵ ف)، یا این که تنها پیش‌تنه‌اش، با بال یا بدون آن (لوح ۲۵۵ ق)، و با نوعی صورتک و نقاب نشان داده می‌شد. معنای پیش‌تنهٔ شیر بال‌دار را به‌درستی می‌توان در مهر عقیق سفید در موزهٔ بریتانیایی مشاهده کرد؛ زیرا در شانه‌های جانور نقش گردونهٔ خورشید یا چلیپای شکسته به‌عنوان نماد خورشید نقش بسته است.[۲۳] گاو نیز جانوری خورشیدی است و مِهر مشخصاً گاو خوانده می‌شود،[۲۴] در حالی که در آیین آریایی اسب مهم‌ترین جانور معرّف خورشید است (لوح ۲۵۵ ک). اشکال اسب به‌ویژه متنوع هستند و به‌تنهایی یا به صورت جفت سینه به سینه و متقابل، یا در حالی که یکی در حال چراست و دیگری بی‌حرکت ایستاده است (لوح ۲۵۵ ب ب) ظاهر می‌شوند. اسب بال‌دار (لوح ۲۵۵ الف الف) به همان نسبت معمول بوده است؛ ضمن این‌که این شکل گاه به صورت صورت فلکی فرس اعظم (اسب بال‌دار) (نک: ص ۹۹۶) بازنمایی شده است و گاه نیز معرّف خورشید است. در مُهر عقیق جگری، در موزهٔ بریتانیایی،[۲۵] نقش صورتک شیر در بالای پیش‌تنهٔ دو اسب بال‌دار پشت به پشت نمایانده شده است. عملاً اسب‌ها همه از نوع ساسانی و در ترکیب و آرایش به اسب پرشرون نزدیکند (نک: ص ۹۱۵ ـ ۹۱۶). پیش‌تنهٔ اسب بال‌دار در مُهری در کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۵۵ ع) ارتباط نجومی اسب را با نمادهای همراه به خوبی نشان می‌دهد. ترکیبات متنوع این جانوران نجومی نیز یافت شده است؛ مانند عقاب روی سر گاو و آتشدان با عقابی که روی آن فرود آمده است (لوح ۲۵۵ ط) که به همان ترتیب آسمان یا خدای خورشید را به یاری می‌طلبد.[۲۶]

ولی، جالب‌تر از این بازنمایی سادهٔ موجودات آسمانی الهی، نقشمایه‌های خیالی است که از ترکیب صفات و خصلت‌های گوناگون پدید می‌آید. شیردال (شکل ۲۷۱ الف)، بخشی عقاب، بخشی شیر، و معمولاً بال‌دار، یک موجود خیالی باستانی است که به قصد بازنمایی دوگانهٔ خورشید شکل گرفته بوده است (شکل ۲۹۸)،[۲۷] ولی نمادهای دیگر از ابداعات دورهٔ ساسانی است و ظاهراً اختصاص به مهرها داشته است. مهری در موزهٔ لوور موجودی دو سر، آمیزه‌ای از شیردال و عقاب را نشان می‌دهد؛[۲۸] در حالی که نقشمایه‌ای که پیوسته ظاهر می‌شود، صورتک شیری با شاخ‌های بز کوهی است (لوح ۲۵۵ پ پ)، و در زیر آن غالباً یک جفت بال عقاب، یعنی پرندهٔ خورشید، قرار دارد؛ شکلی که در بعضی از تاج‌های سلطنتی ساسانی نیز آمده است (نک: شکل ۷۴۵، فصل ۵۴). ترکیب دیگر سر گاوی است که دو سر عقاب پشت به هم را بر تارک خود دارد (شکل ۲۷۱ ب).[۲۹] در موزهٔ متروپولیتن مهری است که موجودی است مرکب از پیش‌تنهٔ شیردالی در یک سمت و پیش‌تنهٔ اسبی بال‌دار در سمت دیگر (شکل ۲۷۱ پ)[۳۰] که به صورت وارونه نسبت به یکدیگر قرار دارند. نمونهٔ همانند دیگر در گنجینهٔ یوهانیوم در شهر گراتس است که به همان شکل از ترکیب پیش تنهٔ شیر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و گاو شکل گرفته است،[۳۱] و نمونهٔ سوم در کتابخانهٔ ملی پاریس بز یا بزکوهی و گوزنی را در ترکیبی مشابه نشان می‌دهد، و نمونهٔ چهارم در موزهٔ بریتانیایی ترکیبی از شیر محافظ در حال حرکت و یک بز است.[۳۲] به همان گونه، دو شیر در حال حرکت جدا از یکدیگر در بالا وارونهٔ هم نشان داده شده است.

این جهت وارونه، آشکارا به حرکت چرخشی خورشید اشاره دارد و از شماری نقوش دیگر نیز برای اشاره به همان جنبه استفاده شده است.[۳۳] در مجموعهٔ آقای جکس مهری با دو صورتک شیر وجود دارد، صورتک دوم به صورت وارونه با سرهای آهو در دو طرف است (شکل ۲۷۱ ت)، ولی معمول‌تر از آن‌ها طرح‌هایی است که به حرکت چرخشی اشاره دارد؛ مخصوصاً طرحی از سه شعاع که طرحی انتزاعی از نماد باستانی خورشید است و به همان شکل در مهرهای ساسانی هم به کار گرفته شده است.[۳۴]

یک نقش سه‌شاخه (شکل ۲۷۱ ث)[۳۵] مرکب از پیش‌تنهٔ سه شیر بال‌دار است. حتی از تکچهرهٔ خود خدا، احتمالاً ایزد خُورشید (خورشید)، در این ساختار تصنّعی که به مسیر خورشید اشاره دارد، مخصوصاً با نیمرخ‌های پشت به پشت استفاده شده است (لوح ۲۵۵ خ خ، شکل ۲۷۱ ج) که گاهی روی دو بال عقاب قرار دارد،[۳۶] گاهی هم سر عقابی بالای آن است.[۳۷] این سر ژانوس‌وار،[۳۸] چه در این شکل و چه به صورت سه‌گانه (شکل ۲۷۱ چ)،[۳۹] که نشانی از برآمدن، اوج، و فروشدن خورشید است، بازنمایی خورشید را حتی تا سده‌های میانی ادامه داده است (نک: لوح ۱۳۱۴ الف). مهری در کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۵۵ ت ت) تعبیر پیچیدهٔ غیرمعمولی از این صورت سه‌گانه است که بالای آن سر عقابی است و چنان طراحی شده است که نماد دیگری از خورشید نیز تجسم می‌یابد که عقاب نشان می‌دهد. روایت ساده‌ای از همین دیدگاه عقابی با سر انسان است.[۴۰]

اشکال عینی این خدایان به نسبت صورت‌های تجسم صفات آن‌ها عمومیت بسیار کمتری دارد، ولی مهری در موزهٔ دولتی برلین خدای خورشید را در ارابه‌اش می‌نمایاند (لوح ۲۵۵ ث ث)[۴۱] که باز باید خُورشید باشد؛ در عین حال مهرهایی با نقش سوار در دست راست که می‌تواند یکی از سه نماد خُورشید، مهر، یا ورثرغنه باشد. این نقش اسب‌سوار در حال تاخت است؛ اما در نقش برجسته‌ای بر روی یک عقیق رگه‌دار که مهر خسرو دوم برای بَرید و چاپارها بوده است، می‌بینیم روی حلقهٔ طلای مهر شعار «سرعت» حک شده است.[۴۲] این نوع پیش‌تر در طرح‌های روی مهرهای فرهنگ لرستان (نک: ص ۳۳۶ و شکل ۶۲ ب) و دورهٔ اشکانی (نک: شکل ۱۲۶ ب ب) نیز دیده شده است.

مهرهایی که ورثرغنه، همدم مهر (میثره) را به یاری می‌خوانند، می‌توان به آسانی تشخیص داد؛ زیرا ورثرغنه در ده مظهر جسمانی مختلف به زمین آمد: باد؛ گاوی زیبا با گوش‌ها و شاخ‌های طلایی؛ اسب سپید زیبا با گوش‌های زرد؛ شتر با دندان‌های تیز، چابک، و در حالت پیش‌رونده؛ گراز خشمگین که تعقیب می‌کند و به یک ضربه می‌کشد؛ جوان زیبای پانزده‌ساله؛ مرغ وارَغنه، چابک‌ترین مرغان؛ قوچ زیبای وحشی با شاخ‌های پیچ پیچ؛ گوزن نر جنگجوی زیبا با شاخ‌های تیز؛ و یک مرد.[۴۳] گاو، گراز، قوچ، و گوزن نر نشانه‌های باستانی ماه بودند که احتمالاً به خدای آسمان افزوده شده و سپس به این خدای خورشید منتقل گشته‌اند (نک: ص ۹۸۲).

مهرهایی که در آن‌ها نقش ورثرغنه را می‌توان بی‌تردید شناسایی کرد، مشتمل بر گروهی است که در آن پیش‌تنهٔ تجسم‌های گوناگون او به شکل طرح گردونه‌ای دوّار چیده شده‌اند که یادآور مسیر گردش خورشید

است. در نتیجه، مهرهای موزهٔ لوور (لوح ۲۵۵ چ ج) و کتابخانهٔ ملی پاریس (از شمال هندوستان) که دارای نشانه‌هایی مرکب از پیش‌تنهٔ گاو، قوچ، و گوزن و بز یا نوعی بزکوهی است؛ اگرچه این آخرین نشانه در زمرهٔ مظهرهای تجسدی نیست، به نظر می‌رسد که با خورشید پیوند داشته باشد. مهر دیگری (شکل ۲۷۱ ح)[۴۴] به‌جای بزکوهی سر یک مرد جوان را دارد؛ در حالی که طرح شش شاخه‌ای در مجموعهٔ نگارنده (شکل ۲۷۱ خ) مرغ



شکل ۲۷۱ الف ـ ذ. مهرها.
الف. پشم سبز، با نقش شیردال. مجموعهٔ اکرمن.
ب. نقش سرهای گاو و عقاب.
پ. سنگ آهن، با نقش شیردال و اسب بال‌دار. موزهٔ هنری متروپولیتن.
ت. نقش صورتک‌های شیر و سر آهوان. مجموعهٔ جَکس.
ث. عقیق سفید، سه پیش‌تنهٔ شیرهای بال‌دار. موزهٔ بریتانیایی.
ج. نقش سرهای پشت‌به‌هم. مجموعهٔ جَکس.
چ. پشم سبز، صورت سه‌گانهٔ خورشید. موزهٔ بریتانیایی.
ح. نوعی حلقهٔ چهارسر.
خ. سنگ آهن، حلقه‌ای شش‌سر. مجموعهٔ اکرمن.
د. نگارهٔ حلقه‌ای سرهای گوزن و بزکوهی. کتابخانهٔ ملی پاریس.
ذ. مجموعه‌ای از تجسم‌های ورثرغنه.

وارَغنَه، شتر، و گراز به سر سه‌گانهٔ جانوران شاخ‌دار افزوده شده است. یک ستارهٔ هشت‌گوش در مهری در کتابخانهٔ ملی پاریس (شکل ۲۷۱ د) یک در میان با سر بز و گوزن آرایش یافته است و طرح چهار شاخهٔ سر گاو نیز مضمونی متداول است. طرح‌های دوّار مرکب از سر جانوران آسمانی، مخصوصاً چهارپایان، بیشتر در هزارهٔ چهارم پ‌م تکامل یافته بود و در دورهٔ هخامنشی انواع گوناگون آن‌ها مرکب از پیش‌تنه‌ها به عنوان نقش مهر استفاده می‌شد (نک: لوح ۱۲۴ د، ظ).[۴۵] در نقوش ساده‌تر، از جمله نمونهٔ موزهٔ متروپولیتن،[۴۶] دو سر یک مظهر متجسد در ارتباط یکدیگر در حالت وارونه طراحی شده یا یک مظهر از دیگری زاییده می‌شود، مانند پدیدآمدن گوزن از گاو؛[۴۷] ضمن آن‌که ترکیبی عجیب و غریب وجود دارد که شامل سر گرازی است که از میان دهان باز او دست خدای آسمان بیرون آمده است، در همان حال که سر یک عقاب از میان جمجمهٔ یک گراز شکل می‌گیرد (شکل ۲۷۱ ذ).[۴۸] در گوشهٔ روبه‌روی آن، مرغ وارغنه، ناظر بر صحنه، قرار دارد.

از آن جا که تجمع تجسدهای پیش‌تنه‌ای در کنار یکدیگر باید به ورثرغنه ارجاع داده شوند، چراکه تقارن مکرر مجموعهٔ پیچیده‌ای از این دست بسیار غیر محتمل می‌نماید، می‌توان چنین پنداشت که پیش‌تنه‌های تک‌افتاده از همان جانوران نیز خواستار حمایت اویند؛ مخصوصاً سرهای اسب، قوچ، گوزن، یا گراز (لوح

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۲۵۵ ح ح). سر اسب همواره بالای بال‌های عقاب نشان داده می‌شود. نقش سر گراز در مهر خسرو دوم به‌کار گرفته شده است که از طریق آن فرمان‌های مربوط به تنبیهات اساسی مهر می‌شد و نیز گردن محکومان با این مهر مهموز می‌شد که نمایشی عالی از مناسبت، دست‌کم برخی از نقوش مهر است؛ زیرا زمانی که ورثرغنه به زمین آمد تا گناهکاران اخلاقی را تنبیه کند، به شکل گراز بود.[۴۹]

سر یک مرد جوان که به شکل چند شعاع نقش شده است، گاه نیز جداگانه و بدون عواملی که تکچهره‌های همزمان را شاخص می‌سازند ظاهر می‌شود (شکل ۲۷۲) و با همهٔ انتزاعی‌بودن می‌توان از روی آن تجسم انسانی را تصور کرد. دو نمونه از سرهای نمادین تجسم انسانی که غنای بیشتری دارند و هر دو در کتابخانهٔ ملی پاریس هستند (لوح ۲۵۵ دد)، او را با کلاهخودی که منتهی به سر عقاب یا گوزن نر می‌شود نشان می‌دهند؛ درحالی‌که درست بالای برجستگی گردن سر گرازی وارونه قرار دارد و این خود باز اشاره‌ای به گردش خورشید است. کلاهخود شباهت بسیار به نمونه‌ای دارد که در برخی از سکه‌های بهرام چهارم آمده است (لوح ۲۵۵ ت) و گویای این است که شهریار با نوع پوشش سر خود به تعلق خاطر ویژهٔ خویش به قهرمان ملی تأکید می‌ورزد.[۵۰]



شکل ۲۷۲. کلسدونن سفید، نقش یک سر. مجموعهٔ اکرمن.

باز هم هنگامی که جانوران تجسم ورثرغنه به طور کامل نقش می‌شوند، احتمالاً ــ دست‌کم در برخی از آن‌ها ــ آن جانوران بازنمایی او هستند: اسب (نک: ص ۹۸۳)، شتر (لوح ۲۵۵ ذ ذ)، قوچ (لوح ۲۵۵ ر ر)، گوزن لمیده با گیاه پشت سر آن (لوح ۲۵۱ ز ز)،[۵۱] و گراز. یک جفت گوزن روبه‌روی هم در یک مهر یشم در موزهٔ بریتانیایی با سری منفرد اضافه می‌شود که تقریباً و بی‌تردید شیوهٔ دیگری از بازنمایی گردش خورشید یا ماه است (لوح ۲۵۵ چ چ). پرندهٔ نسبتاً بزرگی که به‌طور یقین کلاغ است، احتمالاً نمایش تجسم هفتم ورثرغنه، یعنی مرغ وارغنه، است. وارغنه به‌طور معمول به عنوان کلاغ سیاه شناسایی می‌شود، ولی کلاغ سیاه در مهرها دیده نمی‌شود و در ایران هم دیده نشده است؛ در حالی‌که نقش کلاغ بسیار زیاد نمایان است و پرنده‌ای گرانقدر شمرده می‌شود.[۵۲] گروه جانوران معرف ورثرغنه نیز وجود دارند؛ مثل گاو یا قوچ لمیده‌ای که کلاغ بر پشت آن نشسته است (لوح ۲۵۵ ژ ژ)،[۵۳] یا قوچ و گوزن لمیدهٔ روبه‌روی هم در دو سمت درختی نشان داده می‌شوند. شکل‌های کاملاً خیالی جانورانِ ترکیبی هم، مخصوصاً نوعی با بدن خروس در برابر خورشید طالع و سر یک بز، قوچ، یا گوزن (لوح ۲۵۵ س س) ظاهر می‌شود،[۵۴] این‌که مجموعهٔ نقوش معرف ورثرغنه باید هم در تنوع نقوش و هم در تعداد نمونه‌ها چنین گسترده باشند، تعجب‌آور نیست؛ زیرا ورثرغنه، به‌عنوان خدای ملی، طبعاً از بیشترین پیروان برخوردار بوده است.

این صورت‌های نسبتاً بی‌واسطه تنها محدودهٔ نفوذ ورثرغنه نیست که ثبت شده است. این قهرمان آسمانی قرینهٔ زمینی خود را در افسانهٔ بهرام گور داشت (نک: ص ۹۰۶) و آن قرینهٔ زمینی روی مهرها، همانند ظروف نقره، جایگاه یافته است (نک: لوح ۲۲۹ الف). بدین ترتیب، مهرهایی از اواخر دوران ساسانی در دست است که داستان بهرام‌گور و آزاده را به تصویر می‌کشند. (لوح ۲۵۶ الف): سواری با شیری که در مقابل سر اسب او به پا خاسته است (لوح ۲۵۶ ب)، احتمالاً نمایش دیگری از شخصیت خورشیدیِ شاه است (نک: صص ۹۰۷ ـ ۹۰۸)، و به همین ترتیب متداول مردی پیاده که شیر را با نیزه می‌زند. باز هم، سواری با نقش خورنه بر بالای سر،

اژدهایی شش سر را با نیزه می‌زند که احتمالاً تصویری دیگر از هنرنمایی‌های بهرام‌گور است (لوح ۲۵۶ ث)، و مشابه[۵۵] آن را در اسطورهٔ طوفان در چند سرزمین دیگر می‌بینیم.[۵۶] صحنهٔ شکاری استثنائی در روی یک سنگ عقیق نیمه گروی در کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۵۶ ت)، اگر چه کوچک است، به همان سبک نقش‌برجسته‌های طاق بستان است (لوح ۱۶۳ الف، ب) و قابل مقایسه با نقش بشقاب نقرهٔ کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۱۴) که در آن سواری کمان خود را در گیرودار زدوخورد می‌کشد. دیگر صحنه‌های شکار (لوح ۲۵۶ پ) نیاز به تعبیر و تفسیر دارند، همان‌گونه که مردی از اشراف که روی تختی لمیده و پیاله‌ای از شراب از دست ساقی می‌گیرد (لوح ۲۵۶ ض ض)؛ ضمن آن‌که مشابه آن در بشقاب‌های نقره هم وجود دارد (نک: ص ۹۰۹ و لوح ۲۳۰ ب).[۵۷]

خورشید در برخی از باستانی‌ترین فرهنگ‌های شناخته‌شدهٔ خاورمیانه با آیین باروری پیوند تنگاتنگ دارد. در واقع، احتمالاً در اصل خورشید در وهلهٔ اول به سبب نورافشانی سودمندش پرستش می‌شده است که، همراه با بارندگی کافی برای برداشت محصول خوب، لازم بوده است و زندگی و فراوانی را در برابر تهدید دائمی قحطی تأمین می‌کرد؛ ولی انگیزهٔ اصلی هرچه بود، پیوند خورشید و نمادهای باروری در دوران ساسانی بر دوام ماند. چنین است که در موزهٔ هنرهای زیبای بوستن نقش پیش‌تنهٔ شیری در چارچوب یک تاک موّاج (لوح ۲۵۶ ج)، یکی از گیاهان شاخص باروری قرار دارد و در اصل همان تاکی است که پشت سر گوزن چمباتمه‌زده‌ای که سرش به عقب برگشته، روییده است (شکل ۲۷۳ الف).[۵۸] در این‌جا نیز نقش با پسری برهنه بر کفل گوزنی در حال خوراک‌دادن به پرنده‌ای که روی شاخ آن نشسته، پیچیده‌تر شده است. این ریزه‌کاری‌های ظاهراً نامربوط برگرفته از دورهٔ یونانی ـ رومی و شاخه‌ای از رواج عام افسانه‌های پوتی *Putti* است که در دورهٔ هلنی آغاز می‌شود و از آن پس بارها به صورت تفنن تزیینی ظاهر می‌شود.[۵۹] البته، در این‌جا اشاره به مورد مشخص‌تری است؛ چرا که چنین جزئیاتی عوامل شاخصهٔ صحنه‌های باکوسی بود که در شرق ایران، در دوران اشکانی، بسیار معمول بود و آشکارا ریشه‌ای باکتریایی (بلخی) دارد (نک: ص ۵۹۴). بی‌ارتباط نیست اگر بگوییم باکتریا احتمالاً جایگاه اصلی تاک است؛ گرچه عیاشی‌های باکوسی دوران اشکانی ممکن است به نمادگرایی هوم[۶۰] تبدیل شده و باکوس به عنوان خدای خورشید مطرح بوده باشد.[۶۱] این دو مهر غیرمعمول و بسیار مرتبط به هم احتمالاً می‌تواند بازنمایی سبک شرق ایران ساسانی باشد.

ارتباط بین خورشید و باروری در اساطیر ایرانی به صورت توصیف دلبستگی ورثرغنه به اَناهیتا، ایزدبانوی باروری که مطابق با ستارهٔ زهره است، بیان شده است.[۶۲] اَناهیتا در همان حال ایزدبانوی چشمه‌ها و جویبارها، گله‌ها و رمه‌ها هم هست و به تبع آن، نگهبان دختران و حامی آنان در امر مهم شوهرکردن. گل او نیلوفر، گل خورشید است، جانور اصلی او سگ است که نگهبان گله‌هاست و در اوستا بسیار ستوده شده است،[۶۳] و مرغ او کبوتر است؛ هرچند اَناهیتا ممکن است به تبعیت از یونو [ملکهٔ خدایان رومی و حامی زنان] گاهی همراه طاووس باشد (نک: ص ۹۱۲ و شکل ۲۵۲). تندیس او در دورهٔ هخامنشی موجود بوده و در اوستا توصیف شده است و در مهرهای هخامنشی (نک: ص ۴۹۹ و لوح ۱۲۴ غ، ق)، و در قالبی خشن‌تر ظاهراً در دورهٔ اشکانی بازنمایی شده است (نک: شکل ۱۲۶ پ، ج). لذا، عجیب نیست که این نقش بار دیگر در سبک ساسانی نیز اجرا شده باشد. پیکره غالباً در طاقچه به صورت نشسته (شکل ۲۷۳ ب، ت)[۶۴] یا ایستاده[۶۵] (شکل ۲۷۳ پ) و همواره کاملاً پوشیده است و ایزدبانو معمولاً به شکل طبیعی است تا یک تندیس، و معمولاً نیلوفری (لوح ۲۵۶ چ)[۶۶] را

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

که گل مخصوص اوست بو می‌کند. مهرهایی که طاووسی بر خود دارند (شکل ۲۷۳ ث)،[۶۷] بی‌تردید در طلب یاری او ساخته شده‌اند و تعداد بسیاری از مهرها که به‌صورتی ضعیف نمایی از یک پرنده دارند که ممکن است کبوتر او باشد (لوح ۲۵۶ ژ). مهری از سنگ عقیق جگری در موزهٔ بریتانیایی این پرنده را در چارچوب تاک موّاج باروری نشان می‌دهد.[۶۸] به همان وجه، نقش نیلوفرهای تک (لوح۲۵۶ ح) یا گروهی از درختان احتمالاً باید در ارتباط با این خدا باشند و غالباً هم همراه یک جفت بالند. همچنین ممکن است نقش پیچیده‌تری در مهری از



الف ب پ ت ث

شکل ۲۷۳ الف ـ ث. مهرها.

الف. نقشمایهٔ گوزن و پوتو.
ب. کلدوئن، اَناهیتای نشسته. موزهٔ هنری متروپولیتن.
پ. عقیق، اَناهیتای ایستاده، موزهٔ هنری متروپولیتن.
ت. پیکرهٔ اَناهیتا. موزهٔ هنری متروپولیتن.
ث. کلدوئن قهوه‌ای، طاوس، موزهٔ هنری متروپولیتن.

سنگ آهن در موزهٔ بریتانیایی[۶۹] نیز به او مربوط باشد. در میان گردنبند حلقه‌ای او یک دست طلب کننده است (بر گردنبند او، در توصیف این ایزدبانو تأکید شده است و غالباً در بازنمایی پیشین او در پیکرک‌های سفالی به‌وضوح دیده می‌شود (نک: صص ۲۶۰، ۲۶۱، ۳۷۱)). پنج شاخهٔ گل نیلوفر در انحنای گردنبند، و زیر قسمت‌های برجسته به طور قرینه یک جفت پرنده قرار دارند. یک گلوبند مجموعه را کامل می‌کند.

اَناهیتا، البته، برابر زردشتی ایزدبانوی باروری بود که در مرکز توجه طیفی از آیین‌های غرب آسیا از قدیم‌ترین ادوار پیش از تاریخ قرار داشت (نک: فصل ۱۱، پانوشت ۱۱)، و روایت دیگری از این ایزدبانو در دوره‌ای که در بین‌النهرین و عیلام عمومیّت داشته در مهرها ظاهر می‌شود. او در این جنبه از کارکرد خود همواره با کودکی همراه است. گاه حالت ایستادن او به همراه کودکی است که ایستاده او را می‌نگرد.[۷۰] در مورد دیگری، او ایستاده است ولی کودک را در بغل دارد؛[۷۱] ولی غالباً نشسته و کودک را در بغل گرفته و برهنه است. در نوع بسیار تزیینی آن در موزهٔ بریتانیایی، روی نیمکتی نشسته، پاها را دراز کرده، روی چندین بالش دورهٔ ساسانی لمیده است، و کودک حلقه‌ای در دست دارد که سه غنچهٔ نیلوفر بدان متصل است (لوح ۲۵۶ ذ ذ).

موضوع ترکیبی خورشید و باروری در بندهشن نیز[۷۲] در قالب «درخت بس‌تخمه» واقع در میان دریای فراخکرت (جَ) بیان شده است. آشیان عقاب فراز درخت (نک: صص ۸۵۴، ۱۰۵۶) و دو پرنده به نام‌های سئنه[۷۳] و چَمروش[۷۴] تخمه‌ها و دانه‌ها را بر جهان می‌پراکنند. این نمودگاری از هوم زرین و به‌وضوح خورشید است، چرا که هوم سفید نشان ماه است (نک: ص ۱۰۲۶). هوم زرین در مهرها معمولاً به صورت درخت انار تعبیر شده است که دارای سه میوه است (لوح ۲۵۶ خ). دانه‌های بسیار انار با توصیف بندهشن تطبیق می‌کند و گویای این

است که دست‌کم از دورهٔ آشوریان این شکل از انار آن را به یکی از نمادهای باروری در بین‌النهرین بدل ساخته است. در این نگارهٔ گیاهی، گاه نیز بال‌ها به هم پیوسته و اغلب پرنده‌هایی بر آن نشسته‌اند که بسیار طبیعی نقش شده‌اند؛ ولی بی‌تردید منظور از آن دانه‌پراکنندگان افسانه‌ای یادشده در بندهشن است.[۷۵] در ارتباط نزدیک با این مفاهیم کیهانی موجود مرکبی مانند سیمرغ دیده می‌شود (نک: صص ۹۱۳ ـ ۹۱۴) که در بسیاری از ظروف نقره (نک: لوح‌های ۲۱۹ الف، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۳۸) و پارچه‌ها (لوح‌های ۱۹۹ ب، ۲۰۰) آمده، ولی در مهرها کمیاب است (لوح ۲۵۶ ذ).

در درختی مُسَبک، نفوذ هنر آشوری را آشکارا می‌توان دید (لوح ۲۵۶ د) که به پیشینهٔ بین‌النهرینی آن نزدیک است و می‌تواند بازنمایی شکلی دائمی از سنت‌های عیلامی باشد. در این‌جا «بس تخمه» با خوشه‌های پرتوی نشان داده شده است که هر یک به نقطه‌ای منتهی می‌شوند. شکلی که گویای پرتوهای خورشید هم هست. در جای دیگری درخت به شکل بسیار قدیمی عیلامی، یعنی درخت سرو است (نک: شکل ۷۰ ذ).[۷۶]

ماه یا خدای ماه آریایی‌ها در یک شکل برجستهٔ دیگری هم به تن خویش ظاهر می‌شود[۷۷] که ارابهٔ ماه را می‌راند که توسط گاوی کوهان‌دار کشیده می‌شود. اگر چه این نقش الزاماً در سطح کوچکی به‌هم فشرده شده ولی به‌خوبی شباهت خود را به مضمون‌هایی که در بشقاب‌های نقرهٔ ساسانی مصور گشته می‌رساند (نک: ص ۹۱۳ و لوح ۲۰۷ ب) و تردیدی نیست که هموست روی هلال ماه نشسته و توسط هفت سیّاره احاطه شده است.[۷۸] این مُهر در موزهٔ بریتانیایی است.

گاو کوهان‌دار به‌تنهایی یا به‌صورت جفت، ایستاده یا لمیده، بال‌دار یا بی‌بال (لوح ۲۵۶ ر) یکی از اصلی‌ترین نقوش مهر است و احتمالاً در دورهٔ اشکانی نیز به‌کار می‌رفته است (شکل ۱۲۶ پ پ). این جانور بی‌تردید همزمان نشان‌دهندهٔ هم ماه و هم گاو یکتا آفریده است. زیرا این دو بسیار به هم پیوسته‌اند[۷۹] و این نقوش در اشاره‌ای دوگانه به جنبهٔ دیگری از کشمکش همیشگی برای باروری باز می‌گردد و برای فراوانی غلات و دام بدان توسل می‌جویند که در آغاز از استخوان، خون، و امعاء و احشای گاو یکتاآفریده شکل گرفته‌اند.[۸۰] این نماد در نقش خواستاری جانوران نیرومند و پربار ممکن است با درواسپ[۸۱] که گوش نیز خوانده می‌شود و روان گاو بوده است، مرتبط باشد،[۸۲] که سامان‌دهندهٔ رسالت اَناهیتا به عنوان حامی دام‌ها بوده است. درواسپ احتمالاً ایزدبانوی اصلی باروری در نزد آریایی‌هاست و اَناهیتا بعدها به عنوان یک عنصر بیرونی وارد شده است. به احتمال بسیار، برخی از نقوش مهر با نقش گاوسانان نوعی احضار درواسپ باشد، زیرا او نقش چشمگیری در نقوش روی بشقاب‌های نقره دارد (نک: ص ۹۱۲). تنها مهر شناخته‌شدهٔ دیگر که می‌تواند به او مربوط باشد، ایزدبانویی است که هلال ماه را در دست دارد که از انواع نسبتاً کمیاب است.

گاو کوهان‌دار دارای نقش ویژه‌ای در نقوشی است که مردی را در حال راندن یک جفت گاو نشان می‌دهد. این نقش بر اساس لباس دامن‌دار مرد احتمالاً باید تباری بین‌النهرینی داشته باشد.[۸۳] این مضمون در دورهٔ هخامنشی (لوح ۱۲۴ ث) و ظاهراً دورهٔ اشکانی به‌کار گرفته شده است (نک: شکل ۱۲۶ ق). از آن‌جا که مهرتراشان ساسانی هیچ دلیلی، یا در مواردی هیچ علاقه‌ای برای به‌تصویرکشیدن صحنه‌های داستانی نداشتند، احتمال دارد این تصویر نوعی شخم‌زدن آیینی باشد؛ فرضی که با استفاده از همان نقش به صورت سرعلم در هزارهٔ سوم پ م تأیید می‌شود. زیرا ظاهراً نقش دیگر مهرها ادامهٔ مضمون‌های مذهبی آن دوره بوده است (نک:

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ص ۱۸۹، لوح ۲۲ پ). در گروهی دیگر از نقشمایه‌ها (لوح ۲۵۶ ز) گاو گاهی بال‌دار است و سر ریش‌دار ماه بر خود دارد و نوعی شبه سفینکس را ارائه می‌کند که عموماً به صورت جفت روبه‌روی همدیگر قرار دارند. این موجود در مهرهای هخامنشی (لوح ۱۲۴ چ) ظاهر می‌شود و دارای سابقهٔ بین‌النهرینی است که احتمالاً از معنا و اهمیت متفاوتی برخوردار بوده است.

ماه به همراه گاوش یکی از سه‌گانه‌ها بود؛ دیگر اعضا درواسپ و تیشتر، آورندهٔ باران هستند که با شعرای یمانی، صورت فلکی کلب اکبر، شناسایی می‌شد و نشان‌دهندهٔ روزهای پیش از آغاز فصل بزرگ باران بود.[۸۴] ارتباط اعتقادی میان ماه و تیشتر حتی امروزه نیز بین کشاورزان رایج است که منازل ماه بر طوفان اثر می‌گذارد و از جهت حاصلخیزی باید گرامی داشته شود؛ زیرا کار حیاتی بذرافشانی و کشت و زرع متکی بر آن است. سه مورد تجسد تیشتر[۸۵] برابر با تجسدهای ورثرغنه است: گاو با شاخ‌های زرین، اسب سفید با گوش‌های زرین، و گراز. این تقارن احتمالاً اتفاقی نیست، چرا که فتح نمایان خدای خورشید در کهن‌ترین اساطیر خاورمیانه و نزدیک تسخیر و تصرف طوفان است، و غالباً در نظام توتمی، معمولاً توتم مغلوب را از آن خود می‌کند. به سبب این همانندی تجسدها، مهرهای منقوش به گاو و اسب می‌توانند به او مربوط باشند؛ ولی در بشقاب‌های نقره او را به شکل اسب تک‌شاخ افسانه‌ای بازنمایی کرده‌اند که در میان همراهان خود به وضوح شناسایی می‌شود، و چه بسا برخی شیردال‌های عجیب و غریبی که روی مهرها دیده می‌شوند، به همین منظور ظاهر شده باشند. این جانور درازگوشی بود که سیطرهٔ بلامنازعی بر موجودات دریایی داشت[۸۶] و از این رو، نقشمایه‌ای که در آن پیش‌تنهٔ درازگوشی از یک صدف حلزونی بیرون زده و نقش حشره‌مانند مبهمی (میگو؟) در یک طرف آن قرار دارد، احتمال دارد اشاره‌ای به تیشتر باشد.[۸۷]

قوچ‌های ماه از نژادی شایسته (نک: ص ۱۰۴۵) که معمولاً به صورت جفت ظاهر می‌شوند، نیز مکرراً و با جدیت به یاری خوانده می‌شوند. این قوچ‌ها بر روی مهرها، در حالی که در دو سوی درختی قرار دارند، درست مانند نمونه‌های خود در ظروف نقره تصویر شده‌اند (لوح ۲۳۲). این‌که این قوچ‌ها متعلق به ماه هستند و نه درونمایه‌های مربوط به ورثرغنه، از نقشی پیداست (شکل ۲۷۴)[۸۸] که در آن درختی که قوچ‌ها در دو سوی آن جای گرفته‌اند، یک علم سه‌شاخه نماد هلال ماه است. این درخت یقیناً «گائوکرنا» (گوکَرن، درخت گاو شاخ) است.[۸۹] درختی که نزدیک «درخت بس تخمه» در میان دریای فراخکرت می‌روید، همپای هوم سفید، و مانند «درخت بس تخمه»، درخت خورشید بوده است (نک: صص ۹۸۸ ـ ۹۸۹)؛ از این رو ماهدرخت بوده است.



شکل ۲۷۴. نقش جانوران شاخ‌دار در دو طرف درخت نخل

همکار افسانه‌ای‌تر ماه و تیشتر در کار فرودآوردن گاو ـ ماهی نماد فصل باران است؛ موجودی که سیطرهٔ غریبی بر موجودات دریایی دارد و همانند اسب تک‌شاخ تیشتر ریش‌دار[۹۰] دارای بال است.[۹۱] این عضو گروه با نقش سنتی ماه ریش‌دار گاه در یک مهر عقیق در کتابخانهٔ ملی پاریس به شکلی واحد ظاهر می‌شود (لوح ۲۵۶ س). موجود افسانه‌ای پدیدارشده دارای سر انسان با پیش‌تنهٔ گاو و دم ماهی است که جای فرود مرد جوان برهنه‌ای ــ ظاهراً تیشتر ــ است؛ زیرا در زیر آن کوزه‌ای است (کوزهٔ ابر که او باران را در آن گرد می‌آورد)[۹۲] و در گوشهٔ مقابل یک سر گاو که احتمال دارد بازنمایی دیگری از گاو یکتا آفریده یا یادآور درواسپ و روان گاو باشد. به سان عضو سوم سه‌گانه‌ها، در زیر همهٔ این گروه

یک شاخه نخل که ظاهراً اشاره به ماهدرخت است، همواره به صورت درخت نخل نمایش داده می‌شود.

باز، نقش دیگری که احتمالاً از تیشتر طلب یاری می‌کرده است، ستاره‌ای بزرگ است؛ زیرا با آن‌که دیگر ایزدان دارای پیوندهای اختری خاص خود هستند، تیشتر به عنوان «ستارهٔ اول، ستارهٔ درخشان و باشکوه» نام برده شده است (شکل ۲۷۵ الف، ب).[۹۳]



الف ب

شکل ۲۷۵ الف و ب. مهر با نقوش صور فلکی. الف. عقیق جگری. مجموعهٔ اکرمن. ب. موزهٔ هنری متروپولیتن.

این شناسایی دقیق پیوستگی‌های اختری این پرسش را پیش می‌آورد که تا چه اندازه توجهات نجومی به نمادگرایی غیر از خورشید و ماه، نظر مهرسازان را به خود معطوف داشته است. تا زمانی که جایگاه نجوم و اخترشناسی در سازماندهی انجمن ایزدان آریایی و اساطیر روشن نشده است، این پرسش بی‌پاسخ خواهد ماند (نک: فصل ۳۸). مضمون شیری که گاو را می‌گیرد (لوح ۲۵۶ ش) در شماری از مهرهای ساسانی استفاده شده، سده‌های متمادی در آرایه‌ها جای گزیده و بر پایهٔ نظام اسطوره‌ای ـ نجومی ایرانی، تعبیری چون تابستان بعد از زمستان، اعتدال ربیعی، یا سال نو داشته است.[۹۴] طرح معمول شیر و عقرب (لوح ۲۵۶ ص) به همان اندازه می‌تواند به موضوع انتقال از تابستان به پاییز مربوط باشد؛ زیرا در این دوره خورشید در اعتدال خریفی به صورت عقرب است.

مشکل اختری پیچیده‌تر به نقش معمول و مهم دیگری در مهرها برمی‌گردد که موضوع صورت فلکی حواء است (لوح ۲۵۶ ض). این نقش به درجات کمّی و کیفی مختلف از شکل کامل تا اشکال محوشده‌اش یافت شده و در بدترین حالت صرفاً طرحی از خطوط آن باقی مانده است و تنها زمانی قابل شناسایی است که مراحل میانی فرایند انتزاعی آن ردیابی شود. اما در کامل‌ترین شکل آن مرد ریش‌داری با پای گاو یک جفت نیزه در دست دارد که به دور هر یک ماری حلقه زده و در انتهای آن خروسی ایستاده در بالای (یا کنار) عقرب قرار دارد و چند چهارپا در صحنه دیده می‌شوند که از آن میان می‌توان سگ (کلب اکبر) را به همراه چند نماد اختری متداول مشاهده کرد. ظاهراً این تصویر کیومرث ('زندگی انسان')[۹۵] است که «وقتی از رطوبت زاده شد و چشم‌های خود را باز کرد، جهان را که چون شب تیره بود دید. تمام جهان پر از مار، عقرب، مارمولک، و خَرفَستران از همه گونه بود؛ و در نتیجه دیگر موجودات چهارپا در میان خزندگان ایستاده بودند».[۹۶] او در این‌جا بر دشمنان خزندهٔ خود پیروز شده است؛ عقرب را زیر پای خود گرفته و مارها را واداشته تا به‌جای عَلَم به کار گرفته شوند، و در همان حال خروس‌ها پیروزی او را اعلام می‌کنند. لیکن، این روایت خدای کهن آسمان است که در تاریخ خود نسبتاً دیرتر به صورت فلکی تبدیل شده است (نک: صص ۱۰۳۹، ۱۰۶۵).

در واقع، این نقش در فرایند کامل‌ترین بازنمایی مهر ساسانی چکیدهٔ تاریخ پیچیده‌ای است. دو نمونهٔ اصیل آن از دوران کالکولیتیک که در شکل ترکیبی باقی‌مانده است، نشان می‌دهد که «نگهبان» جفت نیزهٔ آسمان را در دست دارد (شکل ۲۸۶ الف) و در بازنمایی دیگری در حال گرفتن جفت مارهای جوّ (آتسفر) است (شکل ۲۸۶ پ). حال می‌توان طیفی از جزئیات جنبی را که در فاصلهٔ دوره‌های طولانی گرد آمده است، بدان افزود. معمول‌ترین آن‌ها یک جفت پرنده است که جای سرنیزه‌ها را گرفته و احتمالاً همان پرندهٔ باستانی آسمان است (نک: صص ۱۰۴۰ ـ ۱۰۴۱). جانوران دیگر در زمینهٔ نقش‌ها که همواره شامل سگ شکاری و عقرب است،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

احتمالاً در نخستین مراحل تحوّل که به‌ترتیب، بار نمایی ابر و ماه بودند، مطرح شده‌اند (نک: صص ۱۰۴۸ ـ ۱۰۴۹، ۱۰۵۲). این امر به همان اندازه می‌تواند در مورد قو نیز که بسیار کمتر معمول بوده، صادق باشد (نک: ص ۱۰۶۵). ولی، از دیگر سو، همهٔ این‌ها می‌تواند پس از آن‌که به‌عنوان صورت‌های فلکی درآمدند، شکل گرفته باشند که ظاهراً همزمان با تحوّل شناسایی اساطیری این شکل آسمان به‌عنوان کیومرث روی داده است (نک: صص ۱۰۳۹، ۱۰۶۲ ـ ۱۰۶۳). همچنین به نظر می‌رسد در همین زمان مفهوم جدال وارد کل ماجرا شده باشد.

مفهوم تعارض میان خوب و بد را باید کاملاً از کشمکش میان قهرمان آسمان و جانوران نمایندهٔ فصول (نشانه‌های منطقةالبروج در دوره‌های بعدی) برای تضمین گردش سالانهٔ زمان، جدا کرد (نک: ص ۱۰۵۸). این موضوع در مهرهای ساسانی نیز در تعبیرات متفاوتی از نقش معروف به گیلگمش دیده می‌شود. در نتیجه، قهرمان درحالی‌که میان دو بز ایستاده، در مقام «نگهبانی» آسمان دو شیر را بلند کرده است (لوح ۲۵۶ ط) و بدین ترتیب گذر زمستان و آمدن تابستان را تضمین می‌کند. خلاصه آن‌که این مضمون نمود دیگری از اعتدال ربیعی یا نوروز است. در بعضی گونه‌های تفسیری، جانوری که مهار شده از پای پشت بالا کشیده شده است. این شکل پیش از آن در دورهٔ هخامنشی به‌کار رفته (لوح ۱۲۴ پ، ذ، ص) و در کاربرد بعدی روشن‌تر شده است.

شایان یادآوری است که دو تفسیر از خدای آسمان در نگاره‌پردازی آیین مهر در اواخر دورهٔ باستان در هم آمیخته است: صفت‌های ضمنی نگهبان آسمان به مرحلهٔ گردش فصول که با اعتدال ربیعی مشخص می‌شود، افزوده شده است. مهر با تیغ مقدس (نک: ص ۹۹۳) بر گاو ضربه می‌زند و این حلقهٔ گاوکشی مهر با نقش عقرب، مار، سگ، و غالباً خروس تکمیل می‌شود.[۹۷] به‌علاوه در این جاست که معنای جانوران شکست‌خورده که وارونه نگه داشته شده‌اند روشن می‌شود؛ زیرا مهر گاو را پیش از قربانی کردن، در این حالت به درون غارش می‌کشد. عمل گاوگیری مهر اعتدال ربیعی را می‌آورد و سپس به آن پایان می‌دهد تا غلات (که از بدن گاو جوانه می‌زنند) در تابستان رشد کامل کنند. در برخی از نقش‌برجسته‌های گاوکشی مهر، شیر کوچکی (انقلاب صیفی) منتظر می‌نشیند؛[۹۸] ضمن آن‌که کاسهٔ لانیوویومی[۹۹] گردش را می‌نمایاند: گاوگیری مهر، گاوکشی مهر و شیر کوچکی در حال عبور در آیین مهر، شکل کمابیش منطقی‌شدهٔ فلسفی مفهوم قهرمان به‌عنوان نیرویی که باعث گردش فلکی می‌شود، ظاهراً حداقل برای محارم راز آشکار بوده است؛ زیرا زمان بدین صورت در وجود هیولای عجیب کرونوس نیز ارائه شده است.[۱۰۰]



الف. کلسدونی، فرشته‌ای بال‌دار، ژنوس، حلقه‌ای با گلوبند در دست دارد، موزهٔ هنری متروپولیتن.



ب ـ کرونوس، مجموعهٔ جکس.

شکل ۲۷۶ الف، ب. مهرها.

چگونگی و عوامل انتقال و تحوّل قهرمان نگهدارندهٔ آسمان دورهٔ کالکولیتیک از هزارهٔ سوم پ م که در مهرها ظاهر می‌شود تا دورهٔ ساسانی که در شکل پیچیده‌تری مجدداً حضور می‌یابد، هنوز مشخص نشده است. این مشکل در خصوص یکی از نقوش دیگر مهرهای ساسانی نیز که ترکیبی از گوزن و مار است، به همین میزان صادق است (لوح ۲۵۶ ع)؛ در وهلهٔ اول ترکیبی از شکل ماه و آسمان است و بعداً به صورت یک صورت فلکی درمی‌آید (نک: صص ۱۰۲۸، ۱۰۶۵).

فرشتهٔ بال‌دار دارای نقش قهرمان آسمان و همتای انسانی آن یعنی شاه، مسخّرکنندهٔ جانوران خورشیدی،[۱۰۱] و بر روی گروهی از مهرهای دورهٔ آشوری[۱۰۲] و سپس مهرهای دورهٔ هخامنشی است. فرشتهٔ چهاربال در پاسارگارد (لوح ۷۸) دارای کلاهی برگرفته از خدای خورشید مصری، اوزیریس است که شاخ‌هایی با نماد اختری در آن مشاهده می‌شود.[۱۰۳] فرشتهٔ بال‌دار حلقهٔ کیهانی یا فلکی را نیز در دست دارد (لوح ۲۵۶ ظ، شکل ۲۷۶ الف)،[۱۰۴] و در یک نگین انگشتری از عقیق در مجموعهٔ نگارنده نقش‌برجسته‌ای است (لوح ۲۵۶ ب ب) با بازنمایی ایزدمهر که حلقه‌ای در دست راست و شاخه‌ای در دست چپ دارد که احتمالاً می‌بایستی از درخت زرین بَرسم باشد. فرشته‌های حجاری‌شده بر پیشانی طاق بزرگ طاق بستان (لوح ۱۶۴ الف) متأثر از نیکهٔ دوران یونانی ـ رومی است؛ درست مثل فرشتهٔ کوچکی که در بشقاب‌های نقرهٔ ساسانی گردنبندی به قهرمانان اهدا می‌کند (لوح‌های ۲۲۹ ب، ۲۳۰ ب) و به خانوادهٔ بزرگ یونانی ـ رومی پوتی تعلق دارد. در حالی‌که ایزدمهر حاضر در نگین انگشتری با همتای غربی خدای خورشید، آپولون ظاهر می‌شود، ولی، همهٔ این اشکال صرفاً بازتاب هلنیسم اشکانی یا شرقی یا شاید نفوذ رومیان باشد که در برخی مواقع شاهنشاهی ساسانی را مورد تهاجم قرار دادند، و با این همه معنای آن دستخوش دگرگونی نشد. در مهری از دوران ساسانی در مجموعهٔ آقای جَکس، فرشتهٔ چهاربال باستانی به‌تنهایی و بدون هیچ نشانهٔ خاصی بازنمایی شده است (شکل ۲۷۶ ب).

اهورامزدا حلقه را همراه با تازیانه به عنوان نمادهای قدرت به یمه، یکی از نخستین قهرمانان آریایی[۱۰۵] (جمشید در شاهنامه)[۱۰۶] که مرتبط با خورشید است، داده بود. او با القاب مختلفی چون درخشان (خَشَئیتَ) که آن نیز از صفات خورشید است، مشخص شده است.[۱۰۷] یمه از حلقه و تازیانه در سه نوبت استفاده کرد[۱۰۸] تا با تحکیم قدرت خویش بتواند سرزمین خود را وسعت بخشد و چراگاه‌های وسیعی را که رمه‌های رو به ازدیاد نیاز داشتند فراهم آورد، که از کهن‌ترین نمونه‌های جالب ازدیاد جمعیت و فشارهای اقتصادی است که به گسترش سرزمین می‌انجامد. خنجر سلاح بزرگ مهر (میثره) بود و در ادوار متأخر آیین مهر چنان اهمیت یافت که در سمت راست او ظاهراً به‌عنوان یک طلسم کنار آتشدان ظاهر می‌شود.[۱۰۹] بدین‌قرار، این احتمال وجود دارد که حلقهٔ همراه می‌تواند نشان ویژهٔ مهر (میثره) هم باشد و این که یمه و مهر دارای ویژگی‌های مشترکی بودند. در روایت دیگری از افسانهٔ یمه مشهود است که اهورامزدا تیر زرین و تازیانه را به او می‌دهد؛ درست همان اشیایی که مهر جوان در نقش برجسته‌ای در یکی از بناهای مهری متأخر در دست دارد.[۱۱۰] این تازیانه به احتمال زیاد همان «مارغن» اوستایی است.[۱۱۱] حلقه در صحنه‌های تاجگیری دیده می‌شود (نک: ص ۸۹۸ و لوح‌های ۱۵۴ الف، ۱۵۶ الف، ۱۵۷ ب، ۱۶۰ الف، ب)، چراکه نشان مهر بود و از طریق آن قدرت خدای خورشید به فرمانروا منتقل می‌شد که در خورنه بروز یافته و او را با توانایی الهی خود شاه می‌گرداند. بهرام گور، معادل انسانی ورثرغنه (نک: صص ۹۰۵ ـ ۹۰۹)، تنها مورد مشخص اتصال و رابطهٔ ضروری بین خدای خورشید و شاه بود که از طریق مسیر بستهٔ یک حلقه شکل می‌گرفت و سرانجام ایزدبانوی مادر در این اسطوره گاهی می‌بایست مادر خورشید باشد؛ آن‌جا که فرزندش حلقه را می‌گیرد (نک: ص ۹۸۸).

ولی آیا فرشتهٔ بال‌دار و حلقهٔ بسیار وابستهٔ بدان، بازنمایی عوامل معینی در مجموعه اندیشه‌هایی نیست که در حول و حوش پرستش خورشید متمرکز شده‌اند؟ در دین و آیین مهر که ما شاهد وضوح قاطعی از این مجموعه اندیشه‌ها هستیم و به همین وجه، در دین زروانی در آسیای صغیر، کرونوس (زمان) فرشته‌ای با چهار

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بال همچون فرشته‌های باستانی است که خورشید را از میان صورت‌های فلکی به پیش می‌راند یا حلقه را در دست دارد.[۱۱۲] زمان یا حرکت و گردش خورشید القا می‌شود. ظاهراً فرشتهٔ بال‌دار روح زمان و یا همان‌گونه که معان احتمالاً بیان کرده‌اند، فره‌وشی زمان بوده است (که همان مُثُل افلاطونی است)؛ یا همچون کرونوس برای نشان‌دادن سرعت پرواز زمان بال داشت.[۱۱۳] به همان وجه، حلقه مبین گردش بی‌پایان است که به شکل‌گیری روزها و شب‌ها و سال‌ها می‌انجامد و جذاب‌ترین تجربهٔ بشری در مورد زمان است. به‌نظر می‌رسد که حضور آن به ادوار متأخر باز گردد که یا به جهت اشارهٔ گردش روزانه یا به احتمال بیشتر، اگر چه بیضی نیست، نمادی از حلقهٔ منطقةالبروج باشد.[۱۱۴]

این بدان معنی می‌تواند باشد که سیقت بدعت زروانی که[۱۱۵] زمان بی‌نهایت را واقعیّت غایی و ورای خوب و بد می‌دانست، بسیار کهن بوده و ظاهراً بدان معنی است که زروانیان ابدیت را به عنوان نامتناهی‌بودن نظام بسته‌ای می‌پنداشتند که پیوسته خود را تکرار می‌کند.[۱۱۶] همچنین، دریافته می‌شود که این نظریهٔ هراکلیدس که «همه چیز در حرکت است»، اگر بی‌واسطهٔ از این اندیشه ریشه نگرفته باشد، نهایتاً از این منبع منبعث است و او همچون نیاکان هوشمند خود این تغییر و دگرگونی را یک ترتیب موزون دیده است؛ روندی که از یک نظام مبتنی بر یک اصل تخطی‌ناپذیر پیروی می‌کرد.

مهر، علاوه بر آن که خدای خورشید است، نگهبان سوگند و پیمان هم هست[۱۱۷] و بی‌دلیل نیست که در فرهنگ‌های متأخر به هنگام سوگند به حلقه قسم می‌خوردند؛ فرهنگ‌هایی که بسیار مدیون سنت‌های منطقهٔ خزر بودند.[۱۱۸] چنین می‌نماید که حلقه با عهد و پیمان مرتبط بوده است، زیرا عهد و پیمان بایستی همواره برقرار بماند و مهرهایی که بر حلقه تأکید دارند به احتمال بسیار در جهت اصالت و صحّت‌بخشیدن به اسناد به‌کار می‌رفتند. انواع بسیاری که ظاهراً در دورهٔ اشکانی شکل گرفته‌اند (نک: شکل ۱۲۶ ص) دو نفر را، غالباً زن و مرد، می‌نمایانند که حلقه‌ای را مبادله می‌کنند (لوح ۲۵۶ س س) که گویای تفاهم در ازدواج است. آیا این به معنای سرچشمهٔ حلقهٔ زناشویی است؟ در یک بازنمایی از این صحنه که حالتی غیرمعمول از یک تصویر کلی است، زن و مرد هر دو روی تختی نشسته‌اند. مرد به صورت نیمه‌دراز به دو بالش در یک سر تخت لمیده زن روی یک بالشتک در سر دیگر تخت نشسته و پاهایش روی تخت است.[۱۱۹]

بازنمایی معمول صورت فلکی دو "پیکران" (جوزا) در دوران ساسانی از نظر مفهوم مشابه شکل کیومرث ـ حواء (ماروش) است و مشکلات مشابهی نیز در آن دخیل هستند. دوپیکران روبه‌رو و کنار هم (لوح ۲۵۶ ق) گاهی با سگی (کلب اصغر) در زیر پایشان ایستاده‌اند. به سانِ کیومرث آن‌ها معمولاً چوبدست‌هایی در دست دارند (سه نمونه از آن‌ها بدین صورت است)، و در بهترین نمونه‌ها این چوبدست‌ها با شش ستاره تزیین شده‌اند. باز به همان سان، این صورت‌های فلکی خصوصیات و چهره‌های جانوری دارند، پشمالو و دارای دم‌های درازند. این نمونه‌ها مدارک جالبی هستند که نشان می‌دهند تمایز انسان‌های نخستین از موجودات پست‌تر هنوز به‌وضوح امکان‌پذیر نبوده است. این تعبیر و تفسیر از دوپیکران در تضاد مشخصی با شکل معمول آن در بین‌النهرین قدیم است که دوقلوها غالباً از سر یا پا به هم متصل هستند.[۱۲۰] ولی، نوع مشابه ایرانی در تصویری رومی از سدهٔ سوم مسیحی مشاهده شده است؛ پس این تفاوت که نقش طبیعی مرد برهنه جای مرد ـ جانور بدوی را می‌گیرد.[۱۲۱] افزون برآن، درحالی‌که دوقلوها در مهرهای ساسانی هر دو در تمام اعضا کامل هستند، در تصویر رومی درازای بازوی راست یکی به بازوی چپ

دیگری در شانه به هم پیوسته است. فرشتهٔ ساسانی به‌وضوح بازنمایی مشی و مشیانه، آدم و حوّای ایرانی است که در بندهشن بدین صورت به‌هم‌پیوسته توصیف شده‌اند (نک: ص ۱۰۶۵).[۱۲۲] مارها که در اصل با دست گرفته شده بودند، حال به صورت چوبدست خلاصه شده‌اند. دو پیکر برهنه کنار هم نشسته که معمولاً نمایی از این صورت فلکی در حال حاضرند و روی نگین انگشتری‌ها هم ظاهر می‌شوند و، به همان وجه، احتمالاً نمایشی از مشی و مشیانه‌اند که غالباً به صورت چمباتمه در حالِ شیردادن به بز سفید نشان داده می‌شوند (لوح ۲۵۶ ف، ک).[۱۲۳]

در تاریخچهٔ دوپیکران، این داستان به همین وجه در ترکیبی از گروهی از صور فلکی که به گرد حواء حلقه بسته‌اند ظاهر می‌شود. بنابراین، روی قرصی در موزهٔ هنرهای زیبای بوستن (لوح ۲۵۶ غ، الف الف)[۱۲۴] چهرهٔ استثنائاً زورمندی از حواء میانه را پر کرده است و چندین صورت فلکی در شبه دایره‌ای او را احاطه کرده‌اند: عقرب (به صورت جفت به جهت وجود آسمان دوبخشی (نک: ص ۱۰۳۷))؛ دوپیکران که چهارپایی را شیر می‌دهند؛ دجاجه (که باز به صورت قرینه تکرار شده است)؛ کلب اکبر؛ دو چهارپای دیگر (یکی احتمالاً سبع گُرگوش)، و کلب اصغر. در پشت آن نقش سر ماه بر روی هلال است، و در زیر آن یک شکل ناشناخته. انواع ساده‌تر دیگر، نقش سه انسان با هم، احتمالاً کیومرث و دوپیکران، و بزغاله (جدی)،[۱۲۵] مار (حیه) یا عقرب یا هر دو، و مواقعی دب اکبر یا دب اصغر است. در یک مورد، نقشی سه‌گانه که به‌صورت بسیار ساده‌ای کشیده شده است، در بین قوس جو ـ مار و با نقش یک شتر (نک: ص ۹۸۶)، خروس (مرغ خورشید)، سر بزکوهی و یک سگ متوازن می‌شود (لوح ۲۵۶ ص ص). جانوران به شکل صحیح طبیعی خود هستند، ولی سه انسان آن‌چنان به اجمال ارائه شده‌اند که به نظر شهاب سنگ مقدس می‌آیند.[۱۲۶]

چندین صورت فلکی دیگر از منطقةالبروج در مهرها یافت می‌شود. حَمَل که زردشتیان ورّک (بره) می‌نامند، به شکل گوسفند (لوح ۲۵۶ ت ت) است. بعضی از نقوش فراوان گاوها ممکن است بازنمایی ثور باشند، هم‌چنان‌که برخی شیرها محتمل است اسد باشند. زنی بال‌دار پوشیده در پارچه که سه خوشهٔ گندم در دست دارد (شکل ۲۷۷ الف)[۱۲۷] سنبله است؛ چرا که غلات نشانهٔ سِماک اعزل، ستارهٔ آلفا از صورت فلکی سنبله، از قدر اول است. عقرب بسیار معمول است. یک مورد از بازنمایی میزان دیده شده است؛ مردی چهارزانو نشسته و ترازویی بالای سر خود نگه داشته است (لوح ۲۵۶ ف ف). بعضی از بزها احتمالاً و به‌طور مستقیم به صورت فلکی بزغاله مربوطند و ماهی احتمالاً می‌تواند حوت باشد (شکل ۲۷۷ ب)؛[۱۲۸] اگر چه ماهی سیاهی باشد که یک درخت کیهانی را نگهبانی می‌کند (نک: صص ۱۰۴۹ ـ ۱۰۵۰).



شکل ۲۷۷ الف ـ پ. مهرها
الف. نقش سنبله.
ب. کلسدونی قرمز، حوت. موزهٔ هنری متروپولیتن.
پ. نقش سنبله و عقرب.

برخی ترکیبات از صور فلکی نیز ظاهر می‌شوند: یعنی وقتی ثور با مار به هم می‌پیچند (لوح ۲۵۶ چ چ)؛ مورد اخیر ظاهراً به رود اریدانوس اشاره دارد که مسیر پر پیچ و خم خود را درست زیر گاو در نیمکرهٔ جنوبی می‌پیماید. ثور با حَمَل (بره) در روی یک قطعه عقیق رگه‌دار در موزهٔ بریتانیایی[۱۲۹] ظاهر شده، و اسد (شیر)، چنان‌که گفته شد،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اغلب با عقرب ترکیب می‌شود. سنبله یا خوشه نیز در رأس عقرب دیده می‌شود. در این‌جا، سنبله تا حدی متفاوت و صرفاً زنی پوشیده بدون بال یا علامت در دست است (شکل ۲۷۷ پ)؛[۱۳۰] اسد،[۱۳۱] اسد و عقرب،[۱۳۲] و خودِ عقرب تماماً با مار مشاهده شده‌اند که در این‌جا احتمالاً به معنای صورت فلکی شجاع است.

نقوش معیّن دیگری احتمالاً به صورت‌های فلکی غیر از منطقة‌البروج مربوط هستند. مهرابه (شکل ۲۷۰) همواره و صرفاً به معنای آتشدان نیست، بلکه گاهی ممکن است به معنای صورت فلکی مجمره باشد و اسب بال‌دار گاهی می‌تواند به معنای قرس اعظم باشد؛ در حالی که برخی مرغان احتمالاً اشاره به صورت فلکی کلاغ دارند. عقاب، که غالباً در مهرها به همان حالت متعارف صورت فلکی عقاب ظاهر می‌شود (لوح ۲۵۶ ث ث)، ممکن است نماد خورشید نباشد و همین صورت فلکی از آن اراده شده باشد. خسرو دوم عقابی کنده‌شده روی فولاد چینی داشت که با آن مکتوبات ارسالی به شاهان بیگانه مهر می‌شد. البته، این نقش احتمالاً اشاره‌ای به صورت فلکی عقاب ندارد بلکه اشاره آن به خورشید است که وی به عنوان شاه، قدرتش را از او گرفته است.[۱۳۳] کماندار دونده[۱۳۴] احتمالاً صورت فلکی قوس (تیرانداز) در دورهٔ ساسانیان است.

صورت‌های فلکی دیگر با اندیشه‌ای مرتبط هستند که در بندهشن مبنی بر نگهبانان اختری پنج کانون بهشت مطرح است.[۱۳۵] سپاهبد شمال، یعنی هفت‌اورنگ، به نظر می‌رسد دُب اکبر باشد که می‌تواند با استفادهٔ نقش خرس در مهرهای ساسانی تلقی گردد (لوح ۲۵۶ ح ح) ــ توجیهی جز این غیر قابل توضیح است، زیرا خرس به خودی خود نماد تباهی و فساد است.[۱۳۶] تیشتر، سپاهبد شرق، و عقرب که ظاهراً برابر با سَدویس است، به‌سانِ سپاهبد غرب از قبل شناخته شده بوده‌اند.[۱۳۷] سپاهبد جنوب، وَنَند، احتمالاً قَم الحوت (دهان ماهی)، برجسته‌ترین ستاره از صورت فلکی حوت جنوبی بوده، و ممکن است بیشتر بدین معنی باشد تا حوت که در برخی مهرها با نقش ماهی بدان اشاره شده است (شکل ۲۷۷ ب). سرانجام، سپاهبد سمت‌الرأس به نام ریتون / ریبهوین (ایزد تیمروز) محتملاً قلب‌الاسد بوده که در تیمروز، وقتی خورشید در اوج و در صورت فلکی اسد است، قابل رؤیت است و به واقع برای سده‌ها به عنوان قلب‌الاسد «قلب شیر» شناخته می‌شد. این امر ارتباط بین شیر و خورشید را تقویت می‌کند.

گروهی از مهرها با نقش گرگ ماده در حال شیردادن توله‌ها (لوح ۲۵۶ ج ج) احتمالاً به کالبدی اختری، شاید ستارهٔ دنباله‌دار اشاره دارد که در بندهشن تحت نام مبهمی که یکی از عالمان فقه‌اللغه تعبیر «گوچهر»، تولهٔ گرگ را برای آن ارائه داده، آمده است.[۱۳۸] این کالبد اختری در عداد یکی از هفت سیاره‌ای است که هفت صورت بزرگ فلکی را برآشفته کرده، و کالبد مورد بحث، به‌خصوص خورشید، را تحت تأثیر قرار داده است. اگر این معنای نقش مادهٔ گرگِ شیرده باشد، که جز این توجیه دیگری ندارد، قره‌وشی این کالبد اختری می‌بایست برای



شکل ۲۷۸ الف ـ ز. مهرها و نمادها: الف، ج، مجموعهٔ اکرمن، ث، چ، ح، د ـ ز، در موزهٔ بریتانیایی. د، موزهٔ هنری متروپولیتن.

فرونشاندن خشم طلبیده شده باشد، نه برای حمایت و همراهی که از ایزدان صاحب کرم خواسته می‌شود.[۱۳۹]

گروه بزرگی از مهرها صرفاً دارای نقوش هندسی انتزاعی هستند (شکل‌های ۲۷۸ الف ـ ژ، ۲۷۹ الف) که عناصر محدود مورد کاربرد آن‌ها در ترکیبات مختلفی جمع آمده‌اند و معمولاً در رأس آن‌ها هلال یا مواقعی شاخ گاو یا شاخ قوچ جای گرفته است. اختلاف نظر فراوانی در تعبیر معنای این‌ها وجود دارد. عموماً آن‌ها را نمادهای غیر قابل تعبیر به شمار آورده‌اند،[۱۴۰] یا رمزهای حروفی برساخته‌ای از خط پهلوی؛ حتی یکی از آن‌ها «بهرام» خوانده شده است.[۱۴۱] اگر چه بیشتر آن‌ها غیر قابل قرائت و شناسایی باقی مانده‌اند. نقوش مشابهی در کلاه نجبا و کارگزاران مهم ــ در تکچهرهٔ آن‌ها در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای و روی مهرها ــ دیده می‌شود که احتمالاً نشانهٔ جایگاه اجتماعی آن‌هاست.[۱۴۲] آن‌ها را به همین صورت در تزیینات گچبری نیز می‌توان دید (لوح‌های ۱۷۴ الف ـ پ، شکل ۲۷۹ ب).

حال تمام عناصر آرایشی دیگری که ما از این دوره و دورهٔ بلافاصله پیش از آن می‌شناسیم، دارای معنای اختری و آسمانی هستند (نک: ص ۲۶۷). اعضای سلسله‌های جنوب ایران در دورهٔ اشکانیان نقش عقاب (لوح ۱۲۶ ح) یا هلال (لوح ۱۲۶ خ، د، ذ) را در روی کلاه یا کلاهخُود دارند. در حالی که شاهان اشکانی خود ستاره (لوح ۱۴۱ چ، خ، ذ، س) یا شاخ (لوح ۱۴۱ ش، ص، ض) یا نقوش همسان آن‌ها را به کار می‌گرفتند. به همین وجه نیز شاهان ساسانی تاج خود را (شکل ۷۴۵، فصل ۵۴) با ستاره، هلال، گوی، یا بال پرندگان که تقریباً به‌یقین بازنمایی عقاب، پرندهٔ خورشید است، می‌آراستند. علاوه بر این، در بین نمادهای معمول مهرهای ساسانی، معمول‌ترین و برجسته‌ترین آن‌ها شکل هلال ماه است؛ درحالی‌که بعضی از اجزای هلال کمابیش به شکل لنگر هستند که در سکه‌های اشکانی شناساست (نک: ص ۶۲۱ و لوح‌های ۱۲۷ ب، ث، چ، ح ـ س) و به اشکال مختلف و تقریباً همیشه همراه هلال و ستاره‌اند. این نقوش نشان‌دهندهٔ فضا یا آسمانند و نوع دیگری از آن‌ها، در قالب عقاب ـ خورشید یافته‌های احتمالاً خوزستانی زمان ساسانی یا بعد از آن را تزیین می‌کند (نک: ص ۸۷۳)؛ درحالی‌که شکل ساده‌تر مرکب از هلال و ستون آتشدان منقوش بر سکه‌های شاپور دوم دیده می‌شود.[۱۴۳]



الف. مهر با نقش نمادین. موزهٔ بریتانیایی.



ب. نقش گچبری دایره‌شکل از کیش.
شکل ۲۷۹.

بنابراین، نتیجه‌گیری منطقی، اگر نگوییم قطعی، این است که حداقل برخی از این نشانه‌های مختص مهر ساسانی که ظاهراً در اواخر دورهٔ اشکانیان ارائه شده‌اند،[۱۴۴] نمادهای فضا و آسمان و عوامل مسلط بر آنند و این امر تا حدودی با شکلی از طرح‌های ترکیبی تأیید شده که با سر عقاب، نماد خورشید، تلفیق شده است. جایی دیگر این نماد با دست طلبنده‌ای که روی آن نقش گردونهٔ خورشید کنده شده، همراه می‌شود[۱۴۵] و تعداد دیگری که در کنار دو صورت فلکی عقرب و مار[۱۴۶] قرار داده شده‌اند. در دعاهای طولانی اوستا، فضا (با بازنمایی فراخکرت)[۱۴۷] و آسمان نورانی مطلق ابدی به یاری انسان فرا خوانده شده‌اند.[۱۴۸] در جنبش پرتوان

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

یگانه‌پرستی زردشتی، آسمان و نور ابدی و بی‌پایان، در میان دیگر مفاهیم، اصولی غایی فرض شده‌اند که خوب و بد از آن‌ها برخاسته است و این‌ها همه اشکال انتزاعی اهورامزدا هستند.[۱۴۹] در این باره، مهم است بدانیم چنین نمادی در مهری در موزهٔ متروپولیتن (شکل ۲۸۰) در بالای قرص بال‌دار نشان داده شده است ــ عنصری که نشانهٔ قدیمی اهورامزداست، ولی در میان طرح‌های ساسانی بسیار کمیاب.

علاوه برآن، در تعدادی از این علایم پیچیده، حلقه نیز وارد می‌شود که ظاهراً نشان زمان لایتناهی (نک: ص ۹۹۴) و باز یکی دیگر از اصول غایی است که اهورامزدا خود را در آن متجلی می‌سازد. اشاره به معنای چنین نمادهایی را شاید در مهری عیلامی،[۱۵۰] که در حدود آغاز هزارهٔ سوم ب م تاریخ‌گذاری شده، بتوان یافت که در آن سه نماد نشان داده می‌شود (نک: صص ۱۰۳۷ ـ ۱۰۳۸). در یک سمت آن، حلقه‌ای بر فراز چهارپایی در کمین نشسته با گوش‌ها و بینی دراز، که به زمختی اجرا شده، نقش بسته است. در سمت دوم، نقش 'لنگر' بزرگی است که آثار نماد لنگر در آن به وضوح روشن است؛ چراکه از نیم‌دایره‌ای که می‌تواند کنایه از گنبد آسمان باشد، تشکیل شده و خطی عمودی آن را از سطحی افقی جدا می‌کند که می‌تواند سطح زمین باشد. نماد سوم مشابه دومی است و به خطوط افقی میان «آسمان» و «زمین» آراسته است. سومین عنصری که همراه زمان و مکان توسط اهورامزدا طلب می‌شود، نور بی‌پایان است و خطوط افقی مکرر به خوبی می‌تواند نمایشی از «لایه»های نور بین آسمان و عرصهٔ زمین باشد. شناسایی این مورد آخر به هر حال باید موقت تلقی شود تا این که مدارک آتی به دست آیند. خط مواج غالباً به نمادهایی مبدل شده که می‌تواند بازنمایی راه شیری باشد؛ اگر چه این فرض نیز باید تأیید گردد.



شکل ۲۸۰. عقیق رگه‌دار با نقش نمادی از قرص بال‌دار، موزهٔ متروپولیتن.

این‌که طبقات بالای جامعه خود می‌بایست نشانه‌هایی از ایمان به اهورامزدا را نشان داده باشند قابل درک و فهم است، زیرا که یقیناً در این جهان است که ایمان ناب پایدار می‌ماند؛ در حالی که مردم به‌تدریج از وابستگی خود به ایزدان عمدتاً شخصی آیین‌ها و نیایش‌های دیرینه‌ای که زردشت آن‌ها را اصلاح کرده بود، صرف‌نظر کردند. با این‌همه، حتی ثروتمندان بایستی در مواقعی احساس نیاز به توسل به ایزدان محلی را که بیشتر در دسترس بودند، کرده باشند؛ چرا که ظروف نقره‌ای به‌دست‌آمده، علاوه بر دیگر ایزدان، نذر دروواسپ و اَناهیتا شده‌اند (نک: صص ۹۱۲ ـ ۹۱۳، و لوح‌های ۲۲۴، ۲۲۵ الف، ۲۳۳ الف).

اعصای کوچک‌تر مجمع خدایان گه‌گاه قابل شناخت هستند. بنابراین، نقش‌های متداول خروس (لوح ۲۵۶ خ خ)، یا خروس‌های زوج، به احتمال زیاد اشاره به پُروذَش و خروس ایرانی دارند که هنگام طلوع آفتاب بانگ برمی‌آورد تا انسانیت را از افسون عفریتهٔ تنبلی [بوشاسپ] نجات دهد.[۱۵۱] ساقه‌های چهار برگ کنگر در گره‌ای به‌هم پیچیده‌اند (لوح ۲۵۶ د د) و تزیین غیرمعمول تأثیرگذاری را شکل می‌دهند.[۱۵۲] این گره دارای تاریخی طولانی است، زیرا در نقوش مفرغ‌های لرستان ظاهر می‌شود (نک: ص ۱۰۶۱) و در دورهٔ اشکانیان به خصوص مهم بوده است و به نظر می‌رسد یکی از چند بازنمایی آسمان دوبخشی بوده باشد (نک: صص ۶۰۰ ـ ۶۰۱). گره مشابهی را در شکل نوار ساده‌ای در مهری در کتابخانهٔ ملی پاریس می‌توان مشاهده کرد.

در گروه بزرگی از مهرها روحانیانی یا احتمالاً، در مواردی ایزدانی در لباس پیشینیان بین‌النهرین و عیلامی بعد از سومری دیده می‌شوند. آن‌ها تا کمر برهنه هستند و لُنگی به خود پیچیده‌اند و طوقی قیف‌مانند

در بالای بند کمر دیده می‌شود (شکل ۲۸۱ الف). این مهرها می‌بایستی متعلق به سبکی محلی باشند که در خوزستان، یعنی عیلام قدیم، و احتمالاً در ایالات بین‌النهرین این نگاره‌پردازی محلی باقی مانده بوده است. این مردان که به ظاهر مقام روحانی دارند، با یا بدون وسیلهٔ کوتاهی که گاهی به عنوان بَرسُم به کار رفته است، در مقابل آتشدان ایستاده‌اند؛ چنان‌که احتمال می‌رود اگر به صورت منفرد تصویر شوند، این وسیله را در دست داشته باشند.[۱۵۳] آیا این به این معنی است که مویدان بین‌النهرین، به جای لباس موقر بلند همکیشان خود در نجد ایران، در این لباس به ادای وظیفه می‌پرداختند؟

واقعیت حتی جالب‌تر این است که همین چهره‌های روحانی گاهی برسم به دست در مقابل آتشدان ظاهر می‌شوند و بزی یا بزی کوهی در کنار آن‌هاست.[۱۵۴] آیا رعایای عیلامی و بین‌النهرینی شاه شاهان به این میزان از اصولگرایی زردشتی دور افتاده‌اند که تندیس‌های جانوری در آتشگاه‌های آن‌ها دیده شوند؟ از دیگر سو، همین نقش بدون آتشدان در کنار بزکوهی لمیده‌ای به همراه گیاه و ستاره‌ای شش‌پر ظاهر می‌شود که احتمالاً باید خود خدای خورشید باشد.[۱۵۵] همچنین مهر دیگری با نقش دو مرد لُنگ بسته در حالت گفت‌وگو



شکل ۲۸۱ الف ـ ج. مهرها.
الف. نقش روحانی در مقابل آتشدان.
ب. نقش دو تن در حال گفت‌وگو.
پ. رامشگر با شال.
ت. کلسدونی، نقش دو تن که با هم ملاقات می‌کنند.
ث. نقش دو تن نشسته کنار هم.
ج. عقیق، سر فیل.
مهرهای پ ـ ج. در موزهٔ هنری متروپولیتن.

دیده شده است (شکل ۲۸۱ ب)؛ موضوعی که ظاهراً در دورهٔ اشکانیان نیز از آن استفاده شده است (شکل ۱۲۶ ض) و مشکل نگاره‌پردازی لایتحلی را پیش می‌آورد.

گه‌گاه در مهرهایی دیده شده است که همین نقش اصلی کاملاً یا بعضاً با نواری ضخیم در برگرفته شده که می‌تواند به معنای بازنمایی کُستی یا کمربند مقدسی باشد[۱۵۶] که زردشتیان همه از آن استفاده می‌کنند و از آن‌ها خواسته می‌شد که آن را به کمر ببندند. در مهری این نقش در پیوند با خورشید یا جانوران صور فلکی یا نمادهای انتزاعی است. معلوم است که این شکل تنها یک حاشیهٔ تزیینی نیست که نقش را در قاب گرفته باشد؛ چرا که این حقیقت روشن است که گاهی تنها بخشی از حاشیه را به خود اختصاص می‌داده است؛ در حالی‌که در مهری دیگر نقش اصلی را تشکیل می‌دهد و درون دایره‌ای قرار گرفته است.[۱۵۷]

شناخت اهمیت دیگر نقوش هنوز نیاز به کار دارد؛ اگر چه برخی از آن‌ها به وضوح بازنمایی صحنه‌های آیینی هستند. از آن جمله است نمونه‌ای در موزهٔ متروپولیتن که عابدی را در مقابل مجسمه‌ای از ایزدی ناشناخته نشان می‌دهد. این، مدرک دیگری بر کاربرد پیکره‌های آیینی است. پیکرهٔ رامشگری برهنه که شالی در دست دارد (شکل ۲۸۱ پ)[۱۵۸] معمول است و ظاهراً خدمتگزار معبد است؛ درست مثل نقوشی که در ظروف نقره ظاهر می‌شوند (نک: ص ۹۱۲). این که نیایشگاه‌های ایران زنانی را در خدمت داشتند، و دست‌کم

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در موقعیتی آنان را به کارهای موهن می‌گماردند. از این روایت طبری معلوم می‌شود که وقتی که بهرام‌گور خاتون بزرگ، زن خاقان توران زمین، را به اسارت می‌گیرد، او را برای خدمت در آتشکدهٔ بزرگ آذربایجان می‌فرستد.[۱۵۹] اما دو پیکر ظاهراً زنانه‌ای که با هم ملاقات می‌کنند یا در کنار هم نشسته‌اند و در برخی نمونه‌ها یکی به دیگری گلی می‌دهد (شکل‌های ۲۸۱ ت، ث)،[۱۶۰] مفهومی معماگونه دارند.

نگین یک حلقهٔ انگشتری در کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۵۶ ر ر) نقوش کندهٔ مبهمی دارد و شامل نقش برهنهٔ مردی است که پیکر برهنهٔ دیگری، ظاهراً یک زن را بر دوش می‌کشد؛ گروه دیگری به همان اندازه مبهم در یک مهر سنگی عقیق رگه‌دار در موزهٔ بریتانیایی نقش بسته است: مرد ریش‌داری با لباس ساسانی و پسرکی برهنه که با سه توپ بازی می‌کند و در دو سمت بالا شاخه‌ای دیده می‌شود (لوح ۲۵۶ ط ط).

حتّی برخی از جانوران ساده‌تر هم حالتی معمایی دارند؛ مخصوصاً مرغان بسیار گوناگونی که برخی قابل شناسایی هستند؛ از جمله قرقاول‌ها و کبک‌ها و تعدادی از پرندگان آبی بادراز مانند دُرنا، حواصیل یا لک‌لک.[۱۶۱] خرگوش یک جانور منتسب به ماه است (نک: ص ۱۰۵۵) و غالباً با دسته‌ای از درختان منسوب به ماه همراه است (لوح ۲۵۶ ز ز). یک جفت خرگوش قوز کرده که از دو سمت بر گیاهی آویزانند، روی یک سطح از یک نگین سه پهلو در موزهٔ بریتانیایی ظاهر می‌شوند و[۱۶۲] در سطح دوم یک جفت عقرب نقش بسته است.[۱۶۳] جانوران اهلی در حال شیردادن به نوزادان[۱۶۴] شاید به این امید نشان داده شده‌اند تا از طریق نوعی جادوی ملاطفت‌آمیز باروری دام‌ها را افزایش دهند. حملهٔ شیردال به یک بزکوهی یا بز[۱۶۵] صورتی از تجسم نزاع و مقابلهٔ ماه و خورشید است. مورچه‌ها،[۱۶۶] یکی از موجودات اهریمنی که باید از بین بروند،[۱۶۷] و یک مگس در روی یک سنگ پادزهر کنده شده‌اند که از آن برای مهرکردن غذا و دارو و عطریات خسرو دوم استفاده می‌شد.[۱۶۸] احتمالاً این ابزاری برای باطل‌کردن جادو و حفظ این مواد در برابر این آفت‌هاست، ولی از طرف دیگر امکان بسیار دارد که هر دوی این نقوش بازتاب نفوذ دورهٔ یونانی ـ رومی باشد که موج دیگری از آن در اواخر دورهٔ ساسانی حادث شد.

این تغییر سلیقهٔ بومی را می‌توان از نقوشی دریافت که توسط خسرو انوشیروان (۵۳۱ ـ ۵۷۹ م) به روایت مسعودی انتخاب شد: «انوشیروان چهار انگشتر داشت: یک انگشتر خاص مالیات بود که نگین عقیق داشت و نقش آن عدالت بود؛ و انگشتری خاص املاک که نگین فیروزه داشت و نقش آن آبادی بود؛ و انگشتری خاص مخارج بود که نگین یاقوت سرمه‌ای داشت و نقش آن تأمل بود؛ و انگشتری خاص برید بود که نگین یاقوت سرخ داشت که چون آتش می‌درخشید و نقش آن امید بود.»[۱۶۹] چنین نقوش تمثیلی بی‌تردید آثار بازمانده از دورهٔ یونانی ـ رومی بود. فیل‌های در حال گذر (لوح ۲۵۶ ژ ژ)،[۱۷۰] یا مهرهای فیل (شکل ۲۸۱ ج)[۱۷۱] هم می‌بایستی نتیجهٔ پسندیده‌بودن مصنوعات هندی بوده باشند که در دورهٔ حکومت خسرو دوم وارد می‌شد.

قصد دفع شر که بایستی هدف اصلی در انتخاب همهٔ این نقوش باشد، غالباً توأم بود با تمایل به شناساشدن که با افزودن نام صاحب آن به صورت کنده بر گرد نقش مرکزی تحقق می‌یافت. ولی این کتیبه‌ها تقریباً هرگز اطلاعات واقعی نمی‌دهند. آن‌ها تنها یک واژه‌نامه از اسامی خاص ایرانی زمان خود را ارائه می‌دهند که کلاً از نظر ارتباطی که انتخاب نام‌ها با خدایان به صورت معمول داشته است، قابل ملاحظه‌اند. نام‌های دیگر دارای کیفیت اخلاقی هستند، صاحبان آن‌ها غالباً راستی و درستی خود یا نیاکان خود را تسجیل

کرده[۱۷۲] یا ادعای تقوا و صفت خوبی و برحقی دارند[۱۷۳] و حتّی لفظ راستی را نام خود قرار داده‌اند.[۱۷۴] روی هم‌رفته، این کتیبه‌ها سیمای مردمی عمیقاً مذهبی را متصور می‌سازند که از وجدان اخلاقی فراگیری برخوردار بوده یا حداقل انسان‌هایی بوده‌اند که قراردادهای اجتماعی‌ای هماهنگ با اعتقادات خود داشته‌اند.

این روحیه منشأ کلمات قصاری است که گاهی بر نقوش افزوده می‌شود و معمول‌ترین آن «ایستان او یزدان» به معنای توکل به خداست.[۱۷۵] سه تا از مهرهای حکومتی خسرو دوم صرفاً دارای نقش نوشتاری است که دوتای آن‌ها به‌ظاهر از تشریفات خاص درباری نشئت گرفته است. سومین مهر ــ اگر نقل مفهوم نوشتهٔ آن به‌درستی انجام گرفته باشد ــ جنبهٔ سرسری و کمابیش تفننی دارد: روی عقیقی که مهر پایگانی اسناد دیوانی بوده است، «خراسان خَورَّه» (فر و شکوه خراسان) کنده شده است. روی یک قطعه یاقوت لعل بدخشان که برای رنگمایهٔ سرخ، بی‌رگه و صیقلی‌بودن، از ارزشمندترین و زیباترین یاقوت‌هاست، چنین کنده شده است: «خوره‌اُوخرّم» (شکوه و خوشی).[۱۷۶] «این مهر» که در میان مروارید و الماس نشانده شده است، برای لاک و مهر کردن خزانهٔ جواهرات و صندوق‌های سلطنتی و قفسهٔ جامه‌ها و متعلقات تاج شاهی به کار می‌رفت. عفونامه‌ها با یاقوتی سرخ مهر می‌شد که دارای این کتیبه بود: «ثروت سرچشمهٔ آسودگی است».[۱۷۷] این‌گونه استفاده از عبارت‌های کلامی در مهرها از این نظر جالب است که در اروپای متأخر نیز شعارها و کلمات قصار به نشان‌های خانوادگی راه یافت.

در برخی از کتیبه‌ها تأکید می‌شود که صاحب مهر مجوس و مغ بوده است، ولی علامتی دیده نمی‌شود که مورد علاقهٔ این طبقه باشد. تکچهره‌ها تجسد جانوری متنوعی از خدای خورشید، گاو کوهان‌دار، و نمادهایی که به‌نظر می‌آید مستقیماً به اهورامزدا منتسب باشد (نک: ص ۹۹۸) تماماً مورد استفادهٔ مغان است. در برخی از مهرها علائم تعویذی و طلسمات کلاً رها شده و صاحب مهر، شخصی عادی، مغ یا اخلاف او، به ذکر نام خود بسنده کرده است.

مواردی را که در انتخاب علامتی مهری بر مهر دیگر ترجیح داده می‌شد، تنها می‌توان حدس زد. کمیّت مهرهای معمولی قبلاً مشخص شده است[۱۷۸] و نشان می‌دهد که افراد عادی نیز چون شاه دارای بیش از یک مهر بودند و در این خصوص به علامت و نقش به کار رفته برای آن موقعیت مربوط می‌شده است. در نتیجه، همان‌گونه که خسرو دوم فرمان قتل را با سر گراز ممهور می‌کرد (نک: ص ۹۸۶)، مهرهایی که بر حلقه تأکید دارند ــ اگر تعبیری صحیح باشد ــ برای قراردادها به‌کار می‌رفتند. همچنان مواردی که به امر زراعت اشاره دارند، علامتی مربوط به حاصلخیزی دارند. باز هم نام شخص احتمالاً در انتخاب علامت مؤثر بوده است. بنابراین، مغی به‌نام اورمزدات نمادی را به‌کار می‌گرفت که احتمالاً بازنمایی مراحل و منازل اهورمزدا بود.[۱۷۹] در عین حال فردی که نامش شامل صورتی از نام اَناهیتا هم می‌شد، از مهری استفاده می‌کرد که نقشی از اَناهیتا داشت.[۱۸۰] با این‌همه، چنین تجانسی به هیچ وجه در مهرهای کتیبه‌دار ثابت نیست.

سرانجام، دربارهٔ این که در تعیین و انتخاب نقش‌ها زمان تولد شخص یا اهمیت مورد کاربرد مهر، یا رویدادهای تعیین‌کننده‌ای برای شخص یا اشخاص مؤثر بوده است و دربارهٔ ارتباط بین نقش و تاریخ آن به دو صورت تصمیم‌گیری می‌شد؛ به صورت نجومی و طالع‌شناسی، یا تقویم اوستایی که در آن نه تنها هر ماه بلکه هر روز به نام یک ایزد نام‌گذاری شده است.[۱۸۱]

گروه کوچکی از مهرها از نظر تاریخی مهم هستند، زیرا مدارک بسیار معدود برای یکی از چند اقلیت مهم

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاهنشاهی ساسانی، یعنی مسیحیان، به شمار می‌روند. در دو نمونه، صلیبی دیده می‌شود که از صلیب‌های متساوی الاضلاع معمول به عنوان نشان نحومی کاملاً متفاوت است و بی‌تردید صلیبی مسیحی است. سنگ لعلی در موزهٔ لوور با نقش صلیب دارای کتیبهٔ سریانی است.[۱۸۲] در مهری از یاقوت و در همان مجموعه صلیب با یک گلوبند (مورد جالبی از تلفیق نگاره‌های مسیحی و ساسانی خالص) که روی طاقچه‌ای با قوس دایره نصب و تزیین شده است (لوح ۲۵۶ ش ش). مدرک دیگری از آیین مربوط به صلیب مسیحی که بسیار قابل ملاحظه است، در حفاری بقایای کلیسایی در حیره به‌دست آمده است.[۱۸۳] مهری در کتابخانهٔ ملی پاریس دارای تکچهره‌ای از یک زوج در مقابل هم است که نشان مذهبی دوبار در بین آن‌ها تکرار شده است که یک‌بار بدون گلوبند است. از این رو، چنین برمی‌آید که از گلوبند تنها با خواست و نیّت مشخصی استفاده می‌شده است و می‌دانیم که شاه آن را به درباریان اعطا می‌کرد و به عنوان تأییدات شاهانه تلقی می‌شد. نمی‌دانیم که آیا این عطیهٔ شاهانه همچون زمان ما جنبهٔ نشان افتخار داشته است یا نه؟ این زوج می‌بایست مردمان مهمی بوده باشند که چنین مهر زیبایی داشته‌اند و دورانی هم در دورهٔ ساسانی بوده است که مسیحیان از حمایت تاج و تخت برخوردار بودند (نک: ص ۹۰).

مهرهای ساسانی هم از نظر فنی و هم هنری تنوع زیادی دارند. تنوع جنس مهر از آن جمله است: عقیق رگه‌دار؛ آماتیس (سنگی مثل گارنت که احتمالاً از سیلان وارد می‌شده است)؛ فلز سیاهی که احتمالاً همان «فولاد چینی» مورد توصیف طبری است (نک: ص ۹۹۶)؛ لعل سرخ؛ کلسدوئن سرخ و گاهی سفید؛ سنگ یمانی در رنگ‌های قهوه‌ای، سرخ، قرمز مایل به قهوه‌ای جگری، زرد، سفید یا شیری، و خاکستری یا دودی؛ مفرغ مطلا؛ شیشه (سبز تیره)؛ سنگ آهن (همانیت)؛ یاقوت زعفرانی؛ یشم در رنگ‌های زرد و سبز یا دود زده (که به یشم چینی‌گون معروف است)؛ لاجورد؛ مرمر؛ آهن‌ربا؛ نوعی عقیق با زمینهٔ سیاه و لایهٔ رویی آبی؛ عقیق سلیمانی؛ نوعی عقیق سبز رنگ؛ لعل؛ مهرهٔ یمانی (سفید و سیاه)؛ سنگ چخماق؛ یاقوت سرخ؛ و زبرجد. در بسیاری از موارد، ظاهراً هیچ ارتباطی بین جنس مهرها و معنای نقوش کنده‌شدهٔ روی آن‌ها نیست. قابل ذکر این‌که، به هر حال، ماجرای بهرام‌گور و آزاده معمولاً دو سنگ‌های سبز (معمولاً یشم سبز) دیده می‌شود؛ اگر چه علت آن را نمی‌دانیم.[۱۸۴] به نظر می‌رسد که یاقوت سنگ مناسبی برای صلیب مقدس باشد، زیرا رنگ آن یادآور خون عیسی(ع) است.

معمول‌ترین شکل مهرهای ساسانی از نوع نیمکره است با سطح تراشیدهٔ کم و بیش بزرگی که محل تختی را برای نقش فراهم می‌آورد. اندازهٔ این نوع سطح از یک برش نیمکره‌ای کوچک که قطر آن به‌ندرت نیم سانتیمتر می‌شد تا یک قطعهٔ بزرگ که قطر آن گاهی بیش از ۲/۵ سانتیمتر است، در نوسان است. این مهرها سوراخ ریزی دارد که نخ به دشواری از آن عبور می‌کند و یا آنقدر گشاد است که سنگ به انگشتری نامیزان و زمختی تبدیل می‌شود. نگین‌های انگشتری بسیار معمول و بسیاری از آن‌ها بیضی‌های تختی به اندازه‌های بسیار متفاوت هستند، ولی برخی از آن‌ها مستطیل و برخی از آن‌ها کروی و محدب‌اند. گه‌گاه کنده‌کاری مستقیماً روی یک حلقهٔ انگشتری مفرغی به شکل یک حلقهٔ مُهر انجام گرفته است. به صورتی که از چند سده پیش‌تر در لرستان رایج بود (نک: ص ۳۳۵ و شکل ۶۲ الف، ب). چندین مهر سوسکی نیز به دست آمده است و حتی بخش انتهایی شکستهٔ یک مهر استوانه که از ادوار قبل باقی‌مانده به‌کار رفته است. گرچه چنین کاری ممکن است ارائه کاری از بعد از دورهٔ ساسانی باشد؛ زمانی که کیش و آیین زردشتی تا اندازه‌ای پنهان بوده است. همچنین می‌توان به مهرهای مخروطی دورهٔ بابل جدید اشاره کرد که گاهی مجدداً تراشیده شده‌اند و به

شکل مهره‌های هرمی شطرنجند.[۱۸۵] نوعی عجیب که بیش از آن‌که مهر باشد، به طلسم می‌ماند؛ به صورت قرص‌های تخت معمولاً از سنگ سبز است که گاهی هر دو سطح آن کنده‌کاری شده است. معمول‌ترین نقش روی این نوع، نقشِ کیومرث ـ حواء و دوپیکران است. بخش فوقانی مهرهای نیمکروی گاهی با نقش‌های هندسی تزیین شده‌اند که شامل ترکیب خلاق لوزی‌هایی هستند که در قالب خطوط موازی و طوماری تکرار شده‌اند و نمایشی از طراحان ایرانی و قابلیت انطباق در ایجاد طرح‌هاست.

ویژگی‌ای که در مهرها دیده می‌شود و در جایی دیگر در هنر ساسانی دیده نمی‌شود، قابلیت داشتن عناصر عجیب و غریب است که در نقوش خیالی ترکیبی دیده می‌شود. این عناصر مدت‌ها سازگار با الزامات آیینی بوده‌اند، آرایش نقوش توسط طراحان صورت می‌گرفت، و خود رواج این نقوش گواهی است بر اقبال همگان به آن‌ها.

بهترین مهرهای دارای نقش تکچهره به‌دقت کنده و تمیز کار شده‌اند؛ هرچند خطوط آن‌ها سخت و شکل‌دهی محکم است، حتی سطح مهم‌ترین آن‌ها از نظر مفهوم و تراش از مهرهای برجسته‌کاری‌شدهٔ هخامنشی پایین‌تر است. نقش‌های جانوری روی مهرها از تکلف بیشتری برخوردارند و بهتر از چهره‌های انسانی که همواره در ایران معمول بوده است، ایجاد شده‌اند؛ اگر چه به‌سادگی با قلم حکاکی و مته کار شده‌اند، غالباً دارای جلوهٔ وسیعی از قدرت، شخصیت، و صحنه‌های قابل قبولی از حرکت هستند. برخی از نقوش، مخصوصاً بخش قدامی گونهٔ ترکیبی آن‌ها، ظاهراً در زمانی کوتاه برای بازار و با قیمت ارزانی کنده شده و به‌سادگی و با یک قلم حکاکی زمخت تراشیده شده‌اند. لیکن انتخاب چند خطِ به‌کاررفته برای نشان‌دادن هر یک از سرها معمولاً نمایشی از ساده‌سازی و انتزاعی‌کردن آن‌هاست که دارای طراحی مشخصی در فلات خزر و گسترش فرهنگی آن از قدیم‌ترین سفال‌های منقوش است (نک: ص ۳۸۲). علاوه بر این، هرچند نقوش مهرهای ساسانی هرگز به‌صراحت از جنبهٔ تزیینی برخوردار نبوده‌اند، تقریباً همهٔ آن‌ها گویای سازماندهی در طرح و نقشند که دستاورد پایدار تمدن ایرانی نیز بوده است. همچون بیشتر هنرهای این دوره، ظرافت و تلطیف در کار مشاهده نمی‌شود. اثرگذاری وسیع و نافذ بیش از ظرافت کار، این مردم قدرتمندِ خلاق را به‌خود جلب می‌کرده است، و از آن‌جایی که مهرها در صورت تکامل نیازمند ظریف‌کاری بسیارند، مهرهای این دوره به پای بهترین سطوح هنروری نمی‌رسند که هنرهای ساسانی، به جز سفالگری نسبتاً عقب‌مانده، در هرگونه که می‌شناسیم، با جدیت بیشتری بدان پرداخته است.

با این‌حال، هرچند این مهرها به‌ندرت از زیبایی برخوردارند و این کمبود همیشه با تأثیر طرح‌ها تعدیل نشده است، توجه آن‌ها به نگاره‌پردازی چشمگیر است و با مطالعهٔ بیشتر می‌توان شناختی بهتر از دین رایج این دوره به دست آورد و بر مدارک بسیار نادر و پراکندهٔ مکتوب ما افزود. اهمیت خاص آن در مدارکی است که با فرهنگ‌های پیشین ارتباط دارند. یونانی‌مآبی آشکار شاهان اشکانی مکرراً باعث این نتیجه‌گیری شده است که به‌قدرت‌رسیدن ساسانیان آریایی خودآگاه، باعث گسست شدیدی در سنت شد. لیکن، تا جایی که به مهرها مربوط است، حداقل در برخی قسمت‌ها چنین تداوم مستمری بین دو دوره وجود دارد که غالباً انتساب آثار را نامعین می‌سازد. تکچهره‌ها، جانوران مربوط به خورشید، گاو کوهان‌دار، و صحنه‌های شکار همگی در این دو فرهنگ رایجند (نک: فصل ۲۶).

از سویی دیگر، نفوذ یونانی‌مآبی، علاوه بر سبک، در مفهوم نیز در هر دو دوره در گروه معینی از مهرها

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بسیار شاخص بوده است. ارتباط فرهنگ ایرانی با یونانی ـ رومی در پیکرهٔ میترا (مهر) برهنه‌ای که شاخه‌ای بی‌برگ بر روی شانه و حلقه در دست دراز کردهٔ خود دارد، بسیار جالب است (لوح ۲۵۶ ب ب)؛ زیرا نقش پیکره‌ای در عمل همان، در قالب آپولون، در تصاویر منطقةالبروج در سدهٔ سوم م ظاهر می‌شود.[۱۸۶] آپولون دلفی، اگر چه نشسته است، دارای ویژگی‌های مشابه است، زیرا بر شانهٔ چپ یک شاخهٔ برگ‌دار درخت غار است و دست راست او دراز شده است؛ ولی آنچه در دست دارد، پاترا است و نه یک حلقه. علاوه بر آن، می‌دانیم که آپولون دلفی تحت تأثیر قطعی شرق بوده است. این سبک پیکرهٔ ساسانی که ممکن است تندیسی آیینی بوده باشد، زیرا پیکرهٔ بسیار مشابهی ظاهراً در قالب تندیس روی مهری مشاهده می‌شود که بین دو سوار مقابل هم است (لوح ۲۵۶ پ پ). نقش برجستهٔ روی کوزه‌ای لعاب‌دار، پیکره‌ای به شیوه‌ای کاملاً ساسانی در همان حالت و با همان ویژگی‌ها دارد که ظاهراً یکی از شاهان اولیهٔ ساسانی است (نک: فصل ۳۱، پانوشت ۷۴ و لوح ۱۸۲ ب) که گویی پیش‌نمونهٔ آسمانی خود را عیناً در همان وضع و حالت تشریفاتی تکرار کرده است.

هر دو همراه مهر برهنه، با لوازم جشن شراب (باکائه) دیده شده‌اند. یکی از آن‌ها روی نگین انگشتری از یاقوت زعفرانی در موزهٔ بریتانیایی است[۱۸۷] که در همان حالت مهر ارائه شده است، ولی تیرسه‌ای روی شانه و خوشه‌ای انگور در دست درازشده‌اش دارد. نمونهٔ دیگر روی یک نگین یاقوت در کتابخانهٔ ملی پاریس کنده شده و روی ستونی به سبک اواخر دورهٔ هلنی تکیه داده است، ولی دارای کلاه پارتی است. پف بزرگی از مو روی تاج است و چکمه‌های بلند ایرانی بر پا دارد. او یک جفت قاشقک مثل عباشان جشن شراب در رقص عباشی خود دارد (لوح ۲۵۶ ظ ظ). از آن‌جایی که در این دوره تصور می‌شود که باکوس نقش خدای خورشید را دارد (نک: ص ۸۲۸)، این دو همراه جشن شراب می‌توانند به احتمال بسیار بازنمایی ورثرغنه، دوست نزدیک مهر، خدای خورشید باشند.

اسلوب ساخت این نقش‌برجستهٔ آخرین، نسبت به نمونه‌های شاخص مهرهای ساسانی متفاوت است. شکل مورد بحث بسیار واقعی و در مقیاس بزرگی بدان پرداخته شده است، در حالی که تراش‌ها بسیار ماهرانه و ظریف است؛ و این کیفیت‌ها شامل گروه کوچکی نیز هست که همگی در کتابخانهٔ ملی پاریس نگهداری می‌شوند. آن‌ها نیز دارای موضوعی استثنایی و از نظر شکل غیرمعمول هستند و بسیاری نگین‌های تخت و بیضی شکل بزرگی دارند که قاعدتاً روی حلقه‌های بزرگ جای داشته‌اند. اصالت ایرانی نقشمایه‌ها را، به استثنای یک نمونه، می‌شود ردیابی کرد، ولی سبک و هنرمندی آن به میزانی زیاد به شیوهٔ سنت‌های یونانی است؛ احتمالاً در مناطقی تولید شده‌اند که آیین‌های ایرانی عمل می‌شد، ولی تمدن یونان باستان در آن‌جا قوی و ماندگار بوده است.[۱۸۸] یک مهر از عقیق رگه‌دار (لوح ۲۵۶ ع ع) شامل نقش خروس، گاوماهی و بره‌ای با سر به عقب برگشته است که همگی نقوش آشنای ساسانی هستند، ولی ترکیب و نیز آرایش آن‌ها بی‌سابقه است؛ زیرا هر سه در یک دایره قرار دارند. دلیل چنین مجموعهٔ عجیبی از نمادها را تنها می‌شود حدس زد. مثلاً قابل توضیح خواهد بود اگر صاحب آن در برج حمل به دنیا آمده باشد (نک: ص ۹۹۶)، در روز دوم برج که روز وهومن است (خروس نیز پرندهٔ وهومن است)[۱۸۹] و خصوصاً به یکی از منازل و مراحل ماه در آیین ماه تعلق داشته است. ولی، این فرض غیر قابل اثبات است.

یک مهر خاکستری از جنس مهرهٔ یمانی با سبکی مشابه یک جفت مرد ریش‌دار مقابل هم را نشان می‌دهد

که در دو سمت علمی ایستاده‌اند که آراسته به نماد خورشید است (لوح ۲۵۶ غ غ). این علم پیشینهٔ نوعی از علم را نمودار می‌کند که از سدهٔ چهارم هجری قمری تا به امروز در ایران معمول بوده و گمان می‌رود که اصل آن ساسانی باشد (نک: فصل ۴۷). نقش مهری از عقیق سلیمانی بازنمایی میزان است (لوح ۲۵۶ ق ق)، ولی پرکارتر از آنچه قبلاً صحبت شد. مرد ریش‌داری در لباس متداول ساسانی، به‌جز کلاه سه‌گوش غیرعادی، بر صندلی چهارزانو نشسته، در یک دست تبر و در دست دیگر ترازو دارد. روی زمین کنار او یک گرز قرار دارد. به نظر می‌رسد نشان‌دهندهٔ جمع اضداد باشد. نمایش میزان شامل نقش مردی است که قبلاً در مهری ساسانی از ارمنستان قدیم که بسیاری از سنت‌های ایرانی در آن حفظ شده بود و میزان را هایک می‌نامند، شناسایی شده است.[۱۹۰] ایزد حامی برج میزان در خود ایران میثره[۱۹۱] است و گُرز او به قدری مهم بود که مستقلاً نیایش می‌شد.[۱۹۲] ولی، در دنیای یونانی ـ رومی ایزد حامی هفایستوس بود که علامت او پتک آهنگری است. یکی از موضوعاتی از این گروه که هنوز به تعبیر درنیامده، زندانی به زنجیرکشیده‌ای است که در مقابل بوتهٔ پرگُلی زانو زده است (لوح ۲۵۶ ک ک).

بسیاری از پیکره‌های نمونهٔ اشکانی و ساسانی دارای پیشینهٔ هخامنشی است، مخصوصاً جانوران اختری (لوح ۱۲۴ ط، و قس: شکل ۱۲۶ ح، ذ)، ترکیبات مختلف قسمت قدامی جانوری (لوح ۱۲۴ د، ظ)، و پیکرهٔ آناهیتای نشسته (لوح ۱۲۴ غ. ق)؛ اگرچه سبک آن‌ها به‌وضوح متفاوت است. تعداد بسیار معدودی از مهرهای ساسانی قابل تاریخ‌گذاری است؛ هرچند گه‌گاه نمونه‌هایی دقیقاً سبک اواخر دورهٔ ساسانی دارند. در واقع، قبل از پرداختن کافی به مسئلهٔ تاریخ، لازم است انواع اصلی را بر مبنای سبک آن‌ها طبقه‌بندی کرد. حتی بررسی شتاب‌زدهٔ این اندازه مواد فراوان در اختیار. گویای این مسئله است که این کار چقدر مشکل است. ولی، بعضی از انواع بسیار شاخص هستند، از جمله تعدادی از مهرهای کاملاً بزرگ نیمکروی که معمولاً از جنس مهرهٔ یمانی روشنند و طرح‌هایی دارند که با گستردگی معینی درکار اجرا و فضاسازی قابل تشخیص هستند (لوح ۲۵۶ ش).

از آن‌جایی که نقش مهرهای ساسانی از روی اسناد به دست نیامده و با آن که تعدادی در حفریات باستان‌شناختی به دست آمده است، می‌توان آن‌ها را صرفاً مدارک مربوط به اوضاع و احوال اجتماعی تلقی کرد. مهرهای منقش به تکچهره‌های بزرگ تأییدی بر جایگاه اجتماعی کارگزاران است. و زمانی اگر مجموعه‌ای منظم، مخصوصاً در انواع کتیبه‌دار گرد آید، بی‌تردید اطلاعات مشابه دیگری قابل دریافت خواهند بود. جالب این‌که تعدادی از مهرها به زنان تعلق دارد (نک: صص ۹۸۱، ۱۰۱۵). این امر نامتعارف می‌تواند دلیل این باشد که زنان نسبت به آنچه مثلاً در شاهنامه آمده، جایگاه اجتماعی قابل احترام‌تری داشته‌اند. مطالعه در جزئیات نقشمایه‌هایی با اهمیت نجومی، مخصوصاً در ارتباط با طرح‌های پیش از تاریخی، می‌تواند اطلاعاتی در خصوص تاریخ نجوم به‌دست دهد. و سرانجام، وقتی حجم نمونه‌های به‌دست‌آمده از محوطه‌های باستانی کنار هم نهاده شوند، می‌توانند به فهم ما از تفاوت‌های منطقه‌ای در درون شاهنشاهی در موضوع فرهنگ و، خصوصاً، در سبک‌های هنری بیفزایند.

با آغاز اسلام، هنر برجسته‌کاری پیکره‌های مختلف در ایران به پایان ناگهانی خود رسید. برای گروه کثیری از مردم، ارزش دفع بلای مهرها از میان رفت و هیچ جانور و نماد جدیدی به جای آنانی که از اریکهٔ قدرت سابق خود پایین کشیده شدند، ارائه نشد. عبارات و کلمات مقدس و آیات قرآنی تنها چیزی بود که باقی ماند. این نوشته‌ها غالباً به زیبایی در قالب خطوط مختلف خلق شدند، ولی مهر کنی و حکاکی تنها به شاخه‌ای از خوشنویسی تبدیل شد.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org



پانوشت‌ها

* این مقاله نخستین کوشش در ارائهٔ منظم تمام شاخصه‌های نقوش مهرهای ساسانی است. حتی بررسی‌های کاملاً توصیفی نیز (مانند نمونه‌هایی که توسط فون در اوستن، در منبع اشاره‌شده در پانوشت ۲۱، همین فصل و دیگر اثر او ارائه شده‌اند.

The ancient seals from the Near East in the Metropolitan Museum, *The Art Bulletin*, XIII (1931), pp. 221-41)

مشتمل بر مجموعه‌های منظم نمی‌باشد بلکه شامل شمار کمی از مهرهایی می‌شود که در برخی مجموعه‌ها وجود دارد. اکثر تحقیقات صورت‌گرفته دربارهٔ مهرها (مانند نوشته‌های قدیم مورتمان و یوستی و آثار جدیدتر، مانند اثر پروفسور تاری اشاره‌شده در پانوشت ۱۰ و ۱۷۲ همین فصل) به بررسی مشکلات و مسائل خوشنویسی و کتیبه‌نگاری محدود بوده است. کتیبه‌ها به هر صورت از نظر مطالعات تاریخی زیاد امیدوارکننده نبوده‌اند؛ درحالی‌که دارای ارزش‌های زبان‌شناختی هستند. هرتسفلد تنها کسی است که در یکی از کارهای ارزشمند خود به نگاره‌پردازی مهرها پرداخته است (نک: پانوشت ۴۱، همین فصل). ظاهراً تاکنون کوششی در تطبیق نقوش با متون زردشتی صورت نگرفته است؛ اگرچه از مدت‌ها پیش روشن شده بود که طرح مهرهای شرقی دوره‌های اولیه بیشتر خاصیت طلسم و دفع بلا داشته و در نتیجه منعکس‌کنندهٔ دین زمانهٔ خود است.

با بررسی‌های بیشتر در آینده بی‌تردید تصحیح برداشت‌های پیشین ضرورت خواهد داشت؛ به‌ویژه بررسی‌های زبان‌شناختی و جز آن در باب اساطیر ناشناختهٔ ایران باستان هنوز صورت نگرفته است. با این‌حال، این مسئله را به دلیل اهمیت حیاتی آن در تحلیل فرهنگ ساسانی و پرتو مورد نیازی که بر دیگر حوزه‌های هنری این دوره می‌افکند، بیش از این نمی‌توان نادیده گرفت. نگارنده از بسیاری از امکانات بسط و تکمیل آنچه در این‌جا آمده است، آگاه است و امید دارد محققانی که به ابزارهای لازم زبان‌شناختی مجهزند بیش از این در پی‌گیری موضوع بکوشند.

در توصیف پدیده‌های نجومی که در پس‌زمینهٔ بسیاری از این نقوش قرار دارد، نگارنده کوشش در به‌کارگیری تعاریف دقیق علم جدید نجوم نکرده است؛ نخست به دلیل کمبود دانش فنی و، سپس، مهم‌تر از آن به دلیل این‌که اقدام بدان می‌توانست منحرف‌کننده باشد. برداشت‌هایی از این دست در نظر مردمانی که از این مهرها استفاده کرده و به این مهرها اعتقاد داشته‌اند، دریافتنی نیست. در واقع، بسیاری از نگاره‌پردازی‌ها حتی بازنمای اطلاعات علمی که در زمان خود در دسترس بودند نیستند؛ زیرا بسیاری از نقوش از سده‌ها پیش تثبیت شده و با شرایط روز تطبیق داده نشده‌اند و دین در این‌جا به‌طور معمول چند گام از مشاهدات تجربی عقب‌تر است. به علاوه، از یک سو، دو نوع تفکر در ضبط غیرشخصی پدیده‌های طبیعی وجود دارد، و از سوی دیگر، کوششی است که در مهار آن پدیده‌ها در جهت هدف‌های عملی به کار رفته است. علاوه بر آن، در بسیاری موارد، مشاهدات نجومی که بخش عمده‌ای از نمادگرایی در آن نهفته است، با بقایای اساطیر باستانی آمیخته است که قطعیتشان نه بر پایهٔ ارزش عینی، بلکه بر پایهٔ ارزش روایی است. در نتیجه، با این‌که ضبط مدارک به‌دست‌آمده از مهرها و دیگر نقوش شرق باستان می‌تواند به پیشینهٔ اخترشناسی به هنگام تعبیر آن‌ها یاری کند، تفسیرهای دوباره‌ای از این دست در تاریخ هنر تنها اعتبار ثانوی دارد.

نگارنده از پروفسور تاری، پروفسور اومستد، دکتر جرج کامرون و دکتر ویلی هارتنر که متن این مقاله را خوانده‌اند، سپاسگزار است؛ بی‌آن‌که البته مسئول کاستی‌های آن باشند.

1. C. Barbier De Meynard – Pavet De Courteille (Trans.), Maçoudi, Les Prairies d'Or, II, Paris, 1863, p. 228.

در آن‌جا به عنوان‌های شاه نیز اشاره شده است.

۳. هرتسفلد، (Paikuli, Berlin, 1924, p. 76) آن را خسرو دوم شناسایی کرده است، البته بال‌ها دیده نمی‌شود.

۳. از ترجمهٔ هرتسفلد پیروی شده است، همان کتاب، ص ۷۸، ولی تنها تفاوت اندکی با آنچه تامس ارائه می‌دهد، دارد:

E. Thomas, Early Sassanian inscriptions, seals and coins, London, 1868, p. 110.

او به ارائهٔ متن دیگری از همان موضوع اشاره کرده (p.111)، ولی کتیبهٔ آن کامل نیست و در Tassie's Gems, London, 1791, Pl. XII, Fig. 673, I, p. 66 به چاپ رسیده است. مهری از جنس یاقوت زعفرانی در موزهٔ گوتا Gotha نام و عنوان‌های شاپور (احتمالاً شاپور اول: ۲۴۱ـ ۲۷۲ م) را بر خود دارد که چون به نظر سلوکی می‌آید، ذکر نشده است و احتمالاً هنرمندی یونانی آن را کنده و کتیبه بدان افزوده شده است، نک:

F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, p. 54, Fig. 17; and Herzfeld, op cit, p. 74, ill. Pl. 140, Fig. I;

نک: ص ۶۰۸.

۴. مجدداً در این‌جا از شناسایی هرتسفلد، همان کتاب، صص ۷۴ـ۷۵، پیروی شده است.

۵. همان‌جا، ص ۷۵، طراحی بر اساس شکل ۳۰.

۶. همان‌جا، صص ۷۵ ـ ۷۶، طراحی بر اساس شکل ۳۱.

۷. فردوسی، شاهنامه، ج ۶، ص ۱۶۷۱؛ یا

Warner (Trans.), The Sháhnáma of Firdausí, VII, London, 1915, p. 99.

۸. فردوسی، همان، ص ۱۶۷۶؛ Warner, op. cit., VII, p. 106.

9. Herzfeld, op. cit., p. 79-80.

متن دو مهر دیگر دو مقام دولتی مهم را نشان می‌دهد که بعضاً خوانده شده است: مهری از جنس لعل بنفش که احتمالاً به اسپهبد سغد تعلق داشته است، و سنگ عقیقی که به ماهان پسر ماهان متعلق بوده و هر دو در موزهٔ ارمیتاژ نگهداری می‌شوند. نک: op.cit., pp. 77, 81, and Pl. 140, Figs. 5,8.

۱۰. نگارنده برای ترجمهٔ این کتیبه وام‌دار پروفسور چارلز سی. تاری است.

۱۱. با پیروی از ترجمه‌ای که هرتسفلد، op. cit., p. 81 ارائه داده است. دیگر مهرهای با نقش تکچهرهٔ مقامات محلی عبارتند از: عقیقی از آن پاپک، موبد خسرو ـ شاد ـ هرمزد، در موزهٔ ارمیتاژ؛ و دیگری در کتابخانهٔ ملی پاریس که متعلق به وه دین شاپور، موبد اردشیرخوره (فیروزآباد)؛ نک: ibid, p. 79 and Pl. 140, Figs., 4,6.

۱۲. نویسنده مرهون پرفسور تاری برای ترجمهٔ کتیبه است.

۱۳. نویسنده در ترجمهٔ کتیبه وام‌دار پروفسور تاری است. همو یادآوری کرده که این مهر قبلاً چاپ شده است:

A. Mordtmann, Studien über geschnittene Steine mit Pehlevi Inschriften, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, XVIII (1864), p. 5, Pl. 1, No. 5.

قرائت کتیبهٔ ارائه‌شده در آن‌جا نادرست بوده و توسط فردیناند یوستی تصحیح شده است:

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

F. Justi, Beiträge zur Erklärung der Pehlewi Siegelinschriften, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, XLVI, (1892), p. 283.

۱۴. تکچهرهٔ دیگر یک جفت زن و مرد روی عقیق در موزهٔ بریتانیایی آمده است، شمارهٔ ۱۲۰۲۱۷. متأسفانه عملیات بازسازی ساختمان موزهٔ بریتانیایی نویسنده را از بررسی تنوع کتیبه‌ها و تعداد نمونه‌های آن موزه بازداشت.

۱۵. برای نمونهٔ کتابخانهٔ ملی پاریس، شمارهٔ ۵۹؛ یشم سبز.

۱۶. سنگ لعل بنفش بسیار مرغوبی در کتابخانهٔ ملی پاریس دارای نقش‌برجستهٔ مشابهی است.

۱۷. برای دیگر نمونه‌ها، نک: موزهٔ بریتانیایی، شماره‌های ۱۱۹۶۰۹: یشم (کنده‌کاری زمخت)؛ ۱۱۹۶۹۲: کلسدونی؛ ۱۱۹۷۰۹: عقیق رگه‌دار؛ ۱۴۹۶۹۴: کلسدونی؛ نیز

P. Horn — G. Steindorff, Sassanidische Siegelsteine, *Mitteilungen aus Iran*, 1891,

لوح ۱، شماره‌های ۹۹۹ و ۱۰۵۶؛ نیز نک:

Sarre, Die Kunst des alten Persien, pp. 142, Figs. 1, 3, 15. R. H. McDowell, Stamped and inscribed objects from Seleucia on the Tigris, Ann Arbor, 1935, p. 222,

همچنان‌که «مهرها کاملاً نمایشگر نقش جنس مذکر در هر جمعیتی است». شماری از مهرهای ساسانی، که دارای نقش زن یا نام زن هستند، موارد استثنای قابل توجهی را تشکیل می‌دهند.

18. Herzfeld, op. cit., pp. 8,9, Fig. 15; and idem, *Die Malereien von Samarra*, Berlin, 1927, p. 68,

این مورد را یک خصیصهٔ ساسانی دانسته است، ولی باید متذکر شد که در نقره‌های رومی، مثل بشقاب با نقش مریخ (شمارهٔ ۱۷ در کتابخانهٔ ملی پاریس) Trésor de Berthouville, Bibliotheqe Nationale. مشاهده شده است.

۱۹. مثلاً شمارهٔ ۱۱۹۶۹۳ در موزهٔ بریتانیایی: عقیق کلسدونی، با نقش نیم‌تنهٔ مردی با سر برهنه؛ در زمینه با ستاره، هلال ماه، عقرب. مردی ایستاده که دقیقاً لباس ساسانی بر تن و گلی در دست دارد که شاید نیز تکچهره باشد و در زمینه باز نقش عقرب دیده می‌شود؛ شاخه‌ای که در سمت راست قرار دارد هنوز شناخته نشده است: شمارهٔ ۱۱۹۶۰۱ در موزهٔ بریتانیایی: عقیق جگری.

۲۰. شکل برگرفته از Mordtmann, op. cit., Pl.V, No. 64 است که کتیبه را (ص ۲۶) یعقوب یومتشی (یا شمتچی) خوانده است.

۲۱. شمارهٔ ۱۱۹۵۳۴، موزهٔ بریتانیایی: از سنگ آهن.

H. H. von Der Osten, Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell (Oriental Institute Publications, XXII), Chicago, 1934, p. 100,

دست را نشانهٔ تمهید جادویی در مقابله با چشم‌زخم دانسته، ولی نشان‌های ترکیبی را توضیح نمی‌دهد.

22. G. Contenau — R. Ghirshman, Fouilles du Tépé Giyan, Paris, 1935, Pl. 38,

شمارهٔ ۱۷ (اصالت خود را از دست داده و به اشتباه در حال چرخش به راست نشان داده شده است)، شمارهٔ ۳۸ (شکل و حالت تعدیل‌شده، ولی با تمادِ تجومی). نقش بزغاله نمونهٔ بارز هنجامشی در حالت حرکت متقاوتی است (شکل ۹۰ الف)، همچنان‌که در مهر بسیار زیبایی از کلسدونی که در تملّک سن چورجی است، نیز دیده می‌شود.

۲۳. شمارهٔ ۱۱۹۷۰۸.

24. J. Darmesteter (Trans.), The Zand-Avesta, Part II, Sîrôzahs, yašts, and Nyâyiš (F.M. Müller (Ed.), The sacred books of the East, XXIII), Oxford, 1883, P. 141, Mihir Yast, XXII. 86.

۲۵. شمارهٔ ۱۱۹۷۷۶.

۲۶. موزهٔ بریتانیایی، شمارهٔ ۱۱۹۸۷۶: مهرهٔ یمانی.

۲۷. از این رو، آپولون گاه سوار شیردال است، نک:

C. Daremberg – E. Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, I, Paris, 1873, p. 311, Fig. 368.

این مسئله قبلاً توسط رُز در:

Motifs iraniens dans l'art grec archaïque et classique, *Revue Archéologique*, IV (1934), pp. 143-4

مورد اشاره واقع شده است.

28. L. Delaporte, Catalogue des cylindres, cachets et Pierres gravées de style oriental, II, Acquisitions, Paris, 1923, p. 225, Pl. 111, No. A 1424.

۲۹. بر اساس

Horn – Steindorff, op.cit., Pl. III, No. 1380.

۳۰. شمارهٔ موزهٔ D.۸۲۵. رُز، همان، صص ۱۴۰ ـ ۱۴۲، به نقش‌های مشابهی اشاره کرده است.

۳۱. همان.

۳۲. از آن‌جایی که مجموعهٔ مهرهای کتابخانهٔ ملی پاریس در جریان فهرست‌برداری و تغییر شماره هستند، امکان ارائهٔ شمارهٔ مهرهای این مجموعه وجود ندارد. شمارهٔ مهر عقیق موزهٔ بریتانیایی: ۱۲۰۲۹۹.

۳۳. این شیوهٔ اشاره به حرکت ستارگان بیشتر در اواخر دورهٔ کالکولیتیک معمول بوده است (فصل ۳۸). سردیس‌های پشت‌به‌هم و پیش تنه‌های جانوری گونه‌های متفاوت، که با هم ادغام شده، همان بنمایهٔ فکری رایج در اواخر دورهٔ کالکولیتیک هستند (نک: ص ۱۰۵۷ و شکل ۷۰ ب و ح).

۳۴. مثلاً، سه‌شاخه‌ای مرکب از دوسوم برگ کنگر، موزهٔ دولتی برلین.

۳۵. شمارهٔ ۱۱۹۳۵۱، موزهٔ بریتانیایی: مهر دیگری در مجموعهٔ خانم اودری پار در لندن دارای ترکیبی از سرویس‌های اسب است.

۳۶. شمارهٔ ۱۱۹۶۹۹، موزه بریتانیایی: مفرغ.

۳۷. هورن ـ اشتایندورف، همان کتاب، لوح ۴، شمارهٔ ۱۳۸۰.

۳۸. ژانوس ربالنوع باستانی رومی است که به احتمالی ایزد خورشید بوده است. او که معمولاً با دو چهرهٔ چسبیده به‌هم تجسم یافته، نگهبان دروازه‌ها و درگاه‌ها و متوکل آغاز و پایان راه‌هاست. ـ ویراستاری

۳۹. شمارهٔ ۱۱۹۳۷۹، موزهٔ بریتانیایی؛ و نک: صص ۱۰۷۶ ـ ۱۰۷۷.

۴۰. موزهٔ بریتانیایی، شمارهٔ ۱۱۹۵۱۹: از جنس گارنت.

41. Herzfeld, Die Sasanidischen Quadrigae Solis et Lunae, *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, II (1930), pp. 128-31.

42. Barbier de Meynard, Maçoudi, *Prairies d'Or*, II, P. 229.

43. Darmesteter, Avesta, II, pp. 232-8, Bahrâm yašt, I. 2 – X. 27.

هرتسفلد (Archaeological History of Iran, London, 1935, p.19) می‌گوید دو مورد از ده مورد، تجسم جانوری، نریان و کره اسب بودند، ولی به منبعی اشاره نمی‌کند. برخی از انواع مهر با نقش دو اسب ممکن

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

است نماد اسب نر و کره‌اسب باشد. لذا اگر چنین تعبیری از تجسم‌ها صحیح باشد، برخی از این‌ها احتمالاً می‌تواند اشاره به ورثرغنه باشد. این درونمایه در مجموعهٔ نقوش ایرانی تازه نیست. یک قطعه مفرغ متعلق به صحراگردان (سرمتی‌ها)، موجود در مجموعهٔ آقای کارل هولمز، دو اسب را نشان می‌دهد که یکی در حال چراست.

۴۴. شکل‌ها برگرفته از Roes, op. cit., p. 139, Fig. 5A که تشخیص داده است که نقوش مورد نظر نشانه‌های خورشیدند؛ ولی آن‌ها را به ورثرغنه مرتبط ندانسته است و سر جوان را، هم در نقشمایهٔ شعاع‌دار و هم در شکل جدای آن، نیم‌تنهٔ خدای خورشید دانسته است و نه بازنمایی یکی از صورت‌های انسانی او.

۴۵. نمونه‌های جالب دیگری در Roes, op. cit., p.136 توصیف شده است.

۴۶. شمارهٔ ۹۹/۲۲/۷۸: یشم سبز.

47. Horn – Steindorff, op. cit., Pl. III, No. 1379.

۴۸. اشکال برگرفته از Mordtmann, op. cit., Pl. I, No. 142; سپس در مجموعهٔ الیشان؛ کتیبه: شاپور کار (یاکال) اویی اُورَن (ص ۴۱).

49. Barbier de Meynard, Maçoudi, Prairies d'Or, II, p. 230.

معمولاً می‌گویند زمانی که ورثرغنه به صورت گراز به زمین آمد، به قصد تنبیه دروغ‌گویان بود (Darmesteter, Avesta, II, Mihir yašt, p. 137) ولی مفهوم خطاکاری در این‌جا زمینهٔ گسترده‌تری از صرف دروغ دارد. حقیقت اهورامزدا بود، بنابراین نقض حقیقت گناه‌ورزی در مقابل اصل نیکی بود و تبه‌کاریِ اخلاقی. گراز نیز اطمینان خاطری در مقابل دروغ گفتن از این دست است؛ زیرا هنگامی که ارشاکِ ارمنستان خواست تا شاپور دوم سوگند یاد کند، شاپور فرمان داد تا نمک آوردند و بُنا بر کاربرد مرسوم در ایران برای تضمین این‌که سوگند ناشکستنی است با انگشتری که روی خاتمش نقش گراز بود آن را مُهر کرد؛

J. - B. Emine (Trans.), Faustus de Byzance, *in* V. Langlois, Collection des historiens anciens et modernes de l' Arménie, I, Paris, 1867, pp. 268-9 (Book IV, Chap. 53).

50. E. Herzfeld, Kushano-Sasanian coins, *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, No. 38 (1930), pp. 21-2,

نتیجه‌گیری می‌کند که استفاده از کلاهخودهای به شکل سر جانور امتیاز ویژهٔ اعضای خانوادهٔ سلطنتی بعد از شاه بوده است؛ احتمالاً دلیل آن ارتباط نزدیک میان شاه و برخی از خدایان بوده است.

۵۱. از طرف دیگر به جهت کارکردهای چندگانه‌ای که نمادهای جانوری در تاریخ نگاره‌پردازی پیچیدهٔ ایران یافته بودند، چنین پیکری می‌تواند اشاره به ماه نیز باشد (قس: ص ۱۰۶۳).

52. A. J. Carnoy, Iranian mythology *in* L. H. Gray (Ed.),The mythology of all races, VI, Boston, 1917, P. 291. See E. W. West, Pahlavi texts, Part I,

بندهشن، بهمن‌یشت، شایست لاشایست [شایست نشایست] (چاپ مولر The Sacred books of the East, V), Oxford, 1880, p. 71.

بندهشن، نوزدهم، ص ۲۲.

۵۳. این نقش پیش‌تر در هزارهٔ سوم پ م بر روی ظرف منقوش سفالی به‌دست‌آمده از محوطهٔ میروالی استفاده شده است؛ نک:

A. U. Pope, A note on some pottery from the Holmes Luristan expedition, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, V (1936), p. 122, Fig. 3,

و در اواخر هزارهٔ دوم پ م مجدداً بر روی ظرفی در سیلک ظاهر می‌شود (نک: شکل ۳۸ ج).

۵۴. موزهٔ بریتانیایی، شمارهٔ ۱۲۰۲۹۸: عقیق سفید؛ رُز، همان کتاب، ص ۱۲۸، نیز آن‌ها را نماد خورشید می‌داند.

۵۵. فردوسی، همان، ج ۶، ص ۱۶۹۰.

A.-E. G. Warners, The Shâhnâma of Firdausi, VII, P. 125.

56. See E. Ingersoll, Dragons and dragon lore, New York,1928, *Passim*.

۵۷. به قول هرتسفلد وضعیت مرد نشانهٔ تعلق آن به اواخر دوران ساسانی نیست

(Die Malereien von Samarra, Berlin, 1927, p. 41, and cf. Fig. 24, 6).

۵۸. شکل برگرفته از Horn – Steindorff, op. cit., Pl. I, No. 1089.

۵۹. برای خلاصهٔ عبارت از این نوع، نک: اکرمن،

Tapestry, The mirror of civilization, New York, 1933, pp. 16-17.

60. F. Cumont, Mithra, *in* Daremberg – Saglio – E. Pottier, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, III, Part 2, Paris, 1904, p. 1951.

61. Cumont, Zodiac, *in* Saglio – Pottier – Lafaye, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, IX (1917), p. 1057.

۶۲. برای مباحث کامل‌تر الههٔ حاصلخیزی، نک: صص ۲۵۴ ـ ۲۵۷.

63. Darmesteter, The Zend-Avesta, Part I (F. M. Müller (Ed.), sacred books of the east, IV, London, 1880), p. 158, Fargard, XIII, IV. 28 (75); West, op. cit., V, pp. 73-4, Bundahis, XIX. 34-5.

۶۴. شماره‌های موزه: ۸۶/۱۱/۴۳ و ۹۹/۲۲/۵۴.

۶۵. شمارهٔ موزه: C.E.10.

۶۶. قرائت کتیبه بنا بر ترجمهٔ هرتسفلد چنین است: شاهزاده خانم گلجهر، دختر گشسب.

۶۷. شمارهٔ موزه: ۲۲/۶۱/ ۹۹.

۶۸. شمارهٔ موزه، ۱۱۹۴۸۹.

۶۹. شمارهٔ موزه، ۱۱۹۶۰.

۷۰. موزهٔ بریتانیایی، شمارهٔ ۱۱۹۳۵۸.

۷۱. موزهٔ بریتانیایی، شمارهٔ ۱۱۹۳۷۶: کلسدونی.

72. WEST (Trans.), Pahlavi texts, Part I, pp. 31, 66, 100; Bundahiš, IX. 5; XVII-2; p. 176, Zâdspram, VIII. 3.

۷۳. سیمرغ، سن‌مرو. – ویراستاری

۷۴. *خَمروش گراس‌ترین پرنده پس از سیمرغ که انیرانیان را از زمین چون دانهٔ ارزن برمی‌چیند و یار سیمرغ در پراکندن تخمهٔ گیاهان بر روی زمین است.* ـ ویراستاری

۷۵. این می‌تواند اشاره به درخت افسانه‌ای به‌دست‌آمده از گچبری‌های تیسفون (لوح ۱۷۲ ت) باشد که یک جفت پرنده بر نوک شاخه‌ها دارد و در پایین یک جفت طاوس به نشانهٔ پرندهٔ آناهیتا دیده می‌شود.

۷۶. عقیق به شمارهٔ ۱۱۹۶۳۸ در موزهٔ بریتانیایی. برای مباحث مختلف در حوزهٔ درخت زندگی، نک:

Ackerman, The Rockefeller McCormick tapestries,

سه عدد سوزن‌دوزی اوایل سدهٔ شانزدهم مسیحی با مباحث در خصوص تاریخ درخت زندگی، نیویورک، ۱۹۳۳، ضمیمهٔ سوم، صص ۱۸ـ۴۴.

77. Herzfeld in *Archaeologische Mitteilungen*, II, p. 129, illustrated Pl. I.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۷۸. شمارهٔ ۱۱۹۳۵۴.

79. Darmesteter, Avesta, II, pp. 8, 16: Sîrôzah, I. 12; Sîrôzah, II. 12; WEST, Pahlavi texts, I, p. 32; Bundahiš, X. 2, p. 179; Zâd-sparam, IX. 7.

80. WEST, op. cit., p. 31; Bundahis, ix. I, pp. 177-8; Zâd-sparam, IX. 1-8.

۸۱. گوش که در پهلوی معمولاً گوشورون خوانده می‌شود، ایزد چهارپایان سودمند است. ـ ویراستاری

82. Darmesteter, op. cit., pp. 9, 110-18: Sr rôzah, I. 14; Gôš Yašt.

83. Horn – Steindorff, op. cit., Pl. II, No. 1091.

84. See Ackerman, Some Indo-Iranian motifs in Sāsānian art, *Indian Art and Letters*, XI (1937), pp. 36-9.

85. West, Pahlavi texts, I, p. 69, Bundahiš, XIX. 9.

86. Darmesteter, The Zend-Avesta, II, pp. 92-9, Tîr Yašt.

۸۷. عقیق، موزهٔ بریتانیایی، شمارهٔ ۱۲۰۳۵۲.

۸۸. شکل‌ها برگرفته از Horn – Steindorff, op. cit., Pl. II, No. 1221. این طرح در مجموعهٔ نقوش گچبری نیز دیده شده است (لوح ۱۷۷ ث).

89. West, op. cit., pp. 31, 65, 100; Bundahis, IX. 6; XVIII. I; XXVII. 4,

جایی که به نام درخت گوکَرد Gökard نامیده می‌شود:

Carnoy, op. cit., p. 281

90. West, op. cit., p. 71: Bundahiš, XIX, 17.

۹۱. عقیق، شمارهٔ ۱۲۰۲۲۳، موزهٔ بریتانیایی.

92. West, op. cit., p. 28.

قابل توجه است که این کوزه یا بدنهٔ کروی خود گردنی منتهی به دهانه‌ای تخت و گشاد و پایه‌ای قرینهٔ گردن ظرف، بازنمایی شکلی است که پیش‌تر در هیچ‌یک از سفال‌های ساسانی دیده نشده است (نک: فصل ۳۱).

93. Darmesteter, op. cit., II, p. 16, Sîrôzah II, 15.

۹۴. این نقش به گونه‌های مختلفی تفسیر شده است:

R. Brown, Researches into the origin of the primitive constellations of the Greeks, Phoenicians, and Babylonians, II, London, 1900, p. 43,

در آن ستیز میان خورشید (شیر) و ماه (گاو) را می‌بیند، ولی اهمیت این ستیز را روشن نمی‌سازد؛ هرتسفلد (نک: فصل ۳۳، پانوشت ۹۷) اعتقاد دارد که نشانهٔ اعتدال ربیعی شب و روز است، ولی عملکرد برج اسد را توضیح نمی‌دهد. این هر دو فرضیه، تا حدی نتیجه‌گیری نویسنده را پیشاپیش عرضه کرده است. همین ابرهای طوفانی در اساطیر هند و ایرانی گاه به عنوان گاو تصور شده‌اند (Carnoy, op. cit., p. 264)؛ از این‌رو شکل می‌تواند تعبیری چون خورشید شکست‌دهندهٔ طوفان باشد که خیلی هم دور از نتیجه‌گیری نیست.

۹۵. چنان‌که کارنوی ترجمه کرده است، op. cit., p. 293.

96. West, op. cit., p. 162, Zâd - Sparam. II, 9.

97. Cumont, Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra, II (Atlas), Brussels, 1896, many examples *passim*.

۹۸. برای مثال، نقش برجستهٔ معروف هدرنهایم، Ibid., pl. VII.

99. Ibid., p. 247, Fig. 80; or Cumont *in* Daremberg – Saglio – Pottier, op. cit., III, Part II, p. 1953, Fig. 5094

[لانیویوم Lanuvium شهری باستانی در ایتالیا. ـ ویراستاری]

100. Cumont, op. cit., II, p. 196, Figs. 21-2; p. 213, Figs. 41-4; p. 215, Fig. 46; p. 238, Figs. 68-9.

101. Delaporte, Catalogue, 1920, I, p. 72, Pl. 51, Fig. 20 (D. 57).

102. Ibid., I, Pl. 52, Figs. 11-12 (D. 69, 70), 14 (D. 83); II, Pl. 87, Figs. 2-3 (A. 656-7), 7-8 (A. 661-2), 10-13 (A. 654, 663, 666-7), 15 (A. 672).

۱۰۳. یک شیء مفرغی عجیب در مجموعهٔ یومورفوپولوس (شمارهٔ ۱۸۲۷، فعلاً در موزهٔ بریتانیایی) مردی کاملاً غیرچینی، و دست به کمر را نشان می‌دهد که به حالت گیلگمش یا کیومرث ـ حواء عصایی در دست دارد.

۱۰۴. شمارهٔ موزه ۸۶/۱۱/۴۱.

105. Darmesteter, The Zand – Avesta, Part I, The Vandîdâd (F. M. Müller (Ed.), The sacred books of the East, IV), London, 1895, p. 12, Fargard, II. 7 (17).

۱۰۶. یمه در اوستا و یَما در سانسکریت همان جَم و از کهن‌ترین چهره‌های اساطیر هند و ایرانی است: یمه و خواهرش یَمی بنا بر اساطیر هند و ایرانی، نخستین پدر و مادر جهانیانند. برای آگاهی بیشتر از یمای هند و ایرانی نک: پژوهشی در اساطیر ایران، مهرداد بهار، تهران، ۱۳۷۸، ص ۲۲۵، یادداشت ۲؛ اما در اسطوره‌های ایرانی، یمه یا جم نخستین کسی از بی مرگان است که صفت «شید» به معنای درخشان می گیرد. اهورامزدا برای این که جمشید جهان را فراخ و آبادان سازد و از آن پاسداری کند «حلقه‌ای زرین و تازیانه‌ای زرنشان» که نشان پادشاهی او بر جهان است، به او می دهد. «... زمین در سه نوبت، و هر نوبت به مدت سیصد سال، گسترده‌تر می گردد.» (ژاله آموزگار، «تاریخ اساطیری ایران»، در تاریخ ایران باستان، ج ۱، تهران، ۱۳۸۲، صص ۹۸ـ ۹۹). ـ ویراستاری

107. Carnoy, op. cit., pp. 314-15,

اصطلاح خثنیث معادل عنوان قونوس برای آپولون می‌باشد.

108. Darmesteter, op. cit., pp. 13, 14, 15.

109. Cumont, Textes et monuments, II, p. 311, Fig. 169.

در ارتباط با این موضوع یادآوری این نکته جالب است که لباس ابریشم دولایهٔ آبی و سفیدی در موزهٔ هنر کلیولند، اسب‌های خورشید را نشان می‌دهد که در دو طرف درخت طلایی هوم ایستاده‌اند و نماد دیگر خورشید در نوار دیگری اسب‌های آزاد شده است.

110. Carnoy, op. cit., p. 306.

111. West, Pahlavi Texts, I, pp. 109-110; Bundahis, XXVI-II. 22.

۱۱۲. یک شمایل مفرغی کرونوس که در تملک برادران فوردان است و به روایتی در بین‌النهرین به دست آمده است، تمام مشخصات او را دارد. او دارای سر شیر و صورت ژانوس است؛ چهار بال به حالت ضربدری، و دم عقرب دارد؛ پایش چون عقاب و نیز برهنهٔ مادرزاد است. بر یادمان‌های مهری ماری به گردش پیچیده که به دایرةالبروج تعبیر شده است. در این مورد یادآوری این نکته جالب است زمانی که در سده‌های پیش از مسیحیت در ارتباط با آیین خورشیدی مصر ظاهر شد، ماری بر تنش پیچیده بود که احتمالاً در این مورد بازماندهٔ مار جوّی باستانی است.

113. Cumont, *in* Daremberg – Saglio – Pottier, Diction-

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اورمزد اردشیر (صص ۴۱ و ۴۲).

۱۳۱. از جمله شمارهٔ ۱۱۹۸۰۲ در موزهٔ بریتانیایی، سنگ آهن‌ربا؛ یک سمت دیگر این تیمکره صاف شده و دارای نقش برگ نخل با بال‌ها و گلوبند در یک حلقهٔ دندانه‌دار.

۱۳۲. شمارهٔ ۱۱۹۷۷۷، موزهٔ بریتانیایی از جنس عقیق رگه‌دار و ۱۱۹۸۱۵ از جنس سنگ آهن.

133. Barbier De Menard, Maçoudi, Prairies d'Or, II, p. 229.

دربارهٔ Chineseron، نک:

W. Barthold, Farghāna, *Encyclopaedia of Islam*, II (1927), p. 62

۱۳۴. شمارهٔ ۱۱۵۶۱۶، موزهٔ بریتانیایی.

135. West, Phalavi texts, I, pp. 12-13: Bundahiš, II. 5-8.

136. Ibid., P-87: Bundahiš, XXIII.1.

۱۳۷. در گزارش فارسی بُندهشن «تدویس [قلب‌العقرب] سپاهید نیمروز و ونَند [نثر واقع] سپاهید غرب» خوانده شده‌اند. نک: فرنبغ‌دادگی، مهرداد بهار، بندهشن، تهران، ۱۳۶۹، ص ۴۴؛ مهرداد بهار، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، ۱۳۷۶، ص ۵۵ ـ ویراستاری

138. Ibid., pp. 21-2: Bundahiš, V.1.

۱۳۹. خون گرگ به‌عنوان مظهر آفریده‌های اهریمنی، آمیخته با گیاهی اهریمنی در آیین قربانی استفاده می‌شد که پلوتارک توصیف کرده و بنونیست آن را مورد بحث قرار داده است، op. cit., pp. 74- 5.

نیز نک: Xenophon, Anabasis, Book I, Chapter 2.9

140. Von Der Osten, Ancient Oriental seals in the collection of Mr. Edward T. Newell, p. 144.

141. Herzfeld, Paikuli, p. 78.

142. A. Christensen, L'empire des Sassanides, *Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter, Historisk og Filosofisk Afdeling*, I (1909), p. 90; or idem, L'Iran sous les Sassanides, Copenhagen, 1936, p. 203.

143. See M. Dieulafoy, L'art antique de la Perse, Paris, 1885, III, p. 9, Fig. 5.

144. McDowell, Stamped and inscribed objects from Seleucia, p. 238.

۱۴۵. مهر از جنس عقیق رگه‌دار به شمارهٔ ۱۱۹۶۲۵، موزهٔ بریتانیایی.

۱۴۶. مهرهای شمارهٔ ۲۸۸۰۵۱ و شمارهٔ ۱۱۹۶۷۵، موزهٔ بریتانیایی.

۱۴۷. در اوستا وُرکَش، به معنای «فراخ‌کرانه»، نام دریایی است که در زبان پهلوی فراخ کَرت (فراخکرد) خوانده شده است (نک: اوستا، نگارش جلیل دوستخواه از گزارش استاد ابراهیم پورداود، تهران، ۱۳۶۴، ص ۱۳۸). بدین قرار، یکی دانستن آن با «فضا» و «جو» (atmosphere) در این مقاله درست به نظر نمی‌آید. ـ ویراستاری

148. Darmesteter, Avesta, I, p. 221: Fargard, XIX. 11a, 35 (114).

۱۴۹. شمارهٔ ۸۶/۱۱۰/۲۵.

150. Delaporte, Catalogue I, p. 41. Pl. 23, Fig. 27.

151. Darmesteter, op. cit., I, p. 197: Fargard, XVIII. 15 (14) - 16 (17).

[ظاهراً منظور از «عفریتهٔ تبلی» بوشاسب است که به روایت وندیداد هنگام خواندن خروس در سحرگاه می‌کوشد تا جهانیان را در خواب نگه دارد و آنان را از کارهای نیک بازدارد. ـ ویراستاری]

۱۵۲. در یکی از نقش‌برجسته‌های گچبری به‌دست‌آمده از کیش naire, III, Part II, p. 1951.

چهار بال چلیپایی یادآور چهار بخش جهان است.

۱۱۴. بنابراین، باکوس همچون خدای خورشید حلقهٔ منطقةالبروج را در دست دارد:

Cumont, *in* Saglio – Pottier – G. Lafaye, Dictionnaire, IX, p. 1057.

۱۱۵. برای مبحث دین‌زروان و ارتباط آن با دین مزدایی، نک:

E. Benveniste, The Persian religion, Paris, 1929, pp. 76-117.

۱۱۶. برای نظم منطقی جدید این تعبیر از ایدیت، نک:

J. Royce, The world and the individual, I, New York, 1900, مقالهٔ پیوست: یک، بسیار، و بی‌نهایت، صص ۲۷۳ ـ ۵۸۸، مخصوصاً صص ۵۰۲ ـ ۵۲۵.

117. Darmesteter, Zand – Avesta, I, p. 48, Fargard, IV. 55.

۱۱۸. برای بحث کلی دربارهٔ این حلقه، نک:

A. Odobesco, Le Trésor de Pétrossa, I. Paris, 1889, pp. 453-65.

۱۱۹. عقیق جگری: شمارهٔ ۱۲۰۲۰۰، موزهٔ بریتانیایی.

۱۲۰. نک: Brown, op. cit., p. 42.

121. Saglio – Pottier – Lafaye, Dictionnaire, IX, p. 1052, Fig. 7591,

مصورکردن تقویمی در نسخهٔ سدهٔ نهم مسیحی بطلمیوس (واتیکان، شمارهٔ ۱۲۹۱)، که ظاهراً تا سدهٔ سوم مسیحی قدمت دارد.

122. West, Pahlavi texts, I, p. 53: Bundahiš, XIV. 2-3.

123. Ibid., p. 55: Bundahiš, XV. 10.

۱۲۴. پروفسور تاری اشاره می‌کند که کتیبه‌ها بسیار ناخوانا هستند و گمان می‌رود که کتیبهٔ تک‌سطری و به احتمال زیاد کتیبهٔ چندسطری در پشت آن که به صورت ناشیانه‌ای سرتاسر سینی را پر می‌کند، بعدها افزوده شده باشد. صفحهٔ گرد مشابهی در موزهٔ تاریخ هنر در وین کتیبه‌هایی را نشان می‌دهد که به شکل بهتری کنده شده‌اند و در یک سطح آن پروفسور تاری چنین می‌خواند: آزا(د) بخت وه هیشتوی (شکل اختصاری هیستاسب؟)؛ و در سمت دیگر کتیبه این‌چنین است: پاست (؟) زی بُخت ـ وه وُهوم (آنی) آر (و هومنیار) زی به... آری. حرف آخر کلمهٔ پشت مبهم و برخی از حروف نیز حذف شده‌اند؛ درحالی‌که دیگر حروف تنها قسمتی مشخص شده‌اند و بدین ترتیب خواندن کتیبه را بسیار مشکل ساخته است.

۱۲۵. شماره‌های ۱۱۹۳۸۰ و ۱۱۹۳۸۲ در موزهٔ بریتانیایی.

۱۲۶. نقش‌برجسته‌های صخره‌ای تنگ سولک [سروک] (نک: فصل ۲۹، پانوشت ۲)، در شکل اول خود در روی آتشدان، یک سنگ آسمانی مقدس پیچیده در شالی را نشان می‌دهد که انتهای آن در اهتزاز است. احتمال دارد شکل بی‌جسم و بی‌تصویر الههٔ باروری با حمایل در اهتزاز باشد (نک: صص ۲۵۷، ۳۷۱). در این مورد ارزش دارد یادآوری کنیم که به ستون آتشدان گاهی شال بسته می‌شد که گویای این است که ستون بخشی از ارتباط‌های سنگ آسمانی قدیم را حفظ کرده است (M. Dieulafoy, L'art antique de la Perse, III, Paris, 1885, p. 9, Figs. 6,7).

۱۲۷. شکل برگرفته از Mordtmann, op. cit., Pl. I, Fig. 14 با کتیبهٔ نرسی دخت (p.12).

۱۲۸. شمارهٔ موزه: CE II.

۱۲۹. شمارهٔ ۱۱۹۹۰۵.

۱۳۰. از روی Mordtmann, op. cit., Pl. I, No. 134 با کتیبهٔ

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

(شکل ۱۷۸) دنبالهٔ برگ‌های نخل بدین ترتیب به هم پیچیده‌اند.

۱۵۳. برای مثال نک:

Horn - Steindorff, op. cit., Pl. I, Nos. 865, 1074, 1077.

154. Ibid., Pl. I, Nos. 1078, 1079, 1080.

155. Ibid., Pl. I, No. 1090.

156. Delaporte, Catalogue, I, p. 81 (Cat. No. D. 195); p. 84 (D. 268, D. 274, D. 275); II, p. 224 (Cat. No. A. 1407); p. 226 (Cat. No. A. 1457); p. 227 (Cat. No. A. 1461).

157. Mordtmann, op. cit.,Pl. II, Fig. 39;

مورتمان شیء را تشخیص نداده است.

۱۵۸. شمارهٔ موزه: ۹۹/۲۲/۵۳. نس:

V. Smirnoff, L'Argenterie orientale, St. Petersburg, 1909, Pl. XVII, No. 3.

159. H. Zotenberg (Trans.), Chronique de Tabari, II, Paris, 1869, p. 121.

۱۶۰. شکل ۲۸۱ ث، شمارهٔ موزه ۹۳/۱۷/۴۲.

۱۶۱. تعدادی از این‌ها در نوعی از مهر که تاکنون تنها در موزهٔ بریتانیایی متوجه آن شده‌اند دیده می‌شود، ولی تعداد قابل ملاحظه‌ای از آن‌ها در آن‌جا وجود دارد. این مسئله به تحقیق بیشتری نیاز دارد. آن‌ها نگین‌های کوچک حلقه‌های انگشتری، عمدتاً گارنت، هستند، ولی گاهی از جنس یاقوت زعفرانی یا جنس کم‌بهاتری از یاقوت هستند. آن‌ها معمولاً دارای فرم نیمکره‌ای محدبند و به سبک خطی بسیار ساده‌ای حکاکی شده‌اند که از آن میان پرنده‌ها معمول‌ترین هستند، از جمله مهرهای شمارهٔ ۱۱۹۴۵۹، ۱۱۹۴۶۰، ۱۲۰۱۶۹.

۱۶۲. برای دیگر طرح‌های صرف، نک: شمارهٔ ۱۲۰۳۵۶، موزهٔ بریتانیایی.

۱۶۳. براون، همان کتاب، ص ۴۴، می‌گوید یک جفت عقرب به معنای تاریکی، غربی و شرقی است. با این‌حال، نک: ص ۱۰۳۷. گمان می‌رود که براون در این‌جا دریافتی از آسمان دوبخشی داشته است.

۱۶۴. شمارهٔ ۱۱۹۵۳۶، موزهٔ بریتانیایی، با نقش مادیانی در حال شیردادن کره؛ شمارهٔ ۱۱۹۹۰۶ با نقش گاو در حال شیردادن به گوسالهٔ خود.

۱۶۵. شمارهٔ ۱۱۹۸۷۲، موزهٔ بریتانیایی، از جنس عقیق جگری.

۱۶۶. شمارهٔ ۱۲۰۳۵۰ و ۱۲۰۳۵۲، موزهٔ بریتانیایی که هر دو از جنس عقیق جگری است.

167. Darmesteter, Avesta, I, pp. 171-2: Fargard, XIV. 5 (9).

168. Barbier De Meynard, Maçoudi, Prairies d'Or, II, p. 229.

۱۶۹. نویسندهٔ مقاله روایت مسعودی را از ترجمهٔ فرانسوی باربیه دومنار به انگلیسی برگردانده و نقل کرده است که با ترجمهٔ فارسی مروج‌الذهب و معادن‌الجوهر ابوالحسن علی بن حسین مسعودی (ابوالقاسم پاینده، تهران، ۲۵۳۶، ج ۱، ص ۲۶۶)، خصوصاً از حیث نقش انگشتری‌ها، تفاوت‌هایی دارد. به همین ملاحظه ترجمهٔ شادروان پاینده جایگزین شد. ـ ویراستاری

۱۷۰. جالب است که این نقش‌برجستهٔ فیل را که دارای مقیاس کوچکی هم هست، با نقش‌برجستهٔ فیل در طاق بستان (لوح ۱۶۴ ب) و نیز با پیکرهٔ فیلی سنگی در مجموعهٔ پروفسور هرتسفلد مقایسه کنیم.

۱۷۱. شمارهٔ موزه: ۲۷۸/ ۶/ ۸۱.

172. C. C. Torrey, Pehlevi seal inscriptions from Yale collections, *Journal of the American Oriental Society*, LII, (1932) p. 202.

۱۷۳. همان، ص ۲۰۵.

۱۷۴. همان، ص ۲۰۴.

۱۷۵. همان، ص ۲۰۲، ۲۰۴.

۱۷۶. «خوره» یا «کوره» به معنی شهرستان یا ناحیه است، نه شکوه و فر (خورنه)؛ همچنین «ناحیه یا شهرستان خرم»، «خوره او خرم» ـ ویراستاری

177. Barbier De Meynard, op. cit., pp. 228-9.

۱۷۸. حدود ۱۲۵۰ مهر ساسانی در موزهٔ ارمیتاژ موجود است؛ حدود ۷۰۰ مهر در موزهٔ دولتی برلین؛ حدود ۷۰۰ مهر در موزهٔ بریتانیایی؛ حدود ۶۵۰ مهر در کتابخانهٔ ملی پاریس؛ حدود ۴۵۰ مهر در موزهٔ لوور؛ حدود ۱۰۰ مهر در موزهٔ متروپولیتن؛ و بیش از صدها مهر در موزه‌های دیگر و مجموعه‌های خصوصی یا در بازار.

۱۷۹. تاری، همان کتاب، ص ۲۰۴.

180. Horn – Steindorff, op. cit., p. 32, Pl. II, No. 1115.

181. L. H. Gray, The Iranian calendar, *in* Jackson, Zoroastrian studies, pp. 124-31; also K. B. M. Bakhsh, Note on the Persian years, months an seasons, Baghdād, 1918.

در اهمیت ستاره‌شناسی در مبحث شناخت نقش مهرها، نک:

M. I. Rostovtzeff, Seleucid Babylonia; Bullae and seals of clay with Greek inscriptions, *Yale Classical Studies*, III (1932), p. 21.

182. Delaporte, Catalogue, I, p. 84 (D. 284), Pl. 56, Fig. 60, نمونهٔ مشابه دیگری به شمارهٔ ۱۱۰۲۵۰ در موزهٔ بریتانیایی: یاقوت، از جنس یاقوت زرد.

183. D.T. Rice, The Oxford excavations at Hera, *Ars Islamica*, I (1934), p. 73.

۱۸۴. در این خصوص، نویسنده مدیون پروفسور جوزف اُربلی است.

۱۸۵. در خصوص این اطلاع، نویسنده مدیون آقای جوزف آپتون است که به سرپرستی نام‌برده این اشیا در حفریات نزدیک شیراز و در طی برنامهٔ هیئت موزهٔ هنری متروپولیتن به دست آمد.

۱۸۶. نک: همین فصل، پانوشت ۱۲۱.

۱۸۷. شمارهٔ ۱۱۹۹۶۸.

۱۸۸. در این ارتباط، اشاره به این مطلب که هلیوگابالوس امپراتور (۲۱۸ـ۲۲۳ م) در جوانی، روحانی معبد خورشید در حمص، سوریه بوده، مهم است. او رقص‌های آیینی را نه برهنه، ولی با لباس اندک و جکمه‌های بلند برگزار می‌کرد. سربازان رومی هنگامی که او را دیدند و به اسارات او درآمدند، او را با باکوس اشتباه کردند. نویسنده آگاهی از این مطلب را مدیون آقای پوپ است.

189. West, op. cit., V, p. 319; Shâyast Lâ-Shâyast, X. 9.

۱۹۰. قهرمانی اساطیری که نقشی تاریخی به او داده شده است:

M. H. Ananikian, Armenian Mythology, *In* J. A. MacCulloch (Ed.), The mythology of all races, VII, Boston, 1925, p. 65.

191. Bakhsh, op. cit., p. 4.

۱۹۲. نک: فصل ۲۳، پانوشت ۱۰۴.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ۳۷

سکه‌های ساسانی

الف. انواع
ب. ویژگی‌های هنری

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

الف. انواع

نوشته: جان اَلن

ترجمه: ناصر نوروززاده چگینی

سکه‌های شاهی اردشیر، پسر پاپک، از سلسلهٔ کوچک محلی استخر زمانی آغاز شد که او آخرین شاهان بزرگ اشـــکانی، بلاش پنجم و اردوان پنجم را شکســـت داد و خود را شاه شاهان نامید. سکه‌های ساسانی نیز همچون دیگر حوزه‌ها، بازتاب واکنش نســـبت به یونانی‌مآبی اشکانیان یونانی‌مآب است.[1] چهره‌نگاری کاملاً ایرانی است و تمامی آثار باقی‌مانده از ظریف‌کاری یونانی را از ســـکه‌های اشـــکانی قرن دوم پ م می‌زداید. نقوش پشـــت سکه متأثر از دین زردشتی و کاملاً مغایر است با القاب آسمانی که به شیوهٔ یونانی در پشت سکه‌های پارتی در ستایش بنیان‌گذار سلسلهٔ اشکانی ذکر شده است. ساختار سکه‌ها نیز تغییر کرد: صفحهٔ پهن نازکی به کار گرفته شـــد که فضای کافی برای طراحی هنرمند به وجود می‌آورد و حتی در اواخر دورهٔ ساســـانی نیز ابعاد بزرگ‌تری یافت. سکه‌ها مانند دورهٔ اشکانی از نقره ساخته شده‌اند، لیکن در سدهٔ سوم مسیحی و تحت تأثیر رومیان، میزان قابل‌ملاحظه‌ای از سکه‌های طلا نیز استفاده شد و سکه‌های مسی نیز به نظر می‌رسد که چندان معمول نبوده‌اند. از نظر سبک اثری از تنوّع در سکه‌ها نیست و با وجود علاقه‌مندی شاهان ساسانی به ثبت و ضبط کارهایشان در پهنهٔ هنر، عجیب است که نشانی از یادبود رویدادهای تاریخی در سکه‌ها مشاهده نمی‌شود؛ به‌ویژه این‌که نمونه‌های ســـکه‌های شاهنشاهی به‌خوبی برای آن‌ها شناخته‌شده بود. دلایل دینی و تجاری می‌تواند بر چنین محافظه‌کاری مؤثر بوده باشـــد، چنان‌که در دیگر پول‌های مهم جهان نیز قابل‌مشـــاهده اســـت. بارزترین نمونهٔ سکه‌های یادبود (مدال) سکه‌هایی با نقش پسر شاه است و یا در مورد سکه‌های بهرام دوم که نقش شاه با نقش شاه‌بانو همراهی می‌شود. مورد اخیر گویای اهمیت و جایگاه بلند زنان در شاهنشاهی ساسانی است (نک: صص ۹۸۱، ۱۰۰۵) و در این خصوص حتی شاهد سکه‌های مستقل شهبانوانی به نام خود آن‌ها هستیم که از آن جمله «پوران» را می‌توان نام برد. نیم‌تنهٔ شـــاه با تاج زیبا و ارائهٔ اســـتادانهٔ موهای سر و ریش مواد کافی در اختیار هنرمند قرار می‌داد و در پشت سکه‌ها نقش آتشدان و موبدان نگهبان به مدت یک سده مبیّن وجود پیکرسازی مینیاتوری بود.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سکه‌های اردشیر اول (۲۲۴ ـ ۲۴۱ م) نشان‌دهندهٔ به قدرت رسیدن اوست. اولین سکه‌های او نمونه‌های نقره‌ای کمیابی است (لوح ۲۵۱ ب) که هنوز به شیوه و قالب اشکانی است و نیم‌تنهٔ کلاهخود بر سر پاپک و اردشیر را نشان می‌دهد. نیم‌تنهٔ اردشیر از روبه‌رو و شبیه به سکه‌های بلاش است (نک: لوح ۱۴۴ ژ). نمونه‌های کمیاب‌ترِ مشابه متعلق به دورهٔ حکومت کوتاه شاپور، برادر بزرگ‌تر اردشیر است که نقش پدرش، پاپک، نیز در آن دیده می‌شود (لوح ۲۵۱ الف).

در سکه‌های مرحلهٔ دوم اردشیر (لوح ۲۵۱ پ) شاهد پیشرفت بزرگی از نظر هنری هستیم. این سکه‌ها زیباترین تولیدات سکه‌ای هستند که طی نزدیک به چهار سده در ایران ضرب شده بودند. اردشیر هنوز لباسی اشکانی بر تن دارد و کل کار تقلیدی از سکه‌های مهرداد دوم است که حتی می‌توان آن را چهرهٔ او انگاشت (نک: لوح ۱۴۱ چ). به‌هرحال، روشن است که اردشیر نیز خود را همچون مهرداد دوم که نخستین احیا و متحدکنندهٔ سرزمین‌های هخامنشیان با حکومتی واحد بود، دومین احیاکنندهٔ بزرگ شاهنشاهی ایران می‌دانست. به علاقهٔ علاقه‌مندی و توجه او به دین زردشتی، نقش پشت سکه‌ها آتشدان است. نوع بعدی سکه‌های اردشیر (لوح ۲۵۱ ت) دارای نقشی مشابه در پشت سکه‌ها است ولی نقش روی سکه‌ها چهرهٔ اردشیر است که دیگر لباس اشکانی بر تن ندارد و در عوض لباس مخصوص به خود پوشیده و موی سر و ریش او مجعد و به شیوهٔ دوران قدیم ارائه شده است. این چهره با نقش‌برجستهٔ نقش رستم (نک: لوح ۱۶۲ پ) قابل مقایسه است. در نوعی دیگر از سکه‌ها، تاجی کنگره‌دار، مشابه آنچه که شاپور اول داشت، بر سر دارد، و در نمونه‌های کمیابی به همراه ولیعهدش، شاپور، روبه‌روی هم بر روی سکه نشان داده شده است.[۲]

هر شاه ساسانی دارای تاج متفاوتی است (شکل آن‌ها در فصل ۵۴)؛ قدیم‌ترین آن‌ها به شاپور، برادر بزرگ اردشیر تعلق دارد. گاهی این تاج چنان مفصلاً پر از جواهرات نشانده شده بود که می‌بایستی با زنجیر از سقف آویخته می‌شد تا گردن شاه بتواند آن را تحمّل کند.[۳] حتی در جنگ‌ها نیز شاه کلاهخودی از طلا، و گوهرنشان بر سر داشت.[۴] ریش او نه‌تنها به‌دقت آرایش می‌یافت، بلکه گاه نیز طلاکاری می‌شد.[۵]

شاپور اول (۲۴۱ ـ ۲۷۲ م) با افزودن دو نگهبان آتش در دو طرف آتشدانی که در سکه‌های پدر او نیز بود، نوعی جدید از نقش پشت سکه‌ها را پدید آورد که تا پایان دورهٔ ساسانی استمرار یافت (لوح ۲۵۱ ث)؛ توجه بسیاری به این دو نقش انسانی کوچک دو طرف آتشدان معطوف شده و از این طریق اطلاعات زیادی در خصوص آیین‌های زردشتی به‌دست آمده است. در روی سکه، شاه تاجی کنگره‌دار یا گوش‌بند و گویی بزرگ بالای آن، بر سر دارد که مشخصهٔ لازمهٔ تاج‌های شاهی ساسانی است. ریش او از حلقه‌ای رد شده و مجعد است؛ ولی موها به روش هخامنشیان پشت سر به صورت دسته‌ای مجعد جمع شده است. در سکه‌های هرمز اول (۲۷۲ ـ ۲۷۳ م) خود شاه به همراه موبد در برابر آتش مقدس حضور دارد (لوح ۲۵۱ ج). نقش بهرام اول شباهت بسیار به سکه‌های اردشیر اول دارد ولی تاج او نوک‌های نیز دارد (لوح ۲۵۱ چ). سکه‌های بهرام دوم (۲۷۶ـ۲۹۳ م) از نوعی جالب برخوردار است؛ مشخصهٔ سکه‌های او استفاده از تاج بال‌دار همچون نقش‌برجستهٔ صحره‌ای نقش رستم است (لوح‌های ۱۵۷ الف، ۲۵۱ ح). نوع سکه‌های شاه با شهبانو و شاه و شهبانو و پسر از دیگر انواع سکه‌های بهرام دوم است (لوح‌های ۲۵۱ خ، ۲۵۳ پ). کلاه شهبانو و پسر مزیّن به سر جانورانی چون گراز، شیر و عقاب است و نقوش پشت سکه نیز گونه‌های متعددی ارائه می‌کند. نرسی (۲۹۳ ـ ۳۰۳ م)

که همچون هرمزد اول در پشت سکه‌هایش در کنار آتشدان حاضر است، تاجی با برگ‌های نخل بر سر دارد و موهای سر برخلاف معمول که بایستی پشت سر جمع می‌شد، آزادانه به صورت بافته آویزان است (لوح ۲۵۱ د). تاج هرمزد دوم (۳۰۳ ـ ۳۱۰ م) به شکل عقابی است که از منقارش مروارید می‌ریزد (لوح ۲۵۱ ذ). شاپور دوم (۳۱۰ ـ ۳۷۹ م) دارای پرحجم‌ترین مجموعهٔ سکه‌های ساسانی بعد از خسرو دوم است. سکه‌های اوایل پادشاهی او (لوح ۲۵۱ ر) همچنان مرغوب است ولی به‌تدریج شاهد سقوط آن‌ها از نظر سبک ساخت نیز هستیم. شاپور دوم نیز همچون شاپور اول تاجی کنگره‌دار بر سر دارد. نگهبانان دو طرف آتشدان در پشت سکه‌ها نیز دارای تاج مشابهی هستند. تاج اردشیر دوم (۳۷۹ ـ ۳۸۳ م) نیز شکلی ساده‌تر دارد، ولی با رشته‌ای زیبا از مروارید آراسته شده است (لوح ۲۵۱ ز). در دوران حکومت شاپور سوم (۳۸۳ ـ ۳۸۸ م) قرار دادن نیم‌تنهٔ طلایی هرمزد بغ در میان شعله‌های آتشدان از زمان هرمزد اول رایج می‌گردد (لوح ۲۵۱ ژ). بهرام چهارم (۳۸۸ ـ ۳۹۹ م) تاجی بال‌دار و کنگره‌دار بر سر دارد (لوح ۲۵۲ الف). طی حکومت یزدگرد اول (لوح ۲۵۲ ب)، بهرام پنجم (لوح ۲۵۲ پ)، فیروز (لوح ۲۵۲ ت)، قباد (کَواذ) (لوح ۲۵۲ ث) و بلاش (لوح ۲۵۲ ج) به‌تدریج کار هنری، به‌ویژه در پشت سکه‌ها، سیر نزولی می‌یابد؛ درحالی‌که شواهدی از چنین نزولی در دیگر زمینه‌های هنری این دوره چون پیکره‌سازی و نقره‌کاری چندان به چشم نمی‌خورد. در زمان فیروز، کتیبهٔ «آتش (نام شاه)» دو پشت سکه که از زمان اردشیر معمول بوده است، با نام محل ضرب و تاریخ ضرب جایگزین شد که تا اواخر دورهٔ ساسانی ادامه یافت.

شمار زیادی از سکه‌های نقرهٔ زمان خسرو اول (۵۳۱ ـ ۵۷۹ م) (لوح ۲۵۲ ج)، هرمزد چهارم (۵۷۹ ـ ۵۹۰ م) (لوح ۲۵۲ ح) و خسرو دوم (۵۹۰ ـ ۶۲۸ م) (لوح ۲۵۲ د) در دست است. طبق معمول سکه‌های مزبور به شتاب ضرب شده، از نظر فنی تولیدی ضعیفند؛ ولی نمونه‌های خوب نیز در میان آن‌ها یافت می‌شود. ناتوانی فزاینده در نشان دادن چشم انسان نقص بزرگی در تولیدات سدهٔ ششم مسیحی است. تعدادی سکهٔ طلای کمیاب از زمان خسرو اول موجود است که نیم‌تنهٔ او در یک سو و شکل تمام‌قد او در سوی دیگر ارائه شده است و نمونه‌ای برجسته از نفوذ عناصر بیزانسی است (لوح ۲۵۲ خ). سکه‌های آخرین اعضای خانوادهٔ ساسانی تقلیدی کامل از سکه‌های خسرو دوم است که برخی از آن‌ها دارای همان تاج و ستاره و هلال ماه در حاشیه‌اند. بعضی از این سکه‌ها بسیار کمیابند و نمونه‌های شاخص متعلق است به هرمزد پنجم (۱۰ هـ ق / ۶۳۱ م) (لوح ۲۵۲ ذ، ر)؛ ملکه بوران (پوران) (لوح ۲۵۲ ز)؛ قباد دوم (لوح ۲۵۲ ژ)؛ اردشیر سوم (لوح ۲۵۲ س)؛ و یزدگرد سوم (لوح ۲۵۲ ش) آخرین شاه دودمان ساسانی است که در سال ۳۱ هـ ق / ۶۵۱ م به قتل رسید.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ب. ویژگی‌های هنری

نوشته: کامیلا تِروِر

ترجمه: ناصر نوروززاده چگینی

گزارش منسجمی از هنر ساسانی هنوز نوشته نشده است. در حال حاضر شماری از مطالعات مقدماتی به موضوع تاریخ، باستان‌شناسی و هنر این دوره اختصاص یافته و اطلاعات موجود چندان کافی نیست تا بتوان به پی‌گیری سیر تحولات این دوره در شناخت اوج یا حضیض آن پرداخت.[۶] حتی نمی‌توان گفت که نقش‌برجسته‌های قرن سوم مسیحی متعلق به شاپور اول (لوح‌های ۱۵۴ ب، ۱۵۵)، بهرام اول (لوح ۱۵۶ الف) و یا ترکیب نیرومند و پرتحرّک بهرام چهارم[۷] با خطوط شعاعی و یا ترکیبات پیچیده‌تر قرن هفتم مسیحی (لوح ۱۶۳)[۸] که نشانی از اوج سبک هنری این دوره است شاهکارهای طراحی‌شده‌ای چون نقاشی هستند و در قالب نقوش برجسته اجرا شده‌اند. قطعات گچبری پیکره‌دار که حاصل حفریات چندی است، در پر کردن برخی از خلأها سودمند بوده‌اند (لوح‌های ۱۷۵ ـ ۱۷۸) و کشفیاتی از این دست احتمالاً انگیزهٔ مطالعات تخصصی‌تری دربارهٔ این دوره خواهد بود که خود محک سنجش دانش موجود قرار خواهد گرفت؛ ولی ضمناً هرگونه کوششی در ارائهٔ مطالعه‌ای کلی و فراگیر نارسا خواهد بود.

با این حال، طی کوشش‌های گوناگونی که در تفکیک ادوار پی‌درپی هنر ساسانی صورت گرفته، چهار یا سه دورهٔ فرعی شناسایی شده‌اند. بنابراین، به یک تعبیر،[۹] در این دوره چهار جنبهٔ متمایز سبک وجود دارد: اول، دورهٔ پادشاهی اردشیر اول (۲۲۴ ـ ۲۴۱ م) با ترکیبات قرینه‌ای که فضای موجود را کاملاً پر می‌سازد و بازنمایی پیکره‌هایی که در قیاس با اسب‌ها به صورت اغراق‌آمیزی بزرگ‌ترند، بدن از روبه‌رو و سر از نیم‌رخ است و لباس آن‌ها با چین‌های صاف و لَخت و بی‌حرکت ارائه شده است؛ دوم، دورهٔ پادشاهی شاپور اول (۲۴۱ ـ ۲۷۲ م) است که کوششی در ارائهٔ ترکیب هرمی طرح‌ها است و در آن از مقیاسی رایج‌تری برای پیکره‌ها استفاده شده است و ارائهٔ چین‌های لباس که پستی و بلندی‌های طبیعی بدن را نمایش می‌دهد، بیانی از حرکت دارد؛ سوم، بعد از فاصله‌ای هشتاد ساله، دورهٔ فرمانروایی شاپور سوم (۳۸۳ ـ ۳۸۸ م) و بهرام چهارم (۳۸۸ ـ ۳۹۹ م) است که تعیین‌کنندهٔ صورتی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کم و بیش از دو گرایش مقابل هم است: یکی نمایش مهیج حرکت تهاجمی و دوم شکل‌بندی خشک با جزئیات ساده‌شده؛ چهارمین مورد که مورد آخرین است و این بار پس از فاصلهٔ زمانی دو سده به آن برمی‌خوریم، سبک کار در طاق‌بستان (حدود ۶۰۰ م) است که در آن نقش‌برجسته‌ها، گرچه هنوز قوانین کهن قرینه‌سازی و پر کردن صحنهٔ نقش اعتبار دارد، از نظر ترکیب و سبک به‌شدت متأثر از نقاشی دیواری است و در تأثیرگذاری خود به رنگ‌های به‌کار رفته وابسته است. بررسی دیگری،[10] دو دورهٔ اول را با هم ترکیب کرده و کل سدهٔ سوم مسیحی را یک واحد مستقل گرفته است و در نتیجه، چهار دوره به سه دوره[11] کاسته شده و تعریف[12] دقیق‌تری این تقسیم‌بندی سه‌گانه را تأیید می‌کند: اول، از دورهٔ بادشاهی اردشیر اول تا دورهٔ رشد و بلوغ شاپور دوم (۲۲۴ ـ ۳۳۰ م)؛ دوم، از آن زمان تا فرمانروایی دورهٔ دوم قباد (۳۳۰ ـ ۴۹۹ م)؛ و سوم، از این تاریخ تا پایان دودمان ساسانی (۴۹۹ ـ ۶۵۰ م).

به علاوه، نه تنها مطالعهٔ آثار و سبک آن‌ها ما را به تقسیم این دوره به سه مرحله رهنمون می‌سازد، بلکه تاریخ سیاسی و اقتصادی نیز به سه دورهٔ معیّن تقسیم می‌گردد. در دورهٔ اول، از به حکومت رسیدن دودمان ساسانی تا نیمهٔ قرن چهارم مسیحی شاهنشاهی در حال استحکام است و دولتی ملوک‌الطوایفی شکل می‌گیرد، ولی روابط اقتصادی با جهان بیرون هنوز برقرار نشده است؛ چراکه کشور متناوباً در جنگ و یا همکاری‌های نظامی با همسایهٔ بزرگ غربی خود، روم بوده است. دورهٔ دوم بلافاصله در پی دورهٔ اول آغاز می‌شود و به دورهٔ دوم پادشاهی قباد در اواخر سدهٔ پنجم مسیحی منتهی می‌شود که شاهد گسترش قدرت دولت در درون و بیرون است. در دورهٔ قدرت‌یابی تدریجی دولت‌های ملوک‌الطوایفی، به ویژه ارمنستان، به درگیری با امرای مقتدر فئودال و بزرگ‌زمین‌دارانی انجامید که دارای خواسته‌های جدایی‌طلبانه بودند. در بیرون، رشد بازرگانی باعث گسترش در شرق و غرب شد که به درگیری با قبایل کوچ‌نشین در شرق و در زمان شاپور دوم به جنگ‌های پیاپی با بیزانس انجامید. در اواخر دوره، یعنی در اواخر سدهٔ پنجم و آغاز سدهٔ ششم مسیحی، سوءاستفادهٔ اربابان از کشاورزان و اهمیت رو به تزاید زندگی شهری و نیز رشد طبقهٔ پیشه‌ور در پی آن، به جنبش‌های مذهبی ـ سیاسی مزدکی‌ها انجامید که انقلاب کشاورزان با حمایت پیشه‌وران است.[13] دورهٔ سوم (۴۹۹ ـ ۶۵۰ م) با برقراری اقتدار و اعمال قدرت دولت مرکزی و تحوّل وسیع اقتصادی مشخص می‌شود. سازمان‌نیافتگی نظام فئودالی در زمان جنبش مزدکیان امکان تقویت و اعمال قدرت تاج و تخت را به قباد و خسرو اول داده، تمرکز فرمانروایی را تکمیل کرد. رشد عظیم مبادلهٔ کالا با بیزانس، هندوستان و چین، به همراه اخذ مالیات‌های منظم و کنترل‌شده، درآمدهای دولت را بهبود بخشید و بازرگانی خارجی و درآمد حاصل از تعرفهٔ کالاها که نتیجهٔ گسترش زندگی شهری بود، سهم بیش از پیش بزرگی را در نظام اقتصادی بازی کرد.

هرچند تاریخ سیاسی ایران ساسانی به سه دوره تقسیم می‌شود که تقریباً به موازات سه مرحلهٔ سبک هنری پیش از این شناسایی شده است، ترتیب خطی به هیچ وجه در تاریخ هنر ساسانی جواب نمی‌دهد (نک: صص ۹۳۳ ـ ۹۳۲)؛[14] زیرا شاهنشاهی واحدی متشکل نبود و سرزمینی بزرگ با تراکمی از فرهنگ‌ها، سنت‌های گوناگون، تنوع حیطهٔ نفوذ، و روندهای متفاوت رشد را شامل می‌شد. هر بنا و اثر هنری مربوط به دورهٔ ساسانی نه تنها می‌بایست تاریخ‌گذاری شود، بلکه اگر قرار است این آثار به‌خوبی درک شوند، باید جای سرزمین اصلی آن‌ها در شاهنشاهی معین شود و با کلیهٔ اشیائی که بدین طریق تاریخ‌گذاری گشته و محل ساخت آن‌ها معلوم شده است، مقایسه شوند.

سکه‌های ساسانی نقش دوگانه‌ای در تاریخ هنر این دوره بازی کرده‌اند. از یک سو ابزاری برای تأیید اسناد، تثبیت وقایع اصلی تاریخی و کمک به تاریخ‌گذاری ابنیه و آثار بوده‌اند و از سویی دیگر، آن‌ها خود آثاری هنری به شمار می‌آیند و شایستهٔ مطالعه و توجهی این‌چنینی هستند. در اهمیت سکه‌ها به عنوان اسناد تاریخی تردیدی نیست، اگرچه دارای کتیبه‌ای تاریخ‌دار تا قبل از حکومت فیروز (۴۵۷/۹ ـ ۴۸۴ م) نیستند. با این حال، آن‌ها در یک ترتیب مستمر طبقه‌بندی شده‌اند که اطلاعات لازم را در اختیار می‌گذارد. در نتیجه سکه در دانسته‌هایی دربارهٔ تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ تاریخ سیاسی سلسلهٔ ساسانی سهم بیشتری دارد. ارزش آن‌ها در تاریخ‌گذاری آثار کمتر به چشم می‌خورد ولی در واقعی‌بودن و اهمیت آن‌ها تردیدی وجود ندارد.[15] سکه‌ها، نقش‌برجسته‌های صخره‌ای و بزرگ‌ترین بناها با حوادث تعیین‌کنندهٔ تاریخ شاهنشاهی ارتباطی مستقیم دارند. سکه‌ها حتی در سبک، مخصوصاً در انواع پشت سکه، بازتاب همان شرایطی است که دیگر کارهای هنری در بطن یک فرهنگ عمومی دارا هستند.

این که سکه‌ها خود نیز دارای جایگاه زیباشناختی‌اند، به‌وضوح قابل تشخیص نیست.[16] گفته شده است که سکه‌های اولیه همان سبک نقش‌برجسته‌ها را دارند،[17] ولی روابط نزدیک بین تغییرات در سبک سکه و حوادث تاریخی، به صورت بسیار سطحی مورد توجه قرار گرفته‌اند.[18] بررسی کل گروه‌ها و تمام انواع مختلف سکه‌ها نشان می‌دهد که تاریخ سکه‌ها به عنوان یک تولید هنری همان مسیری را طی کرده است که هر یک از دیگر مراحل تاریخ هنر ساسانی طی کرده‌اند.[19] این سکه‌ها از نظر شکل، فناوری و مشخصهٔ کتیبه‌های روی آن‌ها نیز به سه دورهٔ معیّن تقسیم می‌شوند[20] و در مرحلهٔ بعد نه‌تنها می‌بایست در یک ترتیب واحد تاریخی طبقه‌بندی شوند، بلکه از آن‌جایی که ده‌ها ضرابخانه همزمان در بخش‌هایی دیگر از ایران در کار بوده است، اگر بخواهیم به درکی واقعی از سکه‌ها برسیم، می‌بایست براساس محل ضرب و نیز دورهٔ حکومتی شناسایی آن‌ها شوند.

بارها گفته‌اند[21] که مهارت فنی و هنری در سکه‌های اوایل دورهٔ ساسانی از این رو بود که آن‌ها را یونانیان طراحی و تولید کرده‌اند و در نتیجه، افول در کیفیت سکه‌های بعد از شاپور دوم به دلیل نبودن صنعتگران یونانی بوده است.[22] تصوّر بر این است که در نتیجهٔ جنگ‌های طولانی بین بیزانس و تیسفون، یونانیان اخراج شدند و در غایت، تهیهٔ قالب ضرب سکه‌ها به صنعتگران بومی سپرده شده است. در تأیید این مطلب دو بحث ارائه شده است: اول این‌که کتیبه‌های پهلوی به کار رفته در سکه‌های اوایل دورهٔ ساسانی سرشار از خطا است، درحالی‌که در تولیدات متأخرتر که منتسب به صنعتگران بومی است، متن‌ها صحیح‌ترند و بدین منوال جملات به‌کارگرفته‌شده در سکه‌های زمان شاپور سوم و بهرام چهارم به صورت الگویی از کتیبهٔ پهلوی درآمده‌اند؛[23] دوم این‌که خطوط طرح‌های سکهٔ اوایل دورهٔ ساسانی از زیبایی‌ای برخوردارند که تنها می‌توان به تسلط هنر یونانی نسبت داد.

ولی هیچ‌یک از این مباحث بررسی نقادانه‌ای نیست. مبحثی که به خطاها در کتیبه‌ها می‌پردازد، تنها از چهار مورد یاد می‌کند: در وهلهٔ نخست، تنها بخش کوچکی از جامعهٔ ایرانی باسواد بوده‌اند و اگر خطاها صرفاً نتیجهٔ عدم آشنایی به نوشتار بوده باشد، می‌تواند به همان اندازه که ممکن است از یونانیان سر زده باشد، کار ایرانیان نیز بوده باشد؛ در وهلهٔ دوم، اگر طراح یا کارگر یونانی یا ایرانی بی‌سواد مسئول حکّاکی جملات به خط پهلوی باشد، می‌بایستی حتماً زیر نظر یک سرپرست ایرانی یعنی یک دبیر کار کرده باشد. در نتیجه، مسئول خطاها می‌باید دبیر باشد و نه یک پیشه‌ور ایرانی یا یونانی؛ در وهلهٔ سوم، چنین خطاهایی را اگر یک دبیر باسواد هم انجام داده باشد، باز می‌توانسته خوانده شود، زیرا در سدهٔ سوم مسیحی زبان نوشتاری در حال شکل‌گیری

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بوده و هنوز صورت معیار نداشته و همواره خط پهلوی خطی پیچیده و سخت بوده است و با توجه به حروف دیگر و شرایط قرارگیری در جمله، حروف آن می‌توانست به اشکال گوناگون خوانده شود؛ و سرانجام این‌که آنچه می‌تواند برای حامیان فرضیهٔ یونانی قابل تأمل باشد، این است که سکه‌های اولیه دارای متن‌های طولانی و پیچیده‌ای هستند، درحالی‌که کتیبه‌های سکه‌های متأخرتر، که به بومیان نسبت داده شده، همه کوتاهند. نتیجه‌گیری قابل ارائه از بحث کتیبه‌ها این است که این ایرانیان بوده‌اند که کتیبه‌های بلند و پیچیدهٔ پهلوی را به کار می‌گرفتند نه افراد بیگانه.

بحث کیفیت زیباشناختی انواع سکه نیز قابل انتقاد است، زیرا در وهلهٔ اول بدیهی می‌دانند که زیبایی کار انجام‌شده لزوماً در این دوره یونانی و فقط یونانی است.[۲۴] این چنین تصوّری تنها در سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم م قابل دفاع بود؛ زمانی که تمرکز محدود آموزش اروپاییان به دورهٔ یونانی ـ رومی، چشم محققان را بر دستاوردهای دیگر فرهنگ‌ها کور کرده بود. لیکن امروز می‌دانیم که دستاوردهای هنری خاورزمین تا چه اندازه زیبا و مهم بوده‌اند. با توجه به استعداد، مهارت و سنت فوق‌العادهٔ صنعتگران شرقی، زیبایی سکه‌های اوایل ساسانی را نمی‌توان به عنوان یک واقعیت منفرد، دلیلی بر شناخت ملیّت هنرمند مسئول آن‌ها، چه یونانی و چه ایرانی، دانست. ولی از دیگر سو می‌توان در مقایسه با دیگر موارد مرتبط در تاریخ سکه‌شناسی، آن را دلیلی مستقیم علیه اصالت یونانی آن‌ها قلمداد کرد، زیرا اگر سکه‌های ایرانی را بتوان براساس مدارک درونی خود به حکّاکان یونانی مُهر سکه‌ها نسبت داد، آن سکه بایستی سکه‌های اواخر دوران اشکانی باشد. کتیبهٔ طولانی و پیچیدهٔ یونانی که برحسب روال شامل عنوان مورد علاقهٔ اشکانیان «دوستدار هلن» (ΦΙΛΕΛΛΗΝΟΣ) است، می‌تواند به صنعتگران یونانی مربوط باشد تا این‌که سکه‌های ساسانی را با آن‌ها مرتبط بدانیم؛ زیرا حتی اگر ما به حضور گستردهٔ فرهنگ هلنی در دربار اشکانیان قائل باشیم، کمتر امکان دارد یک فرد بومی چنان متن‌های پیچیده‌ای را بی‌خطا اجرا کند تا یک یونانی. هنوز هم انواعی از سکه‌های اشکانی، مخصوصاً انواع پشت آن‌ها که نقش اجمالی شاه جلوس‌کرده را با کمانی در دست (لوح ۱۴۴ ص، ع، ف) را عرضه می‌کند، در نقطهٔ مقابل انواع سکه‌های اردشیر اول است که به نمایش آتشدانی باشکوه و یا در سکه‌های شاپور اول با دو فرد ایستادهٔ پوشیده به جامه‌ای نازک در دو سوی آتشدان پرداخته است (لوح ۲۵۳ ث). پس اگر سکه‌هایی ایرانی کار صنعتگران یونانی بود، آن سکه‌ها، سکه‌های ساسانی نیستند.

سرانجام، فرضیهٔ افول سبک ضرب سکه بعد از به حکومت رسیدن شاپور دوم به دلیل عدم حضور کارگران یونانی، به‌هیچ‌وجه با حقایق همخوانی ندارد. تردیدی نیست که جنگ‌های مستمری میان ایران و بیزانس در جریان بوده و احتمال دارد که برخی از یونانیان از سرزمین ساسانیان تبعید شده باشند؛ ولیکن آنان صنعتگر نبوده‌اند. در مقابل، شاپور دوم، همچون پدران و جانشینان بعد از خود، به اسیرانی که دارای مهارتی بودند، بسیار ارزش قائل بود و تعمداً آنان را به داخل کشور انتقال می‌داد. بافندگان یونانی از شهر آمِد به شوشتر انتقال داده شدند (نگ: صص ۸۶۲ ـ ۸۶۳) و صنعتگران ارمنی و یهودی گرفتارآمده در ارمنستان، در مراکز مختلفی استقرار یافتند. در میان ساکنان انطاکیه که خسرو اول نیز آنان را همان‌گونه به شهر جدید انطاکیه یا رومیه انتقال داد، باید صنعتگرانی هم بوده باشند؛ زیرا هنگامی که از کاروگ پت karōg pat،[۲۵] رئیس کارگاه‌های شاهی، صحبت شده، به این صنعتگران هم اشاره شده است. حتی در دورهٔ خسرو دوم صنعتگران فراوانی از اورشلیم به ایران انتقال داده شدند.[۲۶] حال

اگر شاهان ساسانی عادت به در اختیار داشتن کارگران خارجی، مخصوصاً یونانی‌ها، جهت حکّاکی قالب سکه‌ها داشتند، هیچ دلیلی وجود ندارد که آخرین آنان نیز همان راهی را نرفته باشد که اولین آنان رفته بود.

در واقع، بررسی خود سکه‌ها توسط پژوهشگری صبور و عاری از تعصّب نشان خواهد داد که آن سکه‌ها اصلاً به سبک یونانی نیستند بلکه در ضرب، فناوری و کیفیت هنری کاملاً شرقی‌اند. «نگین‌های کوچک برجسته‌کاری‌شده» (نگ: ص ۱۰۲۵ ـ ۱۰۲۶) با اهمیت هنری استثنائی جای ویژهٔ خود را در تاریخ هنر ساسانی خواهند داشت.

افول ناگهانی در جنبه‌های فنی و زیباشناختی هنر سکه‌زنی بعد از سلطنت شاپور دوم شاید به نظر عجیب نماید، زیرا هیچ افول مشابهی در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای یا دیگر آثار شناخته‌شده مشهود نیست؛[۲۷] ولی سکه رابطهٔ مستقیمی با مسائل سیاسی و اقتصادی دارد که سرعت جریان افول را توجیه می‌کند. اُفت معیارهای ضرب سکه به کاهش توجه به چشمگیری هر قطعه سکه و افزایش سریع کمیت تولید بستگی داشت و نتیجهٔ ازدیاد ضرابخانه‌ها و مشکل کلی کیفیت آن‌ها بود.

ضرورت داشت که ساسانیان اولیه سکه‌های گیرایی ضرب کنند. آنان به جهت این‌که حکومت را از دیگران گرفته بودند و احتمال هرگونه آشوبی وجود داشت، می‌بایستی رسمیت اقتدار و ارزش پول خود را به رعایای نامطمئن داخلی و کارگزاران شکّاک خارج از مرزها اعلام کنند. اگر هر سکه‌ای پیام‌آور این موارد تبلیغی آن‌ها بود، پس ارزش داشت که تا آن‌جا که ممکن بود آن‌ها را زیبا و چشمگیر بسازند. توجه لازم نیز در مورد حفظ آن‌ها باید به عمل می‌آمد چراکه هنوز بازرگانی به درجه‌ای نرسیده بود که پول در گردش فراوان لازم بوده باشد.

ولی بعد از سال ۳۳۰ مسیحی شرایط تغییر کرد. سلسله به‌خوبی استحکام یافته بود و دیگر نیازی به ارائهٔ نمادین قدرت در سکه‌های زیبا نداشت. شاهانی که احساس امنیت می‌کردند، به این جزئیات توجه و دقت لازم نداشتند و چنین وضعیتی به صورت فزاینده می‌بایستی وجود داشته باشد؛ زیرا بازرگانی استوار و رشد جایگاه شهرها که به مناسبت آن پول جای مبادلات پایاپای را می‌گرفت، نیازمند عملکرد هرچه بیشتر ضرابخانه‌های شاهی در تولید سکه بود. دوبرابر شدن تعداد ضرابخانه‌ها را در جوابگویی به چنین نیازی می‌توان احتمالاً از زمان شاپور دوم[۲۸] و یقیناً از اواخر سدهٔ چهارم مسیحی، در تعداد متنوع نشانه‌های ضرابخانه در سکه‌ها مشاهده کرد. تمام وقایعی که به شتاب افول سکه‌ها می‌انجامید، در دورهٔ سوم شدت بیشتری یافت، چراکه با سرکوب جنبش مزدکیان، زندگی شهری گسترش بیشتری یافت و رشد وسیعی در صنعتگری و بازرگانی بین‌المللی به وجود آمد و علاوه بر آن جنگ‌های مستمر خارجی به سپاهیان زیادی احتیاج داشت و پول نقد می‌بایستی در دسترس می‌بود.

تاریخ‌های اولیه دربارهٔ دورهٔ ساسانی، اطلاعات معیّنی در خصوص تعداد بی‌شمار سکه‌های در گردش در اختیار می‌گذارد. طبری به فرمانی از خسرو دوم (۵۹۰ ـ ۶۲۸ م) اشاره دارد که: «در حدود اواخر سال سیزدهم سلطنت فرمان دادیم قالب‌های جدیدی ساخته شوند تا بتوانیم سکه‌های تازه‌ای ضرب کنیم. بعد از ضرب سکه‌ها، براساس نظر آن‌هایی که سکه‌های ما را در خزانه شمارش کرده بودند، معلوم شد که بعد از کسر مبلغی که می‌بایست به سپاهیان پرداخت شود، ۲۰۰،۰۰۰ گینه سکه شامل بر ۸۰۰ میلیون مثقال باقی‌مانده بود».[۲۹] وقتی که در اواخر سال سی‌ام حکومت (۶۲۰ م) فرمان دادیم که قالب‌های جدیدی بسازند تا سکه ضرب کنیم، معلوم شد که بعد از کسر مبلغی که فرمان داده بودیم به سپاه پرداخت شود و بجز مبلغی که قبلاً شمارش شده

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بود، در خزانه ۴۰۰،۰۰۰ کیسه سکه به وزن ۱،۶۰۰ میلیون مثقال یعنی دوبرابر میزان قبلی موجود بود».[۳۰]

در جایی دیگر طبری در خصوص خسرو دوم می‌گوید: «در سال هجدهم حکومت خود (۶۰۷ ـ ۶۰۸ م) فرمان داد تا تمام درآمد دولت، از عوارض و مالیات‌ها و دیگر منابع، شمارش شود. به او گزارش شد که در آن سال مبلغ حاصله از مالیات زمین و دیگر منابع ۴۲۰ میلیون مثقال (به وزن) بود و نظر به این‌که هر ۱۰ درهم برابر با ۷ مثقال است، کل سکه‌ها به ۶۰۰ میلیون درهم رسید. او فرمان داد که پول به خزانهٔ او در تیسفون به نام «بهار خسرو» وارد شود. سکه‌های قدیمی از زمان فیروز، پسر یزدگرد، و قباد، پسر فیروز، نیز ارسال شد که جمع آن ۱۲،۰۰۰ کیسه بود و هر یک ۴۰،۰۰۰ مثقال سکهٔ ضرب‌شده بود؛ یعنی برابر با ۴۸ میلیون مثقال که بر اساس برابری ۷ به ۱۰ بالغ بر ۶۸ و ۵۷۱ و ۴۲۸ + $\frac{1}{2}$ + $\frac{1}{3}$ از $\frac{1}{8}$ درهم می‌باشد».[۳۱]

همچنین دربارهٔ این موضوع شایان یادآوری است که سکه‌های ساسانی در مجموعه‌های بزرگی در جلگه‌های شرق اروپا و دیگر کشورها پیدا شده است که تماماً از دورهٔ متأخر ساسانی است. این مجموعه‌ها نتیجهٔ گردش بین‌المللی و وسیع پول ساسانی براساس بازرگانی راه دور با شاهنشاهی بود و در واقع می‌توان آن را صدور مستقیم سکه نیز دانست؛ مثل صدور سکه‌های فرانسوی به خاور نزدیک در اوایل گسترش قدرت فرانسه که بعد از یک‌هزار سال صورت می‌گرفت.

تعداد قابل ملاحظه‌ای از ضرابخانه‌ها باید در تولید چنین حجم بزرگی از سکه دخیل بوده باشند، و این مسئله با ظهور نشانه‌های ضرابخانه‌های مختلف در سکه‌ها تأیید می‌شود. بی‌تردید هویت این نوشته‌ها به عنوان نشانهٔ ضرابخانه مورد اختلاف‌نظر بوده است و به گمان برخی، این‌ها باید حروف اختصاری نام مسئولان ضرابخانه‌ها[۳۲] یا نام حکاکان باشد و یا به گردش پول یا عناوین افتخاری اشاره دارد.[۳۳] امّا، حتی اگر هریک از این فرضیه‌های مورد اختلاف حقیقت داشته باشد و هیچ شاهد واقعی در تأیید و حمایت هر یک نیز موجود نباشد، واقعیت این است که از بسیاری شمار ضرابخانه‌ها انتظار می‌رفت که تقاضا برای پول را برآورند. بدون توجه به نشانه‌های موضعی و تصادفی در سکه‌های شاپور دوم و با در نظر داشتن ضرب سکه‌های بعد از سال ۳۸۸ م شاهد تعداد روبه‌افزایش مراکز تولید سکه هستیم. این رشد در سده‌های ششم و هفتم مسیحی به اوج خود می‌رسد و این وضعیت مربوط به دورهٔ سوم تاریخی و بعد از سرکوبی جنبش مزدکیان است ــ زمانی که گسترش وسیع بازرگانی در کنار اخذ مالیات‌ها و وضع تعرفه‌ها روی می‌دهد.

دقیق‌تر بگوییم، نشانه‌های روی سکه‌های اولین دورهٔ سلطنت قباد، پیش از این‌که بزرگان زمین‌دار او را برای حمایت از مزدک از تخت به زیر بکشند، گویای وجود ۳۷ ضرابخانه است. بعد از دو سال و اندی، در سلطنت مجدّد او اشاراتی از وجود ۹۶ ضرابخانه دیده می‌شود و پسرش، خسرو اول، براساس بررسی نشانه‌ها دارای ۹۸ ضرابخانه است؛ درحالی‌که این تعداد در زمان خسرو دوم به ۱۲۰ ضرابخانه می‌رسید.[۳۴]

سبک انواع سکه، فرآوری نحوهٔ تولید و شیوه‌های حکّاکی در دوره‌های پیاپی تاریخ سلسلهٔ ساسانی دچار تغییراتی می‌شوند. در اولین دوره، سبک ضرب سکه اصولاً همان سبک نقش‌برجسته‌های صخره‌ای و ظروف نقرهٔ دارای برجسته‌کاری را دارد که دیگر اسناد اصلی این دوره هستند. انواع سکه‌ها در وهلهٔ اول، اصولاً کاری تجسمی است. هر نقش پشت‌سکه‌ای ریزنمایی از نقش‌برجسته‌های صخره‌ای است مشتمل بر چند نقش انسانی که در دایرهٔ سکه گنجانده شده است. نقش هر روی‌سکه‌ای نیم‌تنهٔ کوچک برجسته‌ای است که بازنمایی دقیق

فردی در سن معیّنی است. هر یک از این چهره‌ها احتمال دارد سر یکی از نقوش صخره‌ای بزرگ باشد که بیست‌برابر کوچک‌تر شده است تا روی سطح سکه جای گیرد. اگر نقوش برجستهٔ صخره‌ای بهتر حفظ می‌شدند، یقیناً جزئیات اجرایی در هر یک از آن‌ها، و الگوسازی چهره‌ها و ویژگی‌های کم‌اهمیت‌تر سبک با یکدیگر همخوانی کامل می‌داشتند. حدودی از تخمین همخوانی نقش‌برجسته در صخره‌ها و بر روی سکه‌ها را می‌توان از سنجش سر بهرام دوم که در نقش‌برجستهٔ شاپور (لوح ۱۶۲ الف) به‌خوبی حفظ شده است، با سکه‌های او (لوح ۲۵۳ پ، ت) به دست آورد.

دومین ویژگی برجسته در سکه‌های دورهٔ اول، مهارت قابل ملاحظه‌ای است که توانسته است صحنه‌های پشت سکه (لوح ۲۵۳ ث) یا سرهای روی سکه‌ها و یا گروه چهره‌ها را (لوح ۲۵۳ پ، ت) در یک دایره و در کنار هم جای دهد، بی آن‌که خللی در خطوط اصلی وارد آید و یا دخالتی در تمامیّت چارچوب کار صورت گیرد. به همین وجه هیچ‌یک از اشکال پرکننده چون ستاره‌ها، هلال ماه، علائم یا نوارهای مزاج زیبا با موضوع اصلی یا حاشیه‌ای تعارضی ندارند؛ ضمن این‌که با فضای خالی باقی‌مانده نیز ناهماهنگ نیست. نمونهٔ این جنبه‌های هنری را در سکه‌های اردشیر اول (لوح ۲۵۳ ج، چ) و شاپور اول (لوح ۲۵۳ ح) به‌خوبی می‌توان دید و در نقش و نگارهای ظروف نقرهٔ آن دوره به همان اندازه آشکار است، به‌ویژه در دو بشقاب در موزهٔ ارمیتاژ که به‌ترتیب دارای نقش بهرام اول در حال شکار گراز (لوح ۲۱۲) و شاپور دوم در حال شکار گربه‌سانان (لوح ۲۰۹) است، و نیز بشقابی که پیش‌تر در مجموعهٔ استروگانف بوده و فعلاً در موزهٔ فریر است و شاپور را در حال شکار گراز نشان می‌دهد (لوح ۲۱۱).

سومین وجه مهم سکه‌های دورهٔ اول، مهارتی است که گاهی سر را به صورت تمام‌رخ نمایانده است. این چهره‌های اولیه که از روبه‌رو نشان داده شده‌اند، یک بازنمایی اجمالی نیستند بلکه ارائهٔ دقیقی از یک فرد حتی با وضع و حالت مناسب او هستند. این نکته به‌ویژه در مورد نقش سر اردشیر اول از روبه‌رو (لوح ۲۵۳ خ) به‌خوبی صدق می‌کند. همان قابلیت در نقش سه‌رخ چهره در بشقاب‌های نقره مثل بشقاب موزهٔ فریر و بشقاب موزهٔ ارمیتاژ که شاپور دوم را نشان می‌دهد (لوح ۲۰۹) نیز دیده می‌شود.

چهارمین ماهیت روشن در این نقش‌برجسته‌های کوچک ارائهٔ خوب جزئیات صورت است. در هر شکل وقتی سر از پهلو است، چشم غالباً از روبه‌رو طراحی شده است. با این حال، نوع تجسم با توجه به مهارت در اجرا غیرعادی نیست. جزئیات ریز سطح نقش از عضلات چانه تا پلک‌ها نشان داده شده‌اند و اجرایی زنده از سایه‌روشن است. همین ارائهٔ دقیق و ظریف را می‌توان در بشقاب‌های فلزی هم دید. بنابراین، سکه‌های اردشیر اول (لوح ۲۵۳ ح، چ)، هرمزد اول (لوح ۲۵۳ د)، شاپور دوم (لوح ۲۵۳ ذ) و بهرام اول (لوح ۲۵۳ الف، ب) را می‌توان با دو بشقاب در موزهٔ ارمیتاژ، که در آن‌ها نقش بهرام اول و شاپور دوم دیده می‌شود، سنجید.

پنجمین کیفیت عمومی مشترک در سکه‌ها و نقش‌برجسته‌ها، آرایشی است که بدون برهم‌زدن نسبت‌ها، حس حرکت را در آن قرار داده است. دو فردی که در پشت سکه و در دو سمت آتشدان ایستاده‌اند، حالتی طبیعی دارند و بیشترین وزن روی یک پا است و پای دیگر اندکی به عقب رانده شده است (لوح ۲۵۲ الف ـ ت). شانه‌ها که قدری دورترند، به صورتی زمخت، هم در طراحی نقش‌برجسته‌های صخره‌ای و هم در بشقاب‌های نقره اجرا شده‌اند و در نقش روی سکه‌ها نیز از حالت طبیعی خارج شده‌اند؛ ولی شگفت این‌که در

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پشت سکه‌ها مشکل تقریباً حل شده و در نتیجه کار نه برجسته و نه فشرده شده است. رابطهٔ میان بدن از روبه‌رو و سر از نیمرخ به شکلی ماهرانه به هم جفت‌وجور شده و نتیجهٔ کار معقول به نظر می‌رسد. شباهتی واقعی میان حرکت نقوش بشقاب‌های نقره و سکه‌ها نیست، زیرا در بشقاب‌ها سوار شکارچی شتابان و در سکه‌ها فرد نمایش‌داده‌شده ایستاست. در مورد اخیر با آن‌که چهره‌ها ایستا هستند، سرزندگی نهفته‌ای در خود دارند که از پویایی بالقوه‌ای حکایت می‌کند.

ششمین جنبهٔ برجستهٔ سبک ضرب سکه قابلیت حکاکان در نشان‌دادن لباس است. به رغم مقیاس کوچک، کیفیت پارچه نیز ارائه شده است. چین لباس‌ها گویای جنس آن‌ها مخصوصاً ابریشم نرم است و توانسته حرکت بدن در زیر لباس و برجستگی‌ها و گردی اعضا و کشیدگی ماهیچه‌ها را القا کند (لوح ۲۵۴ الف). همان دانش فنی و زبردستی پراحساس را می‌توان در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای و بشقاب‌های نقرهٔ اولین دوره نیز شاهد بود.

در پایان، می‌توان ماندگاری تأثیرگذار شأن حاکم قدرتمند مشابهی را که با وقار و توازن سرها به اوج خود رسیده است، در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای بزرگ با صحنه‌های اعطای تاج و پیروزی، و در بشقاب‌های نقره‌ای با صحنه‌های شکار و سکه‌ها، چه در چهرهٔ روی آن‌ها و چه در صحنه‌های مذهبی پشت آن‌ها، مشاهده کرد. بنابراین، اصولاً سبک مشابهی در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای وجود دارد، درحالی‌که نقش آن‌ها سه‌برابر اندازهٔ طبیعی و در سکه‌ها در اندازه‌های کوچک است.

ویژگی جالب‌توجه، مقایسهٔ نقش آناهیتا در نقش‌برجستهٔ اعطای تاج نرسی در نقش رستم (لوح ۱۵۷ ب) و نقش شهبانوان (نوع آرایش سر شناسایی آن‌ها را به عنوان الهه غیرممکن می‌سازد) در بعضی از سکه‌های هرمز اول (لوح ۲۵۴ ب) و بهرام دوم (لوح ۲۵۴ پ، ت) است. هر دو دارای نسبت‌ها و خطوط پیرامونی هستند: سینه‌ای برجسته و نیم‌تنهٔ چنگ‌مانند، کمری باریک و سرینی بزرگ. این نقش که شاخصهٔ ملاک شرقی زیبایی زنانه است، با توصیف زن کامل در متنی پهلوی یکی است: او زنی است با «قدی متوسط و لگن‌گاهی پهن، و سر، سرین و گردنی شکیل دارد. پاهای او کوچک و کمرش باریک است. کف پاهای او کمی قوس‌دار و انگشتان پنجه‌ها بلند است. دست و پای او نرم و سبک و سینه‌های او مشابه به است»،[35] در شعر فارسی از سرین پهن غالباً به عنوان نشان زیبایی یاد شده است.

در دورهٔ دوم، ویژگی انواع سکه دستخوش دگرگونی می‌شود. مقایسهٔ پیکره‌های روی سکه‌ها از یک سو و نقش‌برجسته‌های صخره‌ای و بشقاب‌های فلزی از دیگر سو دشوار است؛ زیرا تنها چهار نقش‌برجسته و پنج بشقاب با نقش انسانی شناخته شده‌اند. در دو مورد از این نقش‌برجسته‌ها که هر دو با شرایط بدی در نقش‌رستم هستند، نمایی از صحنهٔ جنگ سختی بازنمایی شده است (لوح ۱۵۹ الف). دو مورد دیگر در طاق‌بستان، یکی صحنهٔ اعطای تاج اردشیر دوم (لوح ۱۶۰ الف)، و دیگری پیکرهٔ شاپور دوم و سوم است.[36] مقایسهٔ سکه‌های اردشیر دوم (لوح ۲۵۴ ث)[37] با چهرهٔ او در نقش طاق‌بستان گویای پیکرسازی در هر دو مورد است؛ ولی نقش‌برجسته بیش از آن آسیب دیده است که توان دربارهٔ آن به داوری دقیق پرداخت. بسیاری از بشقاب‌های نقرهٔ این دوره با نقش جانوران طبیعی و خیالی یا پرنده است؛ ولی از سه بشقاب موزهٔ ارمیتاژ یکی دارای نقش شاپور سوم است (لوح ۲۰۵)[38] و دو دیگر دارای نقش بهرام گور، یکی در موزهٔ بریتانیایی در جنگ با شیرها (لوح ۲۳۱ ب) و دیگری او را با سیمرغ بر تخت نشان می‌دهد (نک: ص ۹۰۸) (لوح ۲۳۰ الف).[39]

تعداد معیّنی از نقش‌برجسته‌های یادمانی این دوره تنها از نظر شرایط سیاسی آن زمان قابل توضیح هستند.[40] احتمال این‌که نقش‌برجسته‌های دیگری در ایران به دست آیند غیرمحتمل است و یا این‌که بسیاری از آن‌ها کاملاً از میان رفته‌اند (ولی نک: فصل ۲۹، پانوشت ۲). این‌که بسیاری از آن‌ها در سده‌های چهار و پنج مسیحی ساخته شده‌اند، بی‌تردید به آشوب‌های داخلی، یعنی درگیری‌های میان دربار و بزرگان زمین‌دار و بحران‌های متأثر از جنبش مزدکیان و جنگ‌های خارجی آشوب‌برانگیز مرزهای غربی و شرقی در اواخر سدهٔ پنجم مسیحی، بستگی داشته است.

خلأ موجود در نقش‌برجسته‌های یادمانی را نمی‌توان با سکه‌ها پر کرد؛ چه، در این دوره به سطح ابزار صرف برای مبادله کاهش می‌یابند، به‌میزان انبوه تولید می‌شوند و در نتیجه، اعتبار خود را به مثابه اثری با پرداخت هنری از دست می‌دهند. در بهترین شرایط، خود سکه‌ها نقش چهره و صحنه‌های پشت سکهٔ ماهرانه‌ای دارند ولی برجسته‌کاری جای خود را به طراحی ساده و کلی داده است (لوح ۲۵۴ ج). علاوه بر آن، در چهره‌ها سعی کمتری در ارائهٔ شاخصه‌های فردی در صورت و پازی سایه‌وروشن شده است و در نقش پشت سکه، به جای حالت آزاد و حرکتی آرام، شاهد نقوش ایستا و خشکی هستیم که پاها به هم چسبیده و دست‌ها به بدن متصل است و بَرسَم را بر سینه می‌فشارند (لوح ۲۵۴ چ). چین لباس‌ها به صورت خطوطی صاف و موازی ارائه شده (لوح ۲۵۴ ح) و با این‌که دارای زوایایی هستند که هیچ ارتباطی به حرکت یا اعضای بدن ندارد (لوح ۲۵۴ خ) و شأن روحانی و یادمانی سده‌های اولیه از میان رفته است.

افول مشابهی در کیفیت، اگرچه محدودتر، در ظروف نقرهٔ این دوره نیز دیده می‌شود.[41] علاوه بر طرح‌هایی مانند ظروف موزهٔ ارمیتاژ با نقش شاپور و شیر، با نقوشی صرفاً کنده‌کاری‌شده داریم که مشابه ظرف دیگری در موزهٔ ارمیتاژ است که شاپور سوم را با گرازهای وحشی[42] و نقش بهرام گور را با شهبانویش نشان می‌دهد (لوح ۲۳۰ الف). در این‌جا لباس رابطه‌ای با بدن نداشته، و طرحی مستقل دارد. مثلاً چین‌های کم در ردای ابریشمی شهبانو، مانند این‌که صاف از تخت آویخته باشد، جدا و در جهات مخالف برای ایجاد دالبر چرخیده‌اند.[43]

در دورهٔ سوم، زمانی که برای تولید سکه در زمان خسرو اول به ۹۸ ضرابخانه و در زمان خسرو دوم به ۱۲۰ ضرابخانه نیاز است، کیفیت کلی هنر سکه‌زنی از بین رفته است. در هر دو نوع، نقش چهره و صحنهٔ آیینی پشت سکه‌ها کاملاً تصنعی شده‌اند. علاوه بر آن، سکه‌ها به ورق‌های نازکی مبدل شده‌اند که امکان برجستگی در آن به‌هیچ‌وجه وجود ندارد. طرح‌ها کاملاً مسطحند و چیزی بیش از یک طرح نیستند. حذف مهارت‌های فنی نیز در عدم توفیق حکاکان قالب سکه‌ها در قرار دادن نیم‌تنهٔ تک یا گروهی در دایره مشاهده می‌شود. در نتیجه، قسمت فوقانی تاج و کناره‌های شانه‌ها از لبه‌های دوایر خارج شده و وقتی سر از روبه‌رو است، صورت چیزی جز یک ماسک پهن با چشم‌های بیرون‌زده نیست. این مسئله زمانی روشن‌تر می‌شود که نقش کامل چهرهٔ اردشیر اول را (لوح ۲۵۳ خ) در سکه‌هایش با نقش سکهٔ طلای خسرو اول (لوح ۲۵۴ د) مقایسه کنیم. وارونهٔ ناشی‌گری در جادادن طرح در محدودهٔ چارچوب سطح سکه، نوعی وحشت از خلأ است که حکّاک قالب سکه را وامی‌دارد تا تمام بخش‌های خالی آن را در دو سوی نقش با نوارها با هلال ماه و ستاره و یا نشانه‌ها و اختصارات پر کند. حتی حاشیهٔ خارج از دایره‌ها با هلال و ستاره آراسته شده و نقش مشابهی سه بار در دیگر سوی سکه‌های خسرو دوم تکرار شده است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

همهٔ نشانه‌های پویایی از نقوش پشت سکه‌ها رخت بربسته است. نقوش انسانی در دو سمت آتشدان تنها نشانه‌ای اجمالی از انسان با پاهای بسیار بلند است که به موازات هم و به صورتی خشک در سکه‌های دورهٔ دوم سلطنت قباد و یا با پاهای کوتاه و سرهای بزرگ در سکه‌های هرمز پنجم نشان داده می‌شود و تنها چند خط به نشانهٔ لباس کشیده شده است.

با توجه به تولید انبوه و بیش از حد ضرابخانه‌ها و ساخت بی‌دقت و خشن سکه‌ها، مقایسه میان آن‌ها و نقوش طاق‌بستان که با همهٔ آسیب‌دیدگی‌شان تولیدی هنری است، ممکن نیست[۴۴] و عملاً نقش‌برجستهٔ دیگری از این دوره در دست نیست؛ اما به هرحال نکات مشابهی میان سکهٔ طلای خسرو اول با نقش چهره از روبه‌رو از سویی و بشقاب موزهٔ ارمیتاژ، باز با نقش چهره از روبه‌رو خسرو (لوح ۲۳۹ الف) و سنگ بلور جام موجود در کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۰۳) وجود دارد. به علاوه، تمام طرح‌های اواخر ساسانی، نقش‌برجستهٔ شکار در طاق‌بستان و نیز بشقاب نقرهٔ کتابخانهٔ ملی پاریس با نقش خسرو دوم که در حال شکار گرازهای وحشی، گوزن‌ها و قوچ‌ها است (لوح ۲۱۴)، نشان‌دهندهٔ نیاز به پر کردن تمام صحنه مانند همان وجهی است که در تولید نقش سکه‌ها اتفاق افتاده است؛ اگرچه کار با مهارت بیشتری صورت گرفته و دستاورد آن دارای یکپارچگی و هماهنگی بیشتری است، شاخصهٔ اصلی هنر این دوره، جایگزینی ارائهٔ سبکی تجسمی یا تصویری به جای کار مجسمه‌سازی است که حتی نقش‌برجسته‌های صخره‌ای را عملاً به نقاشی‌های برجسته تبدیل می‌کند.[۴۵]

از آن‌جایی که سکه‌های اواخر ساسانی بسیار زیادند، حتی مورخان نیز تمایل دارند آن‌ها را نمونهٔ هنر ضرب سکه ساسانیان بدانند. بنابراین تصور می‌شود که سکه‌های ساسانی خشن، زشت و از قطعات تخت ساخته شده‌اند که حتی دایرهٔ کامل نیستند و شاهکارهای واقعی ضرب شدهٔ اردشیر پاپکان و پسرش، شاپور اول نادیده گرفته شده‌اند. ولی این دستاوردهای عالی متأخر در هنر مدال‌سازی است که تولیدات مهمی است، و با وجود آن‌ها هنر ضرب سکه ایران در دورهٔ ساسانی در ردهٔ اول قرار می‌گیرد و در این رده تنها سکه‌های بی‌همتای یونانی ـ باکتریایی با آن رقابت می‌کند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پانوشت‌ها

۱. ولی نک: ص ۱۰۰۳.

۲. برای تصاویری از کلیهٔ انواع سکه‌های ساسانی، نک:

F. D. J. Paruck, Sasanian coins, Bombay, 1924.

3. H. Zotenberg (trans.), Histoire des rois des Perses, par al- Tha'ālibī, Paris, 1900, p. 700.

4. A. Christensen, L'Empire des Sassanides, *Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskabs Skrifter, Historisk og Filosofisk Afdeling*, I (1909), p. 89,

که به اَمیانوس مارسلینوس XIX. I. 3 ارجاع می‌دهد؛ یا همو،

L' Iran sous les Sassanides, Copenhagen, 1936, p. 238.

که ارجاع می‌دهد به

T. Nöldeke (Ed.), Tabarī, Annales, p. 453,

که به شکل سر قوچی از طلا و جواهرنشان بود. ایران تحت حمایت خَمَل بود (نک: ص ۷۹۷).

۵. همو، L'Empire des Sassanides, p. 393، که به جان کریسوستوم ارجاع می‌دهد.

6. J. Orbeli, Sāsānian Art (in Russian), *Vostok*, IV (1924), p. 141.

7. F. Sarre — E. Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin, 1910, Pls. VI, VIII.

۸. امروزه تاریخ‌گذاری نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان، با بررسی دوبارهٔ ساختار تاج‌های شاهی ارائه‌شده در آن‌جا و ارتباط آن‌ها با تاج‌های ارائه‌شده در نقوش سکه‌ای به‌شدت بی‌اعتبار شده است

(K. Erdmann, Das Datum des Tāḳ-i Bustān, *Ars Islamica*, IV (1937), pp. 78-97).

چه، به این نتیجه رسیده‌اند که نقوش نه متعلق به زمان خسرو دوم بلکه از آن دورهٔ فیروز هستند (۴۵۷/۹ ـ ۴۸۴ م). این شناسایی جدید حتی شامل بشقاب نقرهٔ موجود در کتابخانهٔ ملی پاریس (لوح ۲۱۴) و گچبری‌های دیواری موجود در موزهٔ پنسیلوانیا هم شده است (لوح ۱۷۶ الف، پ). از این رو خلاصهٔ بررسی دوباره در باب این تاریخ‌گذاری بعدی در تحولات بهترین منابع، به دیدگاهی کلی از تاریخ فرهنگی این دوره انجامیده است که بی‌شباهت به تقسیم‌بندی آن به سه دوره نیست. دکتر اردمان اوج این هنر را در سدهٔ سوم و چهارم مسیحی جای می‌دهد (که با اولین زیرگروه طبقه‌بندی پروفسور ترِور همانندی دارد). بر این اساس سدهٔ چهارم مسیحی دورهٔ تحول است، درحالی‌که در سدهٔ پنجم مسیحی یعنی دورهٔ سلطنت فیروز و بعد از آن، بنا به تعبیر او زمانی که نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان، بشقاب کتابخانهٔ ملی پاریس، و نقش‌برجسته‌های گچبری موزهٔ پنسیلوانیا ساخته شدند، صورتی از تحول و بازگشت وجود دارد که به نفوذ خارجی مربوط بوده و حتی چنین می‌نماید (براساس فرض بسیار ضعیفی از سبک‌ها) که کار کارگران خارجی باشد. او بر این باور است که در این دوره فناوری مینای شیاری [شالوه] در نقره‌کاری برای نخستین بار به کار رفته است (نک: صص ۹۲۵ ـ ۹۲۶)، و این واقعه پایانی بر نقش‌برجسته‌های سنگی و آغازی بر اهمیت نقش‌برجسته‌های گچبری به شمار می‌رود. این‌چنین وضعی با دورهٔ دوم پیشنهادی پروفسور ترِور یکی است و محتمل است که دورهٔ بازگشت از طریق نفوذ خارجی به یاری رشد بازرگانی قابل توجیه باشد (نک: پایین‌تر). دکتر اردمان بر آن است که از این دوره به بعد افول تدریجی کلی آغاز می‌شود. این افول ممکن است نتیجهٔ فلج شدن به دلیل تمرکز بیش از اندازهٔ قدرت تعبیر شود و شاید نیز به تعهد تولید انبوه روزافزون سکه به خاطر رشد اقتصادی مربوط باشد. به هر حال، دکتر اردمان توجهی به عامل اثرگذاری شرایط سیاسی و اجتماعی ندارد و با توجه به این‌که پرسش تاریخ‌گذاری هنوز پاسخی نیافته است و خلأ موجود در واقعیت مسائل به جای خود باقی است، همهٔ بازسازی‌های مربوط به این دوره را باید غیرقطعی دانست. برای دیدگاه دیگر دربارهٔ دوره‌های کوچک‌تر، نک: ص ۸۰۲. — ویراستار

9. Sarre — Herzfeld, op cit., pp. 244-9.

10. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, p. 70.

۱۱. در بررسی ادوار ساسانی، هرتسفلد این دیدگاه را پیش می‌کشد که برداشت واقعاً پیکرتراشانه در نقش‌برجسته‌ها در دورهٔ اول پایان می‌گیرد و نمونه‌های دورهٔ دوم بیشتر تصویرسازی‌اند، نظری که نمی‌توان پذیرفت.

12. Idem, Kushano-Sasanian coins, *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, No. 38, Calcutta, 1930, p. 2.

۱۳. در مورد مباحث در خصوص این حرکت، نک:

A. Christensen, L'Iran sous les Sassanides, Copenhagen, 1936, pp. 311-57. — *Ed.*

۱۴. این اشتباه را که زاره و هرتسفلد هر دو مرتکب شده‌اند، اول‌بار اوربلی مطرح کرد؛ نک:

Trever, The dog-bird, Senmurv and Paskudj (in Russian), The N. J. Marr presentation volume, Moscow — Leningrad, 1933, p. 314;

نیز نک: مقالهٔ اوربلی در «کنگرهٔ فردوسی»، تهران، ۸ اکتبر ۱۹۳۴.

۱۵. ابتدا توسط اوربلی در *Vostok*, IV, p. 152 مطرح شد.

۱۶. این مسئله حتی در کتاب مهم

F. D. J. Paruck, Sasanian coins, Bombay, 1924;

و نیز در نقدی که بر این کتاب توسط

Vasmer (in Russian), *Iran*, I (1927)

نوشته شده، کاملاً نادیده گرفته شده است.

17. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, p. 52.

۱۸. برای مثال، پاروک، همان، صص ۲۴ـ ۲۵ که سکه‌ها را مدارکی از دوام سبک هلنی ــ که در دوران اشکانی در ایران رواج گسترده داشت ــ در دوران ساسانی می‌داند. نیز پاروک افول بعدی را نتیجهٔ خروج یونانیان از ایران می‌داند. با این همه، بررسی دقیق، این نظریهٔ غالباً تکراری نقش یونانیان را بی‌اعتبار می‌سازد؛ نک:

Herzfeld, Paikuli, Berlin, 1927, p. 148,

که به سکه‌ها به عنوان کار هنری توجه دارد.

۱۹. در بررسی سکه‌های کوشانی ـ ساسانی نیز هرتسفلد با این‌که تنها به هنر ضرب‌سکهٔ کوشانی توجه دارد و ضرب‌سکهٔ ساسانی را نادیده می‌گیرد، سکه‌های کوشانی را دسته‌بندی می‌کند، ولی این دسته‌بندی را در ارتباط با هیچ حادثهٔ تاریخی توجیه نمی‌کند.

۲۰. تاکنون روند رشد و افول حتی این دوره از هنر مستند ساسانی پی‌گیری نشده است. نک: اوربلی در *Vostok*, IV, P. 141.

21. A. D. Mordtmann, Erklärung der Münzen mit Pehlevi-Legenden, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, XIX (1865), pp. 467-8; A. (Prérost) De Longpérier,

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Essai sur les médailles des rois perses de la dynastie sassanide, Paris, 1840, pp. 5,11; Paruck, Sasanian coins, p. 24.

22. Paruck, op. cit., pp. 24, 25.

23. Loc. cit.

۲۴. پروفسور اوربلی ابراز داشته است که محققان اولیهٔ روسی دربارهٔ هنر بیزانس نظیر این اشتباه را مرتکب شده‌اند و همواره تصوّر شده است که هرچه خوب است، بیزانسی است و هرچه بد است، ازآنِ گرجیان و روس‌ها. نک:

On the class roots of some historical traditions (in Russian), *Bulletin of the State Academy for the History of Material Culture*, I (1931), p. 14.

25. T. Nöldeke (Trans.) (Ṭabarī), Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden, Leyden, 1879. pp. 240, 502.

26. N. J. Marr, Antioch-Stratig, *Text and researches on Georgian-Armenian philology* (in Russian), IX, St. Petersburg, 1909, p. 18.

۲۷. این مورد تعبیر دکتر اردمان می‌تواند مخالفت مستقیم باشد، زیرا او چنین جمع‌بندی می‌کند که پیکره‌سازی یادمانی در اواخر سدهٔ چهارم مسیحی به پایین‌ترین حد افول خود می‌رسد (همان، ص ۸۵). ــ *ویراستار*

28. Vasmer, in *Iran*, I, p. 248.

29. Nöldeke, op. cit., pp. 376-7;

تولدکه اشاره می‌کند که اگر یک درهم برابر با یک مثقال باشد، این مبلغ برابر با ۷۰۰,۰۰۰,۰۰۰ فرانک پیش از جنگ [جهانی اول] خواهد بود (حدود ۱۴۰,۰۰۰,۰۰۰ دلار). اگرچه طبری در مورد وقایعی از سدهٔ سوم هجری قمری یعنی دو قرن پیش از خود سخن می‌گوید، ولی از منابع پیشین استفاده کرده است؛ لذا در ارائهٔ این مطلب از هشام بن محمد، نویسندهٔ عرب سدهٔ دوم یا سوم هجری قمری که در تاریخ ایران متبحر بوده است، نقل قول می‌کند. از طبری همواره در مقام منبعی موثق یاد شده است.

30. Ibid., pp. 354-5.

31. Ibid., p. 355, n. 4,

می‌گوید سکه‌های قدیمی بالغ بر ۴۲,۰۰۰,۰۰۰ فرانک پیش از جنگ است (حدود ۸,۴۰۰,۰۰۰ دلار).

۳۲. بنا بر گفتهٔ Vasmer در *Iran*, I, p. 248.

۳۳. بنا بر گفتهٔ

B. Dorn and J. de Bartholomae; see Vasmer, loc. cit.

34. J. De Morgan, Contribution à l'étude des ateliers monétaires sous la dynastie des rois sassanides de Perse, *Revue Numismatique*, 4 ème sér., XVII (1913), p. 24,

تنها ۴۰ ضرابخانه را در این دوره پیدا کرد (همان، ص ۷). او این نشانه‌های ضرابخانه‌ها را با نشانه‌هایی که در سکهٔ مروونژیان Merovingian دیده شده، مقایسه کرده است [سلسلهٔ فرانک‌ها حاکم بر سرزمین گُل Gaul در سال‌های ۵۰۰ تا ۷۵۱ مسیحی. ــ *ویراستار*] پاروک، همان، ص ۲۳۴، شمار آن‌ها را ۱۲۰ عدد تخمین می‌زند. در سکه‌های اوایل اسلام که از انواع سکه‌های ساسانی است، نشانه‌های ضرابخانه در همان‌جا در پشت سکه ولی کامل و نه به طور اختصاری ظاهر می‌شود. به این مسئله که این نشانه‌ها نمایندهٔ چه شهرهایی هستند، در این‌جا نمی‌توان پرداخت زیرا بسیار پیچیده است. در هر مورد تنها دو یا سه حرف اول نام ارائه شده است و می‌توان آن‌ها را به اشکال گوناگون تعبیر کرد.

35. J. M. Unvala, The Pahlavi text, King Husrav and his boy, Paris, s.d., p. 35, Paragraph 96.

این نمود عالی زیبایی زنانه برای چند سده مستولی بود و در پیکره‌های کوچک الههٔ باروری و حاصلخیزی متجلّی شده است (نک: ص ۲۶۲ و لوح ۷۴ ب ـ ت و نیز ص ۱۰۸۲). ــ *ویراستار*

36. Herzfeld, Am Tor von Asien, Pl. XXXII.

37. see also Paruck, Sasanian coins, No. 260.

38. V. Smirnoff, L'Argenterie orientale, St. Petersburg, 1909, Pl. XXIV, No. 52, and Pl. XXX, No. 58; or Orbeli —Trever, Orfèvrerie sasanide Moscow-Leningrad, 1935, Pls. 8, 9.

۳۹. ظروف موزهٔ ارمیتاژ که بهرام گور و آزاده را نشان می‌دهد (لوح ۲۲۹ الف، و Orbeli – Trever, op. cit., Pl. 12). به این‌جا ارتباطی ندارند زیرا آن‌ها صرفاً تصاویری از یک داستان سنتی بدون هیچ ارتباط مستقیم به خود شاه هستند.

۴۰. اردمان (op. cit., p. 94) به پیروی از هرتسفلد اعتقاد دارد که طی این زمان نوع دیگری از اثر یادمانی شاهی در برخی از موارد که از بین رفته‌اند، مثل نقاشی دیواری، رواج می‌یابند؛ و نک: ص ۸۰۲. ـ *ویراستار*

۴۱. اردمان (op. cit., p. 96) بشقاب کتابخانهٔ ملی پاریس را به این دوره منتسب می‌سازد و معتقد است در آن زمان رواج مجدد این هنر پیش آمده است که احتمالاً با ابداع فن‌آوری مینای شیاری همراه بوده است؛ درحالی‌که در آخرین دوره، او شاهد افولی تدریجی است که پیش‌بینی منطقی کپی کردن نقوش ساسانی در اوایل اسلام است. ـ ویراستار

42. Smirnoff, op. cit., Pl. XXX, No. 58; or Orbeli — Trever, op. cit., Pl. 9.

۴۳. از طرف دیگر، در پشت سکه‌ای از هرمز اول (لوح ۲۵۴ ب) ردای نازک بلندی دیده می‌شود که توده‌ای مواج را روی زمین ایجاد کرده است. این سکه که تقریباً با بی‌توجهی محققان روبه‌رو شده، از نظر هنری دارای اهمیت بیشتری نسبت به بشقاب مجموعهٔ والترز است.

برخی از دیگر محققان این بحث در این‌که چنین تصویری از موضوعی افسانه‌ای در زندگی بهرام گور به دورهٔ خود او مربوط باشد، تردید کرده‌اند و برآنند که نه تنها موضوع، بلکه حتی سبک کار نیز شاهدی بر تاریخ بعد از ساسانی آن است. ـ *ویراستار*

۴۴. اگر صحت تاریخ‌گذاری مجدّد دکتر اردمان ثابت شود، این اختلاف مشخص را می‌توان توجیه کرد. ـ *ویراستار*

۴۵. باز اگر تاریخ‌گذاری دکتر اردمان مورد قبول افتد، این انگیزه که ترکیب نقش‌برجسته‌ها مانند نقاشی برزمی شود، با این فرض (نک: پانوشت ۸، همین فصل) قابل توجیه است که آثار سلطنتی بلافاصلهٔ دورهٔ بعد به صورت نقاشی دیواری اجرا شده‌اند ــ نتیجه‌ای که دکتر اردمان خود به آن نرسیده است. این توجیه نه تنها به نقوش شکار طاق‌بستان، بشقاب کتابخانهٔ ملی پاریس و گچبری‌های موجود در موزهٔ پنسیلوانیا که دکتر اردمان آن‌ها را از دورهٔ فیروز می‌داند، بلکه به برخی از مهرهایی که در مضمون مشابهند، نیز قابل تعمیم است (لوح ۲۵۶ ت).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

فصل ۳۸

مباحثی چند در
نگاره‌پردازی آغازین*

نوشته: فیلیس اکرمن

ترجمه: پرویز مرزبان

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باورها و بیم‌های ساکنان نجد ایران و گستره‌های فرهنگی‌اش، به‌ویژه عیلام، دست‌کم از هزارهٔ چهارم پ‌م بر سفالینه‌های منقوش، مهرها، و سپس انواع اشیای مسی و مفرغی ثبت شده و بر جای مانده است. این نقشمایه‌ها یا نگاره‌های آغازین که بخشی به شیوهٔ بازنمایی و بخشی انتزاعی اجرا شده‌اند، بی‌شک بازتابی از آمیزهٔ باورهای دینی و جادویی است که اقوام یادشده به نیت مهار محیط‌زیست و پیشبرد ارزش‌های انسانی خود فراهم می‌آورده‌اند. بدین‌ترتیب هنرهای نخستین را باید بازتابی مستقیم از عمیق‌ترین سطوح هشیاری انسان، و مبشّر متعالی‌ترین کامیابی‌های اندیشهٔ بشری به شمار آورد.

اگرچه این مدارک امیدبخش در مسیر آشکار ساختن مراحل تحول اندیشه و فرهنگ، صریح و نیز پرشمارند، لیکن به هیچ روی خالی از ابهام نیستند، زیرا هیچ متن همزمان روشن‌کننده‌ای باقی نمانده، و سنّت هم در پیچ‌وخم سده‌های برهم‌انباشته سرگردان مانده است. البته نگاره‌ها یا نقشمایه‌های بدوی در واقع خود زبانند، لیکن زبانی که همهٔ واژه‌هایش گم شده است.

با این وصف، حتی با وجود نبود کلام نوشتاری یا گفتاری، دست‌کم حدّی از بازسازی تاریخی امکان‌پذیر است. به بیان روشن‌تر، درست همان‌گونه که دست‌نوشتی به‌فراموشی‌سپرده را می‌توان با تلاشی توأم با نظم و شکیبایی دوباره‌خوانی کرد، به همان روال نیز نوعی بیان نمادین را که بر اثر قدمت باستانی‌اش نامفهوم مانده می‌توان از راه تحلیل هوشمندانه دوباره کشف کرد، حتی اگر جز مدارکی مبهم و پراکنده چیزی در دست نباشد. ربط متقابل تداعی‌های متفاوت یک نشانه به تعریف آن کمک می‌رساند؛ نسخه‌بدل‌ها یا قیاس‌های کلّی مشتق از قضیّه‌ای ممکن است دلالت ضمنی آن را اختصاصی‌تر سازند؛ و اگر چنین استنباطی در دوره‌ای مشخص‌تر و مأنوس‌تر نیز دوام یابد، معانی حاصل از آن ممکن است در اثبات نظریّه‌ای کلی سودمند واقع شود. کوتاه سخن این‌که در هر نوع تفسیری قیاس از جزء به کل کارساز می‌افتد، و آزمون اعتبار آن جستارها همانا محک «کارایی علمی» است ــ که آیا این فرضیه بدون این‌که پیچیده‌تر شود، تمام حیطهٔ مشکلات مرتبط با هم یا بخش قابل ملاحظه‌ای از آن را روشن می‌کند؛ یکپارچگی، نه یکپارچگی انتزاعی آن طور که در ریاضیات مجاز است، بلکه

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

انسجامی منطقی بر پایهٔ تمام دانسته‌های ما دربارهٔ ذهن‌های اسطوره‌پرداز؛ و نهایتاً جامعیت استنباط.[۱]

بدیهی است پی بردن به مفهوم و هدف این طرح‌ها و نقشمایه‌ها موجب می‌شود آثار هنری منقش به این نقوش بهتر درک و سنجیده شود. پی بردن به این‌که هر طرح و نقش چرا و چگونه تکوین یافته، و روابط میان نقشمایه‌های انتزاعی و طبیعی‌نما در اصل چه بوده، و نیز تداعی‌های جداافتاده در فضای ذهن بر اثر چه فرایندی منجر به ترکیبی واحد گردیده است، موجب افزایش بینش شخص در پدیده‌های تاریخی می‌گردد که تاریخ هنر (و در مورد بحث کنونی، منحصراً آرایه‌ها) تنها یک وجه آن به شمار می‌آید. افزون بر این همه، شباهت‌ها و تفاوت‌های میان نگاره‌پردازی‌ها، که با واسطهٔ مصنوعات گردآمده از مناطق مختلف جهان پیش نظرمان مشهود می‌افتد، خود کمک بزرگی است برای تشخیص روابط موجود در میان انواع فرهنگ‌های بدوی‌وش.

دورهٔ کالکولیتیک

صلاحیت هنری و مهارت فنی مشهود در نخستین دست‌ساخت‌های مکشوف در نجد ایران و نواحی مجاور آن، دلالت بر ذهنیّت تحوّل‌یافته‌ای دارد که به احتمال قوی حاوی پاورهای رو به کمال رفته‌ای می‌بوده است. البته صاحبان آن فرهنگ‌های ابتدایی در اوضاع و احوال مختلط می‌زیسته‌اند که بخشی کشاورزی، بخشی دامداری، و بخشی نیز بقایای عادات و رسوم دورهٔ شکارگری کهن‌تر بوده است (نک: صص ۱۶۵، ۳۶۵ و شکل ۷۰ الف، پ)، و دست‌کم از صناعاتی در مرحلهٔ غیرتخصصی برخوردار بوده‌اند (نک: ص ۵۶). بدین اعتبار، درحالی‌که نشانه‌هایی از تفکر پیشرفته نمایان بوده، می‌بایست اقتصادی در مرحلهٔ کاملاً ساده و ابتدایی نیز به طور مستقیم یا غیرمستقیم در مدارک تصویری یا نمادین آن فرهنگ قابل ردجویی بوده باشد.



شکل ۲۸۲ بازسازی نمودارگونهٔ آسمان، برگرفته از کاسهٔ سفالین منقوش، تخت‌جمشید، هزارهٔ چهارم پ‌م

در بدوی‌ترین سطح زندگی نظام نجومی به نحوی اجتناب‌ناپذیر دارای جذابیتی مسحورکننده بوده است.[۲] انباشت منابع در طول سده‌ها اهمیت خطرات اقلیمی را در نظر انسان متمدّن امروزین کاهش داده است، و با وجود این، وضع اقلیمی حتّی برای شهرنشینان مجهّز موجب دل‌نگرانی‌های روزانه است، که این طبعاً برای فردی بدوی که می‌بایست با دست‌های خالی به مقابلهٔ عناصر طبیعی برخیزد، مایهٔ اضطراب دائمی به شمار می‌آمده است. همچنین گردش فصول، حتّی در حال حاضر، روند زندگی مردمان را تعیین می‌کند؛ ولی زمانی که کشتزار و گلّه تنها مایهٔ امرار معاش باشد، توالی منظم تابستان و زمستان به معنی خود زندگی است که اخلال در آن ممکن است موجب وقفهٔ حیات گردد (نک: صص ۲۹۵ ـ ۴۹۷). و امّا شرایط اقلیمی، آب‌وهوا و فصول از آسمان فرود می‌آیند، و ضرورت تسلط یافتن مردمانی که زیر آسمان زندگی می‌کنند بر این عوامل حوی آشکار است.

از این رو، آسمان کانون توجه اصلی بوده که در وهلهٔ نخست در مراسم آیینی و متعلّقات آن منزلت خاص می‌یابد. مردم تخت‌جمشید در هزارهٔ چهارم پ‌م این معنی را به بیانی تصویری درمی‌آورند که عبارت است از قبّه یا سایه‌بانی منکی بر پایه‌ای استوار بر سطح زمین که نیز دو بدنهٔ لوزی‌شکل و نیمه‌پلکانی را در خود جا داده است

(شکل ۲۸۲)[۳] (نک: بند دوم همین صفحه و ص ۱۰۴۳). نتیجهٔ بلافصل این شکل ساده و طبیعی‌نما را نمی‌توان پی‌جویی کرد، لیکن احتمالاً چتر و سایه‌بان به عنوان یکی از نشانه‌های ویژهٔ پادشاهی (لوح‌های ۸۵ ب، ۸۶ پ، ۱۶۳ ب) که در شرق باستان متداول بوده و امروزه نیز در بخش‌هایی از هندوستان و افریقا به همان منظور کاربرد دارد، دلالت آشکاری بر دوام آن مفهوم است.[۴] پادشاه در بسیاری از فرهنگ‌های باستانی مشرق‌زمین جانشین و در مواردی، تقریباً تجسم «بزرگ‌خدا» به شمار می‌آمد که آغازش نیز همان «خدای آسمان» بود. شکل پرندهٔ به‌کاروفته در ته دستهٔ بعضی از این چترهای تشریفاتی (نک: فصل ۵۶) یکی از اجزای ثابت و همیشگی در دیرینه‌ترین نمادپردازی آسمانی بوده است (نک: صص ۱۰۴۰ ـ ۱۰۴۱). چنین تغییر ماهیتی از یک نماد مجرّد به آن شیئی که نماد القا می‌کند، همان چیزی است که ذهن آمادگی پذیرفتنش را دارد؛ زیرا عموماً هنگامی که نمادی با شیئی واقعی شباهت دارد، ذهن گرایش می‌یابد که آن شیء را با نمادش همسان سازد تا برای آن توجیهی عملی یا تخیّلی بیابد. سودمندی عملی چتر یا سایه‌بان در مناطق بسیار گرم و پرنور ادامهٔ مصرف آن را ایجاب می‌کند. البته خلأ بسیاری در تاریخچهٔ این ابزار نمادین وجود دارد، و هنوز جای آن دارد که خاستگاه آن مورد بررسی بیشتر قرار گیرد.

شکل هزارهٔ چهارم آسمان، بدان‌سان که از نظر گذشت، همان زمان هم در تخت‌جمشید و شوش دستخوش تغییر قرار گرفت، بدین معنی که قبّه یا آسمانهٔ گنبدسان تبدیل به سه‌گوش گردید. نتیجهٔ این تبدّل پیدایی شکل سرنیزه‌مانندی است که به طور قائم در حجمی مکعب نصب شده (نک: ص ۲۲۱ و شکل ۲۳ ف) که معرّف زمین است.[۵] چنین می‌نماید که سه‌گوش جانشین قبّه شده است، نه صرفاً در نتیجهٔ فرایند متداول نقش‌پردازی هندسی در طرح اصلی، بلکه مرجحاً برای القای اندیشه‌ای تازه: آسمان سه جهت اصلی آشکار دارد؛ افق مشرق، نقطهٔ اوج یا سمت‌الرأس (که در دنیای مغرب‌زمین هنوز حائز اهمیت است و برای تأکید گذاشتن بر ظهر و نیمه‌شب در پایان شمارهٔ ساعات ذکر می‌شود)، و افق مغرب. همین برداشت ذهنی که قرن‌ها بعد تحت عناوین «آغاز، میان، و پایان» همچون عنصری اصلی در ساماندهی زیبایی‌شناسی که ارسطو توصیه می‌کرد، در آن دوران آغازین و مرحلهٔ ساده‌تر به صورت عوامل تعیین‌کننده‌ای درآمده بود.

به پیروی از قانون کلی، نماد یادشده با نیزه‌ای که بدان شباهت دارد برابر است، و در نتیجه، نیزه‌ای قائم بر زمین با سرنیزه در جای پایانه‌اش (نوک آن) روی مُهرهای اوایل هزارهٔ سوم پیش از مسیح چون پرچمی دینی می‌نماید (نک: فصل ۶۷). مثال دیگر، شهرنشینان موزازیر (غرب ارومیّه) در سدهٔ نهم پ‌م سرنیزه‌ای را بر سنبغ بام دوشیب معبدشان همچون نشانهٔ نمادین بزرگ‌خدای‌شان برمی‌افراشتند (نک: فصل ۴۰)؛ و پس دورافتاده‌تر از آن محل در سوئد، فرهنگی وابسته به عصر مفرغ بر همان روال سرنیزهٔ نمادین را به کار برده است.[۶] ضمناً بابلیان نیز که محتملاً آن شکل را از کوهپایه‌نشینان آن منطقه به وام گرفته بودند، در آن نماد به جای نیزه بیلچه‌ای را به تخیّل درآورده و آن را «مرّوه»[۷] [شاید مرتبط با مودوک، خورشیدخدای بابلی] نامیدند. در مرحله‌ای از این اشتقاق صوری یقیناً خاستگاه آن شکل به فراموشی سپرده شده؛ و هنوز نمی‌توان گفت در چه زمانی بوده است.

باز مکرّراً به اثبات رسیده که مجموعهٔ تصویری شبه‌لوزی‌های پله‌دار در پناه قبّه یا «چتر» نماد آسمان بوده، و با همان مفهوم در طول تاریخ‌های بعدی دوام داشته است (نک: فصل ۲۳، پانوشت ۱۰۴ و نیز ص ۶۶۶)؛ ضمن این‌که بر روی پاره‌سفالینهٔ دیگری، یافت‌شده در تخت‌جمشید، همان شکل در تناوب با شکل صلیب مالتی[۸] ـ که در بررسی‌های بعدی نماد ماه شناسایی شده (نک: ص ۱۰۲۴) ـ دیده شده است. باز همین نقشمایه را بر

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

سطح پاره‌سفالینه‌ای به‌دست‌آمده از تخت‌جمشید می‌بینیم که دوشقّه شده، و این بار مظهر آسمانی دونیمه است (به شکل‌های دیگر هم درآمده) که میان دهانه‌ای نیم‌دایره قرار گرفته است (شکل ۲۸۳).[9] این شکل آخری نشانهٔ طاق است، یعنی نقشمایه‌ای که باز در نمادپردازی آسمان دوره‌های بعدی ظاهر می‌گردد (نک: ص ۱۰۷۹).

نقش سه‌گوش یا «سرنیزه‌ای» و لوزی نیمه‌پلکانی خود آسمان بود. اما کوه‌ها نیز شکل مثلث را به وجود می‌آورند، یا شبیه لوزی‌های نیمه‌پلکانی می‌نمایند؛ از این رو، آسمان به قرینه چون کوهی در نظر می‌آید.[10] میان آسمان و زمین خلأ عظیمی وجود دارد، و آن آب است: در پایهٔ کوه آبگیری هم هست[11] که طی سده‌های بعدی نام آن آبگیر (منبع یا دریای بزرگ) «فراخکرت» آمده است.[12] این مفهوم بی‌شک از جهتی زادهٔ شباهت آشکار میان دو عنصر هوا و آب بوده که هر دو بی‌رنگ و سیّالند، ولی شاید حتی بیشتر از این رو که آب در شکل باران از جوّ آسمان فرو آمده است. در موارد بسیار، آب برکت‌بار خیزش گرفته، سرریز کردن آن از منبع آسمانی حیات را بارور ساخته و موجب برانگیختن چندین نماد از سجیّهٔ آبگون آسمان در ذهن آدمی گردیده است. بدین منوال آب با قراردادی صریح و ساده به شکل خطّی موّاج، یا توالی خطوط موّاج و موازی، و باز به شکل اندکی پیچیده‌تر چون دو خط موجی درهم‌تابیده، یعنی پیچ زیر و رو نشان داده شده است. در نتیجه، به عوض پایهٔ پلکانی راست، پیچ زیر و رو (یا گیسبافت) (نک: ص ۲۲۱) می‌تواند به طور قائم بر تودهٔ زمین قرار گیرد (شکل ۲۵ الف) و نشان‌دهندهٔ جوّ «آبگون» تلقّی شود.



شکل ۲۸۳. نقشمایهٔ روی پاره‌سفالینهٔ منقوش، تخت‌جمشید.

تأکیدی که بر تثلیث یا سه‌گانگی آسمان شده بود، باز به گونه‌ای دیگر بر سفالینه‌های یافت‌شده در شوش I عرضه شده است. آسمان در دو نیمهٔ جداشده به ادراک درآمده است، درحالی‌که جرم آسمانی بزرگی، خواه خورشید خواه ماه، در نقطهٔ کانونی میان آن دو قرار گرفته است. در برخی از بازنمایی‌ها (شکل ۲۳ پ) این دو نیمه شکلی دراز یافته، به صورت دندانه‌دار در دو سمت طولی نشان داده شده، چنان‌که گویی آسمان چون رودی بزرگ به ادراک درآمده است، ادراکی که محتملاً پس از زمانی طولانی در رود کیهانی ونگهو [دائیتی][13] اوستا[14] بازتاب یافته است. در موارد دیگر (شکل ۲۳ ت) هر نیمه به طور متقارن به دور خود پیچیده و آبگیری را به وجود آورده‌اند که در عین حال شکلی بسته نیست، بدین‌معنی که از هر دو سو مجرایی به بیرون دارد. در اوستا آبی به درون فراخکرت می‌ریزد که یا مجاری مخفی از دریای تطهیرکنندهٔ پونیدیگ[15] سرچشمه می‌گیرد. چنین می‌نماید که در این مورد شناختی مبهم از فضایی گسترده‌تر از فراسوی منظومهٔ شمسی و جوّ «ما» که به واسطهٔ آن تعیّن یافته، وجود داشته است؛ لیکن باید به‌یقین تصریح شود که آن همه مأخوذ از نظام مرسوم آبیاری بوده است.

تقسیم آسمان به دو نیمه، بی‌شک در موارات تقسیم زمان به دو بخش نیمه‌شب و نیمروز قرار می‌داشته، لیکن می‌تواند همچنین نشان‌دهندهٔ گونه‌ای مقوله‌بندی ذهن بدوی به تبعیّت از تقارن دوجانبی بدن آدمی و اهمیّت بنیادین آن تقارن در حفظ تعادل اندام بوده باشد. ذاتی بودن این اندیشهٔ مبتنی بر تداعی‌گری اندام‌شناختی، خود عامل اصلی تداوم آن در روزگاران دراز بوده است.

دو نیمهٔ آبگیر کشتزارها را محدود می‌سازند (شکل ۲۸۴) که به دو سرتیر پشت‌به‌پشت شباهت دارند؛ و

باز مشاهده می‌شود که در زمانی دیگر نمادی دیگر به شیئی تبدّل یافته است: دو سرتیر به‌هم‌پیوسته در شماری از فرهنگ‌ها ویژهٔ نشان سلسله‌ای از رب‌النوع‌های آسمان، خورشید یا ماه، بر حسب مورد خاص خود هستند. در برخی دیگر از فرهنگ‌ها پُتک یا گُرز جانشین سرتیر شده است. احتمالاً این جانشینی می‌توانسته در مناطقی روی دهد که ساختمان‌های سنگی مهم‌تر یا مرغوب‌تر از ساختمان‌های الواری به شمار می‌آمده، و در نتیجه ابزار سنگ‌شکنی بر ابزار چوب‌بری تقدم داشته است؛ البته این مطلب باید به اثبات برسد. به هر صورت گُرز یا پتک در مضمون‌پردازی‌های ادبی دوره‌های بعدی به عنوان ابزاری صاعقه‌زا معرفی شده‌اند. بدین منوال نماد به تصویر تبدّل می‌یابد و تصویر به اسطوره‌ای شاعرانه.



شکل ۲۸۴. نگاره بر سطح کاسهٔ سفالین، منقوش، شوش I، موزهٔ لوور.

تقارن دوجانبی آسمان[16] محتملاً می‌تواند تفسیر این رسم مقرّر حتی متداول در دورهٔ ساسانیان باشد که برخی صُوَر فلکی را به صورت جفت به نقش درمی‌آورند. معمولاً یک جفت ماهی یا عقرب و مانند آن متصوّر و منقوش می‌شده است. خاستگاه اصلی طرح متقارن و رویاروی دو عنصر تصویری ــ دو جانور ــ به‌خوبی می‌تواند همین بوده باشد (همان که از ابتدای هزارهٔ سوم پ‌م در نقش روی انواع مُهرهای بین‌النهرین به کار رفته بود)، گرچه باید افزود دوام درازمدت آن زاییدهٔ خاصیت تزیینی آن بوده است.

تغییر شکل آبگیر آسمانی جفت به سرتیر جفت، به طور کلی نگارهٔ اصلی را از میان نبرد، بلکه طرح آن به صورت سه‌گوش‌های جفت تا مدتی برای تزیین سفالینه‌ها به کار می‌رفت (نک: لوح‌های ۴ الف، ۵ الف، ۹ پ)؛ ضمن این‌که زمانی طولانی پس از آن، همان نگاره با اندک تغییر به شکل یک جفت طوماری روی چوب تختگاه پادشاهی آشور ظاهر می‌گردد (نک: شکل ۸۷۷).[17] همچنین، همین برگردان به صورت تزیینی مبتکرانه بر سراسر دیوار کاخ هخامنشی در شوش متجلی شد (شکل ۲۸۵).

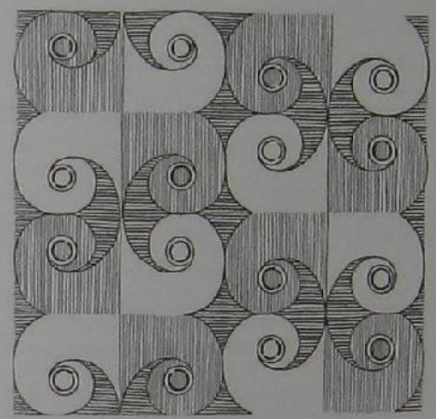
با گذر زمان، نگارهٔ آسمان به مثابهٔ چتری کاذب بر بالای زمین در مسیر تحوّل مشابهی رفته‌رفته ساده شد که ردّ آن در دورهٔ ساسانی آشکار می‌گردد. نگارهٔ مورد بحث، که اول‌بار بر مُهری عیلامی متعلق به آغاز هزارهٔ سوم چون بُرشی از دایرهٔ متصل به یک خط عمودی و یکی افقی ظاهر گردیده بود، نهایتاً به صورت نمادهایی کاملاً تزیینی در هنر ساسانی پدیدار شد که در آن‌ها ترکیباتی از بسیاری عوامل رمزی قابل پی‌جویی است (نک: ص ۹۹۷). این شکل به قاعدهٔ کلی به صورت انتزاعی باقی می‌ماند، لیکن همانند همگی آن‌ها در پاره‌ای موارد نیز با شیئی به واقع مشابه، یعنی لنگر، برابر گشته است (نک: ص ۵۱۳).

افزون بر بازنمایی‌های نمودارگونه و در نتیجه نمادین آسمان، مردم تخت‌جمشید و شوش I نیز همان زمان نمایندهٔ آسمانی آدمان، خواه قهرمان یا ابزد، را به نقش درآورده بودند. هویّت وی در هیکلی معرفی گردیده (شکل ۲۸۶ الف)[18] که دو نیزهٔ نمادین آسمان را، هریک به دستی، نگاه داشته و بدین ترتیب بار دیگر تقسیم دوگانهٔ آسمان را به بیان درمی‌آورد؛ لیکن همو در جای دیگر بدون نماد، گرچه عیناً در همان وضع ایستایی، ظاهر می‌شود (شکل‌های ۲۴ ظ، ۲۸ الف)، و این حالت ایستایی، با هر دو دست بالاگرفته تا سطح شانه‌ها و از آرنج خم‌شده، تا سده‌های بسیار به اعتبار خود باقی ماند. این حالت اندام همچنان برای نشان دادن قهرمان در مقابله با جانوران، متداول‌ترین نگاره بوده است (لوح‌های ۲۷ ب، ۲۸ الف، ۲۹ الف، ب، ۴۰ الف، ب،

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ت، ۴۱ الف، پ، ت، ۴۵ الف، ۵۶ ث). همین شخصیت (قهرمان‌آسا) در چنین حالت ایستایی نماد اهورامزدا[۱۹] را بالا نگاه می‌دارد، که دقیقاً معادل با نیزه است، چراکه هر دو بازنمای آسمانند (نک: صص ۱۰۴۱ ـ ۱۰۴۲). روی مُهری هخامنشی (لوح ۱۲۳ خ) ماه در دست‌های هیکلی با حالت ایستایی و وضع اندامی که نسخه‌بدلی از همین تصویر است به نقش درآمده است.[۲۰] حمل‌کنندگان سریر هخامنشی نیز در همین وضع بدنی ایستاده‌اند (لوح ۸۴)، تا جایی که این وضع ایستاده با دو دست برآسمان‌شده عنوان رسمی و متداول «دست‌به‌دعا» را یافته است. لیکن دست‌کم در آن فرهنگ‌ها که خاستگاه این حالت ایستایی بوده‌اند، هیچ‌گونه دلالت عام بر جنبهٔ دینی آن وجود نداشته است. مثال روشنگر این‌که ایزدبانوی باروری تا زمانی که شخصیتش در ابهام نمانده، هیچ‌گاه دستانش را به این طرز نگاه نمی‌دارد (نک: فصل ۲، و ص ۱۰۵۲). این وضع اندام شاخص در وجود آسمان ـ خدا است، گرچه بسیاری حالت‌های دیگر هم به خود می‌گیرد (شکل ۲۸۶ ب).



شکل ۲۸۵. طرح طوماری مضاعف از پوشش بدنه با آجر لعابی، کاخ هخامنشی، شوش.

در بازنمایی‌های دیگر، از جمله مُهرهای نهاوند (شکل ۲۸۶ پ، ت)،[۲۱] همین شخصیت، با همان حالت، دو مار یا سر و دم یک مار را در دو دست گرفته است.[۲۲] مار از زمان‌های بسیار دور نماد آب بوده، احتمالاً، از سویی به سبب آن‌که پیچ‌وتاب حرکاتش تداعی‌برانگیز موج‌های نرم و خوابیدهٔ آب است، و از سویی نیز این‌که بسیاری از انواع مارهای واقعی آبزی



الف. از کاسهٔ سفالین منقوش، شوش I، موزهٔ لوور.

ب. مفرغ، هزارهٔ دوم یا اول پ‌م، مجموعهٔ آقای هربرت جی. اهرند.

پ، ت. دو مهر از نهاوند، احتمالاً حدود ۲۵۰۰ پ‌م.

شکل ۲۸۷. مهر از نهاوند، حدود ۲۵۰۰ پ‌م.

شکل ۲۸۶ الف ـ ت. هیکل‌های نرینه (آسمان ـ خدا یا قهرمان) در حالت ایستایی «دست‌به‌بالا».

هستند. چنان‌که در اوستا آمده، مار درون آبگیر ـ جوّ واقع در پای کوه‌ـآسمان می‌زید. نقش مار روی مُهرها همچون نماد آب و زیست‌کننده در آبگیر ـ جوّ با نوار «گیسبافت» پایه‌دار [شکل ۲۵ الف] یا نیزهٔ پایه‌دار [شکل ۲۸۶ الف] برابر است؛ و این ارتباط صوری گاه به ترسیم سری سه‌گوش مؤکد می‌گردد، که خود نوعی تلخیص و ساده‌نگاری شکل‌های طبیعی است.

در یک تعبیر ادبی بعدی، این آسمان ـ قهرمان (که ممکن است غالباً در ماهیّت خورشید ـ قهرمان ادغام شده بوده باشد) مار و دیگر جانوران موذی را (در اصل نماینده‌هایی مانند عقرب، از اجرام سماوی که با آسمان ـ خدا نشان داده شده‌اند) چون دشمنانی مقهور می‌کند (نک: صص ۹۹۱ ـ ۹۹۲)، و مار مذکور در اوستا که در آبگیر ـ جوّ می‌زید نیز چون عنصری خصومت‌پیشه ادراک می‌شده است. لیکن این‌که آیا مفهوم جنگ یا کشمکش در این مرحله شکل گرفته بوده است، اساساً مورد تردید است. خدای آسمان مارهای جوّ را بالا نگاه می‌دارد، درست همان‌گونه که نیزه‌های آسمان را بالا نگاه می‌دارد. ماری که سر به عقب گردانده، بر دمش حلقه می‌زند و بر گرد یکی از صور فلکی می‌پیچد (شکل ۲۸۷).[۲۳] بی‌شک همچنین جوّ محیط را عرضه می‌دارد.[۲۴] در دورهٔ ساسانیان این تصویر نمادین صرفاً به شکل دایرهٔ کوچک هاشورخورده‌ای درآمده بود؛ و احتمالاً همان بوده است که در تأویلی مجدّد صورتِ کمربندی مقدّس یا نیز شال کمر پارسیان موسوم به کُستی را به خود گرفت (نک: ص ۹۹۹ و فصل ۳۳، یانوشت ۵۱).

در تعبیر مجدد ادبی، این قهرمان پیروز، به عنوان اولین انسان ادراک‌شده، کیومرث (موجود انسانی) نام گرفته است، و این فرایند که در سپیده‌دم زمان هویتی تاریخی به ایزدان نخستین داده شود، باز در مورد نخستین شخصیت‌های آسمانی دیگر نیز دیده می‌شود (نک: صص ۱۰۵۱ – ۱۰۵۲)؛ از جمله آسمان ـ خدا که در برخی از بازنمایی‌های آغازین همراه با مارهای جوّ ظاهر شده، احتمالاً خاستگاه ازلی برای شخصیت افسانه‌ای ـ تاریخی ضحّاک بوده است که مارهایی از شانه‌هایش سر برآورده بودند.

هنگامی که آسمان ـ خدا به تنهایی می‌ایستد و هیچ نشان ویژه‌ای با خود ندارد، دست‌هایش را با سه انگشت نمایان بالا نگاه می‌دارد. این، به احتمال قوی، اشارهٔ دیگری به سه جهت اصلی آسمان است. رب‌النوع ایستاده در حالت دست‌به‌دعا بر روی پاره‌سفالینه‌ای از شوش II[۲۵] نقش شده است، درحالی‌که نهرهای آب از دو سویش روانند. روشن نیست که این نقش نشان‌دهندهٔ رود کیهانی است که در دو جهت روان است یا این‌که به معنای باران است.

گرچه حالت «دست‌به‌دعا» یا «نگاهدارنده» بدین منوال شاخص آسمان ـ ایزد است، لیکن این تعبیر به هیچ رو قطعی و تغییرناپذیر نیست. او ممکن است همچنین به حالت سادهٔ ایستاده با دست‌های آویزان بر پهلو ظاهر گردد. در چنین حالتی وجود آسمانی‌اش از قرار گرفتن میان دو مار قائم شناسایی می‌شود (شکل ۲۸۸).[۲۶] وی در همین وضع ایستایی، ولی با ماری توأم‌شده با بدنش، بر مُهری نقش بسته است،[۲۷] و در این‌جا به نظر می‌رسد با دو سر باشد که بی‌شک اشاره‌ای به ادراک دوبخشی از آسمان است. ایزد دوسر در حال نگاه داشتن دم مار آویزان، بر روی مُهری هخامنشی[۲۸] به پادشاهی دوچهره تبدّل می‌یابد. فرمانروا در مقام نمایندهٔ یزدان بر زمین نه تنها کارایی‌های یزدان، بلکه همچنین ظواهر هیئت او را به عاریت می‌گیرد.



شکل ۲۸۸. پاره‌سفالینهٔ منقوش، شوش II، موزهٔ لوور.

گونه‌ای زوال در شکل اصلی دست‌به‌دعا که از آغاز تمدن شوش I (شکل ۲۴ ف) پدیدار گشته، عبارت بوده است از بازنمایی پنجه‌هایی سه‌انگشتی با دست‌های آویخته بر دو پهلو در شکل سه‌گوش که به احتمال قوی نشانی دیگر از دوییّت آسمان است؛ ضمن این‌که تمامی این نقشمایه به‌دفعات کنار هم تکرار شده است.[۲۹] باز دو مورد جداافتادگی از شکل

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اصلی، نقشمایهٔ فرعی دیگری را بر طرف سفالینی اختصاصاً متعلق به هنر تخت‌جمشیدی می‌یابیم که منحصراً دست را (گاه با تمامی انگشتان) نشان می‌دهد؛ و نیز ممکن است این دست به یک انتهای زنجیره‌ای هندسی [یا زنجیرهٔ خُنپا، عنصری تزیینی] اتصال یافته باشد که انتهای دیگرش را نیزه‌ای تشکیل می‌دهد (شکل‌های ۲۸۹، ۲۹ ح)؛ که بدین منوال ارتباط متقابلشان به تأیید می‌رسد. این زنجیرهٔ هندسی [یا زنجیرهٔ خُنپا] می‌تواند برگردان دیگری از پیچ زیر و رو یا نماد آب بوده باشد، و بدین اعتبار بر جوّ دلالت کند.

پنجهٔ باز تاریخچه‌ای دراز دارد. چند سده بعد از اعتلای فرهنگ تخت‌جمشید، پنجه در شهر ورقا به صورت کنده‌کاری روی گلدانی از قیر معدنی ظاهر می‌شود که به طور متناوب در میان علمی سه‌شِقه جایگزین شده است.[۳۰] تعویذ یا طلسم به شکل پنجهٔ باز در عصر مفرغ رایج بوده و نمونه‌های بسیار از آن‌ها در لرستان یافت شده است (نک: ص ۳۴۱). این شکل در سراسر سده‌های اولیه در فرهنگ‌های مختلف بین‌النهرین رواج داشته است. در مصر پنجهٔ دست بیان‌کنندهٔ حضور نیروی آسمانی[۳۱] بود، و در فنیقیه، تقریباً به‌طور تغییرناپذیر و مرتبط با نمادهای اختری بر بالای لوحه‌های منقوش نذری کنده‌کاری می‌شد.[۳۲] همچنین در روم باستان اغلب چون پایانه‌ای بر بالای چوب پرچم نصب می‌گردید.[۳۳] یکی از پادشاهان قوم هفتالیان (یا هیاطله، هون‌های سفید) جفت پنجهٔ دستی را در کنار نگاره‌های اختری دیگر[۳۴] روی تاج خود نصب‌کرده داشت. این نگاره در انواع مُهرسازی‌های ساسانی عنصر مهمی به شمار می‌آمد. لشکریان عرب آن را چون مُهر نگارهٔ مقدس در جنگ‌ها همراه خود می‌بردند.[۳۵] شیعیان آن نماد باستانی را به تأویل حرمت دینی درآورده، و زمانی آن را، طبق گزارش شاردَن، دست حضرت علی (ع) خواندند (نک: فصل ۵۶)، و زمانی بعدتر دست حضرت امام حسین(ع) و حضرت امام حسن (ع) (نک: لوح ۱۳۸۸ ب)، که خصوصاً در مراسم دسته‌گردانی محرم بر بالای دستهٔ پرچم و یا چون سرعلم به کار می‌بردند؛ و این آیین تا به امروز هرساله در سوگ حضرت امام حسین(ع) برپا می‌شود. و اما از جانبی، در کشورهای مسلمان شمال افریقا، خصوصاً الجزیره، همین علامت به عنوان نماد خوش‌یُمن ملّی، گرچه کمتر رسمی و مقدس، به جای مانده است؛ و ضمناً مسلمانانی نیز از شمال افریقا تا اسپانیا آن را پنجهٔ حضرت فاطمه (س) و اختصاصاً دافع چشم بد می‌دانند. در نقاشی‌های دینی مسیحیّت دست در آسمان چون دست خدا ظاهر می‌شود، آن هم با اشارت سه انگشت، و در حرکتی اختیارشده همچون اشارتی به تبرّک و نیز یادآور اصل تثلیث مسیحی.

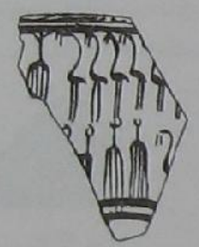


شکل ۲۸۹. کاسه، سفالینهٔ منقوش، تخت‌جمشید، هزارهٔ چهارم پ.م

همچنین پنجهٔ باز ممکن است منشأ نماد آسمانی دیگری در شوش I بوده باشد، گرچه این مطلب هنوز روشن نشده است. یک مثلث با دو پهلوی برابر، با زاویهٔ حادّه و رأس رو به پایین، توأم با پنج خطّ شعاعی رو به بالا (شکل ۲۳ غ)، و گاه نیز با چهار خط (لوح ۱ الف) دیده شده است. این خطوط شعاعی گاه به پیکان شباهت دارند، لیکن در موارد دیگر مبهمند. نقش یادشده به صورت‌های گوناگون تفسیر شده است، اما این‌که در شمار نمادهای آسمانی قرار دارد، از آن‌جا قویاً تأیید شده است که بر روی برخی سفالینه‌های لایهٔ اول شوش (شکل ۲۸۴) در جایی قرار گرفته که در دیگر نقش‌های مشابه ویژهٔ نمادهای آسمانی غیر قابل تردید یعنی «نیزه» و «شانه» بوده است. درون این‌گونه سه‌گوش‌ها گاه نشانه‌های آب یا مار نقش شده که هر دو نشان‌دهندهٔ جو آبگون بوده‌اند. شباهت این نگاره ــ که به‌خوبی ممکن است اشتقاقی هندسی از شکل پنجهٔ باز بوده باشد ــ به

ترکشی انباشته از تیر، احتمالاً به پیروی از تمایل ذهنیّت آدمی در نشاندن شیئی مأنوس به جای انتزاعی نمادین، اندک‌اندک تأیید بیشتر یافته تا جایی که بعداً همان نقش مشابه با ترکش به هیئت ربانیّتی آسمانی با ساز و برگ شکار در نظر آمده است (نک: فصل ۲۳، پانوشت ۱۰۴، شکل ۱۱۴ ث).

ربانیت آسمان در اصل یا دارای تجسمی به شکل پرنده بوده یا این‌که در کنار آن علامت آسمان ـ پرنده نیز وجود داشته است. به احتمال قوی این عقاب عظیم در حال پرواز با دو بال گشوده مورد دیگری از تعبیر مجدد طبیعی‌نما از نمادی انتزاعی بوده است؛ بدین معنی که آسمان به دو نیمه تقسیم شده و در دو جهت متقابل یک کانون مرکزی، یادآور پرنده‌ای است که خود را بر دو بال گسترده‌اش در آسمان متوازن نگاه می‌دارد، و تداعی میان آسمان و پرنده‌ای سیار در فضای بالای زمین امری آشکار است. چند سدهٔ بعد، این عقاب یا پرندهٔ بال‌گستر به تبعیت از عرفی حاکم بر آن دوران در خطهٔ‌ای رو به غرب، به دو بال بلند جانبی نصب‌شده بر دو طرف حلقه‌ای مرکزی تبدّل یافت. این شکل (شکل ۷۶) نماد اصلی اهورامزدا شناخته شده که ماهیّت تکامل‌یافتهٔ آسمان ـ خدا بوده است. بدین ترتیب، آن تأویل بعدی یا مفهوم باستانی‌تر انطباق یافته است. حال اگر این عقاب طبیعی‌نما را در گذر تاریخ پی‌گیری کنیم، آن را در مرکز جدول‌های تنظیم‌شدهٔ اعراب برای نشان دادن صُوَر فلکی بازمی‌یابیم، درحالی‌که بخش میانی دایره از اشکال اختران و نیز صور منطقةالبروج که در دور محیط آن جایگزین شده‌اند پر شده است. در این‌جا بار دیگر پرنده تقریباً به طور یقین نماد آسمان‌ها قرار گرفته است.[۳۶]



شکل ۲۹۰. پاره‌سفالینهٔ منقوش، ری، دورهٔ کالکولیتیک.

در دورهٔ شوش I، گرچه شکل طبیعی‌نما بر جا باقی ماند (لوح ۳ الف)، لیکن پرنده به هیئتی تلخیص‌یافته و ساده‌شده شبیه به شانه درآمد (نک: ص ۲۲۲). خطوط قائم و متوازی مکرّر شانه (دندانهٔ شانه) که به تبعیّت از شکل فرسایش‌یافتهٔ پرندهٔ در حال پرواز و دارای دو سر ــ باز احتمالاً به نشانهٔ دوبیّت آسمان ــ به وجود آمده، می‌تواند نشان‌دهندهٔ باران باشد، زیرا در بیشتر موارد نقش آب دیگری در زیر این شکل دیده می‌شود.[۳۷] محتملاً مدت‌ها پس از آن، نگارهٔ مورد بحث با مفهوم نمادینی که داشت به شیئی که ظاهراً شبیه به آن بود ــ یعنی شانه ــ برگردانده شد، و تا حال حاضر بدان گونه بر جای مانده است؛ آن هم شاید بر اساس این برداشت متعارف و نامعتبر و همرنگ اوضاع و احوال متغیّر که: اگر یک بار چنین شد چرا هر بار چنان نشود؟ در عالم اسلام تا زمان حاضر چه بسا در آداب برخی از نمازگزاران قرار دادن شانه‌ای در کنار سجّاده همان خاصیّت تطهیر آغازین را احیا می‌سازد.



شکل ۲۹۱. تکه‌سفال، شوش، موزهٔ لوور.

نقش پرندهٔ آسمانی فرسایش‌یافته به صورت «شانه» بر سفالینه‌ای منقوش از کاوشگاه ری و متعلق به دورهٔ کالکولیتیک، با دندانه‌های درازتر و اندک‌شمارتر (چهار یا پنج) رو به پایین، و نیز در بالا تبرکی همانند نماد آسمانی «نیزه» که به هلال یا حلقه‌ای منتهی می‌شود، به دست آمده است (شکل ۲۹۰). مجموعهٔ این شکل یادآور جنگالی چندشاخه است، و در انطباق بعدی آن، با قطعه‌سفالینه‌ای منقوش از گل پختهٔ یافت‌شده در شوش مواجه

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

می‌شویم که در آن نمای شانه به شکل چنگال تبدّل یافته، یا به عبارت بهتر به صورت «نیزه»ای سه‌شاخه ظاهر می‌شود که در میان دو ابرویی دندانه‌دار، یادآور ابر با دایرهٔ بسیار کوچک ماه در یک سمت و نقش بز کوهی در سمت مقابلش (شکل ۲۹۱)،[۳۸] قرار گرفته است. این نیزهٔ سه‌شاخه بعدها چون نگاره‌ای رمزی و متداول در موارد مختلف در خدمت یک ایزد و گاه بر حسب موقعیّت ملازم با ایزدی دیگر، به کار گرفته شد و دوام یافت.

از این شمار فراوان نمادهای آسمان و شکل‌های انحطاط‌یافته‌شان تلفیقات صوری گوناگونی در وجود آمد که خود می‌تواند گواهی بر نبوغ ابتکاری نقش‌اندازان بر سفالینه‌های آغازین باشد، و نیز تأییدی است بر این‌که مفهوم آن شکل‌ها در اصل یکسان بوده است. این گفته خصوصاً در مورد ظروف سفالین نهاوند صدق می‌کند. در این اشیا مشاهده می‌شود که بر دو ساق متساوی مثلث دو مار پهلو گرفته‌اند (شکل ۲۹۲ الف)؛[۳۹] سه‌گوش‌هایی مضاعف (یا دوجانبی بر محوری قائم که به شکل پنج‌گوش‌هایی تعدیل یافته‌اند) که از هم جدا افتاده و در میانشان ردیف قائمی از نقطه‌چین قرار گرفته، و به طور معمول حلقه‌های گیسبافت را پر می‌ساخته است (شکل ۲۹۲ ب)؛ مار چون زنجیره‌ای از چهار لوزی نقش شده است؛[۴۰] دو واحد از قلاب‌بافت جای



شکل ۲۹۲ الف ـ ث. سفال‌نگاره‌های شوش و تپه‌گیان. الف، شوش II: ب، ت، تپه‌گیان، لایهٔ پنجم؛ پ، اواخر دورهٔ لایهٔ پنجم؛ ث، لایهٔ چهارم.

بدن عقاب را گرفته است (شکل ۲۹۲ ت)؛ جفت مثلث‌ها پهلو به‌پهلوی بال‌های ساده‌شده قرار گرفته‌اند (شکل ۲۹۲ پ)؛[۴۱] دست‌های روی بالانته به صورت دست‌به‌دعا طوری تعبیه گردیده‌اند که یادآور بال‌های عقاب باشند؛[۴۲] در بالای «شانه» حاشیهٔ تزیینی سایه‌نمایی اجرا شده که نماد ربانیّت را در حالت دست‌بردعا مجسم می‌سازد (شکل ۲۹۲ ث)،[۴۳] لیکن با دست‌هایی که در انتها به سرهای اضافی پرنده تبدّل یافته‌اند، ضمن این‌که عقاب طبیعی‌نما دو واحد، یا حلقه، از گیسبافت را در منقار دارد؛[۴۴] و در نهایت، چنین پیداست که مقام ربّانی در هر یک از دو وضع بدنی خود روی نقش حامهرهای شوش، خودپرنده‌ای ــ یا با سر ماری ــ است که ماری دارای سر پرنده او را همراهی می‌کند (شکل ۲۹۳).[۴۵]



شکل ۲۹۳. شکل‌های برگرفته از نقش مُهرها، شوش، موزهٔ لوور.

چنین شکل‌های تلفیقی بازتابی از دومین شکل بنیادین تعقل است. بازشناسی و نام‌گذاری مرحلهٔ نخستین آن است (نک: ص ۱۰۵۵)؛ لیکن این برداشت به شناخت جهانی بیش از حد متکثّر منتج می‌گردد. تکثّر اسامی بر قدرتمندی عقلانی و جادویی روی شیء نامیده‌شده می‌افزاید؛ لیکن اگر آن تکثّر متفرق بماند، نظارت عقلانی را به مخاطره می‌اندازد. پس گام بعدی، که ناگزیر باید برداشته شود، همین اهتمام به انضمام است که با تلفیق‌های تصویری، از آن‌گونه که یاد شد، به حصول می‌پیوندد. بدین منوال، نمادپردازی آغازین ضبطی است از نخستین فرایندهای مغزی که متمرکز بوده

است، بر حل معضل سلطه‌یابی بر محیط‌زیست، و بر همان ملاک و معیار، آن خود دنیای بزرگ علم امروزین بوده است زیرا با قیاسی کلّی، همان‌گونه که تسنق‌بندی نمادهای گوناگون پیشگو یا پیشگام تشریح علمی بوده، اختراع آن نقش‌ها و نمادهای توهمی نیز باید بدوی‌ترین پیشدستی در برقرار ساختن نظامی فکری به شمار آید که نهایتاً به تکوین روش علمی انجامید.

مثلث که با این تعداد از تنوع (سرنیزه، «کوهستان» در توصیف ادبی، یا نیمه‌ای از نمودار «تبر دوسر») یکی از بازنمایی‌های آسمان بوده، غالباً به صورت زنجیر یا زنجیره‌ای از مثلث‌ها که رأسشان همه به یک سو است نیز به کار رفته است. ممکن است این زنجیر دوگانه باشد، همان‌گونه که نگاره‌های آسمانی عموماً جثیهٔ دوگانه داشته‌اند، و نیز غالباً دارای دو بال نورُسته‌اند (شکل ۲۳ ج). این تکرار آسمان خود پرسش جالبی را پیش می‌کشد که آیا مردمان بدوی به اندیشهٔ طبقات آسمان دست یافته بوده‌اند؟ در کیش مانوی، توالی آسمان‌ها حائز اهمیت بسیار بود؛ و می‌دانیم که اصولاً در مانویّت برخی عناصر فکری بسیار باستانی حفظ و یا حتی احیا شده‌اند؛[۴۶] و آموزه‌های هرودوت نیز به طور ضمنی مفهوم آسمان‌های متعدّد را به مادها نسبت می‌دهد.[۴۷]

در اسطورهٔ اخیر آسمان‌ها هفتگانه‌اند، که عددی رازآمیز شمرده می‌شده و احتمالاً در اصل از آن رو اهمیت یافته بود که معادل زمان پیدایی تربیع ماه در آسمان بود. مانویان ده آسمان داشتند، دو بار پنج، که این آخری رقم مرجّح یا متبرّکشان بود. سفال‌نگاره‌های مورد بحث ما معمولاً شامل شش سه‌گوش هستند. هیچ‌گونه ردّی از آسمان شش‌گانه در دست نیست، لیکن آسمان سه‌گانه بسیار زود در اساطیر شرقی ظاهر می‌گردد، و چه‌بسا این آسمان‌های ششگانه نشان‌دهندهٔ سه آسمان باشند؛ هریک در مفهومی متداول از آسمان دوگانه یا دوبخشی که در بسیاری از آثار نمادشناختی ایرانی پیداست. این‌که ادراک آغازین از آسمان سه‌گانه اختصاص به ایرانیان داشته، با در نظر آوردن این واقعیّت به تأیید می‌رسد که همین آسمان سه‌گانه است که در ساختار نمادین و شدیداً سنتی تخت طاقدیس یا بنای یادمان خسرو دوم بازتاب یافته است؛ و در توضیح آن همین بس که گفته شود سامان‌گیری عناصر، خصوصاً در یک جزء بارز، با شرح مندرج در نخستین متون بابلی مطابقت می‌یابد، و آن این‌که: صُفّهٔ میانی تخت طاقدیس با سنگ لاجورد تزیین یافته و در متون بابلی نیز چنین آمده که آسمان میانی دارای تزییناتی با سنگ لاجورد بوده است (نک: صص ۱۰۷۸ ـ ۱۰۷۹).[۴۸] در جهت دیگر، آسمان سه‌گانه احتمالاً می‌تواند همان تعبیری باشد که در نقش روی سفالینه‌های تخت‌جمشید با دو ردیف لوزی‌های نیمه‌پلکانی در دو طرف و چتر یا قبّهٔ میانی آسمان بر بالای آن‌ها نشان داده شده است؛ و به بیان روشن‌تر، چتر آسمان بلند، و دو آسمان دیگر کوتاه‌تر بوده‌اند.

چه‌بسا آنچه که در کاسه‌ای (لوح ۲ الف) نیز نشان داده شده دو آسمان سه‌گانه بوده است. در آن کاسه درونمایهٔ آسمان با نماد نیزه نشان داده شده و طرح اصلی شامل شش حلقه است که هر یک آبگیری را احاطه کرده، ضمن این‌که از آن مجرای آبی بر زمین شیاردار بیرون می‌رود (ورکش / فراخکرت؟).[۴۹] حلقهٔ یادشده در موارد بسیار نمادهای نجومی را در بر می‌گیرد، و دست‌کم بعدها، اگر نه در همان زمان، به طور مسلّم مفهومی جهان‌شمول داشته است (نک: صص ۱۰۶۰، ۱۰۷۸ ـ ۱۰۷۹).

مفهوم آسمان ـ خدا در ذهن آدمی مستعد این است که با یک یا چند عنصر عظیم آسمان یعنی خورشید و ماه خلط گردد یا بدان‌ها تفکیک شود. از جمله میترا یا مهر که در اصل مظهر کلّ آسمان شفاف بود به مقامی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رسید که با خورشید برابر گشت.[۵۰] بر روی ظروف سفالین هر دو کاوشگاه شوش و تخت‌جمشید شکل‌ها عموماً بر طرحی مرکب از چهار واحد، معمولاً به شکل 'صلیب مالتی' متمرکز می‌گردید (لوح‌های ۲ ب ـ ت، ۳ الف ـ ت، شکل‌های ۲۳ س، ش، ۲۸ الف، ۲۹ ج). شک نیست که آن شکل یا خورشید است یا ماه، ولی امکان دارد در فرهنگ‌های مختلف گاه یکی و گاه دیگری به شمار آمده باشد. اما این‌که آیا این مورد در واقع ماه به شمار آمده، از طریق موارد متنوع دیگری که در آن‌ها دیده می‌شود، به‌ویژه بر نقش مهرها، تأیید شده است. از جمله اختصاصی‌ترین آن‌ها مُهری استوانه‌ای از شوش است (شکل ۷۰ ج) که خود ماه ـ خدا را سوار بر گردونه‌ای بسته به گاو نر ــ که سده‌های متمادی همچنان وسیلهٔ نقلیه‌اش بوده است ــ نشان می‌دهد؛ و در کنارش همین نماد صلیب مالتی با چهار بازوی متساوی رو به چهار سمت دیده می‌شود، که با تصویر هلال در رویهٔ دیگر مهر ممتاز شده است. این تعبیر با انواع دیگری از بررسی‌های مرتبط به تأیید می‌رسد و خود کلیدی برای پی بردن به مفاهیم یک رشته از نقشمایه‌ها قرار می‌گیرد.

این‌که در فرهنگ تخت‌جمشید ماه از همان آغاز ماه با وابستگی آدمسان برابر شده بود، با بررسی نگاره‌ای در روی سفالینهٔ مورد بحث (شکل ۲۹ ج) روشن می‌شود که در آن صلیب چهارمثلثی به هیئت ساده‌شدهٔ انسانی با دست‌هایی که نیز از چهار مثلث تشکیل شده و سری صلیب‌نما تبدّل یافته است. البته نماد قمری مشتمل بر نگاره‌ای چهارواحدی صلیب مالتی معقول می‌نماید، چراکه چهار مرحلهٔ متمایز قمر در طول هر ماه نه تنها امری آشکار بوده، بلکه بی‌شک به عنوان گاه‌شماری ثابت برای تعیین زمان نیز به کار می‌رفته است. نگارهٔ چهاربخشی ظاهراً مفهوم قمری خود را در شکل کُلی چهارپر نیز محفوظ و عرضه می‌داشته است؛ چه بر روی مُهری کهن که در شوش یافت شده (لوح ۷۵ خ)، این نگاره با گونه‌ای از نقشمایهٔ آسمان دوبخشی که با شکل دو سرتبر پشت‌به‌پشت بسیار نزدیک است اما هنوز با آن همسان نیست، مربوط است، همچنین از آن‌جا که چهار واحد گوشه‌دار به منزلهٔ ماه است، احتمال زیاد دارد که چهار شبه لوزی مطرح نیز شکل دیگری از همان نماد بوده است (لوح‌های ۱ الف، ۲ الف). این تعبیر به چند دلیل تأیید شده است: نخست بر پایهٔ این واقعیّت که یکی از نمادهای تلفیقی چنین شکلی داشته (نک: صص ۱۰۲۶ ـ ۱۰۲۷)، و دوم بر پایهٔ وجود نقشمایه‌ای در مجموعهٔ نقوش سفالینه‌های منقوش حِتّی‌ها[۵۱] که با آن نماد ارتباط نزدیک دارد. این نقشمایه تلفیق یک لوزی و مثلثی در هریک از چهار انتهاست که گونه‌ای از صلیب 'مالتی' را تشکیل می‌دهد. این شکل در کنار «شانهٔ» آسمان قرار دارد. با داوری بر پایهٔ پیوندهای مختلف آن می‌توان گفت که در این فرهنگ نگارهٔ چهارشاخهٔ مشخص دیگر، یعنی سواستیکا یا چلیپای شکسته نیز نماد ماه بوده است؛ گرچه در برخی نواحی دیگر نماد خورشید به شمار می‌آمده است.

در عین حال، نگارهٔ چهارگانه و هندسی دیگری می‌تواند مفهوم دیگری داشته باشد. این نقشمایه که خصوصاً در مُهرهای آغازین به کار می‌رفته،[۵۲] همچنین بر اساس یک چلیپا ساخته شده است. لیکن بازوهای چلیپا عنصر مثبت آن به حساب نمی‌آید، بلکه تنها وسیله‌ای است برای تقسیم کردن زمینه به چهار بخش مجزّا، که هریک با هاشورزنی متضاد از دیگران جدا نشان داده شده است. احتمال دارد که این آغاز ادراک جهانی تقسیم‌یافته به چهار بخش بوده باشد که در اندیشهٔ ایرانیان بعدی چنان مفهوم مهمی یافت؛ زیرا نه تنها جهان چهاربخشی چون اندیشه‌ای گیتی‌شناختی ادامه یافته است، که نقش تزیینی آن نیز مثلاً در باغ‌آرایی ایرانی با باغچه‌بندی چهارگوش بازنمایی شده (نک: فصل ۲۴)، و همچنین در سازمان اجتماعی ایرانیان که به چهار طبقهٔ

مشخص تقسیم‌بندی شده بودند، بازتاب داشته است (نک: فصل ۳۳، پانوشت ۱۱)؛ و این همان تقسیم‌بندی است که در شالودهٔ اصلی نظام طبقاتی هندوستان با ویژگی توارثی بودنش هنوز قابل بازشناسی است. شناخت چهار جهت اصلی گام بعدی در ورای درک تقسیم دوبخشی آسمان بوده که فقط به تعیین مشرق و مغرب محدود بوده است؛ و پیشرفت به سوی درک الحاقی شمال و جنوب نیز احتمالاً با بازنمایی‌های مرئی از آسمان‌های به‌دونیم‌شده میسّر گشته است.

نقش هندسی «ماه ـ مرد» که با دست‌های آویخته ایستاده است، بر سفالینهٔ مکشوف در تخت‌جمشید به شماری دیگر از همین گروه هیکل‌های آسمان ـ خدا می‌ماند، لیکن حالت ایستایی‌اش بیش از آن نامعیّن است که بتوان هویتی برای آن قائل شد. اما این‌که ماه حائز مقام اول اهمیت بوده، از موقعیت برجسته‌ای که در طرح‌های سفالینه‌ها دارد معلوم می‌شود. استنباط فوق اولاً با این واقعیت به تأیید می‌رسد که نخستین ربةالنوع باروری قابل شناسایی در آن منطقه نیز، مانند دیگر آن‌ها، وابسته به ماه بوده است (نک: ص ۳۷۱)، و ثانیاً به موجب این دلیل موجه‌تر که تَبَر یعنی آنچه که در وهلهٔ نخست نماد تغییریابی نشانه‌ای آسمانی قرار گرفت، در فرهنگ بعدی ایرانیان نه چون نشانِ ویژهٔ خورشید ـ خدا، بلکه ماه ـ خدا شناخته شده و به کار رفته است (لوح ۲۰۷ ب).

آیا نباید انتظار داشت که در این فرهنگ‌های آغازین نجد ایران و خطّهٔ عیلام ماه باید مقام مقدم را داشته باشد؟ زیرا همان‌گونه که شب ضد روز است، ماه هم ماهیتی متضاد با خورشید دارد. خورشید روشنایی و گرما را با خود می‌آورد، حال این‌که ماه باران را روان می‌سازد. موضوع همبستگی ماه و باران عمیقاً در فرهنگ عامهٔ بسیاری اقوام جایگزین شده، با خرافات گوناگونی در زمینه‌های کشاورزی و باغبانی، مانند ضرب‌المثل‌های قدیمی بر این‌که چه دانه‌هایی را در چه مرحلهٔ ماه باید کاشت،[۵۳] درآمیخته و آثار آن هنوز ادامه دارد. تجربهٔ عملی بی‌شک این ارتباط میان ماه و باران را اثبات کرده بود که هالهٔ دور ماه (بر اثر اشباع بخار آب در هوا) تقریباً به طور مسلّم 'علامت باران' است. اما باران منتهای نیاز این سرزمین بود. پس، ماه افزون بر اهمیتش در گاه‌شماری، در امر اقتصاد عمومی نیز از اهمیت محوری برخوردار بود. از آن‌جا که ماه عامل نزول باران شناخته می‌شد، در اوستا نامش به عنوان سرچشمهٔ حیات به میان آمده است؛[۵۴] و در مانویّت، یعنی کیشی که در آن تفسیرها جنبه‌های ادبی و 'معنوی' باز هم بیشتری برخوردار بوده‌اند، دربارهٔ تحول منظم شکل ماه در آسمان آمده است که آن کریم‌ترین اختر (که شایان توجه است)، بر رهایی و صعود ذرات نور که روح آدمیانند، نظارت دارد.

این‌که گاو نر می‌بایست تجسد ماه شمرده شود، تقریباً اجتناب‌ناپذیر بوده است چراکه شاخ‌هایش در واقع هویتی مشابه با هلال ماه دارند. از این رو به ارابهٔ ماه ـ خدا بسته شده است، و در اوستا ماه و گاو نر یکتاآفریده عملاً مترادف یا جانشین یکدیگر بوده‌اند، چراکه گاو یکتاآفریده زندگی‌بخش بود.[۵۵] اما بر باستانی‌ترین سفالینه‌ها گاو یا گاو نری نقش نشده است. لیکن دو جانور شاخ‌دار دیگر شدیداً جلب‌نظر می‌کنند: یکی، از بُرسانان (به نمایندگی بز کوهی)؛ و دومی از خانوادهٔ گوزنان (به نمایندگی گوزن نر) که تا حدودی کمیاب‌تر است. بعدها گاه خانوادهٔ گوسفندان (به نمایندگی قوچ) جانشین آن‌ها می‌شوند. بز کوهی و گوزن بومی این سرزمین کوهستانی بودند؛ احتمالاً بیشتر گله‌های گوسفند و بز قلم عمدهٔ اقتصاد خطّه به شمار می‌آمده‌اند تا رمه‌های گاو؛ که باید افزود تا هم‌امروز نیز وضع بر همین منوال مانده است.

اهمیت اصلی شاخ‌های بُرسانان از طریق نحوهٔ اجرای نقششان نشان داده شده است. دو شاخ تقریباً به هم

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

رسیده و در منظر نیمرخ عرضه شده‌اند تا شباهتشان به هلال‌های کاهش‌یافته در شب‌های آخری ماه بارزتر گردد؛ ضمن این‌که به حد مبالغه‌آمیزی بزرگ (لوح ۱ پ) یا حتی گاه جدا از جانور (شکل ۲۳ ک)[۵۶] نشان داده شده‌اند. افزون بر این، با جایگزین کردن انواع نمادهای قمری در میان شاخ‌ها آن مفهوم را آشکارتر ساخته‌اند.[۵۷] یا در موارد دیگر، شاخ‌های گوزن بر نقش چلیپای ماه نصب شده است (لوح ۳ پ، شکل ۲۳ ش). بدن جانور چون جفتی مثلث طرح شده است. این علامت مختصّ آسمان، گویی همان زمان دیگر علامتی وابسته به ماه گردیده بود، درست به همان نحو که زمانی بعدتر نقش تَبَر که شکل دیگری از نماد آسمان بود، به متعلقات ماه ـ خدا افزوده شد، و چنان‌که دیده می‌شود، در سفال‌نگاره‌های تخت‌جمشید شاخ‌ها بر تَبَر الصاق شده‌اند (شکل ۲۸ ب).

اما ماه باز هیئت دیگری به خود می‌گیرد. اگر آسمان که چون شکلی سه‌گوش در ادراک آدمی جای‌گیر شده، کوه را نیز با قله‌اش به ذهن متبادر می‌سازد (که بعدها به نام قلهٔ مِرو خوانده شد)، آن هم با جوّ آبگون چون آبگیری در زیر پایش، پس به‌آسانی می‌توان ماه را همچون درختی روییده در قلهٔ آن در نظر آورد؛ شاید به پیروی از این تداعی که همانند ماه که تاریکی آسایش‌بخش را «با خود آورد» و موجب وقفه‌ای در تابندگی بی‌امان نور



الف ب

شکل ۲۹۴ الف، ب. نگاره‌های روی پاره‌سفال‌های منقوش، شوش، موزهٔ لوور

گردید، درخت نیز همان تخفف تابش را با سایه‌افکنی خود به ما ارزانی می‌دارد. باز تجانس بیشتر: ماه آب «فراهم می‌آورد»؛ و درختان جایگاه آب و آبادی را معیّن می‌سازند. به موجب این قرائن می‌توان نتیجه‌گیری کرد که ماه درختی است بر بالای کوه ـ آسمان، و از آن‌جا که ماه نیروی حیات‌بخش است، شیرهٔ ماهدرخت ــ به نام هوم[۵۸] مقدس ــ نیز اکسیر حیات شمرده می‌شود. این درخت بر همین اساس در نقش نخستین ظروف سفالین و به عنوان نقشمایه‌ای مستقل ظاهر می‌گردد (لوح ۴ ب، شکل ۲۳ الف، ح)؛[۵۹] و چنان‌که در تصویر مشاهده می‌شود در دو جهت متضاد، و درست در کنار رودخانهٔ کیهانی، روییده است (بی‌شک برای نشان دادن طلوع و غروب) (شکل ۲۹۴ الف)؛[۶۰] و در حال جوانه زدن در درون هریک از چهار بخش یا بازوهای صلیب 'مالتی' است (شکل ۲۹۴ ب)؛[۶۱] یا در مرکز صفحه‌ای مدور (لوح ۱ پ، شکل ۲۳ د) که مسلماً نمایندهٔ ماه تمام است قرار دارد.

همچنین یکی از قدیم‌ترین مُهرها (شکل ۷۰ د) ترکیبی از نمادهای ماه را عرضه می‌دارد: درخت بر بالای کوه مثلثی است و در کنارشان صلیب‌های 'مالتی' و بزهای کوهی رودررو قرار دارد.[۶۲] حدود سه‌هزار سال بعد، هنوز همان درونمایه را طرّاحان ساسانی به کار می‌بردند. یک نقره‌کار ساسانی، یا دورهٔ پس از ساسانی، درختی را در کنار آبگیری با ماری که دور تنه‌اش پیچیده، و با گوسفندانی پراکنده در اطراف آن قلمزنی کرده

است (لوح ۲۳۲ ب)، و این گوسفندان خانواده‌ای از دام‌های اهلی بودند که یقیناً در آن زمان به طور عمده جانشین بزان پیشین شده بودند؛ گرچه، همان‌طور که قبلاً از نظر گذشت، مار در اصل تنها نمادی آبی برای هوا، و در معنی و محتوا با آبگیر هم‌هویّت بوده است، لیکن توجیه ادبی (یعنی اسطوره‌ای) آن در طول زمان شکل گرفته بود که مار را نیز به عنوان مخلوقی دشمن‌پیشه و آبزی چون تهدیدی برای ماهدرخت معرفی می‌کرد.[۶۳] در دست‌ساخت‌های دیگری، از جمله جامی نقره‌ای به شیوهٔ دالبردار ساسانی که در موزهٔ اِرمیتاژ[۶۴] نگاهداری می‌شود، نقش مار حذف گردیده است. در سفالینه‌های دورهٔ پسین ساسانی که احتمالاً در خوزستان پیدا شده (لوح ۱۹۴ ب)، مفهوم آسمانی درخت با انگاره‌های ستاره‌ای پراکنده بر زمینه برجسته شده است. در این‌جا درخت نخلی پربار از خرماست که نمادی شایسته برای ماهدرخت در سرزمینی بوده که خرما مادهٔ غذایی اصلی آن بوده است. یا در نقش سفالینهٔ دیگری (لوح ۱۹۴ الف) جانور بُزسان در کنار نماد ماه قرار دارد و شاخه‌های نشان‌دهندهٔ وجود درخت زمینه را پر ساخته است. همچنین در پاره‌سفالینهٔ دیگری گوزن نر نشان داده شده که در حال نوشیدن از آبگیر فراخکرت است و هلال ماه هم در بالا قرار دارد (لوح ۱۸۶ الف).

در یک اثر دیگر ساسانی با همین مضمون (لوح ۱۷۶ ب)، گوزن نر از آب نهری می‌نوشد که به شیوهٔ مرسوم باستانی در نگارگری شبیه به مار رسم شده است؛ و این صحنه که بی‌شک نمونهٔ آخری در سلسله‌ای دراز بوده، افسانهٔ گوزن نابودکنندهٔ مارها را توجیه می‌کند؛ و این افسانه‌ای است که در میان بسیاری دیگر از قصص و سنت‌های قدیمی در کتاب بُندِهِشن [آغاز آفرینش] آمده، ضمن این‌که همان زمان نیز به میان مجموعهٔ داستان‌های جانوری تمدن یونان راه یافته بوده است. بنابراین، اسطوره ممکن است گاه نه توضیحی دربارهٔ باوری دیرین‌سال‌تر بلکه سوءِ تعبیری از آن بوده باشد. برای نمونه، از خاستگاه افسانه‌های کهن جانوران بوده است که گوزن نابودکنندهٔ ماران به حیطهٔ شمایل‌نگاری قدیسان مسیحی در قرون وسطی راه یافت تا زمینه‌ساز تعبیر ادبی حتی نامربوط‌ترِ مسیح نابودکنندهٔ شر گردد.

ارتباط ماه با بُزسانان، یا خانوادهٔ گوزنان با مار ـ جوّ، باز هم در تلفیق‌های دیگری صورت پذیرفته است. از جمله، بر لوحهٔ سفالینی یافت‌شده در شوش[۶۵] نقش چهارپای مورد بحث با مار متصل به گردنش نشان داده شده است. این‌که تا آن زمان شناختی از مفهوم کشمکش به میان آمده بوده است روشن نیست، لیکن در صحنه هیچ نشانی از کشمکش دیده نمی‌شود. این نقشمایه همچنین تا اواخر دورهٔ ساسانی برجا می‌ماند، با این تغییر که گوزن جانشین بز کوهی می‌شود، با شاخه‌ای از درخت که در پوزهٔ خود گرفته است.[۶۶] یا باز در اجرای ساسانی اندک متفاوتی، که یقیناً سوابقی هم داشته، مار از منخرین گوزن آویخته است (نک: ص ۷۹۷).[۶۷]

فرایندهای منطقی تجزیه و ترکیب، که بر اساس آن نگاره‌های مرتبط با این مضمون‌ها و مفاهیم از هم مجزا شده و عناصر آن از نو به هم پیوسته، ترکیبات تازه‌ای به وجود آورده‌اند، در تعیین نمادهای مورد بحث نیز به طور گسترده به کار گرفته شده‌اند. بدین روش، در یک شیوهٔ سفالینهٔ منقوش، ماهدرخت از پیکر بز کوهی ماه بیرون رُسته (شکل ۲۹۵)[۶۸] و این اندیشه نیز دوام طولانی داشته است.[۶۹] نقش‌هایی مانند آنچه روی مُهری کنده‌کاری شده که در میانشان از چهار مار، دو تا به سرهای پرنده، یکی به سرِ بز کوهی، و چهارمی به شکل درختی منتهی می‌شوند، تداوم کمتری داشته است ــ شاید به این دلیل که خیالواره‌ای بیش از اندازه غیرعقلانی بوده است.[۷۰] هفت واحدی که این درخت را تشکیل می‌دهد، ممکن است اشاره به دورهٔ هفت‌شبی تربیع ماه

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باشد. این‌گونه ترکیبات از نشانه‌های جانوری، که ادراکی مشترک را بیان می‌کنند، مسلماً خاستگاه آغازین آن موجودات خیالواره‌ای بوده‌اند که چنین ویژگی شگفت‌انگیزی به نگاره‌پردازی شرق باستان بخشیده‌اند.

در قبال این تلفیقگری‌های خیال‌پردازانه، نگارگران دیگری هم بودند که ترجیح می‌دادند گروه‌هایی طبیعی‌نما بیافرینند. بدین ترتیب، آسمان ـ پرنده، یا شاید یکی از ابر ـ پرندگان، غالباً نشسته بر پشت یکی از ماه‌ـجانوران نشان داده شده است (شکل ۳۸ ج).[۷۱] یا باز جوّ ـ مار گاه با دو سر، یادآورِ دوییّت آسمان، در پشت یکی از ماه‌ـ جانوران پیچ و تاب می‌خورد.[۷۲]



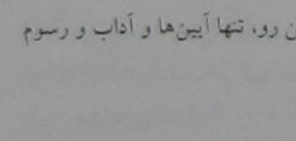
شکل ۲۹۵. پاره‌سفالینهٔ منقوش، لایهٔ اول حصار.

سه عنصر دیگر از طرح‌آفرینی‌های شوش I باقی مانده است که اینک مورد بررسی قرار می‌گیرد. نخست این‌که انواعی از پرندگان آبی، چون غاز، لک‌لک یا اردک، در حالت صف‌کشیده (لوح‌های ۱ پ، ت، ۲ پ، ۴ پ) یا در پرواز به شکل حلقه‌های زنجیر (لوح‌های ۱ ب، ۲ ت، ۳ ت) نشان داده شده‌اند. در متنی متأخر از آثار مانوی، پرندگان چون «ارواح»[۷۳] آبگیر کیهانی به وصف درآمده‌اند، لیکن این بیان رایحهٔ برداشتی ادبی، آن هم متعلق به زمانی بس بعدتر دارد. با توجه به مفاد تمامی عناصر سلسله ترکیب‌بندی‌های مورد بحث، پنداشت منطقی‌تر این است که پرندگان مظهر ابرها بوده‌اند، و تداعی میان پرنده و ابر، امری کاملاً بدیهی و تقریباً اجتناب‌ناپذیر است.

دوم این‌که سگان تازی در صحنه چشمگیرند (لوح ۱ پ، شکل ۲۶ الف)،[۷۴] در یک مورد (لوح ۳ پ) سگ‌های تازی در حال جُستن بر روی آهویی کوهی نقش شده‌اند. در نگاه اول این ترکیب‌بندی ممکن است به جای صحنهٔ شکاری عادی گرفته شود که شاید به نیّت تضمین توفیق در شکار واقعی پیش‌تر تجسم‌بخشی شده بوده است؛ ولی در حقیقت آهوی کوهی یک ماه ـ جانور است که از دو مثلث شکل گرفته و بر روی آسمان ـ شانه و میان صحنهٔ آسمان ایستاده، که این آخری نیز خود بر بالای نقشمایهٔ دیگری از ماه ـ گوزن قرار گرفته است. پس سگ‌های تازی هم باید عنصری آسمانی باشند. از آن‌جا که یکی‌شان در حال جُستن روی گوزن است، طبعاً چنین به نظر می‌رسد که از سر دشمنی است، لیکن به‌دشواری ممکن است سگ چون موجودی بدخیم یا ستیزه‌جو شناخته شده بوده باشد، بلکه برعکس در تفکر ضبط‌شدهٔ ایرانیان همواره عزیز و همدم به شمار می‌آمده است، که حقاً همین طور بوده، آن هم به عللی اقتصادی چون یار و یاور بودن سگ در شکار و پاسبانی گله‌ها و زیستگاه‌ها. نیز احتمال دارد که سگ نیز نماد ابرها یا شاید نوع متمایزی از ابر بوده باشد. این برداشت می‌تواند برای صحنهٔ تاخت برداشتن تازی درشت‌جثه‌ای در میان گروهی از پرندگان توجیهی قرار گیرد (شکل ۲۹۶).[۷۵]

سرانجام، بر روی کاسه‌ای سفالین (لوح ۳ ت، شکل ۲۴ خ) نقشمایه‌ای که مورد بررسی زیاد بوده است (نک: فصل ۱۰، پانوشت ۱۱) از اسب‌سانانی رودررو، و در باقی سطح کاسه نقش زمینه‌ای از آسمان ـ ماه ـ باران دیده می‌شود. آیا دلیلی وجود دارد که انتظار داشته باشیم جانور اسب‌سانی در این مجموعهٔ نقش و نگار راه یابد؟ پاسخ را باید در نقش درازگوش تک‌شاخ بُندَهِشن یافت که از دریای فراخکرت سر بیرون آورده، به اختر

تیشتر یاری می‌رساند تا باران را فرود آرد. این خود آشکارا مفهوم ماه را تصریح می‌کند؛ و با درک این ارتباط بخش عمدهٔ آن وصف مبهم از مخلوق عجیب تک‌شاخ روشن می‌گردد. درازگوش نیز می‌توانسته نماد ماه باشد، زیرا دو گوش بلندش یادآور شکل هلال ماه است. عناصر عمدهٔ دیگر نقش دلالت بر نماد ترکیبی ماه می‌کنند، که کاملاً نامفهوم مانده است. تک‌شاخی که برای ماه ـ گوزن به صورت سایه‌نما به کار می‌رفته بر سر درازگوش نیز قرار داده شده، و از آن نقش «شاخ‌های هزارشاخهٔ» بُندَهِشن[۷۶] گرفته شده است. همچنین درازگوش پای سومی دارد که باید شکل انحطاط‌یافتهٔ درخت باشد که برای نمونه بر روی ظروف سفالینی به‌دست‌آمده از لایهٔ اول حصار بدین‌ترتیب با بز کوهی آمیخته است (شکل ۲۹۵، لوح ۹ ت). رنگ این موجود سفید است، و سفید یا نقره‌ای رنگ‌های مختص به ماه هستند. اما تکثر جزئیات کم‌اهمیت‌تر صرفاً زاییدهٔ علاقه به امور شگفت‌انگیز است. افسانه‌ای که تا قرون میانهٔ اروپا رواج داشت، حاکی است که درازگوش تک‌شاخ با فرو بردن شاخ خود در آب آن را تطهیر می‌کرده است که احتمالاً دلالتی بر این است که موجود مختلط مورد بحث نیز مانند ماه ـ گوزن ساده و بی‌پیرایه در حال آشامیدن از آبگیر جوّ بوده است.



شکل ۲۹۶. نقشمایهٔ قطعه‌ای از سفال منقوش، شوش I.

بنابراین سفال‌نگاره‌های یافت‌شده در شوش I (از جمله I/ ۱)، تخت‌جمشید، و لایهٔ پنجم نهاوند دعای طلب باران خطاب به ماه بوده‌اند تا باران را ارزانی دارد، همان ماهی که بر آسمان سه‌بخشی یا دوقرینه‌ای، و بالاتر از جوّ آبگون و میان ابرها، جایگاه داشت.[۷۷] هیچ اثری از دعای خطاب به خورشید یا یادی از صُوَر فلکی در میان نیست.

تمرکز انگاره‌های سفالینه‌ای بر همین هدف باران‌خواهی، بدین معنی نیست که سازندگان این ظروف توجه به هیچ مطلب دیگر، یا تکیه بر هیچ‌گونه باور دینی ـ جادویی دیگر نداشتند تا از آن‌ها طلب فیض بیشتر کنند. روش‌های عملی برای حفظ تندرستی و نیز «درمان» بیماری، معمولاً در مرحله‌ای ابتدایی از هر فرهنگ قومی پدیدار می‌شده، همان‌گونه که دلهره‌ها و نگرانی‌های آدمی متجر به تمهیدات دفع شر می‌گشته است. لیکن چنین نیایش‌های فردی خطاب به قدرت‌های آسمانی، در مواقع مورد نیاز به هیچ روی در سفالینه نقش نمی‌پذیرد، چون نیازمند زمان و تلاش بسیار است. اگر تنها تلاش فردی دست‌اندرکار می‌بود، اشیای ساخته‌شده یقیناً سست و بی‌دوام از کار درمی‌آمد، که البته تا به روزگار ما نمی‌پایید. از این رو، تنها آیین‌ها و آداب و رسوم جمعی آن روزگار است که می‌تواند بررسی شود.

هزارهٔ سوم پیش از مسیح

در مرحلهٔ بعدی این تفکر، که شوش II، چهارم نهاوند، و اول حصار بازنمایی کرده است، هدف، بدنهٔ اصلی تفکر، و ابزارهای بیان ثابت می‌ماند، لیکن یکی دو نگاره که تازه می‌نمایند، توأم با تعدادی اندیشه‌های مهم و بی‌سابقه نیز مطرح می‌گردند. چند مورد به مجموعهٔ آرایه‌ها افزوده شده است: نخست ماهی؛ دوم زورق؛ و سوم ماه تمام به صورت طبیعی. در متون بعدی ماهی‌ها چون عواملی سودبخش توصیف می‌گردند که در آبگیر

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جوّ می‌زیند تا درخت کیهانی را از هر آسیبی پاسداری کنند. ولی در این مرحلهٔ مقدماتی مناسب‌تر می‌نماید که ماهی‌ها تنها به منزلهٔ بازنمایی دیگری از ابزارها در نظر گرفته شوند. دست‌یابی به تعریف نتیجه‌بخشی از اهمیت زورق،[۷۸] به لحاظ آن‌که به‌ندرت ظاهر می‌شود، دشوار است، اما در عین‌حال به‌آسانی می‌توان مفهوم آن را به عنوان نماد ابر دریافت. ماه بدر صفحه‌ای مدور است که صورتی از آن میانه‌ای درختان و هاله‌ای پرتوافشان بر گرد خود دارد (شکل ۲۷ الف). نگارهٔ «چشم‌طاروسی» بر روی شماری از سفالینه‌های شوش II،[۷۹] بازنمایی دیگری از ماه تمام است که در حال طلوع یا غروب نشان داده شده است؛ و یکی از دگردیسی‌های این نقشمایه به شکل یک جفت چشم انسانی با مژه‌های برجسته درآمده که در کنار نمادهای دیگر یا روی سفالینه‌های منقوش دورهٔ جَمدت‌نصر[۸۰] و نیز بر صدفی کنده‌شده ــ که از تِلّو[۸۱] به دست آمده ــ نشان داده شده است.

صورت دیگری از درندهٔ گربه‌سانی هم بر ظرف سفالینی از لایهٔ اول حصار (لوح ۹ پ) و نیز دست‌کم روی یک پاره‌سفال از لایهٔ سوم نهاوند نشان داده شده است.[۸۲] بر جام سفالین حصار، درندهٔ گربه‌سان به دنبال ماه ـ جانوری شاخ‌دار دوان است، درحالی‌که دو مثلث به نشان نماد آسمان در میانشان قرار دارد. شیر در مراحل بعدی در زمرهٔ جانوران خورشیدی درمی‌آید. آشکار است که در آن زمان خورشید «در اوج قدرت خود» (انقلاب تابستانی) در برج اسد بوده است. ولی آیا می‌توان حضور شیر در این‌جا را با شناخت صورت فلکی شیر در منطقةالبروج مرتبط دانست؟ گربه‌سان روی جام سفالین حصار چون نشانهٔ بارزی بر وجود اختری در آسمان دلالت می‌کند. لیکن این الزاماً بدان معنی نمی‌تواند باشد که در آن زمان شناخت صورت فلکی اسد حاصل شده بوده است. باید دلیل قاطعی وجود داشته باشد تا آن گروه خاص ستارگان به شکل شیر به چشم دیده شده باشند؛ ستارگانی که ممکن بوده است در واقع نمودار هیئت بسیاری چیزهای دیگر نیز باشند. به احتمال قوی نقشمایه‌های سفالگران اولیه به مرحلهٔ پیش‌تری مربوط می‌شده که انگیزهٔ نام‌گذاری این صور فلکی به اسد بوده است.

در ترکیب‌بندی سفالینهٔ حصار، جانور گربه‌سان در تقابل با بز کوهی ماه قرار داده شده است. این خورشید است که با ماه 'در ستیز' است. این‌که درنده‌ای گربه‌سان جانوری شاخ‌دار را بدَرَد، مسلماً در نظر ساکنان نجد ایران رویدادی آشنا بوده است. به همین ترتیب، خورشید ماه را از صحنه محو می‌سازد. پس همچنین (و عملاً مهم‌تر این‌که) خورشید «دشمن» بارانی است که ماه «نازل» می‌کند. پس امری معقول است که فرض شود در ابتدا خورشید به همین دلیل به‌سان حیوان درنده‌ای متصور می‌شده، و بر پایهٔ این تصور آن صورت فلکی که در دوران تابش شدید خورشید نمایان‌تر بوده، شیر (اسد) نام گرفته است، و این به سبب تداعی آن با خورشید بوده است نه برعکس.

این بدان معناست که در آن دوران هنوز هیچ‌گونه نشانه‌ای از شناخت صور فلکی بر این ظروف سفالین نبوده است. لیکن آگاهی بر مفهوم تقابل و تضاد میان نیروهای خیر و شر در آن زمان آشکار شده بود. افزون بر این، اگر پاره‌سفالینهٔ لایهٔ سوم نهاوند کل طرح و نقش را عرضهٔ نقش طرح می‌کند، که به نظر می‌رسد چنین باشد، یا به عبارت دیگر، اگر این ظرف تنها به خورشید پیشکش شده است، در آن صورت علاوه بر نیایش نیروی نیکوکار که درون‌مایهٔ ظرف‌های کهن‌تر بوده، حال به نظر می‌رسد که مفهوم جلب‌نظر مساعد آن نیرو نیز مطرح شده است. این نکته با بیانی روشن‌تر بر جام یافت‌شده در لایهٔ دوم حصار (لوح ۹ ب) تصریح شده

است. خورشید ـ جانور که دشمن باران مورد نیاز است، در نقشمایه‌های سفالینه فراخوانده می‌شود تا بتوان با آیین نیایش خشم او را فرونشاند.

ارتباط نزدیک شیر و خورشید در نقشمایهٔ باستانی دیگری بازتاب یافته که زمان درازی در مشرق‌زمین رواج داشته است. این گروه تصویری، متشکل است از یک شیر با مردی که در هر نقش با حالتی متفاوت از دو فکّ شیر بیرون می‌آید. کهن‌ترین بازنمایی شناخته‌شده از این گروه تصویری، قطعهٔ کنده‌کاری روی قیر معدنی است که از شوش I (لوح ۱۷ الف، ب) به دست آمده است. این‌که درندهٔ گربه‌سان در حال حمله یا بلعیدن انسان نیست، بلکه مَنِشی خیرخواهانه یا دست‌کم بی‌طرفانه دارد، از آرامش و صلح‌جویی هر دو طرف نمایان است (نک: ص ۱۷۰). همچنین دو مفرغ چینی شناسایی شده‌اند که همان بن‌مایه را توصیف می‌کنند؛[۸۳] و نیز همان گروه، که با کنده‌کاری خشن بر روی سنگ تجسم می‌یافته، تا دوره‌های اخیر در ایران به مثابهٔ نشانهٔ گورهای بزرگان و برگزیدگان به کار می‌رفته است. پادشاه جانشین وجود اعظم یا خورشید ـ خدا به شمار می‌آمد، و در این‌گونه گروه‌بندی او را می‌بینیم که از دهان جانوری که تجسم‌یافتهٔ خورشید است بیرون رانده می‌شود. زمانی بعدتر، هنگامی که مضامین اخترشناسی ضابطه‌مندی کامل‌تر یافت، این اندیشه ــ یا باور عمومی ــ با انتساب تاریخ‌های تولد پادشاهان به برج اسد متجلّی گردید.

دومین بدعت عمده‌ای که در شوش II و فهرست آثار مرتبط با آن دیده می‌شود، در نظر اول رازآمیز می‌نماید. این نقش ردیفی از انسان‌های برهنه (ظاهراً زنان، به سبب فربه بودن پایین کمرشان) را نشان می‌دهد که دست همدیگر را گرفته و «دست‌به‌دعا» هستند (شکل‌های ۲۴ ع، غ، ۲۷ الف، ب).[۸۴] این آدم‌ها مانند پرندگان، سگ‌های تازی، و برخی نقوش آب، حلقه‌ای ساخته‌اند و به همین ملاحظه با ماه تمام مربوط می‌شوند. شخص به یاد 'دایره' و هالهٔ دور ماه می‌افتد که امیدبخش ریزش باران، و بخصوص در بدر کامل ماه بس نمایان‌تر است. این همه البته الزاماً در مرحلهٔ فرضیه‌پردازی باقی می‌ماند، اما از آن‌جایی که بر سفالینه‌ای یافت‌شده در سامرا[۸۵] این گروه زنان با دیگر نمادهای آسمان و ماه همراه شده و رشته‌های گیسوان آویزانشان همچون نقشی از نهرهای آب روان است، این فرضیه تا حدی تحکیم می‌شود و این خود بر شباهت این سفال‌نگاره‌ها با مضمون هالهٔ آبگون دور ماه می‌افزاید.

این نخستین ظهور ربانیّتی مادینه است، و شایان توجه این‌که زن در ارتباط با ماه تجسم یافته است.[۸۶] رابطهٔ یادشده همچنین با بازنمایی هیئت گاو روی مُهرهای اوایل هزارهٔ سوم پ‌م به تأیید می‌رسد. تداعی آشکار میان مادینگی و باروری از همان سپیده‌دم تفکر بشر به حصول پیوسته بود (نک: ص ۲۳۷)، و باران «فرستاده‌شده»، با واسطهٔ هالهٔ دور ماه در مقام مطمئن‌ترین ضامن وجود زمین پرمحصول شناخته شده بود. خلاصه این‌که ایزدبانوی باروری با مراحل کم‌وبیش تحول‌یافتهٔ خود از دیرباز وجود داشته، لیکن در آن دوره از زمان بر آسمان جای گرفته بود تا به پدیده‌ای اختری شخصیتی درخور بخشد. به احتمال قوی، همین ایزدـ بانوـ ماه باروری است که بر روی بعضی مُهرها، و مرتبط با حضور مار ظاهر می‌گردد،[۸۷] که وجود مار، در این‌جا و در ترکیبات صوری دیگر، صرفاً نماد جوّ آبگون است.

ارتباط ماه با این هیئت مادینه بازگوی ترکیب‌بندی نمادین دیگری با سابقهٔ دیرین یعنی درخت است، که غالباً با ماری پیچیده به دور آن و زوجی انسانی ایستاده در کنار آن نشان داده می‌شود. بازتاب آنی چنین

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

«تصویری» در ذهن هر فرد مغرب‌زمینی، تداعی توصیف وسوسهٔ گناه نخستین است، لیکن این اسطوره که بهودیان آن را نقل کرده‌اند، از همان نوع تعبیرات متعاقب ادبی است که افسانهٔ کیومرث،[۸۸] آسمان ـ خدا و ایزدبانوی باروری، که هر دو در تداعی‌های مشترک با ماه به آسمان انتقال یافته بودند، نخستین دو وجود انسانی «شدند». جو ـ مار سجیهٔ تضاد را به آن زوج تخصیص داد، که پس از فراموش شدن معنای نخستین ذاتشان منحول شد و منجر به دوگانگی ماورای طبیعی گردید. این‌که کل این تصویر القاکنندهٔ روابط جنسی گشته بی‌جهت نیست، زیرا مراحل ماه با ادوار ماهانهٔ زنان منطبق است. بر همین منوال، نخستین تجربهٔ ماهانگی زنانه به دِرواسپ (نام بعدی برای ایزدبانوی پاستانی ماه ـ باروری) نسبت داده شده است (نک: فصل ۶۴). تداعی و پیوند نزدیک میان ایزدبانویی که اول بار عادت ماهانه را تجربه کرد و ماه تمام، محتمل است زمینه‌ساز پیوند دیرینه‌سالی باشد که میان ماه تمام و تحریک جنسی برقرار شده (و چه بسا مبنایی در واقعیت‌های روان‌شناختی داشته باشد) و اغلب در اشعار شهوانی بازتاب یافته است.

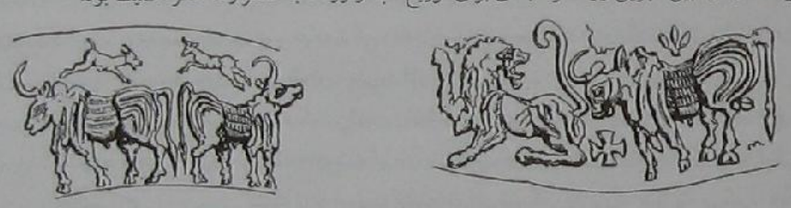
فرایند ترکیبی دریافت‌های ذهن که پیوسته در حال تکرار و تجدید است، و به سائقهٔ آن، تصاویر و مُثُل مرتبط با هم آمیخته و صورتی می‌آفرینند، بر این دو رمانیت که در پیوند تنگاتنگ یکدیگرند، تأثیر گذاشتند تا آن‌جا که در هزارهٔ سوم رمانیتی که دارای هر دو جنسیت مادینگی و نرینگی بود، ظهور یافت. این موجود دورگه خصوصاً در فرهنگ‌های حاشیه‌ای نجد ایران حضور بارز یافت. بدین ترتیب، در موهنجودارو[۸۹] رد پای مفهوم دوگانگی جنسی دیده می‌شود؛ و خصوصاً یک نمونه از بازنمایی افشاگرانهٔ رمزگونه، کنده بر سبویی از لارسا، از اواخر هزارهٔ سوم پ‌م به دست آمده است.[۹۰] سر و صورت او همانند ماه ـ آسمان ـ خدا، و ریش‌دار است، با توده‌ای از موی پُرپُشت در پس گوش‌ها و کلاهی شاخ‌دار بر سر. دست‌هایش در همان حالت بالا نگاه‌داشته‌شدهٔ دست‌های آسمان ـ خداست، و از پشتش بال‌های آسمان ـ پرنده بیرون زده است. لیکن بدن با پستان‌ها و پایین کمر کاملاً برجسته و مادینگی مبالغه‌آمیز از آنِ ایزدبانوی باروری است (نک: ص ۲۶۱). آمیزه‌ای از این دست قصد و نیت انواع نیایش آسمانی را آشکار می‌سازد. آسمان و اجرام عظیم درون آن از سر نیاز فراخوانده می‌شوند تا فراوانی محصول و افزایش دام‌ها را برآورده سازند. خدایان در مرحلهٔ نخست بدان سبب وجود دارند که معیشت روزانهٔ مردمان فراهم آید، و افزونیِ آن موجب گرد آمدن مال و منال گردد؛ و یا به کلام امروزین، اولین نگرانی زندگی فراهم آوردن «کالای مصرفی» است که عامل انگیزش فکر و جستار در دو مسیر علم و دین می‌گردد.

باقی نقش روی این سبو همان نیت را پی می‌گیرد. پاهای هیکل همان مارهای جوّ و کف پاها و سرِ مارها را مجسم می‌سازند، اطراف او را ماهیان و یک لاک‌پشت (که گاه به همراه ماهی‌ها در آبگیر جو شنا می‌کند) به نماد ابر فراگرفته‌اند، و در بالای سر حاشیه‌ای از مرغان نماد ابر نقش شده است. در سمت مقابل سبو گاو نر ماه با ریش انبوه، و همچنین شماری از نقش‌برجسته‌کاری‌ها، جنبهٔ دیگر هیکل را نشان می‌دهند. یک‌چنین هیکل دوجنسی‌ای مدت‌زمانی بعد در لرستان کشف شد (لوح ۴۶ الف، ج).

نقشگران سفالینهٔ سامرا گرچه بسیاری از نقشمایه‌های مختلف را با هم ترکیب می‌کنند، یک نگارهٔ اضافی دیگر در مجموعهٔ نقوش خود دارند که همان عقرب است.[۹۱] این‌که عقرب، دست‌کم روی این سفالینه، نماد دیگری برای ماه بوده، از کلیهٔ وابسته‌های شکلی آن آشکار می‌گردد. نه تنها عقرب ترکیب‌یافته با نمادهای

پابرجای ماه است، بلکه در پاره‌ای موارد عیناً با صلیب 'مالتی' توأم شده است. به واقع عقرب برای این نمادپردازی عنصر یا نقشمایه‌ای دلخواه است. دو نیش گازانبری عقرب جانشین هلال ماه می‌شوند؛ و این‌که به همین‌گونه در اندیشه جایگزین می‌گردیده‌اند، از یک نقش نیش‌های عقرب پیداست که مستقیماً روی صلیب 'مالتی' قرار گرفته‌اند. شاخک‌های حساس احتمالاً برای القای دست‌ها بر انتهای دو نیش گذاشته شده‌اند، گرچه روشن نیست که نقشگران سامرا از این مفهوم آگاه بوده باشند. پاهای مکرر عقرب شبیه رگه‌های آب، و دم درازش همانند مار است.

شماری از نقش‌های سامرایی به جای آبگیر معمول در سفالینه‌های یافت‌شده در شوش I، ترعه‌های عریض و پل‌بندی‌شده را نشان می‌دهند.[۹۲] این نقش احتمالاً بر تأکید بیشتر بر شناخت جهانی چهارجانبی دلالت می‌کند؛ لیکن از جهتی هم می‌تواند بازتابی از اختلاف روندهای آبیاری معمول در آن دو ناحیه بوده باشد. در عیلام که سرزمینی کوهپایه‌ای بود، گرچه رودهای زیادی وجود داشت، برای آبیاری لازم کفایت نمی‌کردند، به طوری که می‌بایست آب‌ها را در همه حال جمع‌آوری کرد و در آب‌انبار نگاه داشت؛ و این نیازمندی در گسترهٔ نجد باز هم بیشتر بود. از این رو منابع آب در سطح کشور یکی از نشانه‌های بارز دورنمای اقتصادی را تشکیل می‌داد. در درهٔ بین‌النهرین روند ترعه‌بندی برای توزیع آب از رودها به کشتزارها حائز اهمیت بود.



الف ب



پ

شکل ۲۹۷ الف، ب، پ. نقش مهرهای استوانه‌ای شوش، حدود ۳۰۰۰ـ۲۶۰۰ پ‌م. موزهٔ لوور.

آیین بازتاب‌یافته در نقوش مُهرهای استوانه‌ای عیلام، متعلق به آغاز هزارهٔ سوم پ‌م، بیان‌کنندهٔ این واقعیت است که در تاریخ یادشده بدعت‌هایی آشکار به ظهور رسیده که حاکی از نفوذ ایمانی نوین در فرهنگ آن خطّه است. نه این‌که نقشمایه‌های دینی سابق از میان رفته باشند؛ بلکه برعکس آن‌ها همه باقی مانده‌اند، لیکن افزوده‌های تازه‌ای یافته‌اند.

نخست این‌که گاوسانان، همچنان‌که پیش‌تر گفته شد، اهمیت می‌یابند. افزون بر گردونهٔ ماه ـ خدا که گاو نر آن را می‌کشد، و ماده‌گاو ایزدبانوی باروری،[۹۳] گاو نر به عنوان نماد مستقیم ماه وارد صحنه می‌شود که نشانهٔ معرفی‌کننده‌اش یکی صلیبی بر کنارش و دیگر ماهدرخت، که با شاخهٔ سه‌شقهٔ برگ‌داری در بالای آن نشان داده شده است (شکل ۲۹۷ الف). گاه آن دو با بزها تلفیق یافته‌اند (شکل ۲۹۷ ب)[۹۴] یا جانشین بزها شده، در کنار

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

ماهدرخت قرار گرفته‌اند (شکل ۲۹۷ پ). اما جالب‌تر از این‌ها تأکیدی است که بر شیر گذارده شده است، که بر افزایش اهمیت آیین خورشید دلالت می‌کند. ضمن این‌که شیر در موارد بسیار به اندازهٔ گاو ـ ماه جلب توجه می‌کند (شکل ۲۹۷ الف، پ)، که همچنین در جایگاه هیکلی تک‌افتاده و بالبهت به نقش درآمده است (لوح ۷۵ ب، ذ).

عناصر فوق ممکن است از بین‌النهرین یا هندوستان آمده باشند. گاو بومی بین‌النهرین بود و در آن‌جا اعتبار زیاد داشت،[۹۵] و شیر محلی نیز آن انگاره را تکمیل می‌کرد. در آن زمان سلسلهٔ پادشاهی‌های بابلی به داخل عیلام دست‌اندازی می‌کردند و آثار نفوذ خود را بر جای می‌نهادند.[۹۶] از سوی دیگر، گاو نر در درهٔ سند همان نقش را داشت که در بلوچستان.[۹۷] باقی نمادپردازی در این برگردان هندی از آن آیین، یا آنچه که از مدت‌ها پیش در نجد ایران متداول بود، مطابقت دارد که خود دلالتی است بر خویشاوندی نزدیک روان‌شناختی و تاریخی میان آن مردمان که طبعاً هر نوع وام‌گیری فرهنگی را در میانشان آسان‌تر می‌ساخته است. مدارک بسیاری این واقعیت را به ثبوت می‌رساند که تماس میان آن دو فرهنگ مداوم بوده است. بدین قرار، نماد گاوسانان می‌توانسته است سهم هندوستان بوده باشد. اما این برداشت در مورد خورشید ـ شیر صدق نمی‌کند.

یک نماد الحاقی به خورشید، که حاصل فرایند همیشه معقول تفکیک و ترکیب نمادها و نگاره‌ها بود، نشانهٔ ستایشی نسبت به اهمیت فزایندهٔ این جنبهٔ نوین از آیین خورشید قرار گرفت که در آن عواملی از خورشید ـ شیر با عناصری از آسمان ـ عقاب ترکیب یافته‌اند تا نماد شیردال به وجود آید (شکل ۲۹۸)[۹۸] و از آن پس تا سده‌ها چون نماد خورشید در نقوش آیینی به کار رود.

چرا می‌بایست خورشید در فرهنگ بین‌النهرین آن‌قدر مهم شمرده شود که مقامی برابر یا تقریباً برابر با ماه یابد؟ شرایط محلی به‌خوبی می‌توانسته است انگیزه‌ای برای این تغییر منزلت بوده باشد. هنگامی که آبیاری کشتزار به صورت انشعاباتی از شبکهٔ رود بزرگ صورت می‌گیرد، دیگر برقراری رابطهٔ مستقیم میان باران و محصولات، اعتبار حیاتی خود را از دست می‌دهد. افزون بر این، باید یادآور شد که خورشید در سطح دشت سوزان‌تر و مهیب‌تر است تا بر بلندای نجد. همچنین پیداست که جانوری درّنده‌خوی (و این شیرهای نمادین همواره غرّان و خروشان نقش شده‌اند) مراسم کرنش و نیایش بیشتری می‌طلبد؛ که همه موجباتی بوده است برای ارتقای مقام خورشید در برابر ماه. تنها توجیه دیگر در همین مقال این فرضیه است که در آن زمان سال خورشیدی تنظیم و رواج یافته باشد، لیکن برای اثبات آن مدارک کافی در دست نیست.



شکل ۲۹۸. شکل نقش مهری از شوش، حدود ۳۰۰۰ـ۲۶۰۰ پ‌م، موزهٔ لوور.

گاو نر همچون نماد ماه که سرچشمهٔ زندگی گیاهی است (بر اثر بارندگی) و خود نیز گیاه یا درخت زندگی است، تداعی میان گاو نر و گیاهان را به وجود می‌آورد که در اسطورهٔ گاو نر یکتاآفریده گنجانده شده بود از خون این مخلوق گیهانی که همزاد ماه بوده، گیاهان مصرفی عمده رویید.[۹۹] شکل ترکیبی گاو نر و ماهدرخت مایهٔ شکل‌گیری انگاره‌ای شد که بیان ادبی آن بدین صورت است.

کیومرث به هنگام مرگ، تخمهٔ خود را بر جای گذارد که از آن زوج بعدی نسل بشر با نام‌های مَشی و مَشیانه به وجود آمد. ویژگی اندامشان این بود که هرکدام یک دست داشتند و در شانهٔ دیگر خود به هم متصل بودند،[۱۰۰] و این خود نیز موجد تفسیری مبهم و دامنه‌دار از یک شکل آیینی آغازین بوده است. توضیح این‌که

درست چنین شخصیتی مضاعف بر روی مُهرهای پَهنی، هم از عیلام (لوح ۷۵ الف) و هم از نهاوند،[۱۰۱] منقوش بوده است. توجیه آن نماد نیز چندان دوریاب نیست. این شخص مضاعف مارهایی در دست و یا در کنار خود دارد. درست همان‌طور که آسمان ـ خدا گاه با دو سر تجسم یافته است تا دوبخشی بودن آسمان را تجسم بخشد، در این مورد نیز او با دو بدن نشان داده شده است، که در عین حال بر اثر اتصال اندام، یک فرد باقی می‌ماند. مشی و مشیانه بر پایهٔ روایت پندهشن در یک مرحله از تاریخ حیاتشان گیاه بوده‌اند و این، پیوندشان را با ماه ـ گیاه نشان می‌دهد. آن دو را بُزی سفید در بیابان تغذیه می‌کند که باز دلالتی است بر رابطه با ماه، زیرا بُزسانی که نماد ماه است نیز به‌درستی سفید است. احتمال زیاد دارد که این نخستین وجه افسانهٔ دو توأمان پرورش‌یافته به دست جانوری وحشی بوده باشد، که در بسیاری از افسانه‌های بعدی، از جمله «رومولوس و رموس» رومیان تکرار شده است.

اکنون نوبت می‌رسد به جانور دیگری که بعداً نماد ماه می‌شود، و آن خرگوش است که با ماهدرخت نیز ترکیب می‌یابد.[۱۰۲] خرگوش به همان جهت چون نماد ماه به خدمت گرفته می‌شود که درازگوش: گوش‌های دراز و نوک‌تیز آن‌ها هر دو یادآور نوک‌های دو سوی هلالند. به نظر نمی‌آید که این برداشت تأثیر پایداری در بین‌النهرین بر جا گذارده باشد، و سرگذشت بعدی آن در ایران از یک سو نامعلوم‌تر از هندوستان، و از سوی دیگر نامعلوم‌تر از خاور دور است؛ چراکه در آن هر دو فرهنگ اسطورهٔ خرگوش ـ ماه جایگاه بارزی به دست آورد. به هر صورت، نقش خرگوش در هنر ایرانی برجا می‌ماند تا بر روی مُهرهای ساسانی ظاهر گردد (نک: ص ۱۰۰۰) و حتی در دورهٔ متأخرتری چون سده‌های نخستین اسلامی در طرح‌های پارچه‌بافی به کار رود (نک: فصل ۵۲ الف). احتمالاً هنوز تا همان دورهٔ یادشده اندک بازتابی، گرچه نامحسوس، از محتوای اصلی نگاره‌های خرگوشی نیز بر روی سفالینه‌ها برجا مانده بوده است (نک: فصل ۴۵).

همچنین گُراز در این زمان بر صحنه ظاهر می‌شود، که نیز به‌یقین مفهوم نمادین داشته است، و این نه‌تنها به قیاس اعتبار ذاتی آن جانور، بلکه بر پایهٔ سرنوشت بعدی آن است. با این همه، مقام و معنای آن به هیچ رو مشخص نیست. ممکن است گُراز در آن زمان یکی دیگر از ماه ـ جانورها به شمار می‌آمده، خصوصاً که دارای دندان‌های عاج‌مانند هلالی‌شکل، به جای شاخ، و یا گوش‌های نوک‌تیز (باز هم یادآور هلال) دیگر جانوران نماد ماه (مثلاً خرگوش) بوده است.

چنین وفوری از نمادهای ماه یقیناً با تکرار بی‌شمار نیایش‌های همه‌روزه در شرق باستانی همخوانی دارد، و اگر درست بنگریم، هر دو نشان‌دهندهٔ بارزترین کارایی تفکر در آن دوره‌های بدوی بوده‌اند؛[۱۰۳] زیرا نام‌گذاری خود نخستین کنش فکری است. از آن‌جا که این شناخت صریح ذهنی انسان را در مهار محیط توانایی می‌بخشد، نام به ابزار سِحر و جادو بدل می‌شود. نام‌گذاری انسان را بر آنچه نامیده شده توانا می‌سازد، از این رو هرچه فرد نام‌های بیشتری به چیزی بدهد در خود سلطهٔ بیشتری بر آن احساس می‌کند. دعاها و سرودهای دینی، یا به کار بردن نام‌ها و نشانه‌های ویژهٔ تازه، شناخت و نزدیکی بیشتری با صفات و مشخصه‌های گوناگون خداوند به دست می‌دهد. در نیایش‌های عینی و دیداری نیز همین منظور با بهره‌وری از نمادهای گوناگون حاصل می‌شود. هر نماد در واقع نام جداگانه‌ای است برای قدرتی که نماد بر جایش قرار گرفته است؛ و به بیان دیگر، هر نماد متفاوت با نماد پیشینش نام تازه‌ای است برای قدرتی که آن نماد مظهر یا جایگزین آن شناخته شده است. بر همین منوال، شعر در پی آن است که نام‌ها و خطاب‌هایی نوین و گوناگون در توصیف ویژگی، حالت، یا فردیّتی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مورد نظر را به کار گیرد تا اختصاص و عمق بیشتری به نیّات و بیانات خود ببخشد.[۱۰۴] پس می‌توان نتیجه گرفت که انگاره‌پردازی‌های نمادین ایرانیان باستانی نخستین گام‌های برداشته‌شده در راه منطق و علم و در عین حال طرح‌ریزی دورنمای شعر بوده است.

هنگامی که ربائنی ماهیت کاملاً آدمسان می‌یابد، نمادهای جانوری‌اش، یا مهم‌ترین آن نمادها، تجسد و کالبد زمینی می‌یابند. بدین روال، جانشینان جانوری اوستا مراحل تکاملی خود را طی کردند، لیکن نه نشئت‌گرفته از بت‌پرستی قبیله‌ای، بلکه پاگرفته در نمادپردازی کاملاً آغازینی که به منظور اجرای نوعی نیایشگری جادویی تعبیه شده بود.

انگارهٔ دیگری از باران که روی مُهرها به کار رفته و تا اکنون از نظر ما نگذشته است، لیکن در اسطوره‌شناسی بعدی مقام شامخی خواهد یافت، سبوی ابری است (شکل ۷۰ ز)، یا سبوی دودسته‌ای که ممکن است از درون آن دو نهر آب متقارن به بیرون جریان یابد.[۱۰۵] چنان‌که در بندهشن آمده، تیشتر این سبو را در نازل‌کردن باران به کار می‌برده است.[۱۰۶]

در واکنش به اعتبار روزافزون مقام خورشید، نمادهای نوین خورشید نیز شکل گرفت. یکی که می‌بایست بعدها سرنوشتی طولانی در پیش داشته باشد، انار است. بدین ترتیب خورشید و ماه که از این پس مکرر در کنار هم قرار خواهند گرفت، با ترکیب نامتعارف و شگفت‌انگیز انار و عقرب نشان داده می‌شوند.[۱۰۷] تداعی بی‌واسطه میان خورشید و این میوهٔ گرد قرمز می‌توانسته است در وهلهٔ نخست صرفاً زاییدهٔ شباهت بصری بوده باشد. در پاره‌ای شرایطِ جوّی که خورشید در آسمان چون گوی قرمزی می‌نماید، به‌آسانی شکل انار را به یاد می‌آورد. افزون بر این، اکنون با حضور آفتابدرخت به موازات ماهدرخت روبه‌رو می‌شویم و درمی‌یابیم که آفتابدرخت توسط شیران خورشیدی پاسداری می‌شود، درست همان‌گونه که ماهدرخت به وسیلهٔ ماه ـ بزکوهی یا ماه ـ گاو نر محافظت می‌شود. و این وضعیت الگوی سه‌گانه‌ای می‌سازد که ظاهراً با آسمان سه‌پاره یا سه‌رأسی تطبیق می‌کند، درست همان‌طور که نگاره‌های دوگانهٔ ماه با آسمان دونیم‌شده منطبق می‌گردد؛ بدین معنی که آفتابدرخت و آسمان سه‌پاره طلوع، اوج نیمروز، و غروب خورشید را می‌نمایاند. انواع این درخت متنوع است، لیکن زمانی که خورشید در آیین باروری عامل مؤثرتری می‌گردد، نگاره‌های انار و درخت غالباً در هم آمیخته می‌شوند و آفتابدرخت چون درخت انار ظاهر می‌شود. با رسیدن به این مرحله، تعبیر تازه‌ای برای انتخاب انار همچون نمادی فراگیرتر پدیدار می‌گردد؛ بدین اعتبار که دانه‌های متکثر انار خود انگارهٔ مناسبی برای القای مفهوم باروری است. به همین سبب در اوستا آفتابدرخت گاه با ترکیب وصفی هوم زرین و گاه با نام درخت بسیاردانه یا درخت بس‌تخمه خوانده شده است، که در آن پرندگان کیهانی لانه می‌کنند.

افزون بر این، در این مرحله نقش به‌ویژه مهمی به خورشید بخشیده می‌شود که به اعتبار آن هیئتی نیمه‌آدمسان می‌یابد. بدین منوال، نقش یک مُهر (شکل ۷۰ س) شیر را نه تنها مانند انسانی بر دو پا ایستاده، بلکه همچنین با وضع اندامی سنتی در مقام آسمان ـ خدا نشان می‌دهد که با دو دست بالای سر پرده آسمان‌ها را بر جا نگاه داشته است.[۱۰۸] آسمان‌ها به روش متداول با شکل کوه سه‌گوش، که سه بار در پی هم تکرار شده، احتمالاً در تأیید ماهیت سه‌بخشی آسمان نشان داده شده‌اند. همچنین در نقش روی این مُهر، دو درختِ واقع در میان کوه‌ها، به احتمال زیاد یکی خورشید است و دیگری ماه. افزون بر این، شیر در حملهٔ خود به کالبد گاو ـ ماه، آن

ایزدبانوی باروری را بر زانوانش فروخوابانده است که نخستین ارتباط صریح یافت‌شده میان خورشید و ایزدبانوی باروری است؛ تلفیقی که در روایت بعدی آن آیین، اعتباری محوری می‌یابد.

خورشید ـ شیر نیمه‌آدمسان باز بر روی مُهر دیگری (لوح ۷۵ ض) نشان داده شده که با ماه ـ گاو در نقشی ظاهراً آدمسان مقابل گردیده است. هر دو چمباتمه زده، نیمی به زانو و نیمی نشسته، نقش شده‌اند؛ و همین وضع اندامی را هیکل‌هایی کاملاً انسانی اختیار کرده‌اند، که گاه تنها هستند و گاه همراه با سبوهای ابری (لوح ۷۵ س). نحوه‌ای که این انسان‌ها بازوی یکدیگر را گرفته‌اند القاگر آن است که شاید نمایندگان آسمان ـ خدا بوده باشند. پیکره‌های آیینی نشسته یکی از علایم بارز نخستین معابد در بین‌النهرین بوده‌اند، گرچه در آن‌جا روی مبلی نشسته‌اند که ظاهراً همان طرز مرسوم نشستن خدایان عیلامی در آن زمان بوده است (نک: فصل ۶۲).

در کنار موجودات نشستهٔ نیمه‌انسانیِ خورشیدی و ماهی، سه شیء قرار دارند که قابل بازشناسی کامل نیستند، لیکن به نظر می‌رسد معادل سه کوه و نماد سه آسمان باشند، ولی این احتمال نیز هست که نشان‌دهندهٔ شهاب‌سنگ‌های مقدس باشند. این بدان معناست که بازنمایی شهاب‌وارِ آسمان ـ خدا بوده‌اند. اگر چنین باشد، آن نقش‌ها نخستین شواهد کاربرد سنگ‌های مقدس در آن مجموعهٔ آیینی بوده‌اند، مگر این‌که پیش‌تر از آن ایزدبانوی باروری دیگری مرتبط با سنگ مقدس وجود داشته باشد (نک: ص ۲۵۷).

ماه ـ خدای آدمسان جای دیگری هم هویت خود را آشکار می‌سازد. در این نمونه نیز دو شاخ بز بر سر دارد و میان یک بز وحشی معمولی و چهارپایی دیگر که از ترکیب دو پیش‌تنهٔ بزمانند پدید آمده ایستاده است که سر خود را به عقب چرخانده‌اند (شکل ۷۰ ح). این نقش که به توصیف درآمدهٔ آسمان ـ خدای دیرینه است که با ماه یکی شده ــ با پیشینهٔ طولانی و پیوند نزدیکی که داشته‌اند ــ از حالت دست‌های بلندشده به سوی آسمانش (برای بر جا نگاه داشتن آن؟) آشکار می‌گردد. باید خاطرنشان شود که در این مرحله مرد شاخ‌دار (که احتمالاً به خطا گیلگمش شناسایی شده) با آن جانوران در پیکار نیست، بلکه صرفاً میان آن‌ها ایستاده است.

جانوری که به صورت دو پیش‌تنهٔ پشت‌به‌پشت به هم چسبیده باشد[۱۰۹] از این زمان تا چند سدهٔ بعد در نمادپردازی خاور نزدیک ادامه داشت (لوح ۱۰۷ پ). رابطهٔ معکوس یا پشت‌به‌پشت دو بخش از بدن جانور دلالتی بوده است بر گذر اجرام سماوی از سمتی به سمت دیگر آسمان، و این اندیشه‌ای است که نیز با دو هیکل کامل جانوری نمادین، درحالی‌که کف پاهای بر هم جفت‌شده دارند،[۱۱۰] یا پهلو به پهلوی هم و در دو جهت مخالف قرار گرفته‌اند، القا گردیده است.[۱۱۱]

در بازنمایی‌های دیگر، شخصیتی جانورسان که به ظاهر خدای آسمان ـ ماه می‌نماید، شاخ‌های گاو بر سر، و اکنون درفش ماه و یک شاخه از ماهدرخت (؟) در دست دارد. این گاو ـ مرد در هر دو اسطوره‌شناسی ایرانی و بین‌النهرینی ظاهر می‌گردد، ولی در ایران به خاستگاه خود نزدیک‌تر است: قبادشاه که مراقب دریای فراخکرت است، یک گاو نر به نام هَدَیوش «پاکِ جاودانی» دارد که چربی‌اش با شیرهٔ گیاه هوم سفید (ماه) مخلوط خواهد شد تا مائدهٔ حیات‌بخش برای رستاخیز[۱۱۲] آماده گردد.[۱۱۳] این خود اشارهٔ دیگری است در تأیید خواص حیات‌بخش ماه.

در اسطورهٔ بین‌النهرین مرتبط با شهر ورقا،[۱۱۴] گاو ـ مردی به نام انکیدو، موجودی بیگانه ساکن کوهپایه، شاهدی است بر این‌که آن مفهوم از کوهستان‌ها فرود آمده بود، گرچه گاو (در تضاد با بز کوهی) چون عنصری

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جانوری، احتمالاً بومی جلگهٔ بین‌النهرین بوده است. پیچیدگی و ابهام داستان نیز دلالت بر آن دارد که انتقال آن به طریق غیرمستقیم صورت گرفته بوده است، درحالی‌که ویژگی‌های بسیاری نشان می‌دهد که آن افسانه در واقع توجیه متأخری از آیینی بوده که در آن خورشید و ماه نقش‌هایی برابر ایفا می‌کرده‌اند. انکیدو در پیکار با شیران و غلبه بر آنان شهرت دارد، و این همان رقابت خورشید ـ ماه است. گیلگمش، نخستین پادشاه ورقا و یار صمیمی انکیدو، در جست‌وجوی ابدیت نخست نزد خورشید و سپس ماه می‌رود. این‌که دومین پناه‌جویی‌اش به ماه بوده در متون آشوری تغییر شکل یافته است، و اندیشهٔ اولیه به‌خوبی می‌تواند کلاً به دست فراموشی سپرده شده بوده باشد، لیکن جزئیات جنبی به اندازهٔ کافی بر اثبات آن گواهی می‌دهد. گیلگمش آن‌گاه به قعر دریا فرومی‌رود. این دریا فراخکرت است و تاریکی آسمان شب بر تجسم واقعیت غوطه‌وری تمثیلی در اعماق دریا می‌افزاید، و از آن‌جا آشکار می‌شود که گیلگمش در قعر دریا گیاه بی‌مرگی و جاودانگی را می‌چیند، زیرا ماه است که از آن شیره‌ای برای تأمین جاودانگی فراهم می‌آورد. این گیاه به نوبهٔ خود توسط ماری بلعیده می‌شود، که توجیهی است ادبی (بخشی که واقعاً ناشیانه تدوین شده) در بیان ارتباط دیرینه میان ماه ـ گیاه و جوّ ـ مار.

اسطورهٔ مشابهی نیز از کیش باستانی بر جای مانده که مرتبط است با یکی از شاهان محلی به نام اِتانا.[۱۱۵] در این اسطوره هم قراینی دال بر بیگانه بودن خاستگاه‌ها و ارتباط آن با آیین‌های نجومی وجود دارد. تأکید عمدهٔ این منظومهٔ اساطیری بر مواهب پادشاهی (که به‌تازگی از سوی کارگزاران آسمانی نازل شده بود)، و نیز لزوم نزول نیروی آسمانی در آن خاندان است. این خود نشان می‌دهد که همهٔ این‌ها تبلیغات سلسله‌ای بیگانه در جهت تحکیم موقعیت خود بوده است. به دنبال تأکیدی بر سرچشمهٔ برکات متبعث از سلطنت، افسانه با ماجرای دوستی میان عقاب و مار بر بالای کوهی (همه نمادهای آسمان) آغاز می‌شود که با صید طعمه‌هایی که همه نماد ماه هستند روزگار می‌گذرانند. سراسر روایت توصیفی از الگوهای آیینی دوران باستان است. در پایان عقاب و مار به یکدیگر خیانت می‌کنند. نخست مار تغییر معنای وجودی خود را اعلام می‌دارد که به جای قرینه‌ای از نماد آسمانی، عنصری متضاد با آن است. گیاه زندگی‌بخش که اِتانا در جست‌وجوی آن است، نه برای تضمین جاودانگی، بلکه برای تضمین تولد جانشین است. وی به وساطت پرندهٔ آسمانی، یعنی عقاب، به عالم بالا برده می‌شود، و این سنّت در افسانه‌های بعدی برگرفته از همین مجموعه اسطورهٔ کهن محفوظ می‌ماند. از آن جمله است اسطورهٔ صعود اسکندر به آسمان که بعداً، همانند سرنوشت گیلگمش، با فروافتادنش به دریا ادامه می‌یابد. شخصیت ترکیب‌یافته از آمیزهٔ خدای آسمانی با پرنده‌ای آسمانی، که احتمالاً بخش پیشین این داستان بوده، توجیه وارونهٔ خود را در روایت ایرانی رستم آسمان ـ پهلوان می‌یابد که با پرندهٔ افسانه‌ای یعنی سیمرغ، در مسیری مخالف از آسمان بر زمین آورده می‌شود تا بعداً جهان‌پهلوان تاریخ‌ساز ایران گردد. این سیمرغ نیز با ماران نبرد می‌کند[۱۱۶] و شخصیت ترکیبی آغازینش تا دورهٔ ساسانی باقی می‌ماند (نک: ص ۱۰۸۲).

تناقض میان خورشید و ماه، چنان‌که پیداست، از اندیشهٔ سادهٔ تقابل میان روز و شب، یا روشنی و تیرگی، درمی‌گذرد؛ و همچنین نمودگار گذر فصول قرار می‌گیرد. نمادهای ماه به طرز درخوری معرّف زمستانند که دوران شب‌های دراز و انباشته از تاریکی و برف و باران است. تابستان دوران خورشید است، با روزهای تابناک و طولانی‌اش. بدین‌ترتیب در آسمان سه‌پاره، با درخت کیهانی در میانه‌اش، زمستان بر تابستان چیره می‌شود، لیکن تابستان نیز به نوبهٔ خود زمستان را مغلوب می‌سازد (شکل ۷۰ د). بدین روال، سال می‌چرخد. یا باز ریائینی (به

احتمال بیشتر آسمان ـ قهرمان) با پیکان‌های خود نخست گراز ماه ـ زمستان و سپس شیر خورشید ـ تابستان را می‌نارند (شکل ۷۰ الف). این مضمون نبرد آسمانی، یا شکار، که گردش فصول را تضمین می‌کند، برای مدت دوهزار سال به اعتبار خود باقی می‌ماند.[۱۱۷]

بدون شک، توجه به این‌که زمستان و تابستان می‌بایست متعاقب یکدیگر فرارسند، برانگیخته از دغدغهٔ برداشت محصول بوده است. لیکن هرچه فشار زندگی کاهش یافت، و در نتیجه فرصت نیروی ذهنی برای تفکر انتزاعی دست داد، تناوب فصول صرفاً به اعتبار خود مطمح نظر قرار گرفت. به احتمال قوی همین تمرکز توجهٔ بر گردش سال موجب پی بردن به موجودیّت صور فلکی یا علایم منطقةالبروج گردیده است. در زمانی باز هم بعدتر اندیشهٔ بنیادین هستی در آیین زُروانی با تمرکز بر زمان تکوین می‌یابد، و در نهایت نیای فلسفهٔ هراکلیتوس می‌گردد که بر اصل صیرورت، که خصلت و منش زمان است، تأکید می‌ورزد.[۱۱۸]

هزارهٔ دوم و نیمهٔ اول هزارهٔ اول پ‌م

گرچه اکنون بدین ترتیب زمان به شناسایی درآمده، لیکن هنوز اثری از هیچ صورت فلکی یاد نشده، و نیز چنان هیئت‌های نجومی در نگاره‌های بلافصل سفالگری ایران نیز ظاهر نگردیده است. سفالینه‌های سه لایهٔ برین محوطهٔ باستانی نهاوند صرفاً همان نگاره‌های پیشین را عرضه می‌دارند، که البته تا حدی به صورت متفاوت درآمده‌اند، و نیز با ترکیبات شکلی یا آمیختگی‌های متنوع‌تر، گو این‌که آشکارا در محدودهٔ همان اندیشه‌های پیشین باقی مانده‌اند. این گفته در مورد سفالینه‌های شناخته‌شدهٔ لرستان و آن اندک آثار سفالین که تاکنون در آذربایجان یافت شده نیز صدق می‌کند.[۱۱۹] بر سفالگری منقوش دورهٔ متأخر سیلک، یعنی رو به پایان هزارهٔ دوم پ‌م، اسب (شکل ۳۲ ج) و مار شاخ‌دار (لوح ۱۰ ث) نمایان شده، که در واقع افزوده‌هایی بر مجموعهٔ نقوش دیرین بوده است. اسب که احتمالاً از رهاوردهای آریایی بوده، با توانمندی کامل به وصف درآمده است. مار شاخ‌دار، یا همان نماد مأنوس ماه، که بر ظرف سفالین سامرا به صورتی مبهم تصویر شده بود، در این‌جا به طور کامل نشان داده شده است؛ و به‌روشنی درمی‌یابیم که موردی دیگر از تصویری ترکیبی متشکل از شاخ‌های «ماه ـ گاو» افزوده به مار ـ جوّ را پیش رو داریم.

همچنین در عیلام، نزدیک به آخر هزارهٔ دوم پ‌م، آیین باستانی پرستش آسمان‌ها بدون افزوده‌های نویافته از نظام نجومی به رسمیت شناخته‌شده‌ای برقرار مانده است. ایزدبانوی باروری ماه هنوز پیوندهای گاوی خود را با داشتن سم به جای دست، و نیز حالت ایستایی‌اش، که اندک شباهتی به وضع سنتی ایستایی باروری دارد، نشان می‌دهد.[۱۲۰] خدای آسمانی پاهایی ساخته‌شده از بال‌های پرندهٔ آسمانی دارد، و مارهایی که در دست‌های خود گرفته تا اندازه‌ای به طناب‌هایی تغییر شکل داده‌اند که از سبوهای ابری رد می‌شوند.[۱۲۱] خدا ـ ماه در یک مورد به جای گاو ـ مرد شکل قوچ ـ مرد یافته است.[۱۲۲] بنابراین، تنوعی در جزئیات نقش روی داده، و حتی مهم‌تر از آن، ساده شدن گیاه ماه ـ نخل است که به صورت ستونی درآمده است (لوح ۱۹ الف)، و همین درخت ـ ستون کیهانی است که در نقش ستون تا سده‌هایی بعد در خاطره‌ها بر جا خواهد ماند (نک: ص ۱۰۸۰). لیکن هیچ‌گونه نوآوری از حدود نظام پیشین فراتر نمی‌رود. باید گفت که صور فلکی هنوز تغییر آشکاری در نگاره‌های متداول پدید نیاورده‌اند.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در مفرغینه‌های لرستان نیز هیچ نقشمایه‌ای دیده نمی‌شود که فرضیهٔ نمادگرایی صُوَر فلکی را تأیید کند. آیینی که سرزنده در آثار یادشده به توصیف تصویری درآمده، همان است که نقش مُهرهای اوایل هزارهٔ سوم پ‌م را در زمان خود داشته است. آسمان ـ خدا در حالت ایستادهٔ دست‌به‌دعا (لوح ۲۷ ب)، احتمالاً گاه درون دایرهٔ جهان دیده می‌شود (لوح ۵۸ ث) که معمولاً شاخ‌های گاو بر سر دارد. احتمالاً مفهوم اصلی این سرپوشش شاخ‌دار با گذر زمان کمابیش محو گردیده، و بعداً همان پوشش سر (بدون شاخ) چون نماد عمومی ربانیت بر جا مانده بوده است؛ گرچه با مشاهدهٔ آثار دیگر (لوح‌های ۲۷ الف، ۳۰ الف) این احتمال نیز تضعیف می‌شود. از سویی هم امکان دارد ربانیت بدون شاخ شخصیت دیگری بوده باشد، مثلاً آسمان ـ خدای اصلی که برخی از کاربردهایش به وسیلهٔ «ماه ـ خدا» اجرا می‌گردیده، بی‌آن‌که هستی آسمان ـ خدا در پس قدرت ماه ـ خدا محو شده باشد؛ و این فرضیه‌ای است که بعداً به نحوی در فرهنگ نوپیدای میتانیان تأیید می‌شود، چراکه آن قوم اعتقاد به وجود هر دو ربانیت یادشده، کاملاً مجزا از هم و با هم، داشتند (نک: همین فصل، پانوشت ۱۹). یقیناً هیکل پال‌دار و بدون شاخ بر روی مفرغینه‌ای متعلق به دورهٔ متأخر لرستان (لوح ۶۳) آسمان ـ خدای مطلقی بوده است که بلافاصله اهورامزدا را به ذهن متبادر می‌سازد.

احتمالاً ادراک یا مفهوم جهانی محدود در دایره، که معمولاً با نماد حلقه‌ای به بیان درمی‌آمده، اهمیت طوق را نیز محرز می‌ساخته است. این‌که طوق در فرهنگ‌های دیرینه‌تر ارزش آیینی داشته، از هر گونه شک به دور است، و بعدها دست‌کم سایه‌ای از این باور در طول دورهٔ اشکانی ــ اگر نه بعد از آن ــ بر جا مانده بود. در میانهٔ هزارهٔ سوم گاو نر یا ماده‌گاو نمادین (احتمالاً ماه) در موهنجودارو[۱۲۳] طوقی با پیچ‌خوردگی‌های مکرر به گردن دارد؛ و در لرستان خدای شاخ‌داری که با شیران دست در پنجه است نیز طوقی دارد که به شکلِ به‌اصطلاح مارپیچ‌های یک‌چشمی (نک: ص ۳۲۸ و شکل ۵۶) درآمده، و این خود نمادی از آسمان دوبخشی است که به صورت آب تصور شده است (نیز نک: صص ۲۹۹ ـ ۳۰۰، و شکل ۵۰ ج).

طوق دوران هخامنشی متشکل از یک حلقهٔ دهانه‌باز (یا حلقهٔ شکسته) است، و دو سر حلقهٔ باز به جانوران خورشیدی منتهی می‌گردد (لوح‌های ۱۲۱ الف، ۱۲۲ د)، و از این بابت دست‌کم به برخی از طوق‌های تزیینی چندلایهٔ پادشاهان اشکانی می‌ماند (نک: صص ۵۹۴ ـ ۵۹۵). بدین ترتیب معلوم می‌شود که از دورهٔ لرستان به بعد، ضمن این‌که طوق مفهوم جهانی خود را حفظ می‌کند، ظاهراً اشارهٔ تأکیدی آن به ماه یا به خورشید در نوسان است.

به هر صورت، برتری ماه در این آیین آشکار است. بیشتر نمادهای پیشین ماه در ترکیب‌بندی‌های نوین به کار گرفته می‌شوند، و در بسیاری از تقابل‌های خورشید و ماه (لوح ۳۹ ث، ج)، این آخری است که تقریباً همواره و گاه نیز به نحوی کاملاً آشکار برتری دارد (لوح ۴۷ پ). همچنین در این دوره ماه‌رخت، که در هیئت نخلی است، از نظر دور نمانده است (لوح ۳۰ الف)، گرچه امکان دارد جایش را درفشی با سرعَلَمی به شکل بز کوهی گرفته باشد، که همان بزهای کوهی نگهبان ماه به سنت دیرین بر دو سویش ایستاده‌اند (لوح ۲۶ پ). قابل توجه این‌که دایرهٔ متشکل از زنان پایکوبان دوباره ظاهر می‌گردد، آن هم در صحنه‌ای که مؤید نظریهٔ پیوند نزدیکشان با ماه است، زیرا در میان صفحهٔ مدور ماه تمام قرار دارند که گاوهای نر نگهبان آن را بر جای استوار داشته و نیز زینت‌بخش آن شده‌اند (لوح ۴۲).

گاو یکتاآفریدهٔ نیمه‌انسان عنصر چشمگیر دیگری در آن مجموعه نگاره‌هاست، که در حالت ایستادهٔ عادی

(لوح ۳۲ الف، ب) یا با شاخه‌های گیاهی نشان داده شده است که از خونش بیرون رُسته‌اند (لوح ۳۳ الف)، و یا در حال به دنیا آوردن جانوران است (لوح ۳۳ ب). بخش آسمان ـ خدا به همان اندازه مهم است، در پیوند با ماه یا بدون آن، و مسلط بر جانوران خورشید ـ تابستان یا ماه ـ زمستان احیاناً به لحاظ تضمین توالی فصول (لوح‌های ۲۷ الف، ۲۸، ۲۹، ۳۰ الف، ۳۸ ج، ۴۰، ۴۱ الف، ت، ۴۴ ب، ۴۵ الف ـ پ).

گرچه آیین ماه چیرگی داشته، با این حال خورشید نیز از نظر دور نمانده است. افزون بر شیرها که بی‌رقیب در فرمانروایی خود باقی‌اند (لوح‌های ۳۹ ت، ۴۳ ت، ۴۴ الف، ت، ۴۷ ت، ۵۰ الف ـ پ، ث، ۵۱ ت، ۵۲ الف ـ پ، ۵۳ ث، ۶۰ ت)، اسب‌های بسیار نیز می‌بایست مهرنگارهٔ خورشید بوده باشند (لوح‌های ۳۱ ب، ۳۵ الف، ۳۶ ب، پ، ۳۷ الف، ب، ۴۵ ت، ۴۷ ب، ۵۳ الف)،[۱۲۴] و همچنین جانور افسانه‌ای شیردال (لوح ۳۰ ب). باز مشاهده می‌شود که خروس در ارتباط با اسب یکی دیگر از نمادهای خورشید بوده است که کمتر دستخوش گذشت زمان شده و حضور افسانه‌ای‌اش به صورت «پَرودش» در ایران[۱۲۵] روزگاری دراز ادامه داشته است. خورشید ـ خدا نیز خود در حال کمانکشی سوار بر گردونهٔ شیرش به نقش برجسته درآمده است (شکل ۲۹۹).

سرانجام، نشانهٔ بارزتری از افزایش اعتبار خورشید پیدایی ایزدبانویی است که نمادهای او را بر خود دارد که خود، اگرنه تحقق او، پیش‌نمونهٔ اَناهیتاست. یا دِرواسپ[۱۲۶] که از تبار باستانی ایزدبانوی باروری است، در همان هیئت نیم‌گاوی خود همچنان حضور دارد (لوح ۴۶ ث). لیکن پهلو به پهلوی او مادینهٔ دیگری با همان حالت تردیدناپذیر باروری با سرهای خروس بر روی شانه‌هایش، یعنی نماد دیگری وابسته به خورشید (لوح ۴۶ ث) قرار گرفته است. پس مردم لرستان هنوز در طلب باران به درگاه خدایان باستانی نیایش می‌کردند، ضمن این‌که به‌تازگی دریافته بودند که نه تنها موظف بودند خشم خورشید را فرونشانند، بلکه همچنین می‌بایست حرمت او را نیز نگاه دارند.



شکل ۲۹۹. لثهٔ دهنه، مفرغینهٔ لرستان، هزارهٔ دوم ـ اول پ‌م، مجموعهٔ اکرمن، درازا ۱۰/۵ سانتیمتر.

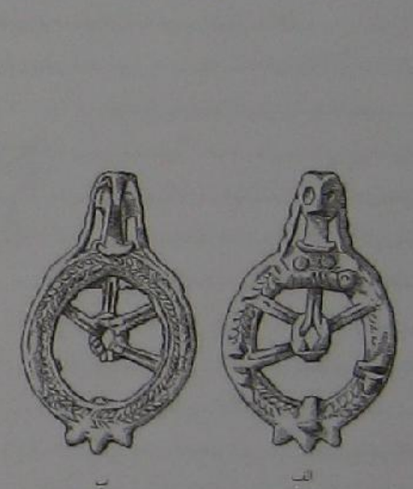
افزون بر دایره‌ای که ربانیت نرینهٔ خورشید درون آن عرضه می‌شد ــ نگاره‌ای که ممکن بود همان حلقهٔ کیهانی دیرین باشد، و یا دایرهٔ نوشناخته و اختصاصی‌تر مدار انقلاب خورشیدی را معرفی کند ــ لرستانی‌های اوایل هزارهٔ نخست پیش از مسیح دایرهٔ چرخ را نیز به کار می‌بردند. چرخ در ساخت لثهٔ دهانه‌ای مفرغی، که اکنون در موزهٔ هنرهای زیبای بوستن نگهداری می‌شود، نشان داده شده است. از آن‌جایی که همهٔ انواع دیگر لثهٔ دهانه برای دفع بلا و چشم‌زخم به کار می‌رفته، نامحتمل می‌نماید که این مورد کاملاً استثنا باشد. با این حال اگر مدرک دیگری به شکل تزیین زین و یراق آن را تأیید نمی‌کرد (لوح ۴۱ ب)، این چرخ ساده مبهم می‌نمود. توضیح این‌که روی حاشیهٔ دهنهٔ آن مدرک یک جفت چشم به شیوهٔ صورتک شیر معمول در لرستان کنده‌کاری شده است. پس این چرخ، چرخ خورشیدی است که قریب به یقین بر نماد مدار انقلاب خورشیدی بودن آن دلالت می‌کند. اما

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

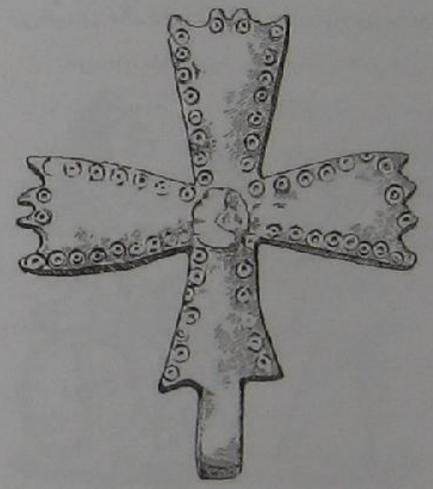
شگفت این‌که به نظر نمی‌رسد پرّه‌های چرخ به پیروی از معیارهای نمادپردازی تعیین شده باشند، زیرا در یک مورد چرخ خورشیدنما دَه پرّه داشته و در موردی دیگر نُه پرّه. با این همه، اشارهٔ این نقش به خورشید با وجود اثر زینتی دیگری از لرستان که در آن نقش چرخ با ایزدبانوی مادر که کودکی در بغل دارد آمیخته شده است و به احتمال زیاد مرتبط با خورشید بوده، تأیید می‌شود (شکل ۳۰۰ الف، ب). در این نقش مرکز چرخ از گرهی تشکیل یافته که خود نماد دیگری از آسمان دوبخشی بوده است (نک: صص ۵۹۹ ـ ۶۰۰، ۱۰۷۳). پرّه‌های چرخ شش عددند، و تزیین حاشیه چون حلقهٔ گلی تصویر شده که نقش گیاه سه‌بخشی خورشید به زیر آن افزوده شده است. این چرخ‌ها را می‌توان، گرچه به طور غیرمستقیم، صورت‌های قدیمی چرخ قانون بودایی دانست.

در مفرغینه‌های اصالتاً مرتبط با همین مضامین که در ماکو کشف شده (نک: صص ۳۱۱ ـ ۳۱۲)، نگاره‌های همانندی را بازمی‌یابیم، جز این‌که یک نماد ستایش‌آمیز بر اهمیت مقام ماه نیز افزوده شده است: صلیب 'مالتی' سراسر برش‌خورده از مفرغ، که اکنون در مجموعهٔ خصوصی نویسنده نگاهداری می‌شود، و همزمان با آثاری



الف ب

شکل ۳۰۰ الف، ب. آرایه به شکل چرخ و بر رأس آن ایزدبانوی مادر با کودک، مفرغ، لرستان، حدود ۱۰۰۰ پ‌م، مجموعهٔ اکرمن. الف. رو، ب. پشت، بلندا ۷ سانتیمتر.

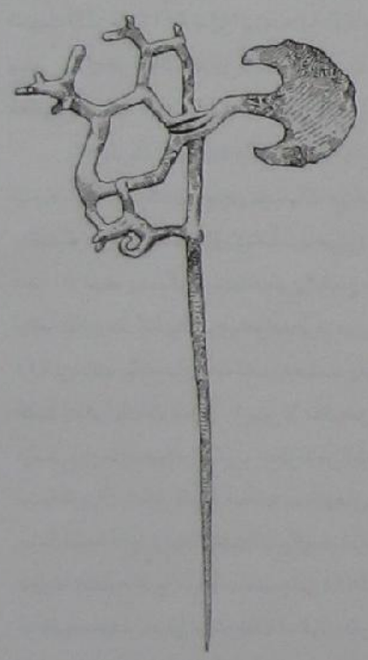


شکل ۳۰۱. سردرفش به شکل صلیب مالتی، مفرغ، از ماکو، آذربایجان، احتمالاً حدود ۱۰۰۰ پ‌م، مجموعهٔ خصوصی اکرمن، پهنا ۹/۵ سانتیمتر.

دیگر در ماکو یافت شده است (شکل ۳۰۱). سه بازوی صلیب هریک با چهار دندانه به فاصله‌های نابرابر صیقل‌کاری شده است. امکان دارد این چلیپاها صرفاً جنبهٔ تزیینی داشته باشند، لیکن آن‌ها را می‌توان در عین حال یادآور نگارهٔ پنجهٔ بازی به شمار آورد که گاه بر ظروف سفالین نخستین نقش گردیده است. بازوی چهارم در نیمهٔ پایین به شکل پایه‌ای درمی‌آید، ظاهراً برای این‌که در بالای دیرک درفشی نصب گردد. در سراسر لبهٔ بازوها حلقه‌هایی کوچک منگنه خورده است، همانند قطعه طلسم ایزدبانوی مادر که در لرستان ساخته می‌شد، و در اصل می‌بایست گل‌میخی هم در میانشان تعبیه شده باشد. شباهت بارز این چلیپا با صلیب‌های مسیحی و خصوصاً صلیب‌های قبطی[۱۲۷] کاملاً آشکار است؛ لیکن شرایط مربوط به محل کشف آن نشان می‌دهد که قدمتش به حدود ۸۰۰ تا ۱۲۰۰ سال پیش از مسیح می‌رسیده است.

مفرغینه‌هایی از همین نوع که در قفقاز یافت شده است نیز از بسیاری جهات همان شیوهٔ نگاره‌پردازی را نشان می‌دهند، و در پاره‌ای موارد نمادپردازی آغازین رایج در نجد ایران را با وفاداری شایان توجهی تداوم می‌بخشند. از جمله، سرسنجاقی به‌دست‌آمده از کوبان در یک روی سطح پهن خود سرتبری ریزنقش را که نمایان‌کنندهٔ یکی از عرصه‌های آسمان دوبخشی است، نشان می‌دهد (شکل ۳۰۲)،[۱۲۸] و بر پشت این سطح پهن گوزنی را که مورد حملهٔ دو سگ تازی است به تصویر درمی‌آورد؛ و این صحنهٔ آخری برگردانی دیگر از همان نگارهٔ آبخوری سفالینی است که از شوش I به دست آمده است، (نک: ص ۱۰۴۸ و لوح ۳ پ).

بدین منوال در آغاز هزارهٔ اول پ‌م هیچ نشانه‌ای از این‌که صور فلکی در فرهنگ ایران نقشی ایفا می‌کرده دیده نمی‌شود. با این حال، به دلایل متعدد، از جمله شواهد درونی قوی، می‌توان پذیرفت که دست‌کم بعضی از صور منطقةالبروج در طول هزارهٔ دوم پ‌م ضابطه‌مند و نامگذاری شده بوده است، چراکه از آن پس توالی اعتدال‌های ربیعی و خریفی جایی برای نمادپردازی دو صورت فلکی جانوری بسیار بااهمیت باقی نمی‌گذارد. خورشید ـ شیر قاعدتاً باید در زمانی از سال که مجموعه‌ای از اخترانی که امروزه اسد نام گرفته‌اند، در انقلاب صیفی یعنی لحظهٔ اوج خورشید (قلب‌الاسد) که بر آسمان مستولی بود، بخشی از آن مجموعه بوده باشد، وگرنه انگیزه‌ای برای رابطهٔ میان شیر و خورشید وجود نمی‌داشت. افزون بر این، آن رابطهٔ باستانی به صورت باور به «سروری» خورشید بر صورت فلکی اسد ادامه یافته است و زمینهٔ ترکیب شیر ـ و ـ خورشید در بازنمایی متداول عربی صورت‌های فلکی را فراهم ساخته است.



شکل ۳۰۲. سنجاق، مفرغ، از کوبان (قفقاز)، هزارهٔ دوم ـ اول پ‌م، موزهٔ تاریخ طبیعی، وین، بلندا ۱۸/۶ سانتیمتر.

بر همین منوال، دو برج ثور (گاو) و جُدی (بزغاله) اگر در همان زمان نام‌گذاری شده بودند، قابل توجیه می‌گردند؛ چه، اندکی پیش از حدود ۱۲۰۰ پ‌م اعتدال بهاری به آن صورت فلکی که اکنون ثور (گاو) خوانده می‌شود، حلول می‌یافت. گاو یکتاآفریده که از خونش گیاهان تازه جوانه می‌زدند و بر زاد و ولد گله‌های چهارپایان می‌افزود، گرچه در اصل از مفهوم ماه در مقام نیروی حیات‌بخش برگرفته شده بود، لیکن تصویر کاملی بود از بهار با گیاهان نورُسته و چهارپایان نوزادش. و نیز بُز یا بزکوهی، که در زمانی دراز نماد زمستان شناسایی شده بود ــ زیرا در اصل مقام جانوری وابسته به ماه و ارتباط با تاریکی و باران را داشت ــ با گروه اخترانی (برج جدی) که خصوصاً به هنگام انقلاب زمستانی در اوج تابندگی بودند پیوند داده شد. در دورهٔ یونانی ـ رومی این صورت فلکی به هیئت جانوری مختلط، نیمی بز و نیمی ماهی، توصیف شده بود؛ لیکن در اصطلاح عربی آن به طور ساده بزغاله (الجَدی) خوانده شد، و اما انگارهٔ بز ـ ماهی یونانی یقیناً گونهٔ دیگری از بز یا بزکوهی به عنوان نماد ماه بوده است، چنان‌که همان شکل وابسته به آیین ماه دست‌کم در زمان کهنی

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

مانند دورهٔ آشوری[۱۲۹] پدیدار می‌شود. همچنین، بازتاب برخی از عمده‌ترین این صورت‌های فلکی را می‌توان در نگاره‌های اشیای مفرغی لرستان یافت، از جمله در سرسنجاقی که خورشید را در اوج تابش و با شعاع‌هایی که در هر سمت به سر گاو نری منتهی می‌گردد، نشان می‌دهد (لوح ۶۰ ث). ممکن است این هیئت نمادی از خورشید بهاری در حلول به ثور در نظر آید، گرچه از سویی هم احتمال دارد به طور ساده چون تعبیری دیگر از نیایش برای ترکیب خورشید ـ ماه بوده باشد، با در نظر گرفتن این تلقی که چهار سر گاو اشاره‌ای به چهار تربیع ماه بوده باشد.

آمیزهٔ گاو یکتاآفریده با مفهوم خورشید بهاریِ زندگی‌بخش احتمالاً به توجیه سر گُرزی متعلق به آن دوره، در مجموعهٔ خانم اوتو اچ. کان (شکل ۳۰۳)، کمک خواهد کرد. در این اثر سه سر گاو که پشت‌به‌پشت بر هم چسبیده و نیرومندانه نگاره‌پردازی شده‌اند، پایانهٔ هرمی‌شکل سر گرز را تشکیل داده‌اند، و همچنان‌که پیش‌تر یاد شد، در آن زمان آرایش سه‌بخشی متقارن عمدتاً به خورشید اشاره داشته است. همین نگاره نیز بر پایانهٔ مفرغینه‌ای از لرستان به کار برده شده (شکل ۸۶۰ ب)، و بعدها روی مُهری متعلق به دورهٔ هخامنشی تداوم یافته است (لوح ۱۲۴ د). بدین ترتیب این نماد با توالی مراحلی منطقی از ماه به صورت فلکی، و از آن به اعتدال ربیعی ــ که در آن موضع می‌توانسته است همچنین با خورشید احیاشده ارتباط یابد ــ عملاً مفهوم خود را معکوس ساخته است، با این حال هیچ‌یک از مواضع نمادین خود را از دست نداده است.

دلیل گزینش صورت فلکی عقرب به‌آسانی روشن نیست. این گروه اختران در هزاره‌های چهارم و سوم پ‌م نشان‌دهندهٔ اعتدال پاییزی بودند، که در آن صورت، عقرب چون نمادی از ماه برای فصلی که ورود زمستان را پیشگویی می‌کرد، بیش و کم مناسب می‌بود. البته، توجیه فوق برای قطعیت یافتن آن گزینش کافی نمی‌نماید.

از سوی دیگر، ارتباط دیگری با این صورت فلکی (عقرب) در میان است، که اگر تصادفی بوده باشد، واقعاً تقارن شگفت‌انگیزی خواهد بود. در واقع هیئت‌های منطقةالبروج نه تنها برابر با دوازده ماه سال وضع شده بوده‌اند، بلکه هریک به بیست‌وهشت واحد شبانه‌روزی ماه قمری نیز منقسم می‌گردیده‌اند. می‌توان به‌یقین گفت که ایرانیان ماه قمری را پیش از سال خورشیدی مبنای گاه‌شماری خود قرار داده بودند؛ ضمن این‌که معلوم نیست روزهای خود را پیش‌تر چگونه می‌نامیده‌اند. منطقی است که تصور شود با شناخته شدن «منازل قمر»[۱۳۰] ــ یا تغییرات شکل ماه در آسمان ــ روزهای منطبق با یکی از حالات قمر اگر هم با نامی مشخص نمی‌گردیده، دست‌کم با آن‌ها ارتباط داشته‌اند. یکی از این منزل‌های قمر به عنوان نیش‌های عقرب شناخته شده و در تَرَتُّب روزانه شانزدهمین بوده است، یعنی ارتباط با ماه تمام داشته است. این خود رابطهٔ تعیین‌کننده‌تری در میان ماه و عقرب بوده، که می‌تواند علت استقرار عقرب در آن منزل بوده باشد؛ خصوصاً به اعتبار رابطهٔ صوری آشکار میان نیش‌های عقرب با نقش هلال ماه در سفالینهٔ سامرا (نک: صص ۱۰۵۲ و ۱۰۵۳).

این نظریه‌پردازی به‌تنهایی سست می‌نماید، لیکن با به میان آوردن موقعیت صورت فلکی سنبله تقویت می‌شود. در واقع در آن سه روز پیش‌تر که قرص ماه به حالت بدر تمام است و به کمال افزایش خود می‌رسد، در حیطهٔ برج سنبله قرار داشته است. یک ربانیت مادینه در دورهٔ کالکولیتیک نه فقط با ماه تمام پیوند داده می‌شد، بلکه همچنین در تقارن نزدیک با برج عقرب قرار داده می‌شد (از جمله در همان نقش سفالینهٔ سامرا)، حتی درحالی‌که سنبله در آسمان دیده می‌شود. سنبله بعدها مقامی برابر با اَناهیتا یافت که ایزدبانوی باروری

خورشید بود، لیکن در زمانی که اَناهیتا عمدتاً ایزدبانوی باروری ماه را به زیر سلطهٔ خود درآورده بود؛ و ایزدبانوی باروری ماه شاید به احتمال زیاد سرنمونهٔ اصلی آن صورت فلکی بوده باشد.

برای برطرف ساختن هرگونه شک در این باره که پیکره‌های آیینی باستانی بر اثر یکی شدن با گروه ستارگان به آسمان راه یافتند، ذکری از سه صورت فلکی دیگر به میان می‌آوریم: ماروَش (خَوَا)، دوپیکران (جوزا)، و یک صورت فلکی «مفقود» که در وصفش آمده است: «گوزنی که دو مار از منخرینش آویخته است». صورت فلکی مار تحریف مستقیم آسمان ـ خدا در حال نگاه داشتن جوّ ـ مار (یا ماران) است. دوپیکر که دربارهٔ هویّتش نظرپردازی بسیار شده، در بازنمایی‌های دیرینه‌تر از شانه به هم متصل می‌بوده‌اند، که یقیناً ماهیت دوپیکری آسمان ـ خدا (یا دوبخشی بودن) را تکرار می‌کرده‌اند، و چنان‌که قبلاً از نظر گذشت، مشی و مشیانه عنوان یافته بودند (نک: صص ۹۹۴ ـ ۹۹۵ و ۱۰۵۴). صورت فلکی 'مفقود' گوزنی بوده با ماران آویخته از منخرینش که با یکی از شمار صُوَر فلکی که به عللی نامعلوم از آن نظام ساقط گردیده بود، یکی بود (نک: ص ۱۰۴۷).



شکل ۳۰۳. سر گُرز، مفرغ، احتمالاً هزاره‌های دوم یا اول پ‌م، مجموعهٔ بانو اوتو اچ. کان، بلند ۱۰/۱ سانتیمتر.

هیئت‌های دیگر در مجموعهٔ دیرینهٔ نجومی که معادل‌هایی در میان صور فلکی یافته باشند کمتر برجسته‌اند، و از این رو برقراری رابطه‌ای میان آن دو مقوله با اعتماد کامل میسّر نیست. گروه اختران کَلب اکبر که شامل ستارهٔ کاروان‌کش می‌گردد، از دورهٔ کالکولیتیک عامل 'ریزش باران' شناخته شده بود، و مدرک مستند آن نقشمایهٔ تازی‌های ابرنما بر سفالینه‌های آن دوران است. قطعی‌تر از آن خاستگاه مجموعهٔ اختران تک‌شاخ است که بلافاصله در کنار ستارهٔ شعرای یمانی رؤیت می‌شود، و با تیشتر که ربانیت باران‌زا شمرده می‌شود و تک‌شاخ در کنارش قرار داشت، معادل بوده است. بر همین منوال، برج حوت (دو ماهی) به احتمال بسیار بازتابی بوده است از نقشمایهٔ گروه ماهیان ابرنما که در تزیین سفالینه‌های دورهٔ کالکولیتیک به کار می‌رفته است. صورت فلکی دلو که در نظر اعراب همان ظرف آب بوده است، احتمالاً منتزع از نقش ابرنمای گروه سبو بوده که تیشتر با آن باران نازل می‌کرده است. صورت فلکی قو (بُرج دَجاجه) نیز به احتمال قوی مأخوذ از گروه قوهای ابرنمای نقش‌شده بر سفالینه‌ای یافت‌شده در شوش I بوده است، که در حال پرواز بر موج‌های جو در زیر نور ماه تمامند (شکل ۳۰).

اخترشناسان هزاره‌های دوم و اول پ‌م با ادغام کردن نگاره‌های آیینی کهنسال در نظام دینی ـ جادویی نوینشان، صرفاً از همان روال محتاطانه پیروی کرده بودند که بارها مورد بهره‌وری عموم ادیان نوظهور قرار گرفته است، چرا که ایمان در هر حال به امور معمول و آشنای انسانی دستیازی می‌کند و احترام و تقدیس در حال و هوای دیرسال آسان‌تر برانگیخته می‌شود. اما این‌که چرا از عناصر ویژهٔ ایرانی مانند کیومرث ـ ماروَش (حوا)

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

و مشی ـ مشیانه ـ دوپیکران استفاده شده است، پرسشی را پیش می‌کشد که: اگر نام‌های این صور فلکی واقعاً ابتکار منجمان بابلی بوده، چرا نگاره‌ها و نمادهای بیگانه را به عاریت گرفته بوده‌اند؟

می‌بایست در دورهٔ بحران‌های فکری بوده باشد که به اسطوره‌ها صورتی ضابطه‌مند دادند تا به نمادهای دیرین‌سال وجوهی عقلانی بخشند، و صورت‌های فلکی سامان یافتند تا آن نمادها را در بر گیرند، و مجموعهٔ ایزدان ایرانی به درجه‌ای از پیچیدگی دست یافت که در آثار نوشته بدان‌ها اشاره شده است. اما این‌که پدیده‌های یادشده چه زمان و چگونه روی داد بر ما آشکار نیست. در این باره، همچنان‌که در بیشتر موارد مربوط، دورهٔ مادی به طور نفوذناپذیری ناشناخته مانده است. پرتو اندکی بر روزگار دراز پیش از هخامنشی افکنده شده که حاصل پایمردی در کاوشگری‌های معبد آشوری در موزازیر بوده است.[131] این معبد که از آنِ آسمان ـ خدا بوده، افزون بر نماد نیزه‌ای در پایانهٔ بالای بام دو شیب، و نیزه‌ای چون درفش بر دو جانب آستانه، گاو نگهبانی نیز بر درگاه ایستاده است که نشان می‌دهد در این جایگاه هم ماه از اعتبار ویژه‌ای برخوردار بوده است.

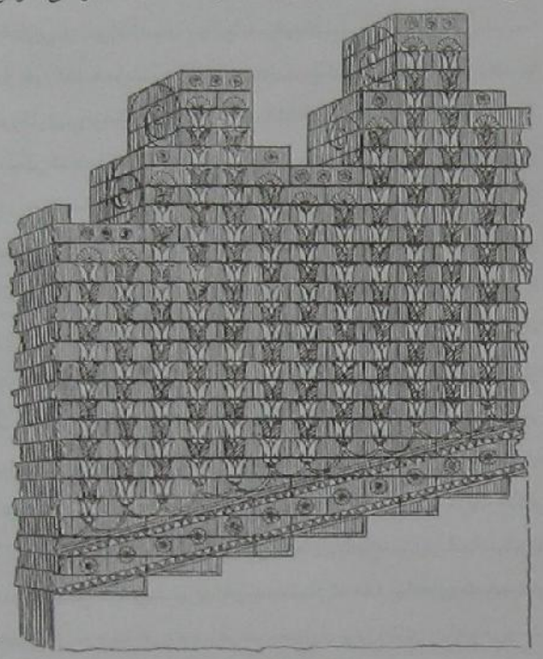
دورهٔ هخامنشی

اطمینان به قدرت خویشکاری ماه بار دیگر در کاخ‌های شاهی هخامنشیان در تخت‌جمشید دیده می‌شود. پلکان ورودی، از سطح زمین به روی صُفهٔ بزرگ، مقابل ساختمانی پایان می‌یابد که پیداست کاربرد مادّی روزمره نداشته است (نک: صص ۴۰۳ ـ ۴۰۴)، بلکه جلو درگاه آن دو پیکرهٔ غول‌آسا از گاوی بال‌دار آمیخته با سر مردی با ریش انبوه عرضه شده است که نماد، تجسد و کالبدپذیری جانوری ماه (لوح ۸۳) بوده است. چهار جفت از این پیکره‌ها بر زمینهٔ طرح صلیب مالتی، یعنی همان نشانهٔ دیرین ماه، قرار گرفته‌اند.[132] چنان‌که پیداست پیکره منحصراً معرّف ربانیت ماه نیست، زیرا تاجی که دارد به شکل حلقه‌ای از گلبرگ‌های قائم نیلوفر آبی با گلواره‌های نیلوفر آبی بر حاشیهٔ آن است که همه نمادهای خورشیدی‌اند. ظاهراً تلفیقی صورت گرفته که ادامهٔ باوری کهن بوده، و به موجب آن ماه ـ خدا دست‌کم بخشی از امتیازات آسمان ـ خدا را به اختیار خود درآورده است. این نیز ستایش دیگری است نسبت به اعتبار مقام ماه در آن آیین. همچنین گاوهای سرستون‌ها به شکل پیش‌تنه‌های پشت‌به‌پشت عرضه گردیده‌اند، و این شیوه‌ای است که به‌وضوح در مُهری از هزارهٔ سوم پیشینه دارد (شکل ۷۰ پ). همین شیوه بعدها نیز بر مُهر دیگری از دورهٔ هخامنشی (لوح ۱۲۴ ظ) تکرار شده است. آرایه‌هایی در اندازه‌های کوچک‌تر نیز یافت شده که به همین شیوهٔ خاص ساخته شده‌اند. بزهای کوهی بال‌داری که در حال بالا رفتن از شاخهٔ نخلی هفت‌دالیری هستند، صورت فشرده‌ای از انگارهٔ ماه ـ نخل برآمده از صورتکی ریش‌دار با گوش‌های گاو (نوعی انطباق با نیم‌خدای مخوف چهرهٔ اساطیری یونان به نام سیلنوس، و بسیار شبیه گاو ـ مرد ماه) است و قاعدتاً باید از ظرف‌هایی که در آیین مربوط به ماه به کار می‌رفتند گرفته شده باشند (لوح ۱۱۲ الف، ب).

لیکن ماه با همهٔ اهمیتش به هیچ رو تنها بر عالم فرمانروایی نمی‌کرد. خورشید نیز جایگاه خود را یافته بود. شیردال‌ها و شیران (نمادهای خورشید) با بزهای کوهی (نماد ماه) به مقابله برخاسته (لوح‌های ۱۱۳ الف، ۱۱۴، ۱۱۷ الف، پ، ت)، و سرستون‌های پیش‌تنهٔ گاوی (نماد اصلی ماه) در تخت‌جمشید و شوش با پایه‌ستون‌های مزین

به نیلوفر آبی (از نمادهای خورشید) بر تعادل میان دو قدرت متقابل تأکید می‌ورزیدند (لوح‌های ۱۰۱، ۱۰۲).

نیلوفر آبی که در واقع نگاره‌ای چیره در آرایه‌پردازی زمان هخامنشیان بود، نه فقط پیوسته در تزیینات کاخ‌های تخت‌جمشید و شوش به کار برده شده، بلکه طراحی نقوش گروهی از ظروف سیمین نیز متکی به آن است (نک: صص ۴۶۸ ـ ۴۷۱). پادشاه، نمایندهٔ آفریدگار، در میان حلقه‌ای که با بال‌های اهورامزدا نگه داشته شده، شکوفهٔ نیلوفر آبی را در دست دارد (لوح ۹۶ پ). نیلوفر آبی، اگر نه به طور کامل، تقریباً به عنوان درخت بس‌تخمه جانشین انار گردید، و در کاخ هخامنشی شوش بر روی آجرهای لعابی پوشش بدنه‌ها به نقش سراسری بدل شده است (شکل ۳۰۴).[133] این نقش‌پردازی سراسری همتای طرح و نقش سراسری ماه است که از طومارهای دوگانه و متقارن تشکیل شده و بازماندهٔ نگارهٔ آسمان دویخشی است که تقریباً به سرتیر دوپهلو تبدیل شده بود (شکل ۲۸۵).[134] همین گیاه نیلوفر آبی عملاً چندین سده پیش‌تر از آن در سوریه به مثابهٔ نقشی تزیینی به کار



تصویر ۳۰۴. مقطع پوشش دیوار با آجر لعابی، نگارهٔ گیاه نیلوفر آبی، کاخ هخامنشی، شوش.

برده می‌شد، لیکن به احتمال زیاد آن نقشمایه مستقیماً از مصر به مجموعهٔ آرایه‌های هخامنشی وارد گردیده بود؛[135] زیرا همراه با آن یک عنصر معماری دیگر نیز که در کاخ تخت‌جمشید جلب‌نظر می‌کند و در اصطلاح قرنیز رُبع گردی خوانده شده، وارد معماری هخامنشی گردید که خاستگاهش بدون شک مصر بوده است؛ نهایت این‌که در کاخ تخت‌جمشید این عنصر مزین به گلبرگ‌های قائم نیلوفر آبی گردیده است. همین آرایش در تاج درگاه مردان گاوتنه نیز به اجرا درآمده است.

در سراسر کاخ‌های شاهی نشان‌های رمزی خورشید و ماه در ترکیب و تقابل با هم یا جدا از هم تکرار می‌شوند. بدین ترتیب بر قدرت دوجانبه و همچنین مسئولیت دوگانهٔ ملازم با یکدیگر در شخص شاه پیوسته تأکید می‌شود. در ائالهٔ کاخ شاهی نیز غالباً این نشانه‌های رمزی با هم تلفیق می‌شده‌اند (نک: فصل ۶۲). همچنین هیکل‌های جانورانی که سریر شاهی را بالا نگه می‌دارند (نک: فصل ۶۲، و لوح ۸۴) تقریباً به طور یقین اختران یا زمان را القا می‌کنند، زیرا شمارشان یا بیست‌وهشت یا سی است، که با ماه قمری یا ماه خورشیدی مطابقت می‌یابد، که بازتابی از نظام گاه‌شناسی آن دوران بر اساس موازینی هنوز ناقص بوده است.[136] در کاخ شوش، نقوش پوشش آجر لعاب‌دار شیردال و گاو بال‌دار را پا به پای هم عرضه می‌کنند (لوح ۷۷ الف، ب). ضمناً در انتهای صف دراز

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

خراجگزاران به هنگام بار عام نوروزی در نقش‌برجستهٔ تخت‌جمشید، دیده می‌شود که شیر بر گاو چیره گردیده و او را به زانو درآورده که یادآور حلول اعتدال بهاری و آغاز غلبهٔ تابستانی خورشید بر شب دراز و بارانی زمستان (ماه) است. نکتهٔ شایان توجه دیگر این‌که عموم پیکارهای نمادین جانوران درون زمینه‌هایی سه‌گوش رخ می‌دهد که می‌تواند تداومی از همان ادراک آغازین در مورد آسمان سه‌گوشه بوده باشد.[۱۳۷]

ترکیب‌هایی از نگاره‌های رمزی ماه و خورشید همچنین بر روی اشیای کوچک و آرایه‌ها به کار رفته، و از آن جمله است پیشانی‌بندی با نقش گوژکاری روی نواری از طلا (لوح ۱۱۷ ب) که در آن نماد آفتابدرخت آذین ترکیبی نیلوفر آبی و برگ نخلی است، لیکن نماد ماه ـ درخت شماری گویچه‌های نصب‌شده روی هم و در حفاظ دو گروه غازهای ابری‌نما است، که در موارد بسیار روی نخستین سفالینه‌های منقوش چون نمادی مرتبط با ماهیت ماه به کار گرفته می‌شده است. نمونهٔ دیگر دستبندی است (لوح ۱۲۲ خ) با نقشی بسیار فشرده لیکن شگفت‌آور از شیرها در حال بلعیدن بزها، که وصفی رمزگونه از پیروزی سال نو خورشید بوده است.

همین اندیشهٔ توالی فصول متداول‌ترین نقشمایه‌های روی مُهرهاست. آسمان ـ خدا، که غالباً در هیئت شاه نمایان می‌گردد و در اکثر موارد هویت خود را با بازنمایی نمادی آسمانی آشکار می‌سازد، عموماً عاملی اثرگذار است (نک: ص ۴۶۷). فصول در چرخشند، نه تنها از آن جهت که یکی بر دیگری چیره می‌گردد، بلکه از آن‌جا که نیروی ربانی بر آن‌ها نظارت دارد. بسیاری از این صحنه‌ها با حضور آسمان ـ شاه، تابستان ـ خورشید یا زمستان ـ ماه، به‌ویژه بر روی مُهرها، هیولای مهیبی را نشان می‌دهند که از نمادهای گوناگون شکل گرفته است. برای نمونه، یکی از این هیولاها (لوح ۱۲۳ ح) متشکل است از پیش‌تنهٔ گاو بال‌دار ـ آدمی سر (در این‌جا بدون شاخ) که به بدن عقربی درشت[۱۳۸] ـ آرمیده بر هیکل گُرازی ـ پیوند خورده است، که همه نمادهای ماه هستند، و در پشت این ترکیب‌بندی توهم‌انگیز نخلی قرار دارد که خود ماه ـ درخت متداول بوده است. به نظر می‌رسد در این دوره، در نتیجهٔ این توجه به توالی فصول (در وهلهٔ نخست به خاطر اهمیتی که در امور کشاورزی داشت) ادراکی از زمان به معنای دقیق کلمه شکل گرفته باشد. زیرا پادشاه، در مقام نمایندگی ربانی‌اش، با موجودی آمیخته از خورشید، ماه، و عناصری آسمانی نیز دست و پنجه نرم می‌کند (لوح ۹۵) که در حدود همان دوره در بابل به منزلهٔ نمایندهٔ زمان شناخته می‌شد (نک: فصل ۳۶، پانوشت ۱۱۲).[۱۳۹] این هیولای هولناک که از پیش‌تنهٔ شیر، شاخ گاو، چنگال‌های عقاب، دم عقرب و بال‌های چهارشقهٔ عقاب به هم رسیده است، نماد سرعت گذر زمان بود؛ گرچه با کیفیت ادبی این اندیشه خود حاکی از آن است که زایندهٔ ذهنیتی بسیار بعدتر بوده است. به احتمال زیاد چهار بال عقاب در اصل اشاره‌ای رمزی به چهار جهت اصلی جهان بوده است.

رابطهٔ میان شاه و گرفت‌وگیر جانوران اختری ظاهراً در نقش روی مهر استوانه‌ای در موزهٔ بریتانیا یی به‌وضوح تجسم یافته است. در این صحنه، شاه و دو جانور متقارن روی پایه‌ای ایستاده‌اند که آشکارا از سیزده واحد مجرا تشکیل شده است، یعنی تقریباً به طور قطع معادل تعداد سیزده ماه هر سال قمری (لوح ۱۲۳ پ). اگر این تعبیر درست باشد، به‌ویژه از این رو جالب توجه خواهد بود که برقراری سال قمری در نگاره‌پردازی عمومی به رغم سال خورشیدی اومتاصورت گرفته است، و این ابهام در گاه‌شماری حتی در نقوش تخت‌شاهی آشکار است (نک: ص ۱۰۶۷).

شخصیت شاهی که بر زمان فرمان می‌راند و فصول را در اختیار دارد، مسلماً جانشین بزرگ‌خدا یا

آسمان ـ خدا بوده است، یعنی احتمالاً ربانیتی که در بیشتر موارد به اختیار خود فرمانروایی می‌کند، و از هرگونه تعارضی با خورشید یا ماه برکنار است؛ لیکن در موارد دیگر که رهسپار شکار آسمانی خود می‌شود سوار بر اسب نشان داده شده است (لوح‌های ۱۲۳ ژ، ص، ۱۲۴ پ، خ)، و احتمالاً در این وضعیت آمیزه‌ای از ربانیت آسمانی و ربانیت خورشیدی است، زیرا این آخری نیز در دوره‌های بعدی مشخصاً سواره دیده می‌شود. از جانب دیگر، همین هویت بر روی مهری آشکارتر شده است، زیرا شکارگر در آن شخصیتی سه‌گانه دارد (لوح ۱۲۳ ش)، و اکنون دیگر از واحد سه‌گانه تقریباً همیشه خورشید منظور شده است.

در این مرحله، اعتبار تعالی‌یافتهٔ آناهیتا بر ارتقای مقام خورشید در ارتباط با آسمان ـ خدا منطبق می‌شود (لوح ۱۲۴ غ، ق). آناهیتا اینک یگانه ایزدبانوی باروری است و درواسپ، ایزدبانوی ماه ـ گاو که بر او تقدم زمانی می‌داشت، همچنان‌که پیداست، دیگر از آیین رسمی محو شده است، هرچند که ظاهراً در باورها و آیین‌های قومی به حیات خود ادامه داده است، چراکه در روزگار ساسانیان دوباره پدیدار می‌گردد (نک: ص ۹۱۲).

یک نگارهٔ دیگر که در این دوره رواج می‌یابد ظاهراً خاستگاهی در دورهٔ کالکولیتیک داشته است. توضیح این‌که در بالای نقش‌برجسته‌های تخت‌جمشید ردیف‌هایی از لوزی‌های نیمه‌پلکانی توأم با دو دوگاه چهارگوش تونشسته در هریک از آن ردیف‌ها دیده می‌شود (لوح ۹۱). نیز همین نگارهٔ لوزی‌های نیمه‌پلکانی در سفالینه‌های منقوش تخت‌جمشید[۱۴۰] به احتمال زیاد چون نمادی از ملکوت زیرین به کار می‌رفته است (نک: صص ۱۰۳۵ ـ ۱۰۳۶ و شکل‌های ۲۸۲ ـ ۲۸۳)، که در واقع تعبیری دیگر از نماد متداول برای آسمان سه‌گوشه‌ای بوده است. در یک «کودُررو»ی Kudurru عیلامی، این نقشمایه حاشیهٔ زیر دو نقشمایهٔ نجومی و آیینی ثبت‌شده در بالای چارچوب کتیبه‌هایی (که متن نوشته ندارد) را تشکیل می‌دهد.[۱۴۱] آشوریان که فرهنگشان آن همه عناصر منطبق با سنن باستانی ایران را در خود داشت، نگاره‌های یادشده را در بالای بناهای خود به کار می‌بستند، و خصوصاً در هر مورد «سرنیزهٔ» نماد آسمان[۱۴۲] جای خود را محفوظ می‌داشت؛ این نحوهٔ نگاره‌پردازی توأم با لوزی‌های نیمه‌پلکانی و دیگر نگاره‌های اختری در معماری اشکانی به طرز برجسته‌ای نمایان است (نک: ص ۵۴۰ و شکل‌های ۹۳، ۹۶، ۱۱۴ خ). به گزارش هرودوت، هنگامی که پادشاهان دولت ماد کنگره‌های برج و بارو را بر سر کاخ‌های خود نشاندند که همچون کاخی آشوری با تشبیه خیالی از روی آسمان چندطبقه ساخته شده بود، هر مجموعه از کنگره‌ها را نیز به رنگ متفاوت یکی از سیارات[۱۴۳] درآوردند و کاربرد نمادینشان را برجسته‌تر ساختند. بدین ترتیب، دلیل کافی موجود است که بپذیریم در معماری‌های هخامنشی نیز کنگره‌های پلکانی در بالای بدنه‌ها همچنین یادآور یا نمودگار آسمان بوده است، خصوصاً که نمادین بودن عوامل دیگری در آرایه‌های هخامنشی نیز مشهود و مسلم است.

اما اگر چنین باشد، پس مستطیل دوگانهٔ فرونشسته در بدنه چه نقشی داشته است؟ به احتمال زیاد نشان‌دهندهٔ درگاه دولتهٔ آسمان بوده است که در نگاره‌پردازی هزارهٔ اول پ‌م، اگر نه پیش‌تر از آن، پدیدار گشته بود. همچنین بر روی مُهری عیلامی در کنار نقش چهار جانور شاخ‌دار مظهر ماه، درگاهی دولته دیده می‌شود.[۱۴۴] به همین منوال هنگامی که گیلگمش و انکیدو به جنگلی می‌روند که در میان آن کوهی بوده و بر روی آن خدایان مقام داشته‌اند (آسمان)، آن دو از میان درگاهی عظیم و زیبا[۱۴۵] عبور می‌کنند. شاید این یادآوری نیز بجا باشد که در کاخ سارگن که طرح و نقشهٔ آن مبتنی بر نگاره‌پردازی آسمان چندطبقه بوده است، هریک از هفت اشکوب

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بنا نمایی بوده است متشکل از واحد ساختمانی مکرر و مشتمل بر جفتی قاب‌بند مستطیل فرونشسته در بدنه، مشابه با درگاهی دولته.

بر پایهٔ بسیاری از بازنمایی‌های روی سکه و مُهر که در ویرانهٔ آتشگاه‌ها بر جا مانده، می‌توان گفت که آتشگاه هیچ آرایه‌ای را برنمی‌تافت و اندک عناصر افزوده که در آن‌گونه ساختمان ساده به کار می‌رفت قاعدتاً باید مطابق مقررات و موازینی بسیار سخت‌گیرانه‌تر از طرح‌های کم‌اعتبارتر انجام می‌گرفت. البته آتشگاه‌ها با یکدیگر تفاوت‌های عمده داشته‌اند، لیکن شماری از عناصر و اندیشه‌های اجرایی با دگرگونی‌های جزئی تکرار می‌شدند. در جلوخان، و شاید هم در هریک از جلوخان‌های چهار جهت بنا، درگاهی تعبیه می‌شد. ممکن است این طاقی ساده بوده باشد، مانند آتشگاه‌های نقش رستم (شکل ۳) که نمونه‌بدل‌هایی کوچک‌تر از آتشکده‌های ساسانی بدون گنبدها بودند. این‌که می‌بایست دو آتشگاه در کنار هم ساخته شود اشارتی بوده است بر تداوم آرمان آسمان دوبخشی در آن روزگار. ممکن است روی در سه قاب‌بند مستطیل‌شکل فرونشسته نشان داده شده باشد، مانند برجسته‌کاری صخره‌ای نقش رستم،[۱۴۶] و نظیر کنگره‌های پلکانی تخت‌جمشید. این نگاره بر سکه‌های هخامنشی نیز نمایان است (لوح ۱۲۶ چ)، و گاه روی سکه دری دولته دیده می‌شود که بی‌شک اشاره به آسمان دوبخشی بوده است (لوح ۱۲۶ ج). این طرح احتمالاً می‌تواند منشأ درگاهی بوده باشد که با ستونی واقع در میان به دو نیم منقسم گردد (لوح ۱۲۳ ج). این عنصر در معماری تاریخی طولانی داشته است،[۱۴۷] بیشتر از آن جهت که نهایتاً نمایز آشکار میان ورودی و خروجی درگاه را فراهم می‌آورده است. سکه‌های دیگری (لوح ۱۲۶ خ، د) آتشگاه‌هایی را نشان می‌دهند که گویی در پایه‌شان دری سه‌لته جای داده شده است. این تأکید مداوم بر درگاه‌های آسمان و ملکوت، نشانهٔ آگاهی از دوردستی احترام‌آمیز بزرگ‌ـ خدا است، روح انسانی تنها قادر است تا حد درگاهی را ببیند که در عین پرده‌داری، تلویحاً حضور الهی را در پس آن القا می‌کند. هم از این روست که در تخت‌جمشید درگاهی نمادین بر آستانهٔ جایگاه شاه ــ یا جانشین بزرگ‌ خدا ــ ساخته شده است. حتی در دورهٔ اسلامی نیز ایرانی به «درگاه الهی» دعا می‌کند، و زیارتگاه‌های مقدس را «آستانه» می‌نامد.[۱۴۸] فرد مؤمن تنها به درگاه حضرت باری‌تعالی قُرب می‌جوید.

دومین عنصر اصلی در ساختار آتشگاه، کنگره‌های بالای بدنه بود که به طرز ساده یا پلکانی ساخته می‌شد که نتیجهٔ تلفیق نماد باستانی آسمان با عناصر معماری بود. لیکن در موارد دیگر این معماری کنگره بیشتر به اشتقاقی از شاخ‌های جفت می‌ماند که به همان اندازه باستانی بود (لوح ۱۲۶ چ). گاه نیز همانند برجسته‌کاری نقش‌رستم پایه‌ای سه‌پله یا قسمت بالایی سه‌پله جفت شده، که احتمالاً مانند صُفّهٔ پلکانی تخت طاقدیس نشان‌دهندهٔ سه مرحله ــ یا طبقهٔ ــ آسمان بوده است. همین مفهوم ممکن است الهام‌بخش آتشگاه نامتعارفی باشد که پشت سکهٔ چهاردرهمی بَعَدات اول (باگادات‌س) نقش بسته است (لوح ۱۲۶ ج). در این نقش، سه آتشگاه یا آتشدان کوچک فرعی در بالای آتشگاه اصلی کنار هم قرار گرفته که هریک قاب‌بندی گودنشسته و رأس شاخ‌دار دارد.

در این‌که صورت‌های فلکی عمده، شامل گروه اختران دوازده‌گانهٔ منطقةالبروج، تا دورهٔ هخامنشی کاملاً شناخته شده بودند هیچ‌گونه تردیدی نیست. لیکن این‌که نمادهای دیرینه که از نو برای «ایجاد» صور فلکی تازه به کار برده شده بودند در مفاهیم نوین خود تا چه اندازه مورد تفسیر قرار گرفته بودند، چندان روشن نیست. مسلماً نقوش گرفت‌وگیر جانوران در تخت‌جمشید نمی‌توانسته است تعبیرات منطقةالبروجی داشته باشد، چه در آن

صورت مفهوم خود را از دست می‌داد. پس این‌که گاو اغلب چون ماه تلقی می‌شد (و به تبع آن زمستان) و نه چون برج ثور (با دلالت آن به حلول بهار) خود امری روشن بود که با بازنمایی ماه ـ نخل در کنار آن تأیید می‌شود.

نیز در مورد خرگوش چون نماد دیرین ماه، و اسب چون نماد دیرین خورشید، اگر قرار بود هویتشان با صورت فلکی برج سبع و یا فُرس اعظم آسمان جفت گردد، مفهوم پیشین خود را کلاً از دست می‌دادند. همچنین اگر نماد گراز (یکی از نمادهای ماه) به صورت یکی از صور فلکی درآمده بود، آن نیز مانند گوزن تاکنون از میان رفته است.[۱۴۹] با این همه، این نمادها عموماً به اعتبار خود باقی ماندند. این ظاهراً بدین معنی است که نظام پیشین نمادپردازی اهمیت خود را به رغم اعتبار روزافزون صورت‌های نجومی نوشناخته حفظ کرده و هر دو در کنار هم برقرار مانده‌اند.

از سوی دیگر، تفاوتی نمی‌کرد که شیر «اسد» صورت فلکی در نظر گرفته شود یا نماد خورشید باشد. به همین قرار، آن‌جا که یک آسمان ـ خدا، برهنه ــ بر طبق شناختی دیرین ــ و تاجی به شکل شانهٔ وارونه بر سر، در پیکار با بزهای وحشی است، آن بزها به یک اندازه ممکن است مفهوم برج جُدَی یا ماه را داشته باشند (لوح ۱۲۳ ب). در زیر این گروه، پیکرهٔ شیرهایی آدمی‌سر و بال‌دار چمباتمه زده‌اند که ممکن است در مقام نمودگاری از خورشید، منطبق با گاوهای بال‌دار آدمی‌سر، مظهر ماه قرار گرفته باشند. بر یک کنار آفتابدرخت و بر کنار دیگر ماه ـ درخت جای دارند. گروه متوازن‌کننده، کرونوس «غول زمان» (؟) را نشان می‌دهد که آفتابدرخت را در زیر حمایت آسمان ـ خدا حفاظت می‌کند، و سرانجام شاه دیده می‌شود که در مقام نمایندهٔ بزرگ‌ـ خدا بر سراسر نقش فرمانروایی دارد.

مُهری دیگر (لوح ۱۲۳ ز) را می‌توان با اعتماد بیشتر معطوف یا وابسته به صُوَر فلکی دانست، که اگر بر پایهٔ نمادپردازی پیشین خود به تعبیر درآید، ناقض مفهوم اصلی خود خواهد بود. این مُهر دارای نقش کمان‌دار ـ عقرب در حال نشانه‌گیری گاوی است؛ ولی می‌دانیم که هم عقرب و هم گاو در اصل نمادهای ماه بوده‌اند. از سوی دیگر، صورت فلکی عقرب در تقابل با برج ثور قرار دارد، رابطه‌ای که با نقش نمادین کمانکشی و هدف‌گیری به‌خوبی القا شده است. همچنین مفهوم حلقه نیز احتمالاً در این زمان، به بیان منطقةالبروجی، دوباره ضابطه‌مند شده، به صورت نمادی برای مدار انقلاب خورشیدی درآمده بود.

دوگانگی احتمالی معنی که حاصل بازتفسیر نجومی همان نمادهای باستانی بود، بر اثر تحول بیشتر اسطوره‌هایی که می‌کوشیدند مجموعه‌ها نمادهای پیشین را در توصیف روایی بگنجانند، باز هم پیچیده‌تر شده بود. بدین ترتیب گاو و گُراز که نمادهای کهن ماه بودند مظهر جسمانی تیشتر باران‌زا شدند که هماهنگ‌سازی سازگاری بود؛ لیکن آن دو مظهر جسمانی مهر (میثره) نیز گردیدند، ربانیتی آسمانی که با خورشید شناسایی می‌شد. تجسد و کالبدپذیری جانوران ثابت از سوی چهره‌های آسمانی مختلف که نمایندهٔ اصول متضادی هستند، به فرایندی می‌ماند که ویژهٔ فرهنگ‌های توتمی است ــ ولی البته بدان‌ها محدود نمی‌شود ــ و آن این است که قبیلهٔ پیروز توتم قبیلهٔ شکست‌خورده را می‌پذیرد. اسطورهٔ آسمان ـ خورشید که طوفان‌ها را مسخر خود می‌ساخت به وجوه گوناگون در خاورزمین شایع بود، و در فرهنگ عامیانهٔ ایران نیز شکل‌های مختلفی به خود گرفته بود که نمونهٔ آن بهره‌کشی پیروزمندانهٔ مکرر بهرام گور از اژدهایان است. بر همین روال، مهر نیز می‌توانسته است مظاهر جسمانی گُراز یا گاو (نمادهای ماه) را در اختیار خود داشته باشد.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اما هیچ‌یک از این نکته‌ها توجیه نمی‌کند که چرا تیشتر که ماهیتی طوفانی دارد، می‌بایست در داشتن کالبدی جانوری چون اسب که مشخصاً جانوری خورشیدی است، با مهر سهیم گردد. شاید در نتیجهٔ بروز آشفتگی ناشی از انتقال اعتبار از ماه به خورشید، مجموعه‌ای از مظاهر جسمانی جانوری شکل گرفته بود که تقریباً با تقسیمات فرعی قدرت (در اصل ساده و اندک) میان شخصیت‌های چندگانهٔ زایندهٔ اسطوره‌های تازه مقارن بوده است. اگر ربانیت آسمان تمایز اندکی با ربانیت ماه می‌داشت، آن‌چنان‌که از اندیشهٔ ایرانی دورهٔ کالکولیتیک برمی‌آید (که شدیداً زیر سلطهٔ مطلق ماه بود)، آن‌گاه تمامی نمادهای ماه تبدیل به کالبدهای جانوری ربانیت آسمان متمایل می‌شد. لیکن هنگامی که ربانیت آسمان در تأویل تازهٔ خود با خورشید یکی دانسته شد، همان مظاهر جانوری که تا آن زمان نمادهای مشخص ماه بودند، به‌آسانی به ربانیت خورشیدی منتقل گردیدند. در جهت مخالف نیز طی این دورهٔ انتقالی نماد جانوری خاص خورشید یعنی اسب نیز به گروه ربانیت‌های ماه ـ باران نسبت داده شد.

حاصل این‌که توضیح و توجیه آن فرایندهای تاریخی که منحصراً بر اساس نتایج درازمدت خود شناسایی شده‌اند، لاجرم جنبهٔ نظری و فرضی خواهد داشت. واقعیت این است که از آن زمان به بعد، توصیف‌های ارجاعی چندوجهی معنا و مفهوم برخی جانوران را دستخوش ابهام ساخته و منجر به انگاره‌هایی گشته است که از لحاظ نظام اساطیری پیشین متناقض یا نامفهوم می‌نمایند.

دورهٔ اشکانی

این‌که در دورهٔ اشکانی از اهمیت نمادهای دیرین بسیار کاسته شده است، متضمن پرسشی است که پاسخ آن هنوز در حیطهٔ امکان نیامده است. این پرسش نیز دارای دو جنبه است: یکی این‌که آیا عدم امکان پاسخ، کمبود اسناد و مدارک به‌جای‌مانده از آن دوره است؛ و دیگر این‌که آیا بیشترین این نمادها برای مدتی، دست‌کم در طبقات ممتاز جامعه، کنار گذاشته شده بودند؟ لیکن پیداست که نمادهای ریشه‌دار در گوشه و کنار به بقای خود ادامه دادند. «کنگره‌های پلکانی» که بازنمایی باستانی ملکوت زیرین بود، نشانهٔ رمزی بازمانده از زمان‌های دیرینه و دیگر نمادهای مرتبط با آن را همچنان در خود نگاه می‌دارند (نک: فصل ۲۳، پانوشت ۱۰۴). اکنون آسمان ـ عقاب به احتمال زیاد عمدتاً به مقام پرندهٔ خورشیدی دست می‌یابد، و در حالی که پرخاشگرانه ظاهر می‌شود، صید قمری را شکار می‌کند (لوح ۱۳۸ الف، ب، ث). برخی از مهرها نیز به همین اندازه سنتی‌اند، تا آن‌جا که حتی درونمایه‌های کهنی مانند ربانیت آسمان، حالت نگاه‌داشتن دو نیزهٔ نمادینش را حفظ کرده‌اند؛ گرچه اکنون نیزه‌ها فرسایش یافته و تنها قطعاتی از آن‌ها بر جای مانده است (شکل ۱۲۶ ع).

نگارهٔ آبگیر آسمانی دوپارهٔ شوش I (نک: ص ۱۰۳۶) که در آرایه‌پردازی دورهٔ هخامنشی به صورت تعدیل‌یافتهٔ طوماری مضاعف یا طوماری عینکی تداوم یافت (نک: شکل ۲۸۵)، در این دوره در فرهنگ حاشیه‌ای و شدیداً دورگهٔ بوسفور (کنارهٔ شمال غربی آناتولیا) به شکل گره مضاعف (نک: ص ۶۰۱) از نو پدیدار می‌گردد. گره‌های گشاد حلقه تقریباً شکل اصلی خود را حفظ کرده و اجرام نجومی مرکزی به صورت پیچ‌خوردگی تناسخ یافته است. از همهٔ نقشمایه‌های وابستهٔ نمادپردازی نجومی برمی‌آید که تأکید اصلی دیگر

بر خورشید است. این‌که این تحول در کدام سرزمین تحقق یافته و چگونه در گذر سده‌های طولانی تداوم داشته، به‌روشنی معلوم نیست؛ گرچه امکان دارد که در آسیای صغیر صورت پذیرفته باشد، چرا که عنصر گره در فرهنگ جزیرهٔ کرت برجسته بود؛ یا این‌که احتمالاً در میان سرمتی‌ها رواج داشته است؛ و چه بسا در هر دو فرهنگ بر جای مانده بوده است. اما این‌که انگارهٔ گره مضاعف به لرستان رسیده باشد (نک: ص ۱۰۶۲) بیشتر بر پیچیدگی مطلب می‌افزاید؛ گرچه در نهایت امر تعریف مشکل را آسان‌تر می‌سازد.

با این همه، در بسیاری موارد دیگر نگاره‌های یونانی را بازمی‌یابیم که جانشین مجموعه نگاره‌های به‌کاررفته در تعویذ و دفع بلا بر پایهٔ سنت ایرانی گردیده‌اند. در زمینهٔ معماری، این نگاره‌ها غالباً جنبهٔ تزیینی داشته‌اند؛ شبکه‌بندی‌ها و زنجیره‌دوانی‌ها کار پر ساختن جاهای خالی روی بدنه‌ها را میسر می‌کردند و جز این ارزشی نداشتند. در مواردی نیز این تزیینات جذب ذهنیت بومی گردید. میوهٔ تاک در جشن‌های دیونوسوسی موجب شد که شراب ویژه‌نشان دیونوسوس و همچنین باکوس گردد. لیکن آن رب‌النوع‌ها در وهلهٔ نخست، نیز در تأویل خاورزمینی‌شان، ربانیت‌های خورشیدی بودند. از این رو شراب جایگاه خود را در میان نمادهای خورشید یافت. همچنین، دانه‌های بیشماری که از حُقّهٔ خشخاش بیرون می‌آمد (لوح ۱۳۷ ب) از مدت‌ها پیش گرز خشخاش را نماد باروری ساخته، در مجموعهٔ نقوش یونانی ـ شرقی خطهٔ آسیای صغیر قرار داده بود — نمادی که به‌آسانی می‌توانست با ادراک ایرانی از درخت بس‌تخمه درآمیزد.

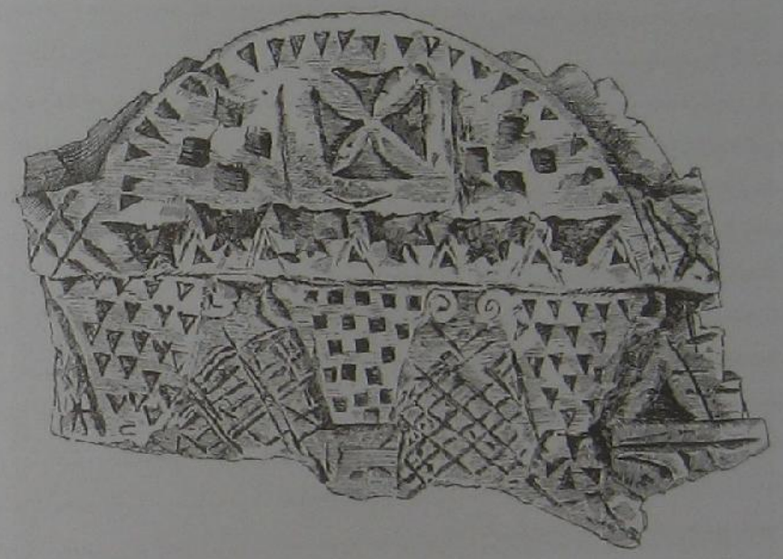
ترکیب نگاره‌های باستانی ایرانی و یونانی با یکدیگر به صورتی شایان توجه بر روی سفالینه‌های یافت‌شده در ناحیهٔ افراسیاب عرضه شده است. نقش روی استودان سفالینی متعلق به اواخر دورهٔ اشکانی یا اوایل ساسانی (لوح ۱۹۵ ب)، در آسمان «پرستاره»ای که با حلقه‌های کوچک پراکنده بر سطح خمیر گِل سفالگری گوداندازی شده، نمادهای سه جرم آسمانی اصلی را نمودار می‌سازد: ماه که با نماد دیرین صلیب مالتی مشخص شده؛ خورشید، اکنون در هیئت شیری نشسته (به جای آن‌که به شیوهٔ مألوف درحال حرکت باشد) که احتمالاً ابتکاری مغرب‌زمینی بوده است؛ و سیارهٔ مریخ، که در وضع و هیئتی منطبق بر قواعد و ضوابط متداول، به‌سان مردی که در یک دست شمشیر و در دست دیگر سری بریده دارد، تجسم یافته است. علت گزینش دقیق این ترکیب از نگاره‌های نجومی روشن نیست. به احتمال زیاد ماه و خورشید طبق اصول کلی به عنوان بزرگ‌ترین قدرت‌ها مرجع قرار می‌گرفتند، و مریخ هم صورت منطقةالبروجی درگذشتگان بود. از سوی دیگر، این می‌توانست خود بیان تظلّمی به درگاه بزرگ ـ خدا بوده باشد که با عنوان آسمان سه‌بخشی تداول یافته بود (نک: صص ۱۰۷۸ و ۱۰۷۹). احتمالاً بیشتر نگاره‌های روی این زمره سفالینه‌ها در تحلیل نهایی نشان می‌دهند که جزو همین مجموعهٔ نجومی قرار می‌گرفته‌اند. پاره‌سفالینه‌ای (شکل ۳۰۵) سه ستون را با سرستون‌های گسترده و طوماری‌ها نشان می‌دهد (مدرکی جزئی اما جالب توجه برای تاریخ معماری) که قاب‌بندی نیم‌دایره‌ای با حاشیه‌ای از لوزی‌های پلکانی سراسر بخش زیرینش را استوار نگاه داشته‌اند؛ درحالی که صلیب 'مالتی' چون نگارهٔ اصلی در بالایش جای گرفته است.

شکلی که سیارهٔ مریخ را بازنمایی می‌کند، یکی از عناصر مجموعه‌ای است که شامل الگوهای متداول تأویلی همهٔ سیاره‌هایی بوده که در اخترشناسی بابلی ـ یونانی، البته در هریک به درجاتی متفاوت و ویژهٔ خود، نقشی داشته‌اند[۱۵۰] و در دورهٔ اسلامی نیز همچنان ادامه یافته است. مریخ ممکن است در عوض شمشیر و سر

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بریده، نیزه‌ای حمل کند، یا ممکن است سوار بر قوچی باشد، زیرا او سَروَرِ شبانهٔ برج حَمَل (قوچ) است (نک :فصل ۵۷). عُطارد در مرحله‌ای از شخصیتش که با عنوان عربی «الکاتب» نام‌گذاری شده و قلمی به دست دارد، یا با دیرک درفشی در دست نشان داده می‌شده که احتمالاً رام‌گیری از برج دوپیکران بوده (نک: ص ۹۹۵)، بدین اعتبار که عُطارد سَروَر شبانهٔ آن شناخته می‌شده است؛ و نیز ممکن بود بر سرِ دیرکش صورتکی نصب



شکل ۳۰۵. قطعه‌ای از استودان سفالین که نمادهای خورشید و ماه را نشان می‌دهد، دورهٔ اشکانی یا ساسانی، موزهٔ ارمیتاژ. درازا ۲۱/۵ سانتیمتر.

شده باشد. زُهره چنگ می‌نوازد، یا ترازوی برگرفته از برج میزان را در مقام سرور روزانه در دست نگاه‌داشته است؛ گاه نیز سوار گاو دیده می‌شود چرا که در شب سَروَرِ ثور است. برجیس (مشتری) مردی میانسال است که کتابی به دست دارد، یا کتابی را که روی چهارپایه‌ای قرار گرفته وارسی می‌کند، یا گاه گلدانی در دست گرفته است. کیوان (زُحَل) مردی سالخورده است، گاه در هیئت فردی هندی، و کلنگی دوتَر یا داسی به دست گرفته است، شاید از آن رو که این هر دو شکل خمیدگی‌های دوشاخ (در اشاره به ماه ـ گاو) را القا می‌کنند؛ و او به هنگام روز سَروَرِ برج جدی است.

کوه خواجه

نمونهٔ بارز سازش‌پذیری عناصر نگاره‌پردازی یونانی و شرق باستان را در بیان هدفی بومی، در دیوارنگاره‌های ساختمان‌های کوه خواجه می‌توان مشاهده کرد. در بخشی از آن دوران که بر اهمیت پیروی از آیین خورشید همچنان افزوده می‌شد و اسطوره‌هایی در توجیه نمادهای نیمه‌جادویی موجود ساخته می‌شد، آسمان ـ کوه کهنسال، دست‌کم از جهتی، مبدل به کوهی وابسته به خورشید گردیده بود. در اسطورهٔ گیلگمش[۱۵۱] آن کوه ماشو خوانده شده، همچون جایگاه طلوع و غروب خورشید به وصف درآمده است، جایگاه ویژه‌ای که صرفاً

نشان‌دهندهٔ این بود که هرچند اختصاصاً با خورشید پیوند دارد، اما هنوز دست‌کم همتایی مبهمی را با کل آسمان نگاه داشته است.

این کوه اساطیری در انبوه پیچیدهٔ آموزه‌های مانوی همتایی دارد که کوه مِرو خوانده می‌شود، با درگاه بزرگی در پای آن که در اسطورهٔ نجومی هزاره‌ای پیش‌تر از نظر گذشت (نک: ص ۱۰۷۰). پیرامون هر دو کوه دیواری است که چهار بخش جهان را محصور می‌کند.[۱۵۲] در اوستا رابطهٔ این کوه با خورشید جنبه‌ای اختصاصی‌تر دارد، و نامش کوه اوشِدانو[۱۵۳] به معنی کوه سپیده‌دم است.[۱۵۴] این کوه در دریایی قرار گرفته است، درست به همان روال که نمونهٔ پیشینش در دریای جوّ جای داشت؛ و از این جای است که سَروَری سر بر خواهد آورد و رُوز نوینی را در سرنوشت جهان رقم خواهد زد. کوه خواجه را در دریاچهٔ هامون واقع در خطّهٔ سیستان، همین کوه دانسته‌اند،[۱۵۵] که نام آن را توجیه می‌کند؛ چه، خواجه به معنی سَروَر است.

همهٔ این نکات نشان‌دهندهٔ ارتباط با آیین باستانی خورشید است که با مراسم زیارت کوه خواجه بلافاصله پس از حلول سال جدید و اعتدال ربیعی که همچنان رواج دارد، تأیید می‌شود. سَروَری که می‌بایست از این مکان برخیزد و جهان را نوآیین سازد، همان خورشید بهاری بود. در اوستا سَروَر نوظهور مکرراً با واژهٔ وِرِثرَغنه یا بهرام به معنی پیروزمند وصف گردیده که نام خورشید ـ خدای مورد ستایش همگانی در ایران بوده است (نک: ص ۹۸۶). طلوع پیروزمند و حیات‌بخش خورشید اعتدال بهاری، ظاهراً در دوران رواج آن آیین، به سرپرستی مغان[۱۵۶] (مجوسان) جشن گرفته می‌شد، که بر بالای آن کوه گرد می‌آمدند و به انتظار دمیدن ستارهٔ درخشان سحرگاهی می‌نشستند تا آمدن خورشید تجدیدبخش را بشارت دهد.

این مفهوم باستانی خورشید بود که زردشت کوشید با مددگیری از اندیشهٔ یهودی مسیح آینده، به صورت منجی موعود (سوشیانس) توجیه کند، و در افسانهٔ مسیحی انتظار مغان برای دمیدن ستارهٔ سحری و بر آمدن سرور یا خورشید نجات‌بخش به‌صورت پیشگویی «ستارهٔ بیت‌اللحم» از آمدن سرور یا منجی عالم مسیحیت درآمد.

اگر برای تأیید این برداشت نیاز به مدارک بیشتری باشد، ارتباط نزدیک میان این مکان ــ کوه خواجه ــ و آیین نجومی پیش از زردشتی، به یاری نام بنایی که تا دورهٔ صفوی بر جا مانده بود، یعنی قلعهٔ رستم (در گناباد) تأیید می‌شود. در واقع رستم تجسم شاهانهٔ آسمان ـ خدایی باستانی بود که تا زمانی دراز نشانه‌های هویت آن را بر خود داشت. بدین روال به جای آن‌که زاده شود، بر بال‌های پرندهٔ آسمانی عظیم‌پیکری به زمین فرود آورده شد (نک: ص ۱۰۵۸). در هنر قرون وسطایی خطّهٔ خُتن، که آن همه سنت‌های ایرانی را در خود حفظ کرده است، رستم چون سوار پارسی با غازی تنها نشان داده شده است (غاز عموماً به صورت گروهی به تصویر درآمده است) که در حال پرواز در کنار اوست؛ و نیز در شیوهٔ نگاره‌پردازی ساسانی با نمادی آسمانی نصب‌شده بر تسمهٔ پیشانی اسبش به تصویر کشیده شده است.[۱۵۷] شماری از جزئیات تصویری بیان‌کنندهٔ آنند که آسمان ـ خدایی که در او تجسد یافته بود با ماه همگون شده بود. غازی که در کنارش در پرواز است هم به گواهی نخستین سفالینه‌های دورهٔ کالکولیتیک و هم به تأیید آثار متأخرتر دوران هخامنشی یاران‌زا و مرتبط با ماه بوده است (نک: ص ۱۰۶۷ ـ ۱۰۶۸). نماد آسمانی نصب‌شده بر تسمهٔ پیشانی اسب رستم آشکارا هلال ماه را عرضه می‌دارد. بالاتر از همهٔ نشانِ ویژهٔ رستم گرز گاوسر او بود که احتمالاً به معنای تجسد آسمان ـ خدای

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

بسیار کهنی در این شاه اسطوره‌ای بود که در قدمت به دورانی پیش از اوج سلطهٔ خورشید بازمی‌گشته است.[۱۵۸] همچنین احتمال دارد که بخشی از پیوندهای مربوط به ماه به رستم نسبت داده شده باشد، و این خود نشان‌دهندهٔ آن است که کوه کیهانی که با کوه خواجه یکسان دانسته شده است، همچنان به مثابهٔ کل آسمان در نظر گرفته می‌شد؛ هرچند که تأکید اولیه بر خورشید بوده است.

بدین منوال، خود کوه خواجه و ساختمان آن که از اواخر دورهٔ اشکانی یا آغاز پادشاهی ساسانی بر جای مانده، برسنشگاه آسمان و خورشید بوده، و این واقعیتی است که در تزیینات داخلی بنا بازتاب یافته است. در یکی از مهم‌ترین دیوارنگاره‌ها، هیکل اصلی و برجستهٔ فردی مذکّر با سه سر جلب‌نظر می‌کند.[۱۵۹] این هیکل سه‌چهرهٔ خورشید است.

تأکید بر سه‌گوشه‌انگاری که از آغاز در بازنمایی خود آسمان به کار می‌رفت، ظاهراً همان زمان که آیین خورشید به اوج اعتلای خود رسید، با نمادنگاری خورشید ادغام شد. بدین ترتیب آفتابدرخت از آغاز در شکلی سه‌گانه به وصف درمی‌آید (نک: ص ۱۰۵۶) و چنین آرایش سه‌گانه‌گرایانه‌ای نشانهٔ بارز نمادنگاری خورشید قرار گرفت تا آن‌که در دورهٔ ساسانی خورشید سه‌چهره نگارهٔ متداول بر روی مهره‌ها می‌شود، و خصوصاً بازشناسی هویت خورشیدی‌اش در جوار دیگر نمادهای مرتبط با خورشید خطاناپذیر می‌گردد (نک: ص ۹۸۴). به احتمال زیاد این تأکید بر جنبهٔ سه‌گانگی خورشید (طلوع، سمت‌الرأس، و غروب)، در مقابله با ماهیت تربیعی ماه (چهارگانگی یا چهارهفتگی ماه) بدان پایه تقویت یافت؛ چرا که ماه طبعاً از آن جهت که تغییرات تربیعی‌اش زمان را تعیین می‌کرد، بی‌شک بر خورشید اولویت می‌یافت. شاید این امر تصادفی باشد یا نباشد که رقم سه و رقم چهار با هم رقم هفت را می‌سازند؛ رقمی رمزآمیز از دوران بسیار کهن (گواه عمدهٔ آن، هفت فلک) و شاید هم، دست‌کم، بخشی به سبب آن‌که برابر با تعداد روزهای تربیع ماه (هفت روز) بوده است.

هرچه بوده باشد، این‌جا، در کوه خواجه، خورشید سه‌چهره در پیش روی ماست. متأسفانه سرهای سه‌گانهٔ نقش بیش از آن محو گردیده‌اند که جزئیات وَجَنات فردی را بتوان تشخیص داد؛ جز جواهرات پرتوافکن درخور که بر دستارها می‌درخشند. اما در نمونه‌ای خُتنی از همین مضمون، سر و صورت طرف چپ به پسری بسیار جوان، سر و صورت میانی به مردی میانسال، و آن‌که در سمت راست جای دارد به سیمایی بسیار سالخورده می‌مانند.[۱۶۰] خورشید چون جوانی تازه‌روی برمی‌خیزد و مدار کامل زندگی را می‌پیماید و غروبش گونه‌ای مرگ است. از این‌جا روشن می‌شود که چرا در افسانه‌ای که یاد شد، مجوسانی که بر بالای کوهسار (کوه خواجه) به انتظار ستارهٔ سحرگاهی (= ستارهٔ بیت‌اللحم) می‌نشستند تا ظهور «سَوَر نجات‌بخش» (= خورشید) را بشارت دهند، سه تن بودند. نخستین مردی جوان، دومین میانسال، و سومین خاکستری‌ریش.[۱۶۱] رو در روی ربانیت سه‌وجهی خورشید، در کوه خواجه تجسد آسمان ـ خدا، یعنی شخص رستم با گرز گاوسرش عرض وجود می‌کند؛ و در نقاشی‌های خُتنی همین قهرمان ایرانی بار دیگر با ربانیت سه‌وجهی مرتبط می‌گردد.[۱۶۲]

درونمایهٔ خورشید ـ آسمان که در این مکان چنین آشکار عرضه شده، به بسیاری نقشمایه‌های دیگر نیز انتقال یافته است. بر سقفی منقوش چهارگوش‌های زمینه با گلوارهٔ نیلوفر آبی خورشیدی،[۱۶۳] و یا چلیپایی از برگ‌نخل‌های نیمه‌یونانی‌نما پر شده است. نگارهٔ چلیپایی در این‌جا به طور یقین ــ و همان‌گونه که در روزگاران پیش و پس از آن ــ همچون نمادی از ماه مطرح شده است. وجود نماد ماه در این‌جا این نظر را که رستم برخی از پیوندهای خود را

با ماه نگاه داشته، تحکیم می‌کند و دلالت بر آن دارد که همچون بسیاری موارد مشابه، رستم به هر دو قدرت متعالی خورشید و ماه توسل می‌جسته است. هیکل‌های کاملاً هلنی دیونوسوسی که اِروتس را سوار بر اسب یا پلنگ[۱۶۴] نشان می‌دهند، نشان‌دهندهٔ تلفیق آیین بومی خورشید با اساطیر یونانی است که در شماری از آثار هنری کل این منطقه پیداست (نک: ص ۵۹۴ ـ ۵۹۵). بندباز احتمالاً به طور مستقیم از سنت هلنیستی برگرفته شده است،[۱۶۵] اما از نظر تاریخی ریشه در شرق و در ارتباط با آیین‌های نجومی باروری دارد که بسیار پیش‌تر از دورهٔ هلنیستی‌اند (نک: فصل ۶۳). در ترکیب‌بندی دیگری وِرِثرَغنه یا بهرام (پیروزمند)، قهرمان خورشیدی بزرگ ایرانی، با کلاهخودی آراسته به بال‌های آسمان ـ مرغ که به حرمت رقم رمزی خورشید سه‌پر شده است،[۱۶۶] ظاهر می‌شود. همچنین ربانیت دیگری نیزه‌ای سه‌سر به دست گرفته که خود نمونهٔ دیگری از نماد آسمان در آیین کهنسال ایرانیان است (نک: ص ۱۰۴۱)، و به تناوب با شیوا، پرآوازه‌ترین تجسد ربانیت آسمان ـ خورشید در آیین‌های هند باستانی ارتباط دارد.[۱۶۷]

یک قطعه گچبری تزیینی در اندازهٔ کوچک، که از کوه خواجه به دست آمده،[۱۶۸] گوشه‌ای از همان نمادپردازی را نشان می‌دهد. نشانهٔ نمادین باستانی از لوزی نیمه‌پلکانی آسمان، متناوباً با چلیپای شکستهٔ نماد ماه که به همان اندازه قدمت داشته، در میان حاشیه‌بندی‌هایی از سرنیزه‌های نماد آسمان نقش شده است. این تداوم در جهت حفظ اسطوره، افسانه، نگاره‌پردازی، نقاشی، و تزیینات معماری، معنی و منزلت آن بنا را تردیدناپذیر می‌سازد. ویرانه‌های کوه خواجه یادمانی استثنائی از آیین آسمان ـ خورشید است که در گذشته‌ای دورتر از اصلاحات فکری زردشت، در ایران رایج بوده است.

دورهٔ ساسانی

در دورهٔ ساسانی پیوندهای نجومی خاندان شاهی منبع اصلی و مبنای حفظ قدرت آن‌ها بود، و اخترشناسی مرجع و ملجأ اندیشهٔ روزمرهٔ فرهیختگان شمرده می‌شد؛ در حالی که اکثریت مردم ساده‌اندیش متکی بر باورهای کهن نهفته در فرهنگ عامه باقی می‌ماندند. همین است که امروزه نگاره‌های نجومی دیرینه را در هنرهایشان چنین حایز اهمیت می‌یابیم که در واقع مواد اصلی تزیینات و آرایه‌هایشان را تشکیل می‌داده‌اند؛ لیکن این نمادها و نگاره‌ها چنان‌که پیداست، عموماً از ورای تاروپود پرده‌ای دیده می‌شوند که به دست اسطوره‌پردازان بافته شده، و با خرافه‌سازی‌های مدوّن اخترشناسان نقش‌اندازی شده بوده است.

در این دوران نمادهای آسمان در حد کمال خود تحول یافته و به انواع صورت‌ها درآمده‌اند (نک: صص ۹۹۶ ـ ۹۹۸ و شکل‌های ۲۷۸ـ ۲۷۹). بقایای 'تیزه'، 'لنگر'، 'حلقهٔ کیهانی' و اجزایی از درخت کیهانی که به پاره‌های برگ کنگری تبدیل شده، با آن‌ها درآمیخته‌اند، و بر این واحدهای چندپاره غالباً قرص خورشید یا ماه، و حتی بیشتر هلال ماه به‌تنهایی، افزوده شده است. نشانهٔ آسمان به شکل لوزی نیمه‌پلکانی که به همان اندازه قدرت داشته، نه‌تنها در جایگاه معماری خود (نک: صص ۶۶۳ ـ ۶۶۶)، بلکه با کاربردی تزیینی بر آن مجموعهٔ نگاره‌ها افزوده گردیده است. در این کاربرد چنین می‌نماید که با یکی از درختان کیهانی در مواردی اشتباه شده باشد (نک: ص ۸۳۵)، و همین نگاره سده‌ها بعد در آسیای میانه دیده می‌شود؛[۱۶۹] یعنی در منطقه‌ای که مانویان بسیاری از مجموعهٔ نقشمایه‌های دینی ایرانیان را محفوظ نگاه‌داشته بودند.

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این‌که اندیشهٔ آغازین آسمان سه‌بخشی در نقشهٔ ساختمانی تخت طاقدیس، یا تخت شاهی خسرو دوم تداوم یافته است، در مقام نمایندهٔ خدای متعال آشکار می‌گردد که بالای تختگاهی تعبیه‌شده در سه طبقه یا صُفّه، منطبق بر سه سطح یا تراز آسمانی جلوس می‌کرد، و خود جایگاه سه گروه درباریانش را به فراخور مقام بر آن سه صُفّه مقرر می‌داشت. در این مکان برای نخستین بار ماهیت آن طبقات آسمانی معلوم می‌شود که به نظر می‌رسد با توصیف بابلی آن مطابقت داشته باشد و از این رو الزاماً به اندیشهٔ اصلی ایرانیان تداوم نمی‌بخشیده است. بلندپایه‌ترین مقامات درباری در جایگاه بلندتر تخت طاقدیس قرار می‌گرفتند که به ترصیعات فیروزه تزیین یافته بود.[۱۷۰] این یقیناً نمایان‌کنندهٔ آسمان روز یا فلک خورشید بوده است. در دورهٔ اسلامی از چهرهٔ گِرد خورشید که روی فیروزه کنده‌کاری می‌شد، نگین انگشتری‌ای که خاصیت تعویذ داشت می‌ساختند. تا به امروز در مشرق‌زمین فیروزه سنگی خوش‌یمن شناخته شده، گرچه منشأ اصلی خاصیتش در جلب حمایت از خورشید به فراموشی سپرده شده است. طبقهٔ پایین‌تر تختگاه با سنگ لاجورد تزیین یافته و به رنگ آسمان شبانه بود، یعنی فلک یا آسمان ماه؛ و باید افزود که وجود همین ارتباط با ماه بوده که احتمالاً خواص پیشگیری‌کننده از بروز بیماری‌ها را که به سنگ لاجورد نسبت داده شده است، توجیه می‌کند.[۱۷۱] در توصیف بابلی، نمادپردازی رنگی شامل بهره‌گیری درمانی از یاقوت کبود هم شده است.[۱۷۲]

مفهوم رابطهٔ سقف زیرین تخت طاقدیس با آسمان در وهلهٔ نخست آشکار نیست، چرا که با سرهای قوچ تزیین یافته است. و اما پایین‌ترین طبقهٔ آسمان بابلی حیطهٔ سیارات شناخته می‌شد، و خصوصاً برج حمل، قوچ، به دست سیارهٔ پراهمیت مریخ به کناری نهاده شده بود. این آسمان سه‌لایه در حقیقت همان آسمان هفت‌لایهٔ آشوریان و مادها بود که نیز بر همین منوال خورشید را در اوج و ماه را درست در زیر آن قرار می‌داده است، با این تفاوت که در معرفی آنان به جای آن‌که سیاره‌ها در روایت واحدی گرد آیند، هر یک از پنج سیارهٔ دیگر «داستان» جداگانهٔ خود را داشته است. این‌که شکلی به نمایندگی مریخ در این‌جا پایین‌ترین بخش آسمان را منطقهٔ سیارات معین می‌کند، نشان می‌دهد که استودان آراسته به شکل‌های خورشید و ماه و مریخ بیش از آن‌که این سه جرم آسمانی را مخاطب قرار داده باشد، به آسمان‌های سه‌گانه اشاره دارد (نک: ص ۱۰۷۳). بقیهٔ تزیینکاری تخت طاقدیس نیز حاوی شرح جزئیاتی در مبحث کیهان‌شناختی بوده است (نک: صص ۹۶۱ ـ ۹۶۴).

پادشاهان ساسانی به نشانهٔ حق جایگیری بر فراز این سه طبقهٔ آسمان در مقام نمایندهٔ خدای متعالی که بر سراسر آسمان فرمان می‌راند، بر تاج خود نشان‌های آسمان و خورشید و ماه را، به طرح و تعبیه‌ای که شخصاً برای هویت خویش برمی‌گزیدند، می‌آراستند (فصل ۵۴، شکل ۷۴۵). بدین ترتیب، سر ـ آذین رسمی شاه گواه آن بود که تبار وی از خورشید و ماه است، و مدعایی که بدان ترتیب در تزیینات انتخابی تاج تدوین می‌شد، در مجموعهٔ هویت تشریفاتی او ضبط می‌گردید.

حلقهٔ باستانی آسمان‌ها که دیگر کم و بیش به طور واضح چون دایرهٔ انقلاب مدار خورشید شناخته شده بود، حال دیگر جایگاه واقعی خود را به عنوان عامل سامان‌دهندهٔ هر نقشمایه اشغال کرده است. نقش دایره که تا آن زمان گه‌گاه چون واحدی تزیینی به کار گرفته می‌شد ــ از جمله در برخی سفالینه‌های دورهٔ کالکولیتیک، یا در اندک‌شماری از نگاره‌های روی مفرغینه‌های لرستان و نیز اقلام کوچکی از آرایه‌های جواهری هخامنشیان

(لوح ۱۱۵ الف، پ) ــ اکنون وجه غالب ترکیب‌بندی طرح‌های سراسری بر روی انواع اشیاست و از جانبی نیز اهمیت دایره در متمایز ساختن اجرام آسمانی با قرص‌ها برجسته شده است. با این همه، شمار این اجرام آسمانی هنوز قطعی و مشخص نشده بودند، و از این رو میسر نبوده که آن‌ها را با نظام نجومی ثابتی، از جمله صورت‌های فلکی دوازده‌گانه (منطقةالبروج) برابر قرار دهند. این‌قدر هست که در نقش منسوجات با قرار دادن حلقه‌هایی کوچک‌تر در نقاط تماس حلقه‌های اصلی، تأکید بیشتری بر اعتبار اختران گذاشته می‌شده است؛ یا گاه چنبره‌های کُروی به دور هلالی تنظیم می‌یافته‌اند؛ یا در یک مورد (لوح ۲۰۰) همان دو طوماری باستانی (عینکی‌مانند) که زمانی مفهوم آسمان را می‌رساند، اکنون در ماه گرد آمده، غالباً چون سرتبری دوپهلو به نقش درآمده است.

گاه به جای این حلقه‌های کامل (دهانه‌بسته) حلقه‌های دهانه‌باز (نیم‌حلقه) و جواهرنشان به کار برده شده است؛ و این‌که آن‌ها همچون آثار مشابه پیشین، دست‌کم در صورت اصلی خود، متضمن تلویحات کیهان‌شناختی بوده‌اند، از نگاره‌های جاگرفته در درونشان معلوم می‌گردد. بدین ترتیب شیری که درون چنین قاب‌بندی در حال راه رفتن است (لوح ۱۹۳ الف) با مُهرکوبی‌های گلواره‌های اختری روی بدن و زمینهٔ گرداگردش، با صورت فلکی اسد یکی دانسته شده است. تصور آسمان به صورت طاقی نیم‌دایره و فراگیر ناشناخته نبود، و پیش‌تر بر روی سفالینهٔ منقوشی، یافت‌شده در تخت‌جمشید، به کار برده شده بود (شکل ۲۸۳). لیکن تاریخچهٔ پس از آن تاریک مانده است؛ گرچه آشوریان نگاره‌ای به کار می‌برده‌اند که در آن مفهوم این نماد روشن است. نگاره عبارت است از طاقنمایی حمل‌شده بر روی ستون‌ها با چنبره‌ای به دور سرستونشان و توأم با عنصری سرنیزه‌مانند که به داخل هریک از پشت یغل‌های طاقبندی نفوذ یافته است، و در زیر آن رشته‌کوهی با چند قله که هریک از درون طاقی قوسی سر برآورده است.[۱۷۳] همچنین بر روی عاجی آشوری شکل ساده‌تری از آن طرح سراسری مستقیماً با نقشمایهٔ گاو آدمی‌سر[۱۷۴] پیوند یافته است. در دورهٔ عظمت روم، طاق در نگاره‌ای کاملاً نمادین روی لوحی از سنگ قائم متعلق به قرطاجنه (تونس کنونی) کنده‌کاری شده است.[۱۷۵] در بخش میانی نقش، طاق فرشته‌ای را در پناه خود گرفته و در بالای آن دست آسمان ـ خدا، و در زیر آن نمادی از ماه ـ خورشید ـ آسمان جای گرفته است. این نقش احتمالاً تعبیر دیگری از آسمان سه‌طبقه بوده است.

در سفالینه‌های منقوش آن زمان، این طاق آسمانی، یا شمسهٔ جای‌گرفته در درون آن، به صورت نقشی دونیم درآمده، با انگاره‌های موجی آب (لوح‌های ۱۹۰ الف، ۱۹۱ الف)، گویی که مفاهیم باستانی آسمان دونیمه، و جوّی متشکل از آب هنوز مأنوس و متداول مانده بود؛ و در حقیقت نیز می‌دانیم که این مفهوم آخری (جوّ متشکل از آب) به خاطر اهمیت دریای فراخکرت در ادبیات، هنوز کاربرد خود را حفظ کرده بود. همچنین بر روی کاسه‌ای سفالین (لوح ۱۸۷ پ) برگردان آشوری آن نگاره (طاق آسمانی) به کار گرفته شده، هرچند که تا حد نقشمایه‌ای انتزاعی تقلیل یافته است. در واقع طاقنما یا ردیف‌هایی از نیم‌دایره‌ها به تکرار در تزیین‌هایی ظاهر می‌گردند که گلواره‌های خورشیدی (دوازده‌گلبرگی) یا دیگر نمادهای کیهانی را در پناه خود گرفته‌اند (نک: صص ۸۳۲ ـ ۸۳۳ و لوح‌های ۱۹۲ ب، ۱۹۵ الف، ۲۴۵)؛ و چه بسا همان مضمون در شیوهٔ انعطاف‌پذیر معمول در سفالگری، و نیز به تبع ناپختگی نسبی معیارهای هنری سفالگران، در گذر زمان به صورت نواری موّاج توأم با گوی‌های سه‌گانهٔ

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نجومی به طور متناوب بر دو جانبشان انحطاط یافته بود (لوح ۱۸۹ الف). نقش طاقنما بار دیگر در کیهان‌شناسی پرتفضیل مانوی ظاهر می‌گردد.[۱۷۶]

این طاق آسمان بر بالای مُهرنگاره‌ای مقدس، قرینهٔ خود را عیناً در منظر بیرونی ساختمان چهارطاقی نیایشگاه‌ها باز می‌یافت، بدین‌گونه که از هر چهار سمتِ هر چهارطاقی، نگرندهٔ درون بنا طاق درگاه ضلع مقابل خود را در بالا، و محراب درون نیایشگاه را در پایین آن در نظر می‌آورده است. این‌که ایرانیان آن زمان دقیقاً بر این منظرهٔ پیوسته نمایان آگاهی داشتند، از آن‌جا معلوم می‌گردد که نکات یادشده با دقت کامل و به رغم مقیاسی خُرد، در سیاه‌قلم‌های دو ساختمان نیایشگاهی نشان داده شده است (لوح‌های ۲۳۳ ب، ۲۳۷).[۱۷۷] در داخل نیایشگاه نیمکرهٔ گنبد همان سپهر را در القای آسمان بر عهده داشته است. درک این شباهت با تقارن از آن‌جا بیشتر آشکار می‌گردد که بر سطح داخلی گنبد تخت طاقدیس نیز جدول‌های اخترشناسی عرضه شده است. در مقابل، این اهمیت آیینی احتمالاً گزینش طاق هلالی در ساختمان محراب را در اوایل ظهور اسلام توجیه می‌کند (نک: ص ۶۵۷).[۱۷۸] محراب‌هایی که غالباً دارای برخی دیگر از نگاره‌های نمادین دیرین از جمله ستونک‌های تزیینی در دو جانب محراب چون یادمانی از درخت کیهانی نیز بوده‌اند. در مقابل، در کارهای هنری دوره‌های بعدی، ملاحظه می‌شود که طرح معماری محراب، همواره صرفاً جنبهٔ تزیینی داشته، زمینهٔ تازه‌ای بوده است برای عرضه داشتن همان درخت‌های کیهانی دیرین در طول زمان‌های بعدی، لیکن با اهداف تزیین داخلی (نک: فصل ۶۶).

شمسه‌های کیهان‌شناختی طرح و نقش‌های ساسانی، جانورهای نمادین کیهانی را در بر گرفته‌اند: گراز (لوح‌های ۱۹۷، ۲۰۱ الف) که زمانی با محتوای ماه و زمستان عرضه می‌شد، و اکنون تجسد یکی از خورشید ـ خدایان عُمده، یعنی ورثرغنه (بهرام) به شمار می‌آمد؛ و دیگر خورشید ـ خروس (لوح ۲۰۱ پ)، خورشید ـ اسب، که بال‌های آسمان ـ عقاب درآورده و بر روی تسمهٔ افسارش نمادی از آسمان دارد (لوح ۲۰۲ ب)؛ و غاز (لوح ۲۰۲ پ) که به لحاظ نماد ابر بودن زمانی با ماه پیوند داشت ولی اکنون شاخهٔ پربار تاکی را که جزو گیاهان نسبتاً جدید خورشید شمرده می‌شود، به منقار دارد.

این‌که نگارهٔ نمادین این موجودات هنوز به رسمیت شناخته می‌شد، از متعلقاتشان معلوم می‌گردد. خروس که در واقع همچون پرندهٔ فراطبیعی به گوهرهای شاهوار آراسته شده، در پشت سر خود هالهٔ پرتلألویی از جواهر دارد. اسب نه تنها دلالت ضمنی‌اش را با زیور افسارش بازگو می‌کند، بلکه پوستش نیز به دانه‌های مروارید زینت یافته است. همان‌گونه که نوارهای بلند و باریکی از گردن و ساق پاهایش آویخته و در اهتزازند. تنها غاز است که با شکوهمندی کمتری به جواهر و نوار زینتی آراسته شده است. و سرانجام هدف نمادپردازی هوشمندانهٔ این نگاره‌ها با حضور عنصر شایان توجهی چون سیمرغ به نحوی خطاناپذیر آشکار می‌گردد؛ موجودی زادهٔ تخیل که صرفاً چون مُلَخَّصی از نمادهای مرتبط با خورشید تجلی یافته بود (نک: ص ۹۱۴).

گفتنی است که نگاره‌های نمادین به آن‌ها که در داخل حلقهٔ آسمانی جای گرفته‌اند، موقوف نمی‌مانند. در یکی از بازنمایی‌ها، نیلوفر آبی خورشیدی و خروس خورشیدی متناوباً در کنار یکدیگر آمده‌اند (لوح ۱۹۸ الف). در نقش شباکی تنظیم‌یافته با نماد جلیپاهای ماه، خروس، و یک نقش برگ نخلی جواهرنشان که بازنمایی درختی کیهانی است، درون حلقه‌هایی ساده جایگزین شده‌اند (لوح ۱۹۹ الف). یا در کنار آن قوچی شاهوار

با تبختر تام گام برمی‌دارد در حالی که نوارهای افتخار از گردن‌بند مرصّعش به اهتزاز درآمده است (لوح ۲۰۲ الف)؛ بی‌آن‌که مشخص باشد که برج حَمَل است یا جانور دیرینهٔ ماه.

این‌جاست که مسئلهٔ اهمیت شال‌گردن ساسانی، یعنی نوارهای در حال اهتزازی که از گوشه‌های افسر شاهی آویخته بود و نشان ویژهٔ شاهی به شمار می‌آمد، مطمح نظر قرار می‌گیرد. نشان ویژه بودن این شال‌گردن‌ها در انواع پیکرنگاری شاهان ساسانی محقق می‌گردد؛ حتی آن‌گاه که به صورت آرایه‌ها یا کنده‌کاری‌های درشت در معماری به کار می‌رفتند (نک: ص ۶۶۸ و شکل‌های ۱۴۶، ۱۴۸)، یا به حلقهٔ نمادین «تاج‌گیری» و «تفویض قدرت» نصب می‌گردیدند (لوح‌های ۱۵۳ الف، ۱۵۴ الف، ۱۵۶ الف، ۱۶۰ الف، ب)، ضمن این‌که در مواردی هم جانورانی را متمایز می‌ساختند. نخستین عنصری که مشابه با چنین نوار افتخار در نقشی دیده می‌شود، کمربندی است که از پشت ایزدبانوی باروری در هیئت گاوی نیمه‌انسان‌نما افشان شده است (نک: صص ۲۵۷، ۳۷۱، فصل ۳۶، پانوشت ۱۲۶). کمربند به عنوان یکی از متعلقات بارز در بیشتر شکل‌های اولیهٔ این ایزدبانو باقی مانده است. کمربند ایزیس احتمالاً تجسم دیگری از همان مفهوم است که در فرهنگ درهٔ نیل راه یافته است. در آیین ایزدبانوی باروری کِرِت روسری گره‌خورده با اعتبار نمادینش به کار برده می‌شد. در کیش بودایی نوارهای آویزان مشابهی از بالای تندیس‌های بودا به اهتزاز درمی‌آیند. و در آیین‌های مانوی، آن نوارهای نمادین آرایش سر انسان کیهانی را که ترکیب‌یافته از بسیاری عوامل کاملاً آغازین فرهنگ ایرانی بوده است، تشکیل می‌داده‌اند.[۱۷۹] چنین می‌نماید که در عهد ساسانیان این نوارها از مظاهر سلطنتی به شمار می‌آمد، زیرا شاه بازتاب مقام ربانی و یا سهیم در آن به شمار می‌آمد. همچنین جانورانی که نوارهایی بر پیکر داشتند، در عین حال که بدان نشانه جزو مایملک سلطنتی شناخته می‌شدند (نک: صص ۹۱۶ـ ۹۱۷)، به احتمال بیشتر هویت کیهانی یافتند.

تزیینات معماری با گچبری بیان‌کنندهٔ همین اندیشه‌ها بوده، و چه بسا نیز ترکیب‌بندی‌های پیچیده و گستردهٔ یک پیام را به تواتر القا می‌کرده‌اند (نک: صص ۷۹۶ ـ ۷۹۷). اهمیت عمدهٔ اخترشناسی باستانی بر روی طیف پهناوری از انواع مهرها ضبط شده است، اما نه بدان اندازه که جایی برای نقشمایه‌های آیینی باقی نماند؛ زیرا برخی‌شان تداوم نگاره‌های بسیار کهن بوده‌اند (نک: فصل ۳۶). نقش‌های سراسری روی سیمینه‌ها ویژگی‌های جزئی‌تر آیین‌های زمان را ضبط می‌کرده‌اند، و گاه نیز چهرهٔ شخصیت‌های استثنائی در میان مشاهیر کشور بر روی اشیای نقره‌ای قلمزنی می‌شد که یقیناً پاسخگوی دلبستگی‌های فردی و ملی، و یا گاه برآورندهٔ نیازمندی طالبان طلسم و تعویذ بوده است (نک: فصل ۳۳).

در واقع، کمتر گونه‌ای از هنرهای بازنمایی ساسانی است ــ و به‌ویژه نقش‌های روی نقره ــ که بدون عطف توجه به چندصد سال پیشینهٔ آن‌ها، چنان‌که باید درک و ستایش شود؛ و این نه تنها تا سده‌های پیشینی چون زمان هخامنشی که ساسانیان مشتاقانه خواهان بازگرداندن یا گرامی‌داشتش بودند، بلکه خصوصاً در توالی فرهنگ‌های پیش‌تری که تا سپیده‌دم مه‌آلود پیش از تاریخ کشیده شده‌اند. پژواک‌های دوری که اخیراً با کشف لوحه‌ای ــ که اکنون در موزهٔ ارمیتاژ نگهداری می‌شود ــ برانگیخته شده است، به‌ویژه بسیار چشمگیر است و نمونه و تأیید دیگری بر سنت‌گرایی عصر ساسانی را فرا رو می‌نهد.

این لوحهٔ سیمین مدوّر که از هزارهٔ دوم، و به احتمال بیشتر هزارهٔ سوم پ‌م به‌جا مانده است، شکل آسمان‌ـمرغ را درآمیخته با مُهر نشانی آدمسان‌نما با اشاره به آسمان یا اختران و یا وجودی ربّانی، به عنوان نقشمایهٔ

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

اصلی عرضه می‌دارد (شکل ۳۰۶).[۱۸۰] این مضمون از دیرباز به یاری اسطوره‌های مکرری 'تبیین' شده که در آن‌ها آمده است چگونه پرنده‌ای قدسی یا جادویی فرد مشخصی را به همراه خود به بالا و پایین و یا به درون و بیرون آسمان برده است (نک: ص ۱۰۵۸). اما در این مورد مجموعهٔ تصویری تغییر کلی یافته است؛ بدین ترتیب که ربانیت نه مرد و نه قهرمان، بلکه زنی برهنه و ناوپستان است، با تهیگاه فرونشسته و سُرین برجسته و موی آراسته، و مزین



شکل ۳۰۶. بشقاب نقره، متقوش، که اَناهیتا را در آغوش آسمان ـ عقاب نشان می‌دهد، با دو کودک خورشید ـ خدا و ماه ـ خدا. مورهٔ ارمیتاژ، قطر ۲۲ سانتیمتر.

به گردن‌بند، دستبندها و خلخال‌ها (نک: صص ۲۶۳ و ۱۰۲۶). این زن آشکارا یکی از ایزدبانوان باروری است، و نقش و خویشکاری‌اش با نقوش بشقاب میوه (احتمالاً انار) تأکید می‌شود؛ زیرا او اناری را با یک دست در بالای سر نگاه‌داشته و دست دیگر را به همان حالت بالا برده است، حالتی که خاص آسمان ـ خدا بوده است. افزون بر این، او را با تداعی‌های خورشیدی‌اش در مقام ایزدبانوی باروری به‌روشنی می‌توان شناخت، چرا که بر دو کنارش نیز گل‌های درشت نیلوفر آبی روییده است[۱۸۱] که از دیرباز خورشید ـ گیاه اصلی به شمار می‌آمده است.

پس این ایزدبانو اَناهیتا است.[۱۸۲] اما اَناهیتا همچنین مفهوم نجومی دیگری خاص خود داشت: او سیارهٔ ونوس (زهره) یا ستارهٔ صبحگاهی بود. بدین قرار، نقشمایهٔ آسمانی را نشان می‌دهد که زیباترین اختر خویش را عرضه می‌دارد. در اسطوره‌پردازی، رنگ و بوی عاشقانه‌ای به رابطهٔ میان مهر و اَناهیتا داده شده و مهر عاشق اَناهیتا به وصف درآمده است. لیکن بعدها مهر از مقام آسمان ـ خدا تنزل یافت و خورشید ـ خدا گشت؛ و ما همواره شاهدیم که خورشید در طلوع خود ستارهٔ صبحگاهی را از عرصهٔ آسمان می‌راند. به پیامد این رویداد، زایش درونمایه‌ای به صورت گشته شدن دلدار به دست دلداده است (نک: ص ۹۰۶). با این حال، ستارهٔ صبحگاهی کودک‌ـخورشید را «به دنیا می‌آورد». از این رو خورشید هم فرزند و هم دلدادهٔ ستارهٔ صبحگاهی

(زهره) است؛ تعارضی که در اسطورهٔ ایشتار ـ تموز، یا با بیانی مبهم‌تر در افسانهٔ ونوس ـ اندومیون یونانی بازگو شده است. بدین ترتیب، ابهام ناخوشایندی که مایهٔ رضایت خاطر فراوان یکی از روان‌شناسان مدرن بوده، صرف‌نظر از «انگیزهٔ» آن، در نهایت جابه‌جایی هویت از آسمان ـ خدا به خورشید ـ خدا در فرایند ناگزیر تفکیک و تخصیص نقش در مجمع خدایان بوده است.[۱۸۳]

در نقش روی بشقاب موزهٔ ارمیتاژ، کودک‌ـخورشید که پسر کوچک برهنه‌ای است، با تیر و کمان کشیده در پی کشتن ستارهٔ صبحگاهی است ــ همان تیر و کمان که سلاح اختصاصی خورشید ــ خدا بوده است. نقوش کهن‌تری که محتوی این مضمون باشد، به دست نیامده است؛ ولی در سده‌هایی پیش‌تر با دگرگونی‌های کلی (یقیناً حاصل از تحول در چندین مرحلهٔ میانی) به شکل و شمایل «کودک ـ پسر» ونوس، یا کوپید تبدل یافته بود که ونوس را با «پیکان‌های عشق» می‌زند. معادل «تموز» در نقش روی بشقاب، ماه است که به همان اندازه جوان است و هویتش با تبر مشخص شده که خود از نشانهٔ عام آسمان به عنصری در پیوند با ماه بدل گشته است (نک: ص ۹۱۴). بدین ترتیب، مفهوم سادهٔ تصویر چنین است که ستارهٔ صبحگاهی در کنار خورشید طالع و ماه جوان از سوی آسمان عرضه شده است. این گروه اختران احتمالاً اسطوره‌ای خاص خود داشته‌اند، اما هیچ اشاره‌ای در متن نقش چنین تصوری را ایجاب نمی‌کند.

خلاصه این‌که نگاره‌پردازان ساسانی از میراث ملّی خود چیزی فروگذار نکردند. خواه از میراث روزگاران بسیار دور سرزمین بومی خود، و خواه آنچه که نیاکانشان از فرهنگ‌های بیگانه برگرفته بودند، و با بهره‌گیری از روابط گستردهٔ شاهنشاهی پهناورشان، در جنگ و صلح، و رقابت و تجارت، عناصر فرهنگی نوینی را از هر سو جذب و در مجموعهٔ فاخر فرهنگ خویش مستحیل ساختند.

دورهٔ اسلامی

سده‌های میانه

اسلام سیلاب‌وار در خاک ایران جاری گشت، و با رسوبی از اندیشه‌های تازه لایه‌ای بر آن افزود؛ اما لایه‌های استوار اندوخته‌های فرهنگی در زیر آن تنها اندکی دستخوش دگرگونی شد. نه تنها برخی نواحی و برخی از گروه‌ها در سراسر آن خطّهٔ گسترده تا زمانی دراز در باورهای کهن خود باقی ماندند، بلکه حتی در مراکز معین اشاعهٔ دین اسلام، نحوهٔ تفکر دیرین به صورت فرهنگ عامّه، و نیز گاه در پوشش تاریخی اساطیر، و چه بسا هم نهایتاً نهفته در هیئت جُنگی از خرافات بر جای ماند.[۱۸۴] همان محدودیت‌هایی که اسلام سنتی در مورد پاره‌ای از مقولات هنری مقرر می‌داشت، خود به برقراری درونمایه‌های هنری پیش از ظهور اسلام دامن زد؛ چرا که اگر دین نوین هنرمندان را در خدمت خود به کار می‌گرفت تا از آموزه‌ها و روایات اسلامی تصویرهای پندآموز بیافرینند و یا به طراحی نشانه‌ها و نمادهای دینی بپردازند، تا آن که در اندک‌مدتی از آداب و رسوم موروثی خود غافل می‌ماندند. اما از آن‌جایی که دین رسمی چهارچوب هنری خاصی ارائه نکرده بود و صنعتگران در محیطی کاملاً غیرمذهبی و دنیوی کار می‌کردند و در خدمت مشتریانی بودند که یا به اعتبار قومی یا به سائقهٔ زندگی در آن سرزمین ــ به یک اندازه یا بیشتر ــ ایرانی بودند تا مسلمان، سفالگران، بافندگان و فلزکاران به گرامی‌داشت جهان فرهنگی نیاکان خود ادامه دادند.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

در واقع، نقش و نگار برخی از کهن‌ترین سفالینه‌ها چنان منحصراً برگرفته از واژگان آیین پیشین بودند که گویی همهٔ آن تولیدات صرف‌نظر از حرفهٔ عمومی پیشه‌وران و صاحبان آن‌ها به نیت بهره‌وری در کار تعویذ و دفع شر ساخته شده‌اند. این برداشت به‌خصوص در مورد خمره‌های ذخیره‌سازی آذوقه که بدون لعاب ساخته می‌شد، صدق می‌کند. ظروف یادشده از دیرباز با نقشمایه‌هایی مختص به دور راندن موجودات بدخیم و آفات و بیماری‌ها تزیین می‌یافتند که بی‌شک هدفی کاربردی مبتنی بر باورهای آیینی دوره‌های دیرین داشت (نک: فصل ۳۱، پانوشت ۱۴۰، و فصل ۴۵)، و این ادراکی بود که اعتبارش حتی در سده‌های میانه کاهش نیافت. از این زمره است خمره‌ای در موزهٔ دولتی برلین که گمان می‌رفت در بین‌النهرین ساخته شده باشد، لیکن اکنون آن را به احتمال زیاد از خوزستان می‌دانند.[۱۸۵] بر شانهٔ این خمره نقش کنگرهٔ پلکانی، یعنی نماد اصلی آسمان و دور بدنهٔ آن بخش پهنی با نقش خورشید ـ شیر به اسلوب کنده‌کاری تزیین یافته؛ در حالی که شال آویخته از گردن شیر به اهتزاز درآمده و نیز دو مار وی را در میان گرفته‌اند که شکل آن‌ها تقریباً تا حد یک طرح ساده کاهش یافته است؛ ضمن این‌که نماد دیگری از ماه یعنی گوزن نیز به همان ترتیب درون طرح دیگری محاط شده؛ و در وسط آن دو نخل کیهانی قرار گرفته است. در بخش زیرین نوار مواجی با ردیف گلواره‌ها بر هر دو جانبش جلب‌نظر می‌کند که از نقشمایه‌های متداول بر روی سبوها و خمره‌های ساسانی بود.

سفالینهٔ گِل سفید منقوشی با رنگ آبی کُبالتی نماد باروری خورشید را با تفاخر تمام عرضه می‌دارد (نک: فصل ۴۵، و لوح ۵۷۴) که پیداست نگاره‌پردازان تقریباً بی‌آن‌که تسلیم جنبه‌های تزیینی آن شوند، آن را ساخته‌اند و دلپذیری نقش‌ها برگرفته از حس غریزی‌شان نسبت به مقیاس و آرایش عناصر بوده است. یا باز، سفالگری که نقش خرگوش و گربه‌سانی را در کنار هم روی کاسه‌ای زرّین‌فام آورده است (لوح ۵۷۵ الف)، می‌بایست بیشتر در پی جلب برکات ماه و خورشید بوده باشد تا پدید آوردن نقشی چشم‌نواز؛ همچنان‌که نگارهٔ سه‌شقّه‌ای از برگ‌های نیم‌کنگری (لوح ۵۷۵ ث) احتمالاً در وهلهٔ نخست حاوی تداعی‌هایی از خورشید بوده است. یکی دیگر از این کاسه‌های زرّین‌فام اولیه، در مجموعهٔ شخصی آقای جی. ای. بارلو، هیکلی نشسته را نشان می‌دهد که تبری در یک دست و درختی در دست دیگر دارد. این احتمالاً بازمانده‌ای بوده است از ماه ـ خدا که نمادی را به دست گرفته بوده که از دورهٔ ساسانی منتسب به ماه شده بود، و درخت نیز می‌تواند همان ماهدرخت دیرینه باشد. البته، امکان هم دارد که این هیکل به قهرمانی تعبیر گردد که درختان را قطع می‌کرده است. نمونهٔ دیگری از این زمره دست‌ساخت‌ها، لوحی رنگارنگ و منقور به نقش غازها یا دسته‌های پرندگان آبی است که بر دو جانب درختی به شکلی خشک و قالبی قرار گرفته‌اند (لوح ۶۰۴ ب) که یقیناً یادکردی آگاهانه از باورهای گذشته بوده است. همچنین در سفالینه‌ای به‌دست‌آمده از آمل، بعید می‌نماید که تلفیق تصویر غازی در کنار شمسه‌ای با نقش صلیب 'مالتی' در میان، و بر زمینه‌ای ستاره‌افشان از نقطه‌چین‌ها و گلواره‌ها، امری تصادفی بوده باشد (لوح ۶۲۳)؛ یا باز در نمونه‌ای دیگر از همان محل، جای دادن نقش شیری در داخل شمسه‌ای با بخش‌بندی سه‌ترکی یا سه‌گانه (لوح ۶۲۶ ب)، به وجهی غیرارادی از جانب نگاره‌پرداز روی داده باشد؛ خصوصاً آن‌گاه که در نظر آید مازندران برای چه زمان درازی در دست زردشتیان قرار داشته است. با این همه، بر روی سفالینه‌ای با نقوش مخطّط، گرچه بسیاری از نگاره‌ها و ترکیباتشان به همان میزان جنبهٔ سنّتی خود را حفظ کرده‌اند، لیکن مفهوم درونی آن‌ها به‌وضوح از نقش‌آفرینی تبعیت می‌کند. اکنون دیگر نمادها با شتابی نمایان جایگاه‌های خود را به

عناصری صرفاً تزیینی می‌سپردند (لوح‌های ۵۸۳ ـ ۵۸۷). از سوی دیگر، طرحی سراسری بر کوزه‌ای زرین‌فام که از شهر ری به دست آمده و در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت نگاهداری می‌شود (لوح ۶۴۴ ب)، چندان شگرف است که مشکل بتوان آن را از پدیده‌های اتفاقی برشمرد. تبر دوسر باستانی بر قلهٔ کوهی ساده شده، درون یک قاب‌بند 'محرابی' جای داده شده است. این‌که اشاره به نماد نجومی امری آگاهانه بوده تا حدودی از مشاهدهٔ اثر دیگری که در همان کارگاه ساخته شده، تأیید می‌شود، و آن سفالینه‌ای در موزهٔ لوور (لوح ۶۴۴ الف) است که نقش تبرزینی مزین به هلال‌های ماه را متناوب با 'شمسه‌های خورشیدی' نشان می‌دهد.

ابریشمینه‌های بازمانده از اوایل سده‌های میانه (حدود سدهٔ ششم هجری قمری) گواه اهمیت نمادهاست که هیچ‌گاه کاهش نیافته بود. برخی پوشش‌های روی گور دورهٔ سلجوقی که ابریشمینه‌هایی است منقوش و کتیبه‌دار، هرگونه تردیدی در این باره را از میان برمی‌دارند (نک: فصل ۵۲ الف و لوح ۹۸۷). اشعاری که غمگنانه ناگزیری مرگ را بازگو می‌کنند، با تصاویری که به طرزی نامناسب و نابه‌جا غیردینی یا حتی شعف‌انگیزند، درآمیخته‌اند.[۱۸۶] لیکن این نابه‌جایی ظاهری با توجه به شیوه و فحوای نمادپردازی باستانی ایرانیان از میان می‌رود. این‌که غازی بزرگ، یعنی یکی از آسمان ـ پرنده‌های کهنسال با سروده‌ای که یادآور مرگ آدمی است قرین گردد، ممکن است امری تصادفی بوده باشد، لیکن ترکیب‌بندی تصویری که در مجموعهٔ خصوصی آقای مُور نگهداری می‌شود، در کنار سرودهٔ دیگری که تکیهٔ کلام را بر همان مضمون گور قرار می‌دهد، بیش از آن با مفهوم اصلی ارتباط مستقیم دارد که امری تصادفی تلقی گردد.

خاستگاه و منشأ طرح و نقش یادشده به یاری نقاشی مانوی و متنی که آن را توصیف می‌کند، محرز شده است.[۱۸۷] در کنارهٔ آبگیر کیهانی درخت کیهانی می‌روید، که بر یک سویش فرشتهٔ خرداد و بر سوی دیگرش فرشتهٔ اَمرداد زانو بر زمین زده‌اند. در این اثر مانوی، درخت به صورت آفتابدرخت سه کنده درآمده است؛ اما این‌که این درخت در اصل ماهدرخت بوده، با پرندگان آبی درازگردن که بر روی آبگیر شناورند تأیید می‌شود، که از روزگاران کهن مظهر ابر و مرتبط با ماه شناخته شده بودند؛ لیکن در این‌جا تعبیری تازه یافته و مظهر ارواح گشته‌اند؛ و این تعبیر با پیوند نزدیک اَمرداد با ماهدرخت یا هوم سپید تأیید می‌شود.[۱۸۸] این دو وجود ربانی یا دو فرشتهٔ اعظم ــ اَمرداد و خرداد ــ نمودگار کمال و جاودانگی بوده‌اند که پاداش رستگاران در بهشت است. بدین ترتیب، ضمن این‌که شعر روی بافتهٔ ابریشمی دورهٔ سلجوقی ناقوس مرگ را به صدا درمی‌آورد، نقش سراسری آن تسلای جاودانگی را نیز به گوش جان می‌رساند. نگارهٔ غاز که همنشین ماه و ماهدرخت شده، نیز بازنمای تلخیص‌یافته‌ای از همان مفهوم است.

حال که معلوم شد این نقوش ابریشمین تا این پایه به طور کامل و مستقیم 'زردشتی' هستند، معقول می‌نماید که بیندیشیم دیگر ابریشمینه‌های آن دوره، خصوصاً آن‌ها که در مقبره‌ها یافت شده‌اند، نیز احتمالاً تأثیرپذیری‌هایی از همان نفوذ کلی را ارائه می‌دادند. پوشش بزرگ روی گور که در موزهٔ منسوجات شهر واشنگتن نگاهداری می‌شود (لوح ۹۹۱)، شبکه‌ای از لوزی‌ها (از نگاره‌های کهن آسمان) بر زمینهٔ خود دارد که بر روی آن‌ها گربه‌سانی در تعقیب خرگوش جای گرفته است، در حاشیهٔ لوزی‌ها و درون لوزی‌های [تیرمرنگ] قوچ‌ها (از جانوران مظهر ماه)، (تقابل رقابت‌آمیز خورشید ـ ماه) به گونه‌ای که پاهای قوچ‌ها به شکل چلیپا (ماه) درآمده است، قرار دارند. به نظر نمی‌رسد که چنین تفاوتی زاییدهٔ تصادف بوده باشد؛ و در مورد پوشش

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دولای دیگری در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت (لوح ۹۹۰) احتمال تصادفی بودن طرح حتی بسیار کمتر است. با این همه، در این نمونهٔ آخری، درونمایهٔ خورشید فراگیر است. هوم زرین آراسته به آمیزهٔ نیلوفر آبی ـ برگ‌نخلی است که در پایین شیرهای بال‌دار، و در بالا عقاب‌سانان از آن پاسداری می‌کنند. عقاب و شیردال و خروسی نیز بر حلقهٔ دور نقش اصلی، القای خورشید را تکرار می‌کنند. در جای‌جای این حلقه نیز چلیپای ماه که دارای برگ‌هایی از گیاه جاودانگی است، مرغانی را در میان بازوان خود جای داده که پیش‌تر مظهر ابر بودند. و باز هم نگارهٔ فرعی کوچک‌تری هست که بر آفتاب دلالت دارد: انار، میوهٔ بسیاردانه که در میان دو شاهین سینه به سینه سر برآورده است. برای دل‌ریشی که با مرگ روبه‌رو شده است، ماه مرهم (بلسان) خواهد آورد، زیرا اوست که شیرهٔ جاودانگی را می‌پرورد؛ اما خورشید که در قلمرو نور جاودانه می‌زید، نیز کمتر از ماه یادآور مناسب بهشت نیست. بازنمایی آشکار خورشید و ماه بر دو ابریشمینهٔ سفید دیگر (نک: فصل ۵۲ الف) را می‌توان بر پایهٔ این واقعیت توجیه کرد که خطهٔ تولید آن ابریشمینه‌ها مدت زمانی دراز مأمنی مستحکم برای کیش زردشتی بود. همچنین مضمونی بسیار کهنسال بر ابریشمینهٔ سفید مجموعهٔ بلیس (فصل ۵۲ الف، شکل ۶۴۹)، مشتمل بر تصویر عقابی که موجودی انسانی بدان بسته شده، صرفاً می‌تواند در تحلیل نهایی نمایانگر یکی از افسانه‌های مشتق از آن نماد باشد که در ادبیات ملی جایگاه یافته بود. در عین حال، دیگر عناصر این طرح و نقش، افزون بر هرگونه رابطهٔ ادبی ممکن، در جای خود حاکی از نمادپردازی آگاهانه نیز هستند؛ زیرا روی هر دو بال این هیئت آسمانی، یعنی عقابی دوسر که نشانهٔ شخصیت شاهانه گردنش آویخته، خورشید ـ شیردالی قرار گرفته، و نیز در دو جانب او خورشید ـ شیری در حال جهیدن به بالا نقش شده است.

احتمالاً این مورد اشارهٔ مستقیم به اسکندر است؛ زیرا برخی از ویژگی‌ها و افسانه‌پردازی‌های معطوف به دو ربانیت دیرینه یعنی آسمان و خورشید نخست به او و زمانی دیرتر به بهرام گور منتقل گردید. برجسته‌ترین آن افسانه‌ها صعود اسکندر به اوج آسمان و سپس سقوط او به قعر دریا بود؛ و به همین ترتیب در ماجرای دیگری با درخت وقواق (یا سخنگو) ارتباط دارد.[۱۸۹]

یکی از جزئیات شایان توجه در نقشمایهٔ پوشش دولایه در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، تک سر بز کوهی است که به انتهای دم شیری بال‌دار ملحق شده، و ظاهراً نشانهٔ بارزی از پیروزی خورشید بر ماه بوده است. همچنین، همین مضمون به صورتی اندک متفاوت روی آینه‌ای مفرغی به نقش درآمده است (لوح ۱۳۰۲ ج) که در این‌جا چهارپاهای بال‌دار با سر آدمی و دم عقرب نشان داده شده است. یکی از چهارپایان اسب است و دیگری شیر، که هر دو جانوران خورشیدی‌اند. پیداست که اعتبار وابستگی عقرب به ماه هنوز منسوخ نگردیده بود. تجسم سر و صورت انسانی با ویژگی‌های زنانه، در آن میان، ظاهراً نتیجهٔ تساهل بوالهوسانه و دلالتی آشکار بر فتور اقتدار نمادهایی است که زمانی ماهیت قدسی داشته‌اند: نکته‌ای که به همان اندازه از شیوهٔ تزیین آزادانه در بازنمایی آفتابدرخت در میان آن دو جانور نیز پیداست.

فرشتگان مقرب خوشرو در دو سوی درخت کنارهٔ آبگیر، بدان‌گونه که در ابریشمینهٔ آقای مور (فصل ۵۲ الف، شکل ۶۴۸) تصویر شده‌اند، مضمونی مورد پسند سفالگران سدهٔ هفتم هجری قمری بوده، که گاه نیز طرح سایه‌نمای مرغ آبی گردن‌درازی به درخت افزوده شده است (لوح ۶۹۱ الف). با این‌که دقیقاً چنین پرندگانی از دیرباز با ماه وابستگی نزدیک داشته و همواره جزء صحنه‌پردازی مانوی بوده‌اند (گرچه در آن صحنه‌ها روی

آبگیر نشان داده می‌شدند)، وجود پرنده در صحنهٔ موردنظر ما خود تأیید بیشتری بر وابستگی‌های میان درخت و ماه بوده است؛ خصوصاً که در طبیعت هیچ‌گاه چنان پرنده‌ای بر چنین درختی نمی‌نشیند. با این حال برخی از نگاره‌پردازان بر اثر تکرار این صحنه، یکی از فرشتگان اعظم را به هیئت مردی درآورده‌اند (لوح ۷۲۱ ردیف سوم). پیداست که سنّت رو به فترت گذارده بود. در طرح سراسری دیگری که همین درخت را با پرنده‌ای سایه‌نما بر رویش نشان می‌دهد و دو خرگوش هم بر دو جانب آن افزوده شده است، در حالی که پنجه‌های پیشین خود را در حرکتی آیینی بالا نگاه داشته‌اند (لوح ۷۱۸ الف)، چنین می‌نماید که همهٔ عناصر تصویری آگاهانه و در تداوم با تکرار نمادپردازی‌های مرتبط با ماه تجسم یافته است. این‌که مفهوم وجود خرگوش در ارتباط با ربّانیّت ماه حتّی در سدهٔ ششم هجری قمری به فراموشی سپرده نشده بود، با بررسی یک قلاب کمر زرّین متعلق به همین سده به ثبوت می‌رسد که در یک سمت آفتابدرخت در میان دو شیردال قرار گرفته و در سمت دیگر خرگوش‌ها به پاسداری ماهدرخت ایستاده‌اند (فصل ۵۶، شکل ۸۲۴ الف، ب). لیکن اندک‌زمانی بعد مشاهده می‌شود که نقش خرگوش بر کاشی‌ها، بر همان روال دو فرشتهٔ اعظم، به صورت درونمایه‌ای معمولی از مفهوم اصلی خود تهی شده و انحطاط یافته است (لوح ۷۲۳ ب).

از آن‌جا که بعضی نقش‌ها با سامان‌یابی رسمی عناصری بر دو طرف درخت به طور آشکار سهمی از ارزش نمادین قدیمی خود را بر جای نگاه داشتند، این مسئله مطرح می‌گردد که آیا نقشمایه‌ای به‌خصوص متداول در تزیین کاشی‌های مشهور به مینایی، که از شهر ری به دست آمده، نیز دربردارندهٔ دلالت‌هایی بر، یا تضمین‌هایی از، مفاهیم اصلی خود بوده است؟ منظور درختی دارای برگ‌های پهن با گروه سوارانی بر دو جانب آن است. این‌که نقشمایهٔ یادشده برگرفته از ترکیب‌بندی اصلی درخت کیهانی بوده و یادآوری‌های بارزی از آن گه‌گاه به جلوه درمی‌آمده، از نمونه‌ای در مجموعهٔ مورتیمر شیف فقید[۱۹۰] معلوم می‌گردد. زیرا در این‌جا درخت از میان دو فکّ غولی شاخ‌دار بیرون می‌روید، آن هم در بالای پشته‌ای که در دامنه‌اش دریاچه‌ای قرار دارد. این همان اژدهایی بوده که در پای آفتابدرخت می‌زیسته است. ولی اندیشهٔ نهفته سخت نامفهوم مانده است، نه تنها بدان سبب که اکنون پشته و آبگیر در سر اژدها تلفیق شده‌اند، بلکه بیشتر از جهت نحوهٔ جاگیری کلّی این واحد تصویری، زیرا به میانهٔ قائم تنهٔ درخت الصاق شده است. امّا جز این، دیگر جزئیات سنتی به‌درستی رعایت شده است. انتخاب درختی که همه‌ساله برگ‌هایش می‌ریزد، در وقت سرسبزی و خرمی، برای تجسم رمزی خورشید پشتیبان تابستان، بسیار مناسب بوده و خصوصاً با افزودن آذین نیلوفر آبی ـ برگ نخل در پایانهٔ آن تناسب افزون‌تر با مفهوم اصلی یافته است. پرندگان کیهانی که بر شاخه‌های آفتابدرخت می‌نشسته‌اند تا دانه‌های بیشمار آن را برای باروری جهان در اکناف عالم پراکنده سازند، با پرندگان نغمه‌خوان نشان داده شده‌اند. در نمونه‌ای دیگر، کاسه‌ای در موزهٔ دولتی برلین،[۱۹۱] مفهوم عنصر متضاد با عفریتی در هیئت آدمی واقع در زیر درخت نمودار گشته، که ادراکی بیشتر دورافتاده از نمادپردازی اصلی، لیکن باز هم نوعی بازشناسی از مفهوم کلّی طرح و نقش بوده است. به همین منوال، در مواردی دیگر، زیر اسب‌سواران طاووس‌ها نقش شده‌اند (لوح ۶۵۷ ب) که یکی از مرغان آناهیتا بوده‌اند.

درونمایهٔ دیگری در ارتباط با درخت کیهانی وقواق که قدمتی کمتر داشته است، در سدهٔ هفتم هجری قمری اهمیت بسیار یافته بود. این درخت با شاخه‌های بیرون‌رُسته‌اش، به شکل سر جانوران یا گاه سرِ آدمیان، حاصلی بود از آمیزهٔ درخت کیهانی و جانورانی مرتبط با همان مفهوم.[۱۹۲] کهن‌ترین نمونهٔ آن، که تاکنون دیده

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شده است، در فرهنگ موهنجودارو و متعلق به هزارهٔ سوم پ‌م بوده که ماهدرخت را با شاخه‌های حامل سرهای گاو نشان داده است. لیکن چنان‌که پیداست زمانی که اسطوره‌پردازان درصدد دست یافتن به توجیهی برآمده بودند، آن نقشمایه به آفتابدرخت تغییر هویت یافته است. در نگاره‌پردازی‌های سده‌های میانهٔ ایران (لوح‌های ۷۰۲ پ، ۱۳۱۷ ت، ۱۳۳۶ الف، ب) و پس از آن (لوح‌های ۹۴۵ ت، ۱۱۷۲ـ۱۱۷۴، ۱۲۰۵، ۱۲۰۶، ۱۲۰۸، ۱۲۰۹، ۱۲۱۲ ب)، سنت معمولاً به اندازه‌ای تضعیف شده که اشاره‌های تلویحی نگاره‌ها را مبهم و ناآشنا ساخته است. با این وجود، باز مشاهده می‌کنیم که حتی در تاریخ متأخرتری مانند اواخر سدهٔ هشتم هجری قمری نیز گاه مشخصاً به سنت اشاره شده است. شگفت‌انگیزترین نمونه‌ای که در این زمینه دیده شده، در دست‌نویسی از سال ۷۹۰ هـ ق / ۱۳۸۸م در کتابخانهٔ ملی پاریس[۱۹۳] است که در آن درخت وقواق از درون غولی افسانه‌ای، شاخ‌دار و ریش‌دار روییده و به نحوی حیرت‌آور تکرار مداوم گاو یکتاآفریدهٔ ماه دیرینه است. در زیر آن سرهای گوزن نقش بسته‌اند (باز هم نماد قمری)، لیکن در میان آن‌ها شیری وجود دارد. در این نگاره‌پردازی، ماهدرختان و آفتابدرختان وقواق به هم آمیخته‌اند. باز در زمانی بسیار بعد از آن شاهد عطف توجهی آگاهانه به آمیزهٔ ماه ـ خورشید هستیم، و آن بر فرش‌پارهٔ بازمانده از سدهٔ دهم هـ ق است که در موزهٔ ملی استکهلم نگاهداری می‌شود (لوح ۱۲۱۲ ب). نقشمایهٔ اصلی درخت وقواق این قالی، علاوه بر نگاره‌های فرعی که از سر انواع جانوران فراهم آمده، صورتک شیر است که به‌تناوب با سر گاوی ردیف می‌شود، درحالی‌که شیر روی برجستگی‌های زرد زمینه قرار دارد (طلایی‌رنگ خورشیدی است)، و سر گاو روی زمینهٔ آبی سیر جای گرفته که از دیرباز معرف آسمان شبانه بوده است. به نظر نمی‌رسد که چنین آمیزش سامان‌یافته و جهت‌گرفته‌ای به طور تصادفی حاصل شده باشد.

با این حال، مشکل واقعی در تاریخچهٔ این نگارهٔ کهنسال، نحوه یا وسیلهٔ انتقال آن است. در فاصلهٔ زمانی هزارهٔ سوم پ‌م و سده‌های نخستین اسلامی هیچ‌گونه اثری از این نگاره به دست نیامده است. تنها نقوش دو مفرغینهٔ لرستان به این نقشمایه نزدیک شده‌اند، زیرا در یکی (لوح ۲۶ پ) درفشی که جانشین درخت شده به پایانه‌ای در شکل سر بز می‌پیوندد؛ و دومی (شکل ۳۰۷) ویژگی‌های گیاهی و جانوری را در هم می‌آمیزد، و چه بسا همین مفهوم را به شکلی ساده می‌نمایاند. باز در دورهٔ ساسانی طرح‌هایی را می‌یابیم که از همین شیوهٔ درهم‌آمیزی نمادهای جانوری و گیاهی حاصل آمده است. چنین است که بر لوحه‌ای از مفرغ مطلا، در موزهٔ لوور و متعلق به دورهٔ ساسانی یا اندک‌زمانی پس از ساسانی،[۱۹۴] نقش دم‌های شیردال‌هایی پشت‌به‌پشت را می‌یابیم که در هم تابیده‌اند تا نقش برگ‌نخل مظهر آفتابدرخت را پابرجا دارند. البته، در این مورد هیکل‌های جانوری فراگیرند، و حال این‌که در نقشمایهٔ درخت وقواق، عناصر جانوری کم‌وبیش نسبت به درخت عناصری ثانوی‌اند.



شکل ۳۰۷. سرسنجاق (احتمالاً بخشی از یک طلسم)، مفرغ، لرستان، هزارهٔ دوم ـ اول پ‌م، مجموعهٔ اکرمن، بلندا ۹/۵ سانتیمتر.

اما این واقعیت که تاکنون حلقه‌های ارتباطی رضایت‌بخشی از اشکال کتابتی و تصویری این نقشمایه یافت

نشده، نباید موجب انکار نظریهٔ تداوم تاریخی این شیوهٔ نگاره‌پردازی با دیگر نگاره‌های آیینی یا جادویی مقارن با آن گردد. آنچه مسلم است این‌که شکل (یا قالب) و معنی (یا مضمون) در مسیر تحول خود، در پیش یا پس از شکاف (یا خلأ) ظاهری، بیش از آن مشابهت نزدیک خود را نگاه داشته‌اند که حتی در صورت گسست واقعی قابل توجیه باشند. کلیهٔ این برداشت‌ها و اندیشه‌ها، که در نظر مردمانی که ایمان خود را بر آن‌ها استوار می‌ساختند بدان پایه دارای اهمیت بودند، در ضابطه‌مندی‌های کلامی‌شان نیز متجلی شده بوده‌اند؛ و مشاهده می‌کنیم که در این واسطهٔ بیانی آن مضامین و معتقدات هویت خود را به استمرار برقرار داشته بوده‌اند، تا بدان‌جا که بازنمایی‌های تصویری در اساس با آن‌ها مطابقت داشته‌اند، هرچند که در فاصلهٔ زمان‌های دراز تجلی می‌یافته‌اند.

توان القایی کلمات، نه تنها در نظارت بر تکوین نگاره‌ها بلکه در آفرینش آن‌ها، با نقشمایهٔ شایان توجهی که از عهد ساسانی به جای مانده، به‌خوبی آشکار می‌گردد (لوح ۲۲۳ الف). در این نقشمایه بر پیش‌تنهٔ شتری بال‌ها و دم گشادهٔ پرنده‌ای خیالی الحاق شده است. به احتمال زیاد این نماد ترکیبی ممکن است خورشید باشد، زیرا می‌دانیم که شتر یکی از مظاهر کالبدی ورثرغنه (بهرام) بوده است. لیکن چنین نقشی عموماً به طور فرعی یا اتفاقی به آن جانور محول می‌شده است؛ و از سویی هم انگاره‌های مرغی بیش از آن تفنّنی هستند که مناسب نمادپردازی خورشید به شمار آمده باشند. افزون بر این همه، شترمرغ به عنوان «مرغ شتر»نما[۱۹۵] نام‌گذاری شده و تصویر روی مشربهٔ ساسانی نوعی تجسم‌بخشی طبیعی از جانب قوم یا فردی بوده که هرگز هیچ شترمرغ واقعی را در تطبیق با نامش مشاهده نکرده بوده است. کلمات همتاهای تصاویرند، و در نتیجه هر دو می‌توانند متساویاً نگاره‌های بصری را بیافرینند و استمرار بخشند.

از سوی دیگر، دگرگونی‌هایی که می‌تواند ناشی از انتقال کلامی باشد، در نگاره‌پردازی‌های فلزکاران ساسانی یا پس از ساسانی نیز نمونه‌های فراوان دارد. از جمله مضمون دراز‌گوش تک‌شاخی که تیشتر را یاری می‌کند تا باران را نازل سازد، به چندین گونه برگردان تصویری بازنمایی شده است (لوح‌های ۲۲۴، ۲۲۵ الف، ۲۳۳ الف) که بیش‌وکم با توصیف‌های کلامی از همان مضمون مطابقت دارند و حتی با اندیشهٔ عمومی انطباق بیشتری دارند،[۱۹۶] گرچه هیچ‌گاه به‌تنهایی نمی‌توانند از عهدهٔ عرضهٔ آن سرنمونه، که با ابهام بیان در گزارش ادبی تداوم یافته، برآیند. باید به جانبداری از طراحان بگوییم که آنان در قبال سخن‌پردازان کوشیده‌اند تا به توصیف مبهم ادبی، بدان‌گونه که در متن پندهشن آمده بود، جنبه‌ای دلپذیر بخشند؛ و از جمله عفریتی را که اگر با متن توصیف‌کنندگانش انطباق داده می‌شد، شدیداً کراهت‌انگیز نشان داده می‌شد، تا حدودی قابل قبول معرفی کنند؛ و به حق انگیزهٔ نگاره‌پردازان صناعتگر در بازنمایی آن مضمون چنان تعقلی و واقعگرایانه بود که در آخر، شکل دراز‌گوشی از زیر دستشان بیرون آمد که هویتش صرفاً با شاخی نامشخص در میان دو گوش دراز و اشارتی نارسا تنها به یک پای پیشینش، قابل بازشناسی می‌گردد (شکل ۳۰۸).



شکل ۳۰۸. پایانه‌تزیینی، مفرغ، ساسانی، مجموعهٔ اکرمن، بلندا ۶ سانتیمتر.

شکل‌های نمادین دیگری نیز با پیشینهٔ بسیار طولانی به طور یکسان تکرار شده‌اند؛ از جمله لوحی لعابی به رنگ آبی فیروزه‌ای (لوح ۷۵۷ ب) که بر پایه‌ای متشکل از سه پیش‌تنهٔ شیر قرار گرفته است. در هریک از دو کنار لوحه سه فرد ریزه‌اندام به نقش نیمه‌برجسته و نشسته بر زمین نشان داده شده‌اند، و در کنار هریک سه

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

صفحهٔ مدور نهاده شده است. این نمادپردازی آشکارا در ارتباط با خورشید و تأکید آن بر رقم سه است که تا آخرین جزئش به اجرا درآمده است. همچنین قرص سه‌چهره‌ای خورشید هنوز به طور گسترده متداول مانده است (لوح ۱۳۲۸).

شاید بسیاری از اشیای دیگر این دوره‌های تاریخی دستاوردهای امیدبخشی برای پژوهشگران در زمینهٔ نگاره‌پردازی‌های آغازین باشند، ولی به بررسی بیشتری نیاز دارند. از این زمره است سر گُرزی از سده‌های میانه که از خطهٔ آسیای میانه به دست آمده و در مجموعهٔ زاره نگاهداری می‌شود.[۱۹۷] این سر گرز متشکل است از سه ردیف‌بندی روی هم، هریک دارای چهار برآمدگی، و میان هر دو تای آن‌ها در ردیف زیرین شیری جای گرفته؛ در ردیف میانی سرِ قوچی، و در رأس آن جایگاهی برای قطعه‌سنگی تعبیه شده که اکنون از دست رفته است. با در نظر داشتن اهمیت نمادگرایی در سر گرزها از زمانی کاملاً آغازین، امکان وجود ارتباط میان این‌گونه ساماندهی و مفهوم آسمان سه‌طبقه یا جهان چهاربخشی شایستهٔ پی‌گیری هرچه بیشتر می‌گردد.

افزون بر این نگاره‌ها و مضمون‌ها که بدین‌ترتیب کم‌وبیش با دقت و نیت وافی از باستانی‌ترین نظام‌های آیینی تا زمان مورد بحث ما ادامه یافته بود، نگاره‌پردازان سده‌های میانه عناصر اخترشناسی را نیز در شکل‌ها و ترکیب‌بندی‌هایی به کار بردند که از آن پس ماهیت قراردادی به خود گرفته، نزد دیگر علمداران این «عِلم» متداول بوده است. این نگاره‌ها خصوصاً مورد توجه کنده‌کاران روی مفرغ قرار گرفت (نک: فصل ۵۶)، و از دید و پسند سفالگران نیز دور نماند. هر دو گروه هفت‌اختران شناخته‌شده را درونمایه‌ای بارور یافتند. با قرار دادن این گروه‌ها درون هفت شمسه (لوح‌های ۱۳۱۴، ۱۳۱۷ الف، ۱۳۳۶ الف) می‌توان به‌سهولت یکی از آن‌ها را که معمولاً هیئت مسلط خورشید است، در بخش پایین کاسه، و شش شمسهٔ دیگر را چون زنجیره‌ای به گرد آن آرایش داد (لوح ۶۵۶ الف). این تمهید زمینهٔ ترکیب‌بندی مناسبی برای نقشمایه‌های مشابه دیگر قرار گرفت، از جمله اسب‌سواری در میان و شمسه‌ها یا گُله‌هایی به دورش. این را که منشأ و مفهوم ترکیب‌بندی یادشده تا مدت‌ها بعد در اذهان باقی ماند (حتی زمانی که درونمایهٔ تصویری دگرگونی می‌یافت)، از موردی می‌توان دریافت که در آن لکه‌ای خورشیدسان کنار سوار مرکزی نیز به نقش درآمده است (لوح ۶۶۷).

منطقةالبروج (لوح ۱۳۳۶ ب) نیز به همان اندازه متداول بود، که در آن‌ها گاه سیارات و صور فلکی با هم آمیخته می‌شوند (لوح ۷۱۳). جالب این‌که دوپیکر در پاره‌ای موارد هنوز از شانه به هم متصل مانده بودند (لوح ۱۳۲۸)، لکن باز هم جالب‌تر از آن اجرای مکرر درونمایهٔ دیگری بود که از همان گذشتهٔ دور شکل «دوقلوی سیامی» را در صورت فلکی دوپیکر مطرح می‌ساخت. میان سیارات و صور فلکی دایره‌ای از هیکل زنان در حال رقص و با دست‌هایی از دو جانب بلندشده، در وضع نگهداری شیئی بالای سر (نک: ص ۱۰۵۱)، گرچه با اندک انعطاف‌پذیری بیشتر (لوح ۷۱۲)، به نقش درآمده است. درستی معادل‌ها، توأم با پیوستگی میان مضامین نجومی، به حدی است که احتمال تصادفی بودن این‌گونه نگاره‌پردازی‌ها را از میان می‌برد. در این‌جا نیز باید گفت که احتمالاً در طول زمان دراز، نبود بازنمایی‌های تصویری این درونمایه‌ها در باور و گفتار عامهٔ مردم برقرار و بارور می‌مانده است.

در گروه دیگری از نگاره‌آفرینی‌ها، نمادپردازی نجومی و برایند اساطیری آن‌ها در نوعی نهضت ادبی به صورت ثانوی و دگرگون‌شده تجلی یافته است که نمونهٔ والای آن شاهنامه است. در این حماسه، بسیاری

از افسانه‌ها نمایانگر بازسازی تعالی‌یافتهٔ افسانه‌های باستانی است که ریشه در اسطوره‌های نجومی دارند. در شاهنامه قهرمانان افسانه‌های کهن شخصیت تاریخی پیدا می‌کنند و یا با اشخاص واقعی یکی می‌شوند. رستم نمونهٔ برجستهٔ این قهرمانان است (نک: ص ۱۰۷۵)، اما در سده‌های میانه بهرام گور که آمیزه‌ای از خورشید ـ خدا و پادشاهی نامدار است (نک: صص ۹۰۶ ـ ۹۰۸)، هم در مقام عاشقی خستگی‌ناپذیر و هم به عنوان قهرمان سرکش شکارچی، از پسند عام بیشتری برخوردار بود. این دو ویژگی در داستان شکار آزاده که همواره متداول بوده، گرد آمده است (لوح‌های ۶۶۴، ۶۷۲، ۶۷۹، ۷۲۷ ب، ۱۳۰۰، ۱۳۱۷ ت، ۱۳۳۰ پ).[۱۹۸]

جزئیات معمول که بنا بر اقوال در دیوارنگارهٔ کاخ اختصاصی بهرام گور به تصویر کشیده شده بود، معمولاً نگاه داشته شده، ولی معانی آن‌ها تلویحی است. شاه با سرافرازی بر شتری سوار است زیرا شتر در عربستان بار آمده است، و احتمالاً دلیل واقعی این است که آن چهارپا آشناترین مظهر تجسم ورثرغنه شناخته می‌شد (نک: صص ۹۰۶ – ۹۰۷). آزاده حتی نشسته بر روی زین زنانهٔ خود عود می‌نوازد، درست همان‌گونه که همتای نجومی‌اش یعنی سیارهٔ زهره بر مرکب شگرف خود عود می‌نوازد (نک: ص ۱۰۷۴). بهرام گور (خورشید) سرانجام بیرحمانه جان آزاده (زهره) را می‌گیرد، چرا که تا خورشید ستارهٔ سپیده‌دم را از پهنهٔ آسمان نزداید نمی‌تواند طلوع کند. اما در این‌جا نماد پراهمیتی از جهت نمادپردازی از دست رفته است: دیگر پیکان نوک‌هلالی را که در گذشته همواره چشمگیر بود نمی‌بینیم (نک: ص ۹۰۴)، نمادی که به عنوان یادآور نشانهٔ کهن آسمان از مفهوم ویژه‌ای برخوردار بود (قس: شکل ۲۹۰).

به هر صورت، آنچه گذشت تنها فصل برجسته در زندگی خورشید ـ شاه نبود که مورد استفادهٔ نگارگر ایرانی قرار گرفته باشد. در موقعیت‌های دیگر که کمتر اختصاصی است، بهرام گور را می‌توان از روی هریک از چندین ویژگی ظاهری‌اش بازشناخت. وی غالباً، گرچه نه همیشه، سرآذینی ویژه که تعبیری ساده و عام از تاج ساسانی است بر سر دارد، جز آن‌که بال‌های جانبی آن حفظ شده تا از دستار سده‌های میانه متمایز گردد (نک: فصل ۳۳، پانوشت ۴۷). در طرح تغییریافته‌تری، تنها نیمرخی سایه‌نما از وی به اجرا درآمده است. همچنین بر روی کاسه‌ای مینایی به سبک ری، اکنون در نگارخانهٔ والترز، تصویر بهرام با دستاری پیچیده بر سر که دارای دو نوک بیرون‌نشستهٔ یادآور بال‌هاست، سوار بر شتر با یک خدمتکار در التزامش نقش شده است. یا باز او را با دستاری آراسته به حاشیه‌های بال‌دار، در باغی نشسته با جمعی از خاصان درباری و گرم گفت‌وگو مشاهده می‌کنیم (لوح ۶۸۷)؛ صحنه‌ای که به‌خوبی می‌تواند اشاره‌ای به یکی از چندین داستانی باشد که فردوسی روایت کرده است.

تخت شیرها، نشانی دیگر از هویت بهرام، اشاره‌ای آشکار به بهرام گور در مقام خورشید ـ شاه و روایت فردوسی است از این ماجرا که بهرام چگونه تاج و تخت موروثی خود را با ربودن نشان‌های سلطنت از میان دو شیر (نک: ص ۹۰۸) به تصاحب درآورد؛ و این نمونهٔ بارز دیگری از اسطوره‌پردازی است. همچنین این‌که بهرام گور در واقع بر روی تختی زرین که بر گردهٔ شیران تکیه داشت جلوس می‌کرده، با گزارشی عینی از همان زمان از گروه چینیان که به دربار بهرام راه یافته بودند به ثبوت می‌رسد.[۱۹۹] گاه نگارگران سفالینه‌های سده‌های میانه شکل جانوران مرتبط با تختگاه پادشاهی را به نحوی مبهم بازنمایی می‌کردند، ولی با این حال نیت باطنی‌شان هنوز روشن مانده است. بهرام، آن دلدادهٔ دلیر، یارها در میان پیکره‌های آیینی کاخ زرین نشان داده شده است؛ و تختگاهی که روی یک کاسهٔ زرین‌فام کاشان (لوح ۷۰۷ پ) نقش شده، مدرک بی‌واسطه‌ای است از شأن نمادین

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تختگاه، زیرا یکی از شیرهای پایهٔ تخت شاهی از پیش‌تنه‌های به‌هم‌الحاق‌شده در وضع پشت‌به‌پشت ترکیب یافته است (نک: ص ۱۰۵۷).[۲۰۰] با این همه، تخت شیران در نگارگری اسلامی ایران همیشه به پادشاهی بهرام اختصاص نداشته است. احتمالاً دست‌کم در سدهٔ هشتم هجری قمری آن نقش شمول بیشتر یافته و دلالت بر پادشاهی خسرو ساسانی نیز می‌کرده است؛ زیرا در نقاشی مینیاتوری متعلق به آن زمان،[۲۰۱] خسرو انوشیروان بر سریری که بر دوش شیران نهاده شده جلوس کرده است. افزون بر این، تقریباً همزمان با همان اثر، هیکل‌های شیری عنصری از متعلقات شخصی پادشاه به شمار می‌آمده است، چنان‌که در شرح احوال الجایتو می‌خوانیم که جلو تختگاه خود را به چهارپایه‌های زرین برای قرار دادن صراحی و جام آراسته می‌داشت، که همه به شکل شیر ساخته شده بودند.[۲۰۲] اما چه بسا در این مورد آخری دیگر محتوای نمادگرایی کلاً به فراموشی سپرده شده بود، و شکل‌های همه‌جانبی منحصراً به خاطر جنبهٔ تزیینی‌شان مورد بهره‌وری قرار می‌گرفتند، زیرا نیز می‌دانیم که طغرل سلجوقی کمی بیش از یکصد سال پیش‌تر پیکره‌های پیلان را با سوارانشان، به مثابهٔ تزیینات کاخی، در مقابل تختگاه خود برپا ساخته بود (لوح ۵۱۷).

این‌که ایران در سده‌های میانی هنوز از وابستگی اسطوره‌ای بهرام با خورشید آگاهی داشت، از روی عناصر به‌کاررفته در شماری از نگاره‌پردازی‌های سفالینه‌ها معلوم می‌گردد. در نگارخانهٔ والترز کاسه‌ای مینایی منقوش به نگارهٔ خروس ــ همان خورشید ـ پرندهٔ معروف نزد همگان ــ هست که نزدیک به هیکل شاه سوار بر شترش ایستاده است. اختصاصی‌تر از این نقش، بخشی از یک کاسهٔ زرین‌فام بسیار ظریف است که سلطان را بر تخت شیران و در میان بانوانی زیباروی نشان می‌دهد.[۲۰۳] اما نکتهٔ شایان یادآوری این‌که درست بالای سر شاه نیمی از قرص خورشید در عین تابندگی قرار دارد، آن هم در نقطه‌ای درست میان گروه بانوان همدمش، یعنی مکانی که خورشید واقعی هیچ‌گاه نمی‌توانست راه یابد. این نقشمایهٔ سراسری به نوبهٔ خود تزیینات بسیار دیگری از بدل چینی‌ها را که بر رویشان قرص خورشیدی درخشان در کمال وضوح عرضه شده است (لوح‌های ۶۴۱ ب، ۶۸۹) توجیه می‌کند. آن‌ها نیز بهرام گور را در حال آسایش و خوشی نشان می‌دهند. بر مفرغینه‌ای کنده‌کاری و مرصع (لوح ۱۳۳۰)، خورشید درخشان (گاه کنده‌کاری‌شده با چهره‌ای دارای وجنات انسانی) نشان می‌دهد که صحنه‌های درون شمسه‌های زنجیره‌ای، هریک رویدادی از زندگی بهرام گور را به تصویر کشیده‌اند، هویتی که با صحنهٔ شکار به همراهی آزاده در یکی از آن شمسه‌ها تأیید می‌شود.

دلالت دیگری بر هویت بهرام گور، که گه‌گاه در این دوره به کار برده شده، تصویر فرشته‌ای است در فضای بالای سر بهرام. شکلی برگرفته از کودک ـ فرشته‌های متداول در هنر کلاسیک یونان که روی لوحی سیمین متعلق به اواخر دورهٔ ساسانی قلمزنی شده (لوح ۲۲۹ ب) نیز همین نقش را ایفا می‌کند، و در آن صحنه شکارچی عموماً بهرام گور شناسایی شده است. لیکن این استنباط که همان فرشتهٔ نگهبان تا سده‌های میانه همراه بهرام بوده باشد، باز در نقش رولعابی قدحی هفت‌رنگ و زرین‌فام، کار کاشان، نشان داده شده، که در آن شاه‌بهرام با پوشش سر خود نیز شناسانده می‌شود (نک: فصل ۴۵). این صحنه‌ای است که ندرتاً در دست نگارگران به کار گرفته شده و منحصراً در اواخر دورهٔ ساسانی تا حدودی محبوبیت عام یافته بود (نک: صص ۹۰۸ ـ ۹۰۹)؛ و بهرام گور و نوعروس هندی‌اش سپیندو را سوار بر دو فیل (بخشی از جهیزیه و هدایای گرانبهای پیشکش از طرف پدر عروس به میهمان عالی‌قدرش) نشان می‌دهد، و چنان‌که پیداست آن دو در حال بازگشت از هندوستان

هستند. از این می‌توان نتیجه گرفت که شماری دیگر از سفالینه‌های لعاب‌دار این دوره، که فیل‌ها را در نقشی بارز نشان می‌دهند، در اصل برای بازنمایی همین رویداد ساخته شده بودند (نک: لوح‌های ۶۶۳ الف، ب، ۶۷۱، ۶۹۲ الف، ۷۵۸ ب). نیز امکان دارد بسیاری از تصویرسازی‌های دیگر که در آن‌ها فرشتهٔ شناور در فضاست، با همین نیت نشان دادن خورشید ـ شاه محبوب همگان فراهم آمده باشند (لوح‌های ۶۷۳ ب، ۶۸۶، ۱۳۴۱).

درونمایهٔ تصویری تاج‌گیری رایج در دورهٔ ساسانی، دربردارندهٔ دو اسب‌سوار رودررو بود که دو جانب حلقه‌ای را با پنجهٔ راست خود گرفته و همان دست را تا بالای سر بلند کرده‌اند. در واقع این درونمایه‌ای سابقه‌دار بود که در آن دوره ظاهراً به مثابهٔ نقشی صرفاً تزیینی احیا گردید (لوح ۷۶۸ ب). لیکن رویدادی مشابه که بر کاسه‌ای مفرغی به نقش درآمده (لوح ۱۳۶۸ الف)، تا حدودی با آنچه گذشت مغایرت دارد. در این اثر، حلقه ساده و عاری از نوارهای مواجی است که شاید دلالتی بر کاربرد قدسی داشته باشد. همچنین بر هیئت هیچ‌یک از دو سوار اصلی نشانی از ربانیت نمایان نیست. به دنبال هر یک گروهی از سواران صف بسته‌اند و هیچ نشانه‌ای در میان نیست که بر تقلیدی بودن این صحنه از مضمون تاج‌گیری دلالت داشته باشد، بلکه پیداست که مقصود اصلی بازنمایی دو پادشاه یا دو سرکردهٔ جنگی بوده است که به حلقهٔ پیمان سوگند یاد می‌کنند ــ رسمی که به وام از فرهنگ ایرانی در دیگر فرهنگ‌ها نیز متداول بوده است (نک: ص ۹۹۴).

این‌که حلقه تداعی‌های قدسی خود را دست‌کم تا سدهٔ هشتم هجری قمری محفوظ داشته، با اشاره به گزارش مستندی دربارهٔ علیشاه، وزیر سلطان ابوسعید، آشکار می‌گردد. در ۷۱۸ ه‍ ق / ۱۳۱۸ م علیشاه دو حلقهٔ طلا، هریک به وزن هزار مثقال (حدود ۲۲۰ کیلو)،[۲۰۴] را به مکهٔ معظمه هبه کرد تا به درگاه کعبه آویخته شود.[۲۰۵] این‌که هر حلقه معادل نمودار مدار انقلاب خورشیدی شناخته می‌شد به قرینهٔ جزئیات ساخت آن‌ها معلوم می‌شود. روی هرکدام دوازده سنگ قیمتی، یعنی شش مروارید و شش یاقوت سرخ، ترصیع گردیده بود. مرواریدها نشان‌دهندهٔ ماه و به تبع آن زمستان، و یاقوت‌ها نمایانگر خورشید و تابستانِ ملازم آن بودند.

از سوی دیگر، جایگاه مضمون کهن شیرکُش چنان‌که باید روشن نشده است. ظاهراً اصل آن به اصطلاح قدرت اعلی یا جانشین آن بر روی زمین یعنی پادشاه برمی‌گشته است که گردش فصول را در فرمان داشت، و همین درونمایه احتمالاً در اواخر هزارهٔ دوم پ‌م جامهٔ اسطوره پوشید؛ هرچند که این نتیجه‌گیری‌ها تنها بر اثر مشابهت با منابع بین‌النهرینی به دست آمده است وگرنه در این باره هیچ‌گونه متن ایرانی در دست نیست. این مضمون احتمالاً در دورهٔ ساسانی از ماهیت اسطوره به داستان‌های پرماجرا بدل شده، و از جمله به صورت یکی از هنرنمایی‌های بهرام گور عرضه شده بود (نک: صص ۹۰۶ ـ ۹۰۸)، و سرانجام به افسون کلام فردوسی ماندگار شده است. در عین حال نباید نادیده گرفت که این درونمایه از جهتی هم بر پایهٔ اشتیاق به شکار چنان در خاطره‌ها جای گرفته بود؛ تا جایی که در هر مورد اشاره به مضمون فوق، تشخیص این‌که آیا رابحه‌ای از مفهوم نجومی به مشام می‌رسیده یا تنها شرح ماجراهای بهرام گور و یا حتی تنها گزارشی از شکار بوده است، دشوار می‌نماید. با این همه، هرگاه تصویر پنجهٔ شیر نر یا ماده‌شیری بر گردهٔ اسب‌ها دیده می‌شود، یادی از دلاوری‌های بهرام‌گور در میان است؛ به‌ویژه هنگامی که نبرد سنتی پهلوانی با اژدها مورد نظر نگاره‌پرداز قرار گیرد (شکل ۳۰۹). در چنین مواردی است که افسانهٔ شیرکُشی نهایتاً چون عملی شاهوار از گُرد فراموشی زمان سر برمی‌کشد و در یکی از نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، فتحعلی‌شاه خود را چون قهرمانی شیرکُش مجسم می‌سازد.[۲۰۶]

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

این‌که نگاره‌پردازان ایرانی سده‌های میانه با چه تعمق و تدبیری مضامین نجومی و اسطوره‌ای را به کار می‌برده‌اند، در زیتکاری روی قلمدانی مفرغین و آراسته به نقره‌کاری منقور و محفوظ در مجموعهٔ مارکه دووایلو (لوح ۱۳۱۷ ت) دیده می‌شود. درخت وقواق تمام سطح روی قلمدان بجز پنج ترنجش را فرا گرفته است. در نخستین ترنج بهرام با ملازمی درباری بر هر جانبش، بر تخت شبران نشسته است؛ در ترنج دوم سواری کمان‌دار که مقام ربانیت خورشیدی‌اش با نشانهٔ جوّ ـ مار ــ که به جانبی پیچیده است ــ نشان داده شده است؛ در ترنج سوم بهرام گور و آزاده؛ در چهارمی شیر حمله‌ور بر گردهٔ گاو، که از دیرزمان نماد اعتدال بهاری بوده است؛ و نهایتاً در ترنج پنجم، صورت فلکی برج حَمَل (که مریخ بر آن سوار است) و علامت اعتدال بهاری در آن زمان بوده، با کمال ظرافت به تجسم در آمده است. کل ترکیب‌بندی قلمدان را هدیهٔ بایسته‌ای به مناسبت نوروز ساخته که جشن زایش دوبارهٔ خورشید است.



شکل ۳۰۹. لوحهٔ برجسته‌کاری، مفرغ، سدهٔ ۶ یا ۷ ه‍.ق، مجموعهٔ اکرمن، قطر دایره ۵/۳ سانتیمتر.

سده‌های اخیر

حتی در عهد صفوی مضامین کهن و تصاویر مرتبط با آن‌ها کلاً از نظر دور نمانده بود. این‌که هیئت‌های نجومی ماندگارند البته دور از انتظار نیست، چراکه شاهان تدابیر فرمانروایی و مردم عادی تصمیم‌گیری‌های زندگانی‌شان را با طالع‌بینی تدارک می‌دیدند. در واقع صور منطقةالبروج گاه به شکل‌های تازه نیز نمایان می‌شدند، مانند مردی از منطقةالبروج (لوح ۱۴۰۴) که حَمَل سرآذین و ثور گردنبند اوست؛ و از دوپیکران (جوزا) تنها یک پیکر اما با دو دست نشان داده شده، که به یکی داس و به دیگری درفش چهارشقه دارد، و بر اندام برهنه‌اش سرطان، اسد و میزان ــ آمیخته با عقرب ــ نصب شده است؛ و باز صورت فلکی قوس (کمان‌کش) و جُدّی بر فهرست حاضران افزوده شده‌اند، ضمن این‌که دلو میان دو زانویش قرار گرفته است. شاید هم در اصل ماهی و سنبله به گونه‌ای در زیر پایش بوده‌اند، که برچیده شده‌اند.

در مقابل، دوام نمادهای نجومی کهن شگفت‌انگیز می‌نماید. شمار زیادی از اندیشه‌های نوخاسته نضج گرفته و به نیستی گراییده بودند. تفکر در قلمرو ریاضیات، نجوم، پزشکی و دیگر علوم شکل‌هایی بس مجردتر و دقیق‌تر یافته بود. با این حال باز خورشید و ماه را با درختانشان که متناوباً بر حاشیه‌های فرشی متعلق به سدهٔ یازدهم ه‍.ق منقوش گردیده‌اند (نک: فصل ۵۵ الف)[۲۰۷] در برابر دیدگان داریم؛ و آن همه چنان در جزئیات مطابق با اصل تقلید شده که گویی اشباحی از اندیشه‌های باستانی‌اند که هنوز آزادانه می‌گردند اما از هستی قومی خود تهی شده‌اند. یا درخت کیهانی را بازمی‌یابیم (لوح ۱۰۵۰ ب) که از میان جفت هلالی نوک‌تیز بیرون رسته و اکلیلی از حُورنَه با نور ملکوتی به گِرد خود پراکنده یا بر هاله‌ای شعله‌آسا بیانی از تقدّس برگرفته از بودایی‌گری بخشیده است. در واقع درخت در بخش عمده‌ای از نقوش تزیینی زمان فراگیر بوده است و چه بسا آثاری از جاستگاه‌های خود را نیز نگاه داشته است؛ ضمن این‌که شکل‌های ویژه‌ای از سنت‌های مرتبط را هم بر آن‌ها

افزوده است. همین است که مشاهده می‌شود اسپرهای مخملین یزد گاه در زیر نقش قوس محراب خود نگارهٔ گیاه خشخاشی بیش از اندازه بزرگ را نمایان می‌سازند که به هیئت درختی درآمده و یادآوری است بر این‌که در آسیای غربی این گیاه همان نقش درخت را در آیین باروری ایفا می‌کرده است (نک: ص ۱۰۷۳).

از این گذشته، بیشتر بر پارچه‌های نخی نقش‌دار بوده که این‌گونه عناصر کیهانی به‌وفور و با دقت هرچه تمام‌تر مورد بهره‌وری قرار می‌گرفته‌اند. در عمل، متداول‌ترین انگاره روی این نوع پارچه، بر حسب موارد مختلف، آفتابدرخت یا ماهدرخت بوده که در طرح کلی بالای تپه‌ای قرار می‌گرفته (لوح ۱۰۹۴ الف، ب)، و پرندگان یا جانورانی از گونه‌های همان مجموعهٔ کهن حراستش می‌کرده‌اند. نگاره‌پردازان هندی روی پارچه‌های نخی خود بر این نقشمایه‌ها باز هم تنوع بیشتر بخشیدند؛ و نتیجتاً کتان‌های هندی آن طرح‌های تازه را در اروپا رواج دادند، که باز به تولید نقش و نگارهای بیشتر و انتشار گسترده‌تر انجامید.[۲۰۸]

دو عنصر تزیینی بسیار قدیمی که با نقش گل‌وبوته‌ای متأخرتری درآمیخته بود در نقش یک قالی ادامه یافته است. این طرح که در قالی برانیتسکی به کار رفته (نک: فصل ۵۵ الف)، شامل ترکیب نیلوفر آبی و برگ‌نخلی با ماری پیچیده به دور هریک از دو جانب گلبرگ‌هاست. تلفیق نقش برگ‌نخلی با مارهای الحاقی غیرمعمول نیست و شاید صرفاً جنبهٔ استعارهٔ تزیینی داشته باشد، لیکن عنصر سومی در این مجموعه هست که به نظر می‌رسد پژواک آگاهانه‌ای از نمادپردازی باستانی باشد، و آن قرار گرفتن نیلوفر آبی بر روی نقش سپر دونیم‌شده‌ای است که آسمان دوبخشی نمادپردازی آغازین را تکرار می‌کند. چنین می‌نماید که خاطرهٔ زنده‌ای از نمادپردازی آسمان و جوّ ـ مار و خورشید باشد. بدین منوال، شاید امری تصادفی نیست که بر قالی مشهور به نقش شکارگاه میلان، نگاره‌های نخلی و نیلوفری، بر گل‌های تاج‌خروسی می‌شکفند (نک: لوح ۱۲۱۸).

بر نوک نیم‌گنبد بالای درگاه ورودی مسجد میدان در شهر کاشان، بر لوحهٔ نیم‌مدوری چهرهٔ یک مرد و به گرد آن چهار هیکل نیم‌تنه، هریک محاط در قابی چهارگوش، جلب‌نظر می‌کند.[۲۰۹] این مجموعه کاملاً می‌تواند یادآور خورشید و چهار مرحلهٔ ماه باشد. همچنین تا دوران اخیر رسم بر این بود که هنگام اقامت شاه در کاخ مسکونی (شاهی که اصالتاً تجسّم انسانی قدرت‌های آسمانی به شمار می‌آمده است)، طلوع و غروب خورشید در دو نوبت با نواختن نقاره در نزدیکی کاخ اعلام می‌شد. این دو نوبت با هنگام نماز صبح و عشای مسلمانان مطابقت دارد، لیکن دیگر نوبت‌های نماز روزانه بدین‌گونه معیّن نمی‌شده است. ظهور و غیبت روزانهٔ خورشید نیز بر همین منوال به دو نوبت در صحن قدیمی‌تر مرقد حضرت امام رضا (ع) با نواختن نقاره اعلام می‌شود؛[۲۱۰] و بر این اساس دیگر امری تصادفی هم نبوده که درون همین مکان کاشی‌کاری دیوارهای به‌جامانده از سدهٔ یازدهم هجری قمری شامل تصویر شیر نیز هست.[۲۱۱] در مسجد گوهرشاد دو قطعه سنگ سیاه نظرکرده به شمار می‌آیند، که تقریباً به طور یقین شهاب‌سنگ‌های باستانی از خیلی پیش از اسلام بوده‌اند.

سر گرز بسیار متأخرتری را مورد بررسی قرار دهیم که از جهاتی چند می‌تواند مشکل‌گشای ابهاماتی باشد (لوح ۱۴۳۲ پ). سر گرز معمولاً به شکل سرِ گاو ساخته می‌شده است، یعنی همان نماد کهن ماه که به دست رستم یعنی تجسّم ربانیت آسمان ـ ماه به وجود آمد (نک: ص ۱۰۷۶). گرز مورد بحث که جایگزین غیرمعمول نمونهٔ کهن خود است، هیئت دیوی با چهرهٔ آدمی دارد و مانند آن نمونهٔ کهن دارای شاخ‌ها و گوش‌های گاو است، ولی افزون بر آن همچنین شاخ‌های ماه ـ جانور دیگری، یعنی گوزن، را دارد. سر مارها که در انتهای سبیل

tarikhema.org
PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

کنده‌کاری بر روی گرز جای گرفته‌اند، می‌توانند بیان‌کنندهٔ دیوسانی آن هیولا باشند و ارتباطی با مفهوم باستانی جوّ ندارند. در عین حال، مار دارای شاخ است که خود نشانهٔ مسلم ماه بوده است. افزون بر این همه، اهمیت نگارهٔ روی پیشانی (در چهرهٔ آدمیِ سر گرز) تردیدناپذیر است. در این‌جا درخت نخل میان دو هیکل بزنما که در حال بالا رفتن از آن هستند قرار گرفته است، و چنان‌که پیش‌تر از نظر گذشت، این یکی از نمادهای حاوی مفهوم ماه در گذر هزاره‌ها بوده است (نک: ص ۱۰۴۶، و شکل ۳۱۰). چنین نمادپردازی پیچیده و پرتفصیلی در مورد ماه قاعدتاً باید به دست نگاره‌پردازی چیره‌دست و آگاه به مفاهیم و نمادها انجام گرفته باشد. اگر نسخه‌برداری از روی نسخهٔ بدلی نمونهٔ کهن می‌بود، ناگزیر تفنن‌های ناسنجیده در کار راه می‌یافت و محتوای اصلی را به تحریف می‌کشاند.

همین سر گرز نشان می‌دهد ایرانیان چگونه نه تنها مقولات کیهان‌شناختی آغازین خویش را پاسداری می‌کردند، بلکه در مقام مسلمانانی مؤمن آن‌ها را نگاه می‌داشتند؛ چراکه در سر گرز شمایل نقاب‌پوش حضرت محمد (ص) حکّ گردیده است. نیروی جاذبهٔ مذهبی، صرف‌نظر از کهن یا نو بودن، صورتی یگانه یافته، و امید به پشتیبانی الهی با تجربهٔ دیرین طلسم و جادو تقویت شده است. به هنگام پی‌ریزی بنای مسجد سلطان محمدعلی در ارگ شهر قاهره به سال ۱۲۴۶ ه‍ ق به جای گچ، آرد گندم به کار برده شد، چراکه نماد باروری بود.[۲۱۲]

جای شگفتی هم نیست اگر باورهای دیرین ایرانی به‌کندی رنگ باخته باشد. کشورگشایان و ادیان می‌آیند و می‌روند، لیکن خورشید زرّین همواره در آسمان فیروزه‌ای تابناک است، ستارگان بر لاجورد شب که قلمرو ماه نقره‌فام است همواره گوهرافشانند و نیازها و دل‌مشغولی‌های آدمیان همان است که بود. نخستین ساکنان نجد ایران که مدارکی از ذهنیت خویش بر جا گذاشته‌اند به آگاهی بنیادی از فراسوی طبیعت، هرچند از دیدگاهی ساده‌دلانه، راه برده بودند. تنها تشکیک بی‌رحم عصری اندیشه‌ورز می‌توانست سرانجام تیقّنات آنان را به دور ریزد؛ و شاید هم نیاز آدمی به توکّل بار دیگر در جست‌وجوی همان تیقّنات برآید.



شکل ۳۱۰. بخش دالبری از یک کاسهٔ سیمین ساسانی، موزهٔ دولتی، کیف.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

پانوشت‌ها

*. پیش از این پژوهش در این شاخهٔ پیچیده ولی بنیادیِ تحقیقات ایران‌شناسی به‌ندرت صورت گرفته است. با این حال از دیرباز نگاره‌پردازیِ پیش از زردشتی نه تنها کلید فهم هنرهای این منطقه، بلکه همچنین کلید حل بسیاری از مسائل زردشتی نیز دانسته می‌شد. پژوهش در مراحل خاصی از آن مانند نمادهای نیلوفر آبی یا ماه مواد پژوهشی مربوط به ایران را فراهم آورده است، اما ورود به حوزه‌های تخصصی از این دست، خود خطراتی به همراه دارد. همین درونمایهٔ خاص مورد بحث آن‌چنان همه چیز را در خود جذب می‌کند که تشخیص تفاوت‌ها را ــ که جوهر مسئله است ــ تیره و تار می‌سازد. از آن‌جا که مطالب بسیاری باید در مجال اندک (این نوشته) به صورت فشرده عرضه شود، مباحثی را که در تأیید نتیجه‌گیری‌ها مورد نیازند، به شکل کامل نمی‌توان ارائه کرد؛ اما مهم‌ترین بخش بحث انسجام تفسیر و تعبیر نه تنها در درون نظام مورد بحث (چراکه طرح اجمالی ممکن است در درون خود از جهت فکری هماهنگ، ولی از نظر عینی نادرست باشد)، بلکه حتی بیش از آن در کاربرد آن بر طیف وسیعی از مواد و مطالب است. همچنین بررسی رابطهٔ میان درونمایه‌های ایرانی و مواد به‌دست‌آمده از بخش‌های دیگر خاورمیانه و خاور نزدیک، مگر به صورت گه‌گاهی و موردی، ممکن نبوده است. بنابراین، شاید چنین به نظر آید که فرض مقاله بر این است که همهٔ نمادها ریشهٔ ایرانی دارند، درحالی‌که ضرورتاً چنین نیست. در مورد همهٔ مفاهیم و بازنمایی‌ها (یا در صورت لزوم) زمانی می‌توان اولویت‌ها را برقرار ساخت که تاریخ‌گذاری نسبی کاوشگاه‌های باستان‌شناختی مختلف مربوط به دورهٔ کالکولیتیک به طور قطع مشخص شده باشد. امید می‌رود که نظریه‌های عرضه‌شده در این نوشته به‌زودی مورد ارزیابی دانشمندان دیگر قرار گیرد و ادامه یابد. نگارنده خود در این‌جا برخی از نظرات یادشده در فصل‌های ۱۴ ب و ۱۹ ب را ترمیم کرده یا تغییر داده است.

۱. از جمله، نک:

H. H. Joachim, The nature of truth, Oxford, 1906, *passim*.

۲. تحول این آیین‌های نجومی در ماهیت تجربهٔ شخصی حضرت ابراهیم در قرآن کریم به‌اختصار آمده است (سورهٔ انعام، آیه‌های ۷۴ ـ ۷۹). در این خلاصه اولین کانون ایمان، اختری (احتمالاً سیاره‌ای) بوده، سپس نوبت به ماه و بعد خورشید، و در نهایت به وحدت‌پرستی انتزاعی رسیده است. این بدان معنی است که حضرت ابراهیم اصالتاً از مردم کشور سبا بوده است (نک:

Sir E. Denison Ross (Ed.), G. Sale (Trans.), The Korân, London, s.d., pp. 126-7, n. 5)

لیکن باید در نظر داشت که ابراهیم و زردشت هر دو با سنت اسلامی عجین شده‌اند؛ و نیز قرآن نفوذ اندیشه‌ای آشنا به زردشتی را در برخی موارد آشکار می‌دارد. برای این تذکرات ارزنده، نویسنده مرهون آقای مجتبی مینوی است.

۳. تصویر برگرفته از

E. Herzfeld, Iranische Denkmäler, I, Steinzeitlicher Hugel bei Persepolis, Berlin, 1932, Pl. IX, No. 1.

نگاره نیز نشان داده شده، لیکن به پهلو چرخیده است، همان‌گونه که روی خود کاسه، در شکل ۲۹ خ.

۴. برای ادامهٔ این و دیگر نمادپردازی‌های مرتبط با آن در هندوستان، نک:

J. Auboyer, The symbolism of sovereignty in India, *Indian Art and Letters*, XI (1937).

۵. این علامت «سرنیزهٔ کاذب» بر روی سرِ گاوی نیز ظاهر می‌گردد (گاو که همچون جانوری نمادین و وابسته به ماه شناخته می‌شد) (نک: ص ۱۰۴۵)، و شکل تغییریافته‌ای از آن روی سرِ ماری کنده‌کاری شده است:

P. Toscanne, Études sur le serpent, *Mémoires de la Délégation en Perse*, XII (1911), p. 155, Fig. 211.

توسکان، رابطه‌ای را میان این نمادها و یکی از علایم خط میخی، به معنی «دور» یا مانند آن، پیشنهاد کرده است. مناسب می‌نماید که امکان وابستگی این علامت با نمادپردازی آسمان در دورهٔ کالکولیتیک مورد بررسی قرار گیرد.

6. O. Montelius, Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa, Stockholm, 1903-23, p. 427, Fig. 1344.

این‌که شکل سه‌گوش و نیزه و انواع تیر و تقارن دوجانبی می‌بایست در کنار هم تا این زمان دیرافتاده و در چنین مرکز دورافتاده‌ای بر جای مانده باشند، واقعاً شگفت‌آور است. البته در حاشیهٔ این نمادها اساطیری محلی تکوین یافته بوده که نمونه‌ای آشکار از امکان بروز تضادهایی در نحوهٔ تعبیر عقلانی به دست می‌دهد.

7. G. Contenau, Manuel d'archéologie orientale, I, Paris, 1927, pp. 339-40.

در این‌جا نماد ویژهٔ مردوک موردنظر است که خورشید ـ خدا شناخته می‌شد، و این خود با گرایش عمومی به پذیرش این‌که آسمان ـ خدا به ماهیت ماه ـ خدا درآید یا به ماهیت خورشید ـ خدا مطابقت می‌یافت (نک: صص ۱۰۳۷ـ ۱۰۳۸، ۱۰۴۲).

8. Herzfeld, op. cit., Pl. V, Fig. 3.

۹. شکل برگرفته از Herzfeld, op. cit., Pl. XXVI ، قاب بالایی چپ، ردیف زیرتر و قطعهٔ میانی.

۱۰. در این باره گفتنی است که در حلقهٔ اساطیر گسترده و گوناگون وابسته به کریشنا، گزارشی از رویداد کوهی که به چتر تبدیل می‌شود در میان آمده است. اسطوره‌هایی دربارهٔ تبدّل شیئی به شیء دیگر، غالباً حاکی از برداشت‌هایی نسبتاً متأخر برای توجیه رابطهٔ متقابل دو یا بیشتر از نمادهای منتزع از یک اندیشهٔ آغازین بوده که معنی و مفهوم اصلی آن به گونه‌ای مبهم در خاطره‌ها باقی مانده بوده است.

۱۱. مکرراً این‌چنین نشان داده شده، و در متون مختلف به گونه‌هایی چند توصیف شده است. نک:

E. W. West (Trans.), Pahlavi texts, Part I, The Bundahis, Bahman Yast, and Shâyast Lâ-shâyast (F.M. MÜLLER (Ed.), Sacred books of the East, v), Oxford, 1880, p. 31 (Bundahis, ix. 5);

و نیز بسیاری قسمت‌های دیگر مشروح و پانوشت ۴ در آن.

12. Ibid., pp. 43-4 (Bundahis, XIII. (7-4); and a number of other passages here, and likewise in the Avesta: see, for example, J. Darmesteter (Trans.), The Zend-Avesta, Part I, The Vendîdâd (Müller (Ed.), Sacred books of the East, IV), Oxford, 1894, p. 55 (Fargard, v, iv. 19 (56)).

۱۳. رود «وَنگهو [دانیتی]» یکی از دو رود اساطیری ایران است. در نخستین فرگرد کتاب وندیداد چنین آمده است: «نخستین بوم و سرزمین نیکویی که من، اهوره‌مزدا، آفریدم ایرانویج بود کنار (رود) وَنگهوه‌دانیتی...» (مهرداد بهار، پژوهشی در اساطیر ایران، ص ۳۸۹؛ نیز نک: فصل ۲، پانوشت ۳۴ ــ ویراستاری

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

14. Darmesteter (Trans.), The Zend-Avesta, Part II (Müller (Ed.), Sacred books of the East, XXIII), Oxford, 1883, p. 93, Tîr Yast, I, 2.

۱۵. همین فصل، پانوشت ۱۲.

۱۶. نویسنده‌ای پیش از این اندک شناختی دربارهٔ این آسمان دویخشی به میان آورده است، نک: فصل ۳۶، پانوشت ۱۶۳.

۱۷. و همچنین بر روی دیگر اثاثهٔ کاخ شاهی آشور که در آن‌ها خوشه‌های خرمای تلخیص‌شدهٔ آویخته از ماه ـ نخل پایه‌های زیرین تختگاه، و پاهای خورشید ـ شیر بخش فوقانی آن را مزین می‌سازند (نک: Encyclopédie photographique de l'art, V, Paris, 1936, pp. 314-15:

جزئیات نقش‌برجسته‌کاری در کاخ سارگن، سدهٔ هشتم پ‌م). این تلفیق نگاره‌ها گویی دلالت می‌کنند بر این‌که طومارهای مضاعف حاصل از سرتبرهای کاذب، هنوز در آن فرهنگ به مثابهٔ نماد آسمان تلقی می‌شده است؛ بدین معنی که سه نگارهٔ مشهود به ترتیب تقدّم، نشان‌دهندهٔ ماه، خورشید، و آسمان بوده‌اند. سرتبر مضاعف (یا متقاطع؟) کاذب همچنین نگاره‌ای متداول در میان حتّی‌ها، از جمله در روی پاستونی باقی‌مانده از کاخ امیرزادگان حتّی، نزدیک انطاکیه، بوده است (نک:

Syrian Expedition, *bulletin of the Oriental Institute*, University of Chicago, No. I, 1937, p. 11

(ردیف‌بندی‌نشده). در این مورد همان اندیشه‌ها حضور دارند، لیکن با نقشمایه‌ای متفاوت. بخش فوقانی بالشتکی پاستون با ردیف نگاره‌هایی، هریک مشتمل بر نقش درگاه آسمانی (نک: ص ۱۰۷۰) که بر روی آن کوه سه‌گوش آسمان، با این جفت‌طوماری‌ها بر دو کنارش، سوار شده است. کوه نیز به نوبهٔ خود دارای قله‌ای به شکل شاخ‌های ماه ـ گاو است. در حاشیهٔ زیر آن، همه تکرار یکدست گلوارهٔ خورشیدی در زیر هریک از گشادگی‌های نقش پیچ زیر و رو که نماد جوّ بود، دیده می‌شود. حاشیهٔ سراسری زیرین پاستون ترکیب‌یافته از نقشی است که به نظر می‌رسد طرحی متداول برای نشان دادن آب بوده باشد. اگر طرح گوناگون سه‌حاشیه‌ای از نگاره‌های نجومی معمول در این فرهنگ‌ها نشان‌دهندهٔ آسمان سه‌طبقه بوده باشند (نک: ص ۱۰۲۳)، توالی آن آسمان‌ها در ادوار یا مکان‌های متفاوت تغییر می‌یافته است.

۱۸. تصویر برگرفته از

Montelius, op. cit., p. 229, Fig. 700. A. Hertz, Les débuts de l'écriture, *Revue Archéologique*, IV (1934), p. 127,

معتقد است که آن تصویر نشان‌دهندهٔ آیینی دینی بوده است.

۱۹. بسیاری نمونه‌ها؛ از جمله نک:

Montelius, op. cit., p. 423, Fig. 1323;

یا برای برگردان آن در نزد میتانیان (حدود ۱۲۵۰ پ‌م)، نک:

M. von Oppenheim, Der Tell Halaf, Leipzig, 1931, Pl. 8*b*.

در این‌جا آسمان ـ خدا، واقع در مرکز نقشمایه و بدون شاخ‌ها (در وضع «زانوزده و دونده»)، ربانیّت جفت گاو ـ مرد ماه را بر سَر دست بلند کرده است (نک: ص ۱۰۶۰) که او نیز به نوبهٔ خود نماد اهورامزدا را با دو دست بالای سر نگاه داشته است.

۲۰. بر مُهر دیگر هخامنشی گاو ـ مرد بال‌دار در همین وضع اندامی و رویارو با همتای متقارن خود دیده می‌شود که نماد اهورامزدا را بر سَر دست بالا برده است، ضمن این‌که پایین‌تر، میان دست‌های بالای سَر گرفته‌شده، نگارهٔ خوشه‌انگوری شاهی در وسط دایره‌ای قرار گفته است:

W. H. Ward, Cylinders and other ancient Oriental seals in the library of J. Pierpont Morgan, New York, 1909, p. 117, No. 275, Pl. XXXVI.

۲۱. تصویر برگرفته از

Herzfeld, Prehistoric Persia, II, *The Illustrated London News*, June I, 1929, p. 943, Fig 7.

۲۲. در آیین مانوی که بسیاری از نگاره‌های دیرین ایرانی را با تجدید محتوایش برقرار داشته بود، جفت مارها، یا «اژدهایان» در آسمان، چون نیرویی «پیوسته... به عالم بالا... [در] زیرین‌ترین آسمان،... و به انگیزهٔ این‌که فلک را در گردش آورند، گماشته شده بودند (؟)».

A. V. W. Jackson, Researches in Manichaeism, New York, 1932, p. 31.

ترجمه از متن پهلوی [مانوی] یافت‌شده در تورفان.

۲۳. شکل برگرفته از

Herzfeld, in *The Illustrated London News*, June I, 1929, p. 943, Fig. 7, lower left.

۲۴. این نکته شایان توجه است که معلوم گردد آیا هیچ رابطه‌ای میان این کهن‌ترین مار ـ جوّ یا مار ـ فضا، و مار مرتبط با «زمان» وجود داشته است؟ رابطهٔ میان مار و زمان به همان اندازهٔ رابطهٔ مار ـ فضا ساده و بی‌واسطه به نظر نمی‌رسد، بلکه ابداع یا تخصیصی الحاقی می‌نماید. بدین ترتیب، آن معنا از سویی در مار ـ ابدیت هندویی به نام «آنانتا» دیده می‌شود، و از سویی دیگر در مهری حلقه‌زده به دور ربّ‌النوع زمان در آیین‌های نوبابلی و میترایی (نک: فصل ۳۶، پانوشت ۱۱۲). انتقال از فضا ــ یا مکان ــ به زمان البته به‌آسانی صورت‌پذیر بوده است. هر دو لمس‌نشدنی‌اند و در عین حال گریزناپذیر، نامحدود و پیوستار؛ و زمان معمولاً به مثابهٔ فضایی خالی و همگن ادراک می‌شود، درحالی‌که فضا ــ یا مکان ــ پیوستهٔ یک‌بعدی همانند زمان، و بدان اعتبار که دو شیء نمی‌توانند با هم همزمان در یک مکان جای گزینند، به اندیشه راه می‌یابد. سهولت آمیزش آن دو اندیشه از بیانی مأنوس چون ترکیب لغوی «زمان حالی» که در واقع امری ناممکن است به نظر آشکار می‌شود. زمانی که منشأ تصویری مار در جایگاه فضا مکان به فراموشی سپرده شده بود، به‌آسانی می‌توانسته است به زمان انتقال یافته باشد. یک بار که چنین انتقالی واقع شد، روال «عطف به ماسَبَق» اسطوره‌سازی و استدلال منطقی قدم به میان گذارده، انواع توجیهات را میسّر می‌سازند.

25. Montelius, op. cit., p. 235, Fig. 728.

۲۶. شکل برگرفته از

Toscanne, in *Mémoirés de la Délégation en Perse*, XII (1911), p. 160, Fig. 225.

27. Ibid., p. 176, Fig. 304.

28. Ibid., p. 181, Fig. 320.

۲۹. در یک مرحلهٔ زوال دیگر، هیکل «بالانگاه‌دارندهٔ آسمان» که برای ایجاد مرزبندی در کنار هم تکرار شده، به شکل مثلثی با سه دندانهٔ شانهٔ سر اجرا گردیده، و تنها حالت «دست‌به‌دعا»ی آن هیکل‌هاست که هویت سابقه‌دارشان را محرز می‌سازد:

Herzfeld, Die vorgeschichtlichen Töpfereien von Samarra, Berlin, 1930, p. 96, Fig. 222, No. 6b.

طیف قابل‌ملاحظه‌ای از هیکل‌های ساده روی سفالینهٔ سامرا نقش گردیده‌اند که از عناصر همین نگاره‌پردازی منتزع شده‌اند، و از جمله خصوصاً دست و لیزه و مار، که در هم ادغام شده‌اند: هرتسفلد، همان‌جا. هرتسفلد همچنین در این نمادهای تعویذ و دفع شر، علامت‌های روی

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

دست‌ساخت سفالگرها را بازشناسی کرده است، نه مفاهیم مبتنی بر نمادهای آیینی دیرین را.

30. C. L. Woolley, The development of Sumerian art, London, 1935, Fig. 18 a.

بدون فاصله در بالای آن گلهٔ گاوانی در حرکتند که از گردنشان رشته‌منگوله‌های درشت آویزان است؛ و در دور گردن گلدان ردیفی از مردان برهنه نذوراتی به سوی محرابی استوارشده بر پشت یک بز کوهی حمل می‌کنند.

31. A. J. Reinach, Signa militaria, *in* E. Saglio — E. Pottier, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, IV, 2ème partie, Paris, 1908-11, p. 1313.

32. G. Perrot — C. Chipiez, History of art in Phoenicia and Cyprus, London, 1885, I, p. 263, Fig. 192.

بدین قرار نمونه‌ای نوعی از لوح قائم گور در قرطاجنه (L. Speleers, Les arts de l'Asie antérieure ancienne, Brussels, 1926, Pl. XL, Fig. 819)

در بالای لوح نقش دست؛ در بخش میانی لوح سنگی تصویر فرشته؛ و در قسمت زیرینش کوه ـ آسمان با قله‌اش به شکل شاخ‌های ماه که قرص خورشید را در میان گرفته‌اند و با دو دسته پرندگان ابرسان در دو جانب آن نشان داده شده‌اند (نک: صص ۱۰۴۸ ـ ۱۰۴۹).

33. Reinach, loc. cit.

34. Herzfeld, Kushano-Sasanian coins, *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, No. 38 (1930), p. 21, Fig. 5.

35. M. G. Van Vloten, Les drapeaux en usage à la fête de Huçein, *Archives internationales d'éthnographie*, V (1892), citing Chardin, p. 37.

وان ولوتن شک خود را در مورد این «روایت» اظهار می‌دارد. بر این اساس عَلَم پنجه که شاردن دیده بود، نمادی از وجود امامان حسن و حسین (ع) به شمار می‌آمد، و از این رو تاریخی پس از فتح عرب داشته است؛ لیکن وی از قدمت بسیار کهن نگارهٔ پنجهٔ دست غافل مانده بود. دکتر اتینگهاوزن توجه ما را به این مطلب جلب می‌کند که در آثار نویسندگان عرب به نشانهٔ پنجهٔ دست (در آیین دینی) هیچ اشاره‌ای نشده است که خود می‌توانسته دلالتی علیه نظریهٔ قدمت نماد پنجه باشد. امکان نتیجه‌گیری دیگر این می‌تواند باشد که اعراب در آثار نوشتهٔ خود از به میان آوردن ذکر طلسم‌ها یا نمادهایی که با معتقدات یا مناسک معمول در دوره‌های پیش از ظهور اسلام مرتبط می‌شد دوری می‌جسته‌اند. نک: Van Vloten, op. cit., p. 607.

۳۶. بر روی سازی به شکل پرنده، در مجموعهٔ شاهزاده اوتینگن ـ والنشتاین، نک:

F. Saxl, Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und im Okzident, *Der Islam*, III (1912), Fig. 13; or Knaurs Konversationslexikon, Berlin, 1932, p. 1677, under Tierkreis.

۳۷. برای نمونه‌ای به‌ویژه مناسب، نک: کاسه‌ای از شوش I (Encyclopédie photographique de l'art, I, Paris, 1935, p. 167 B; or Montelius, op. cit., p. 421, Fig.1318)

با چلیپای ماه در مرکز آسمانی سه‌گوش، که بر هریک از دو جانبش یک آسمان ـ شانه با تصویر ناقص نمای دو سر آن و زیر «دندانه»، آب به نحو سنتی نقش شده است.

۳۸. شکل برگرفته از Toscanne, op. cit., p. 189, Fig. 345. نیز نک: Contenau, Manuel d'archéologie, I, p. 391, Fig. 293.

۳۹. شکل از Toscanne, op. cit., p. 197, Fig. 371.

۴۰. نک: ibid., p. 224, Pl. III, No. 19.

۴۱. شکل‌ها برگرفته از:

(*b*) G. contenau — R. Ghirshman, Fouilles du Tépé - Giyan (*Série Archéologique*, III), Paris, 1935, Pl. 35, No. 122; (*c*) ibid., Pl. 54; (*d*) ibid., Pl. 67.

42. Ibid., pl. 43.

۴۳. تصویر برگرفته از

Contenau — Ghirshman, op. cit., Pl. x (top).

44. Toscanne, op. cit., p. 205, Fig. 392.

سفالینهٔ شوش II.

۴۵. شکل از Toscanne, op. cit., p. 203, Fig. 386.

46. Jackson, Researches in Manichaeism, pp. 314-17.

47. Herzfeld, Archaeological history of Irān, London, 1935, p. 22.

پروفسور هرتسفلد نتیجه‌گیری می‌کند که توصیف هرودوت از کاخ هگمتانه بر پایهٔ مستدل ساختن کاربرد اسطورهٔ آسمان هفت‌طبقه مبتنی بوده است، به‌خصوص که مشاهده می‌شود خسرو نیز کاخ شاهی خویش را به تقلید از آسمانی هفت‌طبقه بنا کرد، در تأیید این‌که سلطان جانشین خدا بر زمین شناخته می‌شد. و بر این اساس به احتمال زیاد مقرّ پادشاهی قوم ماد نیز تجسمی از آسمان بر روی زمین به شمار می‌آمده است؛ ضمن این‌که بار دیگر نیز به ثبوت می‌رسد که هرودوت، همچون همه موارد دیگر، در اظهارنظر خود محق بوده است. افزون بر این، گفتهٔ هرودوت باز با این واقعیت تاریخی تأیید می‌شود که سارگن دوم نیز مجتمع کاخی خویش را در هفت طبقه بنا کرد که بی‌شک با همان هدف نمادین بوده است. نک:

V. Place, Ninive et l'Assyrie, Paris, 1867-70, III, Pls. 36-7; یا برای تصویر مناسب‌تر، Speleers, op. cit., Pl. XIV, Fig. 316.

48. S. Langdon, The legend of Etana and the eagle, Paris, 1932, p. 3.

پروفسور لنگدون نتیجه می‌گیرد که شناخت آسمان سه‌گانه اندیشه‌ای بابلی بود نه ایرانی؛ لیکن اکنون چنین می‌نماید که در واقع در وهلهٔ نخست ایرانی بوده است، یعنی دیرزمانی پیش از آن‌که بابلیان در اوایل هزارهٔ سوم پ‌م به ضبط آن اندیشه دست یافته باشند.

۴۹. ظاهر این است که اشارهٔ استفهامی به دریای ورکش باشد که در اساطیر ایرانی دریای فراخکرت خوانده شده است. ـ ویراستاری

50. Darmesteter, op. cit., Part I, Edition of 1880, Introduction, p. lx.

51. H. Frankfort, Studies in early pottery of the Near East, II, *Royal Anthropological Institute Occasional Papers*, No. 8, London, 1927, Pl. IX, Fig. 2.

52. Herzfeld, in *Illustrated London News*, June I, 1929, p. 943, Fig. 11, bottom row; E. F. Schmidt, Tepe Hissar excavations 1931, *The Museum Journal*, XXIII (1933), Pl. XCI; Contenau — Ghirshman, op. cit., Pl. 38, Nos. 23, 25, 41, 45. Also in Gawra I: E. A. Speiser, Preliminary excavations at Tepe Gawra, *The Annual of the American Schools of Oriental Research*, IX (1929), p. 75, Fig. 71.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

۵۳. اصل فوق در اوستا بیان شده،

Darmesteter, op. cit., part II, p. 90, Mâh yašt, VI. 4.

نیز نک:

M. H. Ananikian, Armenian mythology, *in* J. A. MacCulloch (Ed.), The mythology of all races, VII, Boston, 1925, pp. 47-8.

54. Darmesteter, op. cit., I, Ed. 1880, Introduction, p. lxix

55. West, op. cit., pp. 31-2 (Bundahišn, X.1-2); p. 46 (op. cit., XIV. 3).

۵۶. ارتباط مستقیماً با ماه است، نه (چنان‌که در ص ۴۹۸ آمده) با وابستهٔ نزدیک ماه یعنی تیشتر (سیارهٔ عطارد).

57. Hertz, in *Revue Archéologique*, IV (1934), p. 127,

این حروف را هیروگلیف در نظر می‌گیرد!

۵۸. نک: همین فصل، پانوشت ۱۱. این درخت کیهانی که معمولاً درخت زندگی نامیده شده، مکرراً مورد بحث قرار گرفته است، لیکن مفهوم اصلی‌اش هنوز شناخته نیست، و نیز تفاوت بنیادین میان ماه ـ درخت و خورشید ـ درخت قاطعیت نیافته است (نک: ص ۱۰۵۶). در این خصوص حتی دو متن اوستا و بُندَهِشن، با چنان صراحتی که دارند، به خطا خوانده شده‌اند. همین بی‌توجهی به تفارق میان دو درخت کیهانی، و معنای اصلی هریک، منجر به ابهام و خلط مبحث در زمینهٔ بررسی این دو نگاره گردیده است؛ و از جمله در

G. Lechler, The Tree of Life in Indo-European and Islamic cultures, *Ars Islamica*, IV (1937), pp. 369 - 419,

که در آن مستندات معتبر و مثال‌های متنوع به‌وفور آورده شده بی‌آن‌که معنایی ارائه شده باشد، چراکه در موارد بسیار اشتباهات فاحش در تعبیر مفاهیم روی داده است (نک: همین فصل، پانوشت‌های ۸۸ و ۱۷۸).

[هوم مقدس ایزد و شربت آیینی و پرستیدنی زردشتیان از عصارهٔ برگ درخت مقدس است. ـ م]

۵۹. همچنین در سفالینه‌های به‌دست‌آمده از لایهٔ ۵ نهاوند:

Contenau — Ghirshman, op. cit., Pl. 48.

۶۰. شکل از Toscanne, op. cit, p. 157, Fig. 215.

۶۱. شکل برگرفته از Toscanne, op. cit, p. 157, Fig. 214.

۶۲. همین نگاره تقریباً به طور همزمان روی اشیای یافته‌شده در گورستان سلطنتی اور دیده می‌شود، از جمله روی لوحی صدفی

(Woolley, Ur excavations, II, The royal cemetery, Oxford, 1934, Pl. 104 c; or idem, The development of Sumerian art, Fig. 43 g).

باز اثری جالب‌تر پیکره‌ای همه‌جانبی ساخته از طلا، نقره، و سنگ لاجورد است که بزی را در حال بلند شدن روی دو پای عقب در کنار درختی مجسم می‌سازد:

Woolley, Ur excavations, II, Pls. 87- 9; idem, The development of Sumerian art, Fig. 36.

شانه، پشم، چشم‌ها، شاخ‌ها و ریش بز از سنگ لاجورد است. باز جایی دیگر بزی تنها در کنار درخت دیده می‌شود. در قاب‌بند پایانی یک «پرچم» مرصع‌کاری‌شده دیده می‌شود:

Wooley, Ur excavations, II, Pl. 93. یک ماه ـ جانور، که همان‌گونه به طرف بالای ماه ـ درخت خیز برداشته، حدود همان زمان در شهر تلو از زیر خاک به دست آمد: نک:

Encyclopédie photographique de l'art, I, p. 186B, p. 187C, E. این به‌کارگیری جانور القاگر آن است که مفهوم آسمانی دوشقّه در آن ناحیه کمتر رسوخ یافته بود، گرچه انگارهٔ انتزاعی آسمان دونیمه‌ای، اندک‌زمانی پیش‌تر در تمدن جمدت‌نصر روی مهرها به نقش درآمده بود (Wooley, The development of Sumerian art, Fig. 68 *a*, k)، و نیز انگاره‌های آسمانی بر روی سفالینه‌های منقوش آن فرهنگ عموماً به طور جفتی، یا مضاعف، نشان داده شده‌اند. افزون بر این، باید خاطرنشان کرد که دست‌کم روی یکی از نقش‌های یافت‌شده در تِلّو (Encyclopédie, p. 187c) جانور میان دو کوهستان آسمانی جای گرفته است. در تمدن میتانی (زمانی بسیار بعدتر، یا حدود ۱۲۵۰ پ‌م) جانور عموماً جفتی نشان داده شده است: نک: Oppenheim, Der Tell Halaf, Pl. 24b. همچنین باز گونهٔ شایان‌توجهی از آن نگاره در این تمدن، روی لوحی از طلا و مینای برجسته‌کاری‌شده به دست آمده است (ibid., Pl. III, Fig. 4)؛ زیرا در این اثر، درخت کنار برکهٔ مینایی آبی‌رنگ، به یقین ماه ـ درخت است؛ یعنی نخلی میان دو جفت شاخ (ماه ـ درخت در اوستا شاخ گاو ـ درخت خوانده شده) و ترکیب‌یافته از هفت واحد (هفت روزهٔ هر تربیع ماه) با میناکاری آبی لاجوردی و سفید، یعنی رنگ‌های ماه (نک: همین فصل، پانوشت ۱۷۱). لیکن جانوران نگهبان خیزبرداشته به طرف بالای درخت، یکی گاو است و دیگری بز. پیداست که ماه در آن فرهنگ قومی نیز همچنان فراگیر بوده، یعنی همان استنباطی که با در نظر آوردن ملتزمان اهورامزدا در نماد گروهی‌شان تأیید می‌شود (نک: همین فصل، پانوشت ۱۹). یک بررسی نظام‌مند و جامع دربارهٔ تنوع هریک از این مجموعه‌های پیچیدهٔ نگاره‌پردازی احتمالاً می‌تواند به مکان‌یابی جریان فرهنگ‌های اولیه کمک کند. برای مثال، اقتدار ماه در فرهنگ میتانی آریایی ممکن است در ارتباط با ویژگی آیین نیایش ماه در تمدن‌های پیش‌آریایی نجد ایران مهم باشد.

63. West, Pahlavi texts, p. 65: Bundahišn, XVIII. 2.

64. V. Smirnoff, L'argenterie orientale, St. Petersburg, 1909, Pl. XLII, No. 76.

این‌که اهمیت نگاره‌پردازی آیینی برکه هنوز مورد توجه بوده، از آن‌جا معلوم می‌گردد که وجود برکه با طرح قراردادی کوچکی جای‌گرفته به زیر پا و بدون هیچ‌گونه ارزش تزیینی نقش شده است.

65. Toscanne, op. cit., p. 189, Fig. 346.

66. Smirnoff, op. cit., Pl. LXXIV, No. 133.

67. New light on early Persian art, *The Illustrated London News*, Feb. 14, 1931, p. 261,

گوشهٔ راست پایین.

۶۸. شکل برگرفته از:

Schmidt, in *The Museum Journal*, XXIII (1935), Pl. LXXXVI c.

برای نمونه‌های بیشتر و مشابه، نک: ibid., Pl. LXXXIX (نیمهٔ چپ)، و شکل قوچ ایران بر جدار جام (لوح ۹ ت) نیز اجرایی ناشیانه از همان نقشمایه‌هاست؛ و همچنین قس:

Frankfort, Archeology and the Sumerian problem *(The Oriental Institute of the University of Chicago Studies in Ancient Oriental Civilization*, No. 4), Chicago, 1932, Fig. 2, No. 19.

۶۹. این نقشمایه از جمله در قالی ساسانی در مجموعهٔ بانو دیلیو. اچ. مور (شکل ۲۴۹) مشاهده می‌شود؛ و باز با جانشینی گوزنی به عوض قوچ، اما در شکلی اندک محوشده، روی یک سینی نقرهٔ ساسانی دیده می‌شود: Smirnoff, op. cit., Pl. LXXVIII, No. 136؛ و بار دیگر با تصویر قوچ ایرانی، لیکن ناشیانه در هیئتی ابهام‌انگیز، نقشمایهٔ شمار دیگری از سینی‌های نقره‌ای ساسانی قرار می‌گیرد (لوح‌های ۲۰۷ الف، ۲۱۹ ب).

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

Nasr, Iraq, *American Journal of Archaeology,* XXXIX (1935), Pls. XXXI, XXXIV, Fig. 4.

۸۱. در موزهٔ لوور، در بالا ماه ـ گاو است که بر ماهدرخت جهیده، و در پایین ماه ـ گوزن که همان‌گونه بر ماهدرخت جهیده است:

Encyclopédie photographique de l'art, I, p. 187c.

82. Contenau — Ghirshman, op. cit., Pl. 61. Herzfeld, Steinzeitlicher Hügel bei Persepolis, Pl. XVI, No. 5,

گربه‌ای درشت را بر زمینه‌ای افشان از چلیپاهای خرد، و نقشی که به نظر می‌رسد نقش ناشیانهٔ شانه باشد، نشان می‌دهد؛ اما بازسازی آن هم بسیار مشکوک به نظر می‌آید. سر و همهٔ پاها افزوده‌های بعدی می‌نمایند، و بدن جانور روی پاره‌سفالینه نیز ممکن است تازی در حال دویدنی باشد، یعنی هیکلی که حضورش را در نقشمایه‌های یافت‌شده در آثار شوش I به‌خوبی می‌توان انتظار داشت، لیکن در غیر آن صورت ظاهراً (تا جایی که اثر انتشاریافتهٔ مورد بحث نشان می‌دهد) در مجموعهٔ نگاره‌های تخت‌جمشید قرار نمی‌گرفت.

83. International Exhibition of Chinese Art, London, 1935-6, Catalogue Nos. 238, 243.

۸۴. برای مرحله‌ای باز هم بعدتر در انحطاط این نگاره در سفالینه‌های لایهٔ اول تپه‌گورا، نک:

Speiser, in *The Annual of the American Schools,* IX (1929), p. 75, Fig. 73.

85. Herzfeld, Die vorgeschichtlichen Töpfereien von Samarra, p.11, Fig. I, and Pl. I, No. I (the same); also p. 12, Fig. 2, and Pl. I, No. 2 (the same); Pl. II, No. 3, and Pl. III (the same).

۸۶. در این مورد جالب است خاطرنشان گردد که ایزدبانوی اصلی سرمتیان احتمالاً تداعی‌های وابسته به ماه را به خود اختصاص داده است (نک: ص ۶۰۰).

87. Toscanne, op. cit., p. 174, Figs. 298-300.

۸۸. ناتوانی در درک خاستگاه و ویژگی‌های درختان کیهانی (نک: همین فصل، پانوشت ۵۷) منجر به این نتیجه‌گیری نادرست شده (نک: Lechler, in *Ars Islamica,* IV (1937), p. 373 که این تداول ادبی متأخر بیان‌کنندهٔ باور اصلی دربارهٔ درخت گردیده است، آن هم به جای تعبیری مبهم و تغییرماهیت‌یافته که بعداً از مفهومی بسیار کهن به عمل آمده بود.

89. Sir John Marshall, Mohenjo-Daro, London, 1931, I, pp. 57-8.

90. Encyclopédie photographique de l'art, III (1935), pp. 252-3.

91. Herzfeld, Die vorgeschichtlichen Töpfereien von Samarra, p. 12, Fig. 2, Pl. I, No. 2 (the same); Pl. II, No. 3, Pl. III (the same); Pl. IV, Pl. v, No. 4 (the same); p. 13, Fig. 5, Pl. I, No. 5 (the same); p. 24, Fig. 31; p. 52, Fig. 104, Pl. XXIV, No. 124 (the same).

92. Ibid, p. 30, Fig. 51, Pl. XVIII, No. 52 (the same); p. 42, Fig. 74, Pl. XXI, No. 83 (the same); p. 43, Fig. 75, Pl. XVII, No. 84 (the same); p. 43, Fig. 76, pl. XXI, No. 86 (the same); p. 44, Fig. 78, Pl. XV, No. 88 (the same).

۹۳. گفته شده است که باور عمومی ارامنه بر این بوده که

70. Toscanne, op. cit., p. 166, Fig. 254.

۷۱. همچنین نک:

A. U. Pope, A note on some pottery from the Holmes Luristan expedition of the Institute, *bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology,* IV (1936), p. 122, Fig. 3; and Contenau, Manuel d'archeologie, I, p. 200, Fig. 121.

72. Toscanne, op. cit., p. 206, Fig. 393; p. 207, Figs. 395-8; p. 208, Figs. 399-401.

اسب (Fig. 401) مسلماً جانور خورشیدی است نه قَمَری (نک: ص ۹۶۴).

73. A. Grünwedel, Alt-Kutscha, Berlin, 1920, I, p. 176, Fig. 66.

هیکل‌ها (نمادهای خرداد و اَمرداد) که در این‌جا کنار برکه زانو زده‌اند، نیز کلاه‌هایی دارند که هریک به شکل کامل پرنده‌ای ساخته شده‌اند، و چنین پوشش سر سده‌ها پیش‌تر برای ربانیت‌ها به کار رفته بود. به احتمال زیاد نوعی امتزاج دیگر میان اهلی‌شدگان آسمان و گروه پرندگان اَبرسان را به وجود می‌آورده‌اند. پوشش سر یادشده در دیگر نقاشی‌های تورفان نیز جلب‌نظر می‌کند (از جمله یکی در نگارخانهٔ فریر) و باید مورد بررسی بیشتر قرار گیرد (نک: صص ۲۶۶ ـ ۲۶۷).

۷۴. شایان توجه است که این سگ‌ها شباهت بسیار به تازی‌های از نوع «ایبیزا» (Ibiza) دارند، که نمونه‌های اولیه‌شان همچنین در آثار تمدن آغازین فنیقی‌ها دیده شده است:

C. Alden, The oldest breed of dog in the world, *sketch,* CLXXVI (1937), pp. 256-7.

جانور روی جام شوش از گربه‌سانان شناسایی شده (ص ۲۲۲) که نامحتمل می‌نماید. قس:

Encyclopédie photographique de l'art, I, p. 164 A.

۷۵. شکل برگرفته از

Contenau, Manuel d'arcehéologie orientale, I, p. 294, Fig. 200.

روی پاره‌سفالینه‌ای منقوش از لایهٔ ۴ تل بِله، که در آن همان نمادپردازی ولی با هنرمندی به مراتب کمتر اجرا شده بود، جانوری سگ‌سان در حالت «دست‌بردعا» و با شاخه‌های درخت روی شانه‌هایش، که القاگر بال‌هایی هستند، دیده می‌شود: نک: گوشهٔ پایینی راست،

Speiser, The pottery of Tell Billa, *The Musecum Journal,* XX-III (1933), Pl. LXXII.

این یکسانی جانوری سگ‌سان با آسمان ـ خدا و ماهدرخت الحاق یافته بر اعتبار تفسیر وجود تازی‌ها در جایگاه عنصری آسمانی یا اَبرسانی تأیید وافی می‌بخشد.

76. West, op. cit., pp. 67-8 (Budahiš, XIX. 6).

۷۷. این‌که نگاره‌های یادشده در وهلهٔ نخست با باران ــ آن مطلوب همگانی ــ وابستگی داشته، پیش‌تر مورد شناسایی آر. دوسو قرار گرفته است:

Motifs et symboles du IVe millénaire dans la céramique orientale, *Syria,* XVI (1935), pp. 375-92،

لیکن جزئیات محتوای آن، چنان‌که باید، در آن مطرح نگردیده است.

78. Contenau, Manuel d'archéologie, I, p. 331, Fig. 240.

79. Ibid., p. 332, Fig. 242.

80. H. Field — R. A. Martin, Painted pottery from Jemdet

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

جادوگرانی می‌توانسته‌اند از ماه مانند یک گاو شیر بدوشند (نک: Ananikian, Armenian mythology, p. 48)؛ که به احتمال قوی اشتقاق تحریف‌شده‌ای از باور به وجود زن ایزد باروری بسیار کهن بوده است.

۹۴. شکل‌ها برگرفته از

Contenau, op. cit., p. 383, Fig. 289; p. 389, Fig. 292; p. 392, Fig. 294.

۹۵. مهرهای جمدت‌نصر نشان‌دهندهٔ اساطیری کاملاً تکامل‌یافته در زمینهٔ هویت‌های گاوی هستند.

96. G. C. Cameron, History of early Iran, Chicago, 1936, pp. 26-7.

97. Frankfort, Archeology and the Sumerian problem, p. 71.

۹۸. تصویر برگرفته از Contenau, op. cit., p. 395, Fig. 295؛ و برای نقش کامل، قس:

Mémoires de la Mission Archéologique de Perse, XVI (1921), Pl. XXI, Fig. 220.

۹۹. برای تصویر جالبی از گاوها با خوشه‌های بزرگ گندم که از چشمه‌شان روییده، بازمانده از دورهٔ سارگن، نک:

Woolley, The development of Sumerian art, Fig. 55 c.

100. West, op. cit., pp. 52-3 (Bundahišn, XV. 1-3.)

101. Contenau — Ghirshman, op. cit., Pl. 38, No. 22;

و نک:

Ackerman, The Iranian Serpentarius and Gemini, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1936), pp. 126-9.

102. M. Pézard, Les intailles susiennes, *Mémoires de la Délégation en Perse*, XII (1911), Pl. II, No. 159;

لیکن تا حدودی مبهم است.

103. B. Bosanquet, Logic, or the morphology of knowledge, Oxford, 1888, I, Introduction.

104. M. Eastman, The enjoyment of poetry, New York, 1912, Chapter II.

۱۰۵. قس:

Contenau, op. cit., p. 398, Fig. 299; p. 399, Fig. 300.

106. West, op.cit., p. 28, Budahis, VII. 11.

107. Contenau, op. cit., p. 397, Fig. 298.

۱۰۸. یا شاید نیرویی از عالم اَسفل، نک: ص ۳۷۱.

109. See A. Roes, Un motif iranien: les protomés doublés, *Revue des Études Anciennes*, XXXVII (1935), pp. 289-300.

۱۱۰. هیکل یادشده پیش‌تر در سامرا به کار رفته بود

(Herzfeld, Die vorgeschichtlichen Töpfereien von Samarra, Pls. VIII, XII, No. 22).

۱۱۱. روی مهرهای آغازین عیلامی:

Contenau, Manuel d'archéologie, I, p. 379, Fig. 285.

112. Jackson, Zoroastrian studies, New York, 1928, p. 64.

۱۱۳. گزارش مهرداد بهار از این بخش بندهشن بدین صورت است: «... هوم ایزد اندر گوکرن [هوم سپید] است. فرشکردسازی [پدیدآوردن جهان نوساخته در پایان دورهٔ هزارساله و برقراری جاودانهٔ پاکی] به یاری آن انجام می‌یابد. بدین گونه که از پیه گاو هدیوش و هوم سپید خوراکی به نام انوش آرایند و همهٔ مردم را دهند و بر اثر آن همهٔ مردم جاودانه بی‌مرگ شوند.» (پژوهشی در اساطیر ایران (پارهٔ نخست)، ص ۱۱۶، پانوشت ۸). ـ ویراستاری

114. British Museum (Sir Ernest W. Budge — C. J. Gadd), The Babylonian story of the deluge and the epic of Gilgamesh, London, 1929.

۱۱۵. نک: همین فصل، پانوشت ۴۸.

116. K. V. Trever, The dog-bird: Senmurv and Paskudj, Leningrad, in press.

117. Cf. *Mémoires de la Mission Archéologique de Perse*, XVI (1921), Pl. XV, Fig. 241.

ویژگی‌های اصلی این نگاره‌پردازی نجومی از هزارهٔ سوم پ‌م، که در فرهنگ‌های بین‌النهرین نیز پذیرفته شده بود، به طرزی ممتاز و موجز بر روی جامی از جنس سنگ صابون و متعلق به ۲۵۰۰ پ‌م کنده‌کاری شده، که اکنون در موزهٔ بریتانیایی است. ربانیت آسمان درحالی‌که دو مار ـ جوّ را از دمشان گرفته است، بر روی دو ماه ـ گاو پشت‌به‌پشت، که از بدن یکی‌شان گیاهانی روییده‌اند، خم شده است. در گروه دیگری از نگاره‌ها، ربانیت که این بار مارهای جوّ (جوّ ـ مارها) را از گردنشان گرفته است، دو بالای خورشید ـ شیرها که پشت‌به‌پشت بر زمین نشسته و در حال مراقبتند، ایستاده است. در گروه سوم خورشید یا تابستان ـ شیر، ماه یا زمستان ـ گاو را می‌کُشد. در دو طرف شیر، عقرب و درخت نخل (نماد ماه) قرار دارند؛ و عقاب درصدد کمک رساندن به شیر دیده می‌شود. گفته شده است که آن نگاره‌پردازی‌ها کلاً بخشی از آیین باران‌آوری بوده است

(S. Smith, Early sculptures from Iraq, *The British Museum Quarterly*, XI (1937), p. 119);

لیکن بیشتر چنین پیداست که اصل بر نیایشی عمومی به سوی نیروهای عمدهٔ آسمانی برای طلب توالی منظم فصل‌ها بوده است. آقای اسمیت (همان) خاطرنشان می‌سازد که نمادهای نجومی در هنر دورهٔ آغازین سلسلهٔ پادشاهی سومری شکل نگرفته است، و بر این باور است که آن نقشمایه‌ها احتمالاً در اواخر نخستین سلسلهٔ پادشاهی آن سرزمین از هندوستان وارد شده بوده‌اند؛ ولی از جانب دیگر، بعضی از عناصر همان نمادگرایی که در ایران رواج داشت، در شماری از آثار به‌دست‌آمده از گورهای سلطنتی پیش از سلسلهٔ اول سومر دیده شده است (نک: همین فصل، پانوشت ۶۲). آنچه بیشتر منطقی می‌نماید این است که کل آن مجموعهٔ نمادپردازی در ایران فرموله شده و به دو سوی مغرب (بین‌النهرین) و مشرق (هندوستان) نفوذ کرده بوده است؛ و به هر صورت این روابط بحث عمده و مفصلی است که نیاز به بررسی‌های پردامنه دارد.

۱۱۸. اشاره است به اعتقاد به صیرورت و گشتن و شدن در فلسفهٔ هراکلیتوس (هرقلیطوس در متون اسلامی) که مبتنی بر حرکت و جنبش دائمی همه چیز در عالم هستی است. وی اصل هستی را تبدل و دگرگونی بی‌وقفه می‌داند، همچون رودی که پیوسته روان است و هر لحظه چگونگی آن با لحظهٔ پیشین و پسین فرق می‌کند و همواره در حال شدن است. نتیجه آن‌که هیچ چیز را نمی‌توان گفت می‌باشد، بلکه باید گفت می‌شود. ـ ویراستاری

119. Frankfort, Studies in early pottery of the Near East, II, p. 178, Fig. 21b; reproduced in idem, Archeology and the Sumerian problem, Fig. 2, No. 19. Ackerman, A note on the Semirechye altar animal symbolism, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1936), pp. 196-7.

مارپیچ S مانند در این بشقاب توگود نیز می‌توانسته است نماد ماه بوده

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

باشد و نه نماد خورشید، چنان‌که در آن متن آمده است.

120. *Encyclopédie photographique de l'art*, IV (1936), p. 277: glazed brick relief from Susa, the companion piece to that illustrated, Pl. 19A.

121. Ibid., pp. 269-70: stela of Untash Huban, King of Elam (c. 1265-1245 B.C). (See Cameron, op. cit., p. 230.)

122. Loc. cit.

123. Marshall, Mohenjo-Daro, Pls. CIII–CX; many varying examples.

124. Xenophon (Anabasis, Book IV, Chapter 5. 35)

ذکر می‌کند که ارامنه اسب قربانی خورشید می‌کرده‌اند.

۱۲۵. نویسنده به خطا این واژهٔ اوستایی برای خروس را که معنای «پیشگوی طلوع خورشید» می‌دهد، به صورت «پَرودش» آورده است. ـ م.

۱۲۶. «گُش» یا «دِرواسپ» در اوستا، ایزد نرینهٔ نگه‌دارندهٔ اسب و گاو و مترادف با گائوش (گاو) به معنی اسب نیز هند. ـ م.

۱۲۷. نویسنده برای این تذکر مرهون اوگو مونیِه دوویار است.

۱۲۸. شکل برگرفته از:

Ausstellung Eurasiatischer Kunst, Vienna, 1934, Pl. XIV, Fig. 2.

129. Montelius, op. cit., p. 195, Fig. 613.

۱۳۰. بیست‌وهشت مقام یا منزل ماه (به پهلوی: 'خرده' *Khurdak*، 'فال‌ها یا برج‌ها (lots)'؛ به فارسی: 'منازل ماه'؛ به عربی: 'منازل') در بندهش (West, op. cit., p. 11, Bundahis II. 2) به ترتیب زیر است [مطالب درون قلاب [ ] به نقل از دکتر مهرداد بهار، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران، نشر آگه، ۱۳۷۴، صص ۵۷ـ۶۶ است. ـ ویراستاری]:

۱) پدیور Padêvar [یا پدیسپر Padispar که برابر با ستارهٔ اول و دوم حمل نامور به شرطین است]؛ ۲) پیش‌پرویز pêsh-parvîz [به عربی بطین به معنی شکم کوچک، برابر با سه ستارهٔ هفتم، هشتم و یازدهم حمل است]؛ ۳) پرویز Parviz [همان عقد ثریا یا خوشهٔ پروین متشکل از چهار ستارهٔ برج ثور و دو ستارهٔ کوچک دیگر]؛ ۴) پها Paha [برابر با ستارهٔ چهاردهم ثور که دبران می‌نامند. شاید پها درواقع پییگ Payīg به معنی دنباله بوده، و این ستاره دنبالهٔ خوشهٔ پروین است]؛ ۵) اویسر Avêsar [بنا به خوانش بهار از بندهشن به پهلوی: بزیسر buz-ī-sar، به پازند: azēsar همتای منزل هندی Mārga-sīras به معنی سر بز است؛ هنینگ نیز همین نظر را داشت]؛ ۶) بسن Besn [یا بشن bashn که هنینگ آن را با ابط(دوش) الجوزا، منکب(زیر بغل) الجوزا و یدالجوزا یکی می‌داند]؛ ۷) رخوت Rakhvad [هنینگ آن را رأس التوأم المؤخر و رأس التوأم المقدم (ستاره‌های اول و دوم جوزا) در صورت فلکی جوزا می‌داند]؛ ۸) ترهه Taraha (پازند) [و به پهلوی ترشگ trishag که هنینگ احتمال می‌دهد ترهه خوانش نادرست صورت پهلوی آن باشد. این منزل نام ایرانی صورت فلکی کلب اصغر است و در اوستا trishtrayēnī است که در نزد اعراب نثره (متشکل از سه ستاره) در برج سرطان است]؛ ۹) اوره Avra یا اورک Avrak [به پهلوی ازره azara برابر با طرف در برج خرچنگ اعراب، ستاره‌های کاپا از خرچنگ و لاندا (ستارهٔ یازدهم) از اسد]؛ ۱۰) نهن Nahn [در اصل نخو naxw به معنی نخستین که هنینگ برابر با قلب‌الاسد می‌داند]؛ ۱۱) میان Miyân [یا Mayân، احتمال می‌رود ستارهٔ بیستم اسد به نام ظهرالاسد که آن را زیره هم می‌نامند باشد]؛ ۱۲) اودم Avdem [یا awdum یا ابدم abdom به معنی واپسین، ستارهٔ بیست‌وهفتم اسد که ذنب‌الاسد و قنب‌الاسد هم می‌نامند]؛ ۱۳) ماشاهَه Māshāha [ستارهٔ پنجم سنبله]؛ ۱۴) اسپور Spûr [ستارهٔ چهاردهم از برج سنبله]؛ ۱۵) هوسرَوْ husru [یا husraw، ستاره‌های ۲۲، ۲۳ و ۲۵ پای برج سنبله]؛ ۱۶) سرب srob [یا سروی srûy یا سرو srū به معنی چنگال و شاخ، ستارگان اول و سوم در دو کفهٔ صورت ترازو و آن‌ها را دو شاخ عقرب می‌نامند. هنینگ آن‌ها را چنگال عقرب می‌نامد]؛ ۱۷) نور Nur [یا ور War به معنی سینه. هنینگ آن را سینهٔ عقرب می‌نامد]؛ ۱۸) گیل Gêl [یا دل dil که هنینگ به پیروی از اعراب آن را دل عقرب می‌نامد]؛ ۱۹) گرفسه Garafsa [یا درفشه Drafshag که هنینگ آن را با شوله برابر می‌داند که نیش عقرب باشد]؛ ۲۰) ورنت Varant [هنینگ آن را گونهٔ دیگر ونند Wanand می‌داند که نسر واقع است]؛ ۲۱) گائو Gau [یا گا Ga به معنی گاو. چون زیر قلادهٔ قوس ستاره‌ای نیست، اعراب آن را بلده یعنی بیابان می‌نامند. هنینگ آن را در آغاز برج جدی می‌داند]؛ ۲۲) گوی Goî [یا یوغ yōgh، هنینگ به احتمال آن را نسر طائر، سومین ستاره در صورت فلکی عقاب، می‌داند که نزد اعراب دو ستارهٔ روشن بر قرن تالی جدی است]؛ ۲۳) مورو Muru [یا موری Muri، نزد اعراب ستاره‌های ششم، هفتم و هشتم سمت چپ دلو است]؛ ۲۴) بُنده Bunda [یا بُنزه bunza، ستارگان دوم و سوم سمت چپ دلو]؛ ۲۵) کهت‌سر Kahtsar [هنینگ احتمال می‌دهد میان نام صورت فلکی کهت Kaht پهلوی و نام صورت فلکی کتوس Cetus یونانی رابطه باشد. از نظر مکانی نیز هر دو باید در یک جا قرار گیرند. کتوس در نجوم اسلامی، قیطس، به صورت معرب آمده و نهنگی نقش‌بسته بر آسمان است]؛ ۲۶) وهت Vaht [یا کهت‌میان Kaht-miyān که نزد اعراب دو ستارهٔ مقدم از چهار ستارهٔ روشن مربع فرس اعظم هستند]؛ ۲۷) میان Miyân [اعراب یک منزل افزوده بر منازل ایرانی دارند که از ۴ ستارهٔ روشن چهارگوش فرس اعظم است که فرغ مؤخر نام دارد]، [اکرمن کهت‌میان را دو منزل کهت (وهت) و میان پنداشته است تا منازل ایرانی را با شمار منازل عربی یکی کند ـ ویراستاری]؛ ۲۸) کهت Kaht [که اعراب آن را جنب‌المسلسله نیز می‌نامند]. این نام‌ها همه از پازند حرف‌نویسی شده‌اند و چنان درهم و برهم هستند که قابل شناسایی نیستند. تنها سومی را می‌توان با قاطعیت شناسایی کرد که پرویز یا پروین، همان [عقد] ثریا یا خوشهٔ پروین است. برخی گمان دارند

(E. J. D. Nadershah, The Zoroastrian months and years with their divisions in the Avestaic age, *in* J. J. Modi (Ed.), K. R. Cama memorial volume, Bombay, 1900, pp. 244-73)

که نام سومین روز از سی روز ماه‌های ایرانی که از اوستا رسیده است، در راستای ۲۷ مقام کهن ایرانی برای ماه به اضافهٔ دثوشو Dathushō، برابر با اهورامزدا است که سه بار می‌آید. این بدان معنی است که هر مقام نام یکی از ۲۷ ایزد یا «یزته» آسمانی است که از سامان اهورامزدا و فرشته‌های او [یا امشاسپندان] پیروی می‌کند

(L. H. Gray, The Iranian calendar, *in* A. V. W. Jackson, Zoroastrian studies, New York, 1928, p. 126)

که عبارتند از: ۱) اهورامزدا؛ ۲) وهومن؛ ۳) ارته‌وهشیت؛ ۴) شثریور؛ ۵) اسپندارمذ؛ ۶) هوروتاذ Haurvatādh (خرداد)؛ ۷) امرتاذ Amiratādh (امرداد)؛ ۸) دی ـ پذ ـ آذر (دی به آذر)؛ ۹) آذر؛ ۱۰) آوان (آبان)؛ ۱۱) خورشید؛ ۱۲) ماه؛ ۱۳) تیر؛ ۱۴) گوش (گاو)؛ ۱۵) دی ـ پذ ـ مثر (دی به مهر)؛ ۱۶) مثر (مهر)؛ ۱۷) سروش؛ ۱۸) رشن؛ ۱۹) فروردین؛ ۲۰) وهرام (بهرام)؛ ۲۱) رام؛ ۲۲) وا؛ ۲۳) دی ـ پذ ـ دین (دی به دین)؛ ۲۴) دین؛ ۲۵) ارت؛ ۲۶) اشتاذ؛ ۲۷) آسمان؛ ۲۸) زامیاذ؛ ۲۹) مارسپند؛ ۳۰) انیران. برخلاف آن به نظر می‌رسد که نقش‌های آغازین مربوط به نظامی باشد که عرب‌ها آن را نگاه داشتند.

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

نام‌های عربی برای منازل ماه (J. Ruska, Al-Manāzil, *Ency-clopaedia of Islam*, III (1929), p. 232) عبارتند از: ۱) دونشانه (شرطین)، شاخ‌های قوچ؛ ۲) شکم (بطین)، شکم قوچ؛ ۳) [عقد] ثریا (خوشهٔ پروین)؛ ۴) دبران (ثور یا گاو) همراه با خوشهٔ باز (هیادس Hyades)؛ ۵) سه ستارهٔ کوچک بر سر صورت فلکی جبار، الهقعه؛ ۶) دو ستاره در جوزا (هنعه)؛ ۷) پنجهٔ شیر (ذراع) که عبارت باشد از رأس التوأم المقدم و رأس التوأم المؤخر؛ ۸) مئخرین شیر (نثره)؛ ۹) چشم شیر (طرف)؛ ۱۰) پیشانی شیر (جبهه)؛ ۱۱) یال شیر (زبره)؛ ۱۲) خروس بادنما (صرفه)؛ ۱۳) کلبین (سواء در سنبله)؛ ۱۴) سماک اعزل (سماک)؛ ۱۵) پوشش (عفر) در سنبله؛ ۱۶) چنگک عقرب (زبانه) (ستاره‌های آلفا و بتای صورت میزان)؛ ۱۷) دیهیم (اکلیل)؛ ۱۸) قلب عقرب (قلب)؛ ۱۹) دم عقرب (شوله)؛ ۲۰) شترمرغ‌ها (نعائم)، هشت ستاره در صورت فلکی قوس؛ ۲۱) شهر (بلده) [در حالی که به معنی بیابان آمده است، ــ ویراستاری] زیر قلادهٔ قوس که ستاره‌ای در آن نیست؛ ۲۲) طالع قربانی‌کننده (سعد ذابح)، ستاره‌های دوم و سوم عقرب؛ ۲۳) طالع بلعنده (سعد بُلع) در دلو؛ ۲۴) بزرگ‌ترین طالع (سعدالسعود) در دلو؛ ۲۵) طالع خیمه‌ها (سعدالاخبیه) در دلو؛ ۲۶) دهانهٔ پیشین دلو (فرغ اول)، ستاره‌های آلفا و بتای فرس اعظم؛ ۲۷) دهانهٔ پسین دلو [فرغ مؤخر]، ستارهٔ گامای فرس اعظم، ستارهٔ آلفای امرأةالمسلسله؛ ۲۸) شکم ماهی (بطن حوت) ستارهٔ بتای امرأةالمسلسله.

131. Herzfeld, Archaeological history of Iran, p. 16, Fig. 5.

۱۳۲. البته پیکره‌های گاوی نگهبان درگاه‌ها به هیچ وجه پدیدهٔ نوینی نبود. پیشقدمان بلافصل آنان در تخت‌جمشید گاوهای نگهبان تقلیدشده از روی نمونه‌های آشور نصیرپال در پایتختش، نیمرود، بودند که اکنون در موزهٔ بریتانیایی نگهداری می‌شوند (مکرراً به تصویر درآمده‌اند: نک: از جمله،

Speleers, Les arts de l'Asie antérieure ancienne, Pl. XVII, Fig. 359).

اما از دوره‌های دورتر، مثلاً در معبدی در اور متعلق به هزارهٔ سوم پ‌م (مقالهٔ «دین محلی در اور چهارهزار سال قبل»،

The illustrated London News, February 7, 1931, p. 203, Fig. 7).

پیکرهٔ برجسته‌کاری‌شدهٔ گاو ـ مرد در کنار درگاه ورودی جایگزین شده بود این‌که درونمایهٔ نمادین بادشده سابقه‌ای دیرین داشته، از آن‌جا معلوم می‌گردد که چون فیروز (۴۵۷/۹ـ۴۸۴ م) اقدام به تعمیر دیوارهای شهر جی (اصفهان) کرد، یکی از دروازه‌های شهر «دروازهٔ ماه» (ماه ـ خدا) نام داشت (E. G. Browne, A rare manuscript history of Isfahan) چاپ مجدد از

the Journal of the Royal Asiatic Society, 1901, Hertford, 1901, p. 7).

یکی دیگر از دروازه‌ها نام تیر (یا تیشتر)، همکار نزدیک ماه، بر خود داشت، و چنین می‌نماید که موضع آن‌ها از نظر اخترشناسی مشخص شده بوده است.

۱۳۳. برای نگارهٔ سراسری درخت نیلوفر در تخت‌جمشید، نک:

E. Flandin — P. Coste, Voyage en Perse, Paris, 1845-54, II, Pl. 110.

۱۳۴. طومارهای سرتیتر متقاطع که در این زمان انگارهٔ تکامل‌یافته‌تری به خود گرفته، بار دیگر در شش یا هفت سدهٔ بعدتر چون نقش حاشیه‌ای در قالی‌بافی مصری ظاهر می‌گردد:

W. F. Volbach — E. Kühnel, Late Antique — Coptic and Islamic textiles of Egypt, London, 1926, Pl. 40.

برای نقش مضاعف و ملحق به لوزی آن، که در حاشیه به کار گرفته شده و نیز با لوزی تلفیق یافته تا چلیپایی را تشکیل دهد، نک: ibid., Pl. 34.

۱۳۵. تاریخ گل نیلوفر آبی همچون نمادی از خورشید در خاور نزدیک و میانه هنوز باید پی‌جویی شود. مجموعه‌ای از ظروف طلایی یافت‌شده در گورهای سلطنتی اور

(Woolley, Ur excavations, II, Pls. 160 B, 161, 162; or idem, The development of Sumerian art, Fig. 32)

دارای لبه‌های دندانه‌ای منظم هستند که دلالت قطعی بر الهام‌گیری از شکل گرد نیلوفر آبی دارند؛ و همان شکل بعدها در ساختن کاسه و لیوان و جام به کار می‌رفت، که به طور مسلم نمایانگر شکوفهٔ آبی‌اند، و همچنین ممکن است در همین زمان چون دستاوردی طبیعی در فناوری فلزکاران برای اجرای شکل گل نیلوفر آبی به کار رفته باشند که تنها بعدها با آن کاملاً سازگار شده بود. به همین ترتیب یک مُهر عیلامی همزمان گُلی را نشان می‌دهد که به بازنمایی‌های متأخرتر نیلوفر آبی شباهت دارد

(Contenau , Manuel d'archéologie, I, p. 391, Fig. 293).

البته شکل موردنظر مبهم است، و اگر در اصل واقعاً برای عرضه داشتن گلی مطرح بوده است، در این‌جا به طور آشکار ارتباط نمادین، نه با خورشید که با ماه پیدا کرده است، چراکه بر دو جانبش دو قوچ در حال جهیدن به بالا نقش گردیده‌اند.

۱۳۶. هرتسفلد این هیکل‌ها را چون نمایندگان اقوام تابع شاهنشاهی هخامنشی تعبیر می‌کند

(F. Sarre — E. Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin, 1910, pp. 17-40; Der Thron des Khosrô, *Jahrbuch der preussischen kunstsammlungen*, XLI (1920), p. 6);

و بدون تردید چنان‌که از پوشاک افراد برمی‌آید، آن‌ها در واقع نمایان‌کنندهٔ اقوامی گوناگون هستند. لیکن شمار گروه‌های نژادی گردآمده در شاهنشاهی ایران به موجب فهرست یونانیان بالغ بر بیست بوده است که پروفسور هرتسفلد نتوانسته با هیچ‌یک از هیکل‌های نقش‌برجسته‌کاری‌شده انطباق کامل دهد؛ نیز در کتیبهٔ آرامگاه داریوش بیستونه قوم متمایز ذکر شده‌اند، و هرودوت تخمین زده که تعداد آن‌ها به چهل‌وشش بالغ می‌شده است. بنابراین، این مسئلهٔ اصلی باقی می‌ماند که چرا در آن میان تنها این رقم اختصاصی از نمایندگان اقوام خراجگزار به نقش درآمده‌اند، و همین‌جاست که ارجاع به رقم نجومی یا زمانی [۲۸ یا ۳۰ روز به ترتیب ماه قمری و خورشیدی] تعیین‌کننده است. در این رابطه قابل ملاحظه است که بر تختگاه دیگری (Flandin — Coste, Voyage en Perse, III, Pl. 155) نقش‌برجستهٔ چهارده خراجگزار، یعنی نصف تعداد ماه بیست‌وهشت‌روزهٔ قمری، به اجرا درآمده است، و ظاهراً با این فرض که چهارده تن دیگر در جانب پشت آن قرار داشته‌اند؛ و در پایان هرگاه که تعداد بیشتری از اعضای منتخب از اقوام بیش از حد شمار در زیر تختگاه شاهی نشان داده شده‌اند (ibid., Pl. 154 که شمارشان به پنجاه می‌رسد) ملاحظه می‌گردد که آن‌ها دیگر در وضع اندامی خراج‌گزاران تجسم نیافته‌اند.

پروفسور هرتسفلد هویت پیشگام این مضمون تجسمی را به تختگاه‌های آشوری می‌بخشد، که شاخص‌ترینشان تخت بادشاهی سناخریب بوده (*Jahrbuch*, p. 7, Fig. 4) که در آن شمار خراجگزاران دوازده تن [یعنی باز به طور آشکار اشاره‌ای به دوازده ماه سال خورشیدی] بوده است. اما پروفسور هرتسفلد ردّ وضع بدئی این خراجگزاران را فقط تا زمان نقش‌برجسته‌های جنّی به عقب می‌برد (ibid., pp. 11-12)، و با پذیرفتن این‌که حاملان در نقش‌برجستهٔ کاخ هخامنشی خراجگزاران آن

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

شاهنشاهی بوده‌اند، چنین نتیجه می‌گیرد که در تسلسل آن نگاره‌پردازی گستی روی داده بوده است.

۱۳۷. این را که گروه‌بندی بالا مفهومی نجومی و مرتبط با فصول داشته است، نخستین بار پروفسور هرتسفلد اعلام کرد (نک: فصل ۳۳، پانوشت ۹۶). و همو بود که ضمن نامه‌ای به نویسندهٔ این سطور خاطرنشان کرد واقعیت قرار گرفتن نگاره در زمینه‌ای سه‌گوش از نظر دور نمانده؛ لیکن تعبیر اختصاصی نمادگرایی پیکار جانوران در چنین زمینه‌ای از آنِ خود نویسندهٔ این سطور است. برای تصویری مشروح به جزئیات این نقش‌برجسته (که ممکن است تنها در لوح‌های ۸۵ ب و ۸۶ الف دیده شود) نیز نک:

Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin, 1922, Pl. 21.

۱۳۸. مرد عقرب‌نما در بین‌النهرین تاریخچه‌ای بس کهن داشت، لیکن خصوصاً این نکته قابل یادآوری است که نقش مُهرکنی‌شدهٔ روی صدفی به‌دست‌آمده از سلسلهٔ پادشاهی آغازین اور (اوایل هزارهٔ سوم پ‌م) این مخلوق عجیب را به شکل تزیین نوارپیچ زیرورو، یا هیکل گوزنی نیمه‌آدمی‌نما نشان داده است (نک:

Woolley, Ur excavations, II, Pl. 105).

۱۳۹. قس: لوح ۱۲۳ ر.

۱۴۰. هرچند که در پانوشت‌های ویراستاری مجلد اول در این‌باره به طور مشروح توضیح داده شده، چون در این عبارت «تخت‌جمشید» برای شناساندن دو جای متفاوت و دو زمان متفاوت همزمان به کار رفته، ضروری می‌داند که اطلاق «سفالینه‌های منقوش تخت‌جمشید» را به سفالینه‌های منقوش پیش از تاریخ ناحیهٔ مرودشت از نو یادآور شود. ــ ویراستاری

141. Encyclopédie photographique de l'art, IV (1936), pp. 266-7.

۱۴۲. چنین اظهارنظر شده است (نک: ص ۵۳۹) که این نقشمایه از روی آجرکاری ساختمانی اقتباس شده بود، لیکن تاریخچهٔ آن، هم پیش و هم پس از این دوره، قاطعاً برخلاف آن دلالت می‌کند؛ و به طور کلی باید گفته شود آن‌جا که، همانند خاورزمین باستانی، نمادگرایی بر تفکر استدلالی اولویت داشته، راهکارهای فناوری وسیله‌ای برای اجرای نقشمایه‌ها قرار می‌گرفته‌اند نه برعکس.

۱۴۳. نک: همین فصل، پانوشت ۴۷.

144. See Collection De Clercq, Catalogue des Antiquités assyriennes, Paris, 1885, I, Cylindres orientaux, Pl. I, No. 2.

برای انواع بازنمایی‌ها روی اشیای مختلف به‌دست‌آمده از شوش و مرتبط با نقش دروازه‌ای با جفت مار ـ جوّ، یکی بر هر کنار درگاهش (گاه نیز با بال‌های آسمان ـ پرنده که در این جا به نماد ماه شاخ دارد)، نک:

Toscanne, op. cit., p. 193, Fig. 357; p. 194, Figs. 360, 361, 363;

و نیز ترکیب‌یافته با یک درخت کیهانی، ص ۱۹۴، شکل ۳۵۹.

145. Budge — Gadd, Babylonian story of the deluge, p. 44.

این دروازه داستان مفصلی در پی دارد که در نگاره‌پردازی اشتقاقی بازتاب داشته و در بخش دوم بررسی حاضر مطرح خواهد شد.

146. Flandin — Cost, op. cit., IV, Pl. 177.

۱۴۷. این مسئله ضمن گفت‌وگو از طرف اوگو مونره دوویار مطرح شد، گرچه دربارهٔ نظریهٔ فوق با او مشورت نشده بود. این یکی از ضابطه‌های کاملاً جاافتاده‌ای است که پذیرفته شده، با این‌همه لازم به توضیح است.

۱۴۸. در مورد این اطلاعات، نویسنده خود را مرهون آقای مینوی می‌داند.

۱۴۹. در مرحله‌ای خرگوش با بهار پیوستگی یافت، و به دنبال آن تخم [منقش به] خرگوش با رستاخیز در عید پاک مرتبط گردید. اسب در مقام عالی‌ترین جانور خورشیدی در نمادگرایی آریایی، اگر موضعی در صور فلکی می‌یافت، می‌بایست مرتبط با انقلاب تابستانی خورشید گردد. گراز وابستهٔ نزدیک زمستان باقی ماند، همان ارتباطی که در رسم قدیمی انگلیسی به طبخ غذایی از سرِ گراز در عید میان‌زمستانی (تولد مسیح ـ کریسمس) بازتاب یافته است. با این حال، در گذر زمان گراز نوعی تجسّم خورشید ـ خدا شناخته شد (نک: صص ۹۰۸ ـ ۹۰۹، ۹۸۴ ـ ۹۸۵). در این‌باره جالب است در نظر گرفته شود که ایرانیان برای زمانی طولانی نظام دیگری از دوازده صُوَر فلکی را به گِرد مداری تصوری در آسمان و با اختصاص هریک به یک سال اختیار کردند. در این مدار دوازده‌صورتی (منطقةالبروج) خرگوش، اسب، و گراز در فواصل متساوی از یکدیگر قرار دارند، همان‌گونه که ثور (گاو) و اسد (شیر) و جَدی (بز).

150. Saxl, in *Der Islam*, III (1912), pp. 151-77,

مطالب بالا را خلاصه می‌کند و به این بحث می‌پردازد که انواع نگاره‌های بابلی توسط صابئین در حرّان برقرار ماندند تا بعداً به عالم اسلام انتقال یابند.

151. Budge — Gadd, op. cit., p. 50.

152. Jackson, Researches in Manichaeism, p. 74.

در بازنمایی کوه مرو مانوی (Grünwedel, Alt-Kutscha, I, p. 167, Fig. 56) کاخی است همانند کاخ‌های هفت‌طبقهٔ پادشاهان آشوری و احتمالاً همچنین مادی (نک: صص ۱۰۶۹ ـ ۱۰۷۰)، با صُفّه‌بندی‌های روی‌هم و عقب‌نشسته، لیکن با طبقات تقلیل‌یافته به پنج، با تبعیت از نمادگرایی مانوی، ضمن این‌که به همان سبب دروازهٔ پایین کاخ نیز دارای پنج طاق‌بندی قوسی بوده است. این تعبیر معمارانه به آن تپهٔ ساختمانی شکل نماد کهن آسمان را می‌بخشیده است که در نیم‌لوزی پله‌خورده‌ای خلاصه می‌شد، لیکن با جزئی تغییر هیئت ظاهر بر اثر این‌که هر صفّه‌بندی عقب‌نشسته با گنبدی بر جای استوار گردیده و نمای گنبدهای هر آتشکدهٔ ایرانی را تکرار کرده است. این ادغام نمادها با هم در مجتمعی چنین مبتکرانه از ممیّزه‌های آن کیش التقاطی، و به ظاهر تا حدی تصنّعی، به شمار می‌آید.

153. Jackson, Zoroastrian studies, p. 284.

154. Herzfeld, Archaeological history of Irān, pp. 60-1.

155. Jackson, loc. cit.

156. Herzfeld, op. cit., p. 61, citing G. Messina, 'Una presunta profezia di Zoroastro', *Biblica*, XIV (1933), pp. 170-198,

ولی با نفی هر گونه اموری مرتبط با پرستش خورشید. از آن‌جا که کلیهٔ شرایط حاکم بر کوه خواجه و دلالت آن بر مفهوم کوه کیهانی، بدین‌گونه، القاگر پیوند آن با آیین پرستشی خورشیدی بوده، و شناخت «منجی» در کیش زردشتی صرفاً برداشتی عقلانی و متأخر، آن هم تنها در مرحله‌ای از تکوین این آیین را تشکیل می‌داده است، نتیجه‌گیری نهایی را که زردشت خود در آن محل می‌زیسته، بی‌اعتبار می‌سازد (Herzfeld, op. cit., p. 62).

157. M. A. Stein, Ancient Khotan, Oxford, 1907, I, p. 298, II, Pl. LXII; and I, p. 298, II, Pl. LIX.

برای زینت روی افسار آخری، قس: لوح ۲۰۲ ب.

۱۵۸. این نتیجه‌گیری هرتسفلد (op. cit., pp. 64-6) که گوندوفار، پادشاه سیستان، سرنمونهٔ تاریخی رستم بوده، تنها در مورد رستم، بدان‌گونه که در شاهنامه ظاهر گردیده است، صدق می‌کند. بخش عمده، اگر نه

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

تمامی داستان‌های شاهنامه، ضبط‌هایی بعدی هستند که به قالب ادبی آورده شده‌اند، یا گردآمده‌ای از اطلاعات عامیانه که سابقه‌ای کهن داشته‌اند، نه پرداختهٔ زمانی که فردوسی اشعارش را می‌سروده، یا بلکه حتی همان هنگام که کتاب منبع ساسانی‌اش به نگارش درآمده است. آن‌جا که رستم با گوندوفار آمیخته می‌شود، این خود پیوند متأخری است قابل قیاس با استحالهٔ ورثرغنه به بهرام گور (نک: صص ۹۸۳ ـ ۹۸۵). سیمای رستم، خود مسلماً زادهٔ دورانی پیش‌تر از گوندوفار تاریخی است.

159. Sir Aurel Stein, Innermost Asia, Oxford, 1928, II, p. 915.

160. Stein, Ancient Khotan, I, pp. 298-9, II, Pl. LX.

استاین تا حدی به خطا در تفسیر ویژگی سرها. اولین سردیس را دارای ظاهر زنانه و آخرین آن‌ها را یکی از عفریتان بازشناسی می‌کند. سردیس میانی دارای سه چشم است که یکی در مرکز پیشانی قرار گرفته، لیکن این ویژگی، و نیز داشتن چهار بازو و دست، نشانه‌هایی از نفوذ از هندوستان بوده که در این منطقه غیرمعمول نمی‌نماید.

۱۶۱. این مطلب با بیانی ضعیف از جانب متألهین مسیحی چنین تفسیر گردیده بود که منجی رستگاری را نصیب هر دوره‌ای از عمر بشر می‌ساخت؛ و به پیروی از تبعات چنین اندیشه‌ای، نقاشان اروپایی سده‌های پانزدهم و شانزدهم مسیحی غالباً به این واقعیت توجه نداشتند که هر سه مجوس الزاماً ایرانی بوده‌اند، و آنان را سه تن از نژادهای مختلف، و جوان‌ترینشان را فردی سیاهپوست به تصویر درمی‌آورده‌اند.

۱۶۲. این‌که نقاشی‌های خُتنی به واقع و در اساس همان مضمون دیوارنگارهٔ کوه خواجه را بازنمایی کرده‌اند، اول بار توسط خود استاین شناسایی شد: Innermost Asia, p. 916.

163. Herzfeld, op. cit., p. 68.

یعنی چاپی که تصادیق می‌کند دارای «معنایی نمادین» است، لیکن آن نماد را «ناشناخته» به شمار می‌آورد.

164. Ibid., p. 69.

که در آن‌جا، به هر صورت، ارجاعی به ارتباطات با خورشید نشان داده نشده است.

۱۶۵. همان‌طور که هرتسفلد، همان‌جا، چنین آورده است.

166. Herzfeld, op. cit., p. 71.

نظر می‌دهد که ورثرغنه در این مورد خدای جنگ است (که جنبه‌ای تبعی از شخصیت او بوده) و کلاهخود وی را مرتبط با کلاهخود هرمس [چاپاِر خدایان یونان. ـ م.] به شمار می‌آورد. لیکن نگاره‌پردازی ایرانی است و کلاهخود هرمس یونانی، با شبیه بودن به آن، معلوم می‌دارد که نهایتاً اصل شرقی داشته است.

167. Loc. cit.,

وی ارتباط با شیوای هندوستان را شناسایی می‌کند، لیکن همچنین نیزهٔ سه‌دندانه را با نیزهٔ سه‌دندانهٔ پوسیدون [خدای آب و دریا در اساطیر یونان. ـ م.] مرتبط می‌سازد. البته از این جهت که آن مجموعهٔ نگاره‌پردازی صرفاً ویژگی ایرانی داشته، دور از حزم می‌نماید که نتیجه‌گیری شود (op. cit., p. 73) آن شباهت نشانه یا دلالتی بوده باشد بر ماهیت یونانی ـ بلخی آن مجموعهٔ نگارگری. پیدایی عناصر هنری یونانی‌مآب به نحوی بس ساده‌تر می‌تواند با نفوذ بارز نگاره‌های دوره‌های کلاسیک و سپس یونانی‌مآب در حکومت اشکانیان دوستدار یونانی‌مآبی توجیه مستقیم یابد. متأسفانه هیکل‌های دیگر در آن مجموعه تنها نام برده شده و به تصویر درنیامده‌اند.

168. Ibid., Pl. X, right.

169. Grünwedel, Alt-Kutscha, II, p. 95, Fig. 71.

۱۷۰. سنگی که آسمان اعلای بابلی را معین می‌کند، به نظر نمی‌رسد هویتش معلوم شده باشد (Langdon, The legend of Etana, p. 3)، ولی انطباق موجود در میان نقشه‌های ساختمانی بابلی و ساسانی از دیگر جهات به تأکید قطعی می‌رساند که «لو ـ لو ـ دا ـ تا»ی آنوم از فیروزه بود.

171. H. Ritter— J. Ruska- F. Sarre — R. Winderlich, Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik, Istanbul, 1935, pp. 53-4.

نیروی متصور او به روباندن موی سر، احتمالاً و در وهلهٔ نخست از آن اعتقاد واقعی استنباط می‌گردیده که ماه، همچون نیروی زندگی‌بخش، نیز قدرتی بوده که جوانی را فراهم می‌کرده است.

۱۷۲. و نیز پارچهٔ بسیار گرانبهای پیسوس [کتانی ظریف و قدیمی. ـ م.] که به هیچ رنگ معیّنی اختصاص نمی‌یافته است. می‌توان تصور کرد که آن با نیلی رنگ می‌شده، که مسلماً قدمت بسیاری داشته است. در این‌باره شایان امعان‌نظر است که ماه ـ بز خاصّ مقابر شاهی در اور (نک: همین فصل، پانوشت ۴۲) به‌وفور با سنگ‌های لاجورد تزیین یافته، و همچنین است سر گاو زرین روی چنگ به‌دست‌آمده از اور

(Woolley, Ur excavations, II, Pl. 107, or idem, The development of Sumerian art, Fig. 34)

که دارای ریشی انبوه و تزیینات دیگری از سنگ لاجورد است.

۱۷۳. پایهٔ ستون، اسپلیرز،

Speleers, op. cit., Pl. XV, Fig. 317 *bis*.

174. Ibid,. Pl. XXIII, Fig. 484.

۱۷۵. نک: همین فصل، پانوشت ۳۲.

176. Jackson, Researches in Manichaeism, p. 74.

۱۷۷. در مورد پیشین، «محراب» به احتمال بیشتر ستونی بوده که درگاه را به دو بخش تقسیم می‌کرده است، همان‌گونه که مونره دوویار اظهار داشته است (ضمن صحبت) (نک: شکل ۱۴۱). در آن صورت تصویر پیوندی در تاریخچهٔ درگاه دوبخشی جالب‌توجه خواهد بود (نک: ص ۱۰۷۰).

۱۷۸. این نظر پیشنهادی (Lechler, in Ars Islamica, IV (1937), p. 403) که محراب از «قوس یا کلبهٔ چوبی» اقتباس شده، ناشی از درک نادرستی از کل نظام نمادگرایی است که با موضوع درختان کیهانی آغاز می‌شود (نک: همین فصل، پانوشت ۵۸).

179. Grünwedel, op. cit. I, p. 167, Fig. 57.

بدن پوشیده در زره سینه‌بندی متشکل از مثلث آسمان و مزیّن به یک پرچم آسمان، مرواریددوزی، و نگاره‌های مرتبط با خورشید و ماه است؛ ضمن این‌که کف دست‌ها از دو طرف آن پیش آورده شده؛ و نوارهای باریک و پهنی که از کلاهک به اهتزاز درآمده‌اند (کلاهکی آراسته به جواهری آسمان ـ خورشید ـ ماه‌مانند)، اضلاع زیرین مثلثی بزرگ‌تر را تعیین و تحدید می‌سازند. در این اثر یادبودهای فرهنگی بودایی و ایرانی، به خاطر خاستگاه مشترکی که دارند، متساویاً خودنمایی می‌کنند. در زیر هیکل چرخ قانون قرار دارد، که صرفاً بودایی است، لیکن در عین حال تجسّم‌بخش حلقهٔ جهانی نهفته در فرهنگ ایران باستان است، با پنج برّهٔ متصل به مرکزش بر طبق رقم متبرک مانویان.

۱۸۰. تصویر برگرفته از کتاب

C. Trever, *Nouveaux plats sasanides de l'Ermitage*, Moscow — Leningrad, 1927, Pl. III.

۱۸۱. باید توجه داشت که تنها دو گل درشت‌تر که بر نازک دو

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

درخت متقارن روییده، نیلوفر آبی است، و گل‌های کوچک‌تر گل انار است که بر کُندهٔ درخت انار روییده‌اند. بدین قرار، این درختان نمودگار تلفیقی دو نماد خورشیدی و باروری‌اند. — ویراستاری

۱۸۲. توسط تروِر نیز به همین‌گونه شناسایی شده است، op. cit., p. 34 لیکن در این مورد تعبیر یادشده از هیچ نقطه‌نظر با باقی تحلیلش وفق ندارد، که عمدتاً مبتنی است بر نظریه‌ها و روش‌های مرحوم پروفسور ان. مارّ، و نیز چنان‌که باید گذشتهٔ طولانی درونمایه‌های آن طرح کلّی را در شمار نمی‌آورد.

۱۸۳. نک: همین فصل، پانوشت ۸۹.

۱۸۴. این نظریه که عموماً چنین پذیرفته شده هیچ‌گونه نمادگرایی‌ای در اسلام پایدار نمانده است، به نظر می‌رسد کلاً در مورد اسلام غربی صدق کند، با این استثنای آشکار که برخی از نمونه‌های آغازین منسوجات، عمدتاً متعلق به سوریه آن هم در دوره‌های صدر اسلام و قرون وسطی نسبت داده شده‌اند. لیکن ایران به طور یقین در حفظ نمادهای باستانی خود استوار ماند، نه تنها از جهت شکل‌های زینتی معمول و مقرر، بلکه با آگاهی بر محتوا و مفهوم آن‌ها در زمینه‌های گوناگون و طی سده‌هایی چند پس از ظهور اسلام. با این وجود، شایان توجه است که نمادهای آسمان‌ـخدای باستانی، گرچه همگی کلاً از میان نرفتند، دیگر نقش پارزی هم ایفا نکردند؛ مسلماً از آن جهت که خدای یکتا با نام اسلامی الله معبود همگان شناخته شد و بت‌شکنی اسلام فایق آمد.

185. F. Sarre — F. R. Martin, Meisterwerke Muhammedanischer Kunst, Leipzig, 1912, II, Pl. 90.

گفتنی است که قلعهٔ سمیران چنان‌که مقدّسی آورده است، روی دیوارهایش «شیرهای طلایی نقش خورشید و ماه» داشته است؛

G. Le Strange, The lands of the Eastern Caliphate, Cambridge, 1930, p. 226.

پروفسور ژاره پیش‌تر توجه عمومی را به مفهوم نگاره‌پردازی این زمره از سفالینه‌ها جلب کرده است: نک:

Ein neuerworbenes Beispiel der Mesopotamischen Reliefkeramik des XII.-XIII. Jahrhunderts, *Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen*, LI (1930), p. 10,

که در آن وی به نگارش قطعه‌ای (pp. 7 - 11) کاملاً شایان توجه در این زمینه پرداخته است.

۱۸۶. نویسنده در تأکید بر تباین ظاهر میان محتوای کتیبه‌هایی که ترجمه کرده است، همچنان‌که در مورد اشارات ضمنی انگاره‌ها، مرهون راهنمایی م. گاستون‌ویت است (در محاوره و مکاتبه). لیکن تحلیل نهایی از خود نویسنده است.

187. Grünwedel , op. cit. I, pp. 174-5, 177.

188. Jackson, Zoroastrian studies, p. 51.

189. Sir Thomas Arnold, Painting in Islam, Oxford, 1928, Pl. XXXVIII.

190. R. Meyer Riefstahl, The Parish-Watson collection of Mohammadan Potteries, New York, 1922, Fig. 43.

191. E. Kühnel, Sammlung Oskar Skaller/Berlin, Berlin (Cassirer-Helbing), Dec. 13, 1927, No. 65, Pl. XI.

192. Ackerman, The talking tree, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, IV (1935), pp. 66-72.

193. F. R. Martin, The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey, London, 1912, p. 21, Fig. 10; from Bibliothèque Nationale, Supplément persan 332.

194. G. Migeon, Notes d'archéologie musulmane, *Gazette des Beaux-Arts*, 4ème période, x (1913), p. 489.

195. Sir Percy Sykes, The quest for Cathay, London, 1936, p. 37.

196. Ackerman, Some Indo-Iranian motifs in Sāsānian art, *Indian Art and Letters*, XI (1937), p. 37.

197. F. Sarre — E. Mittwoch, Sammlung F. Sarre, Erzeugnisse islamischer Kunst, I, Berlin, 1906, p. 7, No. 11, Fig. 3.

۱۹۸. برای تصاویر دیگر این مضمون و متعلّق به آن دوره، نک:

Riefstahl, The Parish-Watson collection, Figs. 7, 9, and Catalogue of important Persian works of art, Sotheby & Co., June 16-17, 1931, No. 336.

199. Sykes, The quest for Cathay, p. 37.

۲۰۰. طرح و نقشی که با تکرارهایی اندک تغییر شکل یافته، بر روی مجموعه‌هایی پرشمار از کاسه‌های سفالین ری با نقش هفت‌رنگ رولعابی به کار رفته، و همه بدون تردید از همان درونمایه مشتق شده‌اند. شاهزاده‌ای تقریباً جوان و گاه شبیه زنان با دو ملازم یا بیشتر بر دو جانبش بر تخت شاهی نشسته است. در مواردی هویت وی با جفت شیرهایی بر دو کنارش تصریح شده است

(Sarre — Martin, Meisterwerke Muhammedanischer Kunst, II, Pl. 96),

ولی در بیشتر موارد جفتی طاوس در اطرافش (که همچنین زیر درختان نقش شده‌اند (نک: ص ۱۰۸۷) جانشین شیرها گردیده‌اند، ضمن این‌که گاه نیز نشانهٔ جانوری حذف شده است (نک: لوح‌های ۶۵۹ ب، ۶۶۲ الف).

201. See M. Bahrami, Recherches sur les carreaux de revêtement lustré dans la céramique persane du XIIIe au XVe siècle, Paris, 1937, Fig. 2.

202. H. Howorth, History of the Mongols, Part III, London, 1888, p. 536.

203. A. U. Pope, Some recently discovered Persian faience, *Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archaeology*, V (1937).

۲۰۴. نویسنده به اشتباه فاحش هر مثقال را معادل ۲۲۰ گرم و وزن هر حلقه را ۲۲۰ کیلوگرم محاسبه کرده است. مثقال از اواخر سدهٔ اول هجری قمری برابر ۶۵/۱۵ حبه (۴/۲۵ گرم) و در زمان رسمیت یافتن گرم و کیلوگرم در ایران مساوی ۴/۶۸ گرم بوده است. بدین قرار، هریک از این حلقه‌های طلا حداکثر ۴/۶۸۰ کیلو وزن داشته است. — ویراستاری

205. M. Quatremère, Histoire des Mongols de la Perse par Rashid-Eldin, Paris, 1836, p. xlv.

نویسنده برای این ارجاع خود را مرهون آقای پوپ می‌داند.

206. Flandin — Coste, Voyage en la Perse, Perse moderne, Pl. XXX

۲۰۷. درختان در اساطیر اسلامی (درخت طوبای بهشت، و درخت دوزخ؛ نک:

Ross (Ed.), Sale (Trans.), The Koran, Introduction p. 103, text pp. 438, 518),

به نظر نمی‌رسد برای توجیه حفظ و تداوم دقیق شکل‌های درختان کیهانی

PDF.tarikhema.org

PDF.tarikhema.org

از دوران باستان منبعی بسنده باشد. چنین می‌نماید که درختان اسلامی ادامهٔ درک نادرست و مغشوش از درختان نخلی دوران باستان بوده‌اند.

208. Ackerman, The Rockefeller McCormick tapestries, Three early sixteenth century tapestries, with a discussion of the history of the Tree of Life, New York, 1933, Appendix III, pp. 81-44.

۲۰۹. نویسنده برای این آگاهی خود را مرهون آقای اچ. جی. اهرند می‌داند.

210. M. Streck, Meshhed, *Encyclopaedia of Islam*, III (1931), pp. 471-2.

۲۱۱. نویسنده برای این آگاهی نیز خود را مرهون آقای اهرند می‌داند.

212. R. P. Spiers, Architecture East and West, London, 1905, pp. 53-4.

برای این ارجاع، نویسنده مرهون آقای پوپ است.

tarikhema.org

PDF.tarikhema.org