Social History Studies, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 12, No. 1, Spring and Summer 2022, 169-196
Doi: 10.30465/shc.2022.40591.2346

Iconography and Iconology of Royal Couples on Silver Vessels in Sassanian Period According to Erwin Panofsky

Esmaeil Sangari[*], Sara Yousefi[**]
Farzad Rafieifar[***], Mahmoudreza Koohkan[****]

Abstract

Female Icons and images of women have been displayed in a wide range of artworks in Sassanian period, especially on the silverwares. These feminine icons are reflection of the beliefs and ideas of Iranians toward women in Iranian society which owe their existence to the craftsmen and artists. Therefore, the significance of the study of the female icons carved on Sasanian silver vessels, is undeniable. In this study, images of royal couples on three Sassanian silverwares, have been studied, according to Erwin Panofsky method, who is one of the pioneers in the field of art history. In this method, the details of each icon, have been described, firstly. Then, the iconographical descriptions have been provided. Finally, the iconological analysis of each image has been presented according to the previous findings. The present study, suggests that the tradition of associating with women in banquets, which has been also mentioned in literary and historical texts, is rooted in the

* Associate professor of ancient history of Iran, University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author), e.sangari@ltr.ui.ac.ir
** M.A in ancient history of Iran, University of Isfahan, Isfahan, Iran, sara.yousefi193@gmail.com
*** PhD student in ancient history of Iran, University of Isfahan, Isfahan, Iran, f.rafieifar@yahoo.com
**** Assistant professor of history of Iran, Faculty of Social Sciences, Payame Noor University, Tehran, Iran, mrkoohkan@pnu.ac.ir

Date received: 20/6/2022, Date of acceptance: 7/11/2022

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

ancient culture of ancient Iran and has always been one of the most important and prominent components of this culture.

Keywords: Iconography, Iconology, Sasanians, Silver Vessels, Royal Couples, Erwin Panofsky

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی‌ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۱۷۱ - ۱۹۶

شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی نقوش زوج‌های سلطنتی بر روی ظروف سیمین عصر ساسانی بر اساس رویکرد اروین پانوفسکی

اسماعیل سنگاری*

سارا یوسفی، فرزاد رفیعی‌فر***، محمودرضا کوه‌کن*****

چکیده

نقوش و تصاویر بانوان در طیف گسترده‌ای از آثار هنری عصر ساسانی، بـه ویـژه ظـروف سیمین این دوره به نمایش درآمده‌است. این نقوش مادینه، بازتاب نگـرش و دیـدگاه‌هـای ایرانیان در اواخر دوران باستان به بانوان و مسائل ویژهٔ زنان در جامعهٔ ایران ساسانی اسـت که به واسطهٔ مهارت صنعتگران و هنرمندان بر رویهٔ آثار هنری نقر شده است. بنابراین، لزوم تحلیل و تفسیر نقش‌مایه‌های مادینهٔ منقوش بر روی ظروف سیمین ساسانی غیرقابل انکـار است. در این پژوهش، نقوش و تصاویر زوج‌های سلطنتی بر روی سـه نمونـه از ظـروف نقره‌ای ساسانی، از طریق شیوهٔ سه مرحله‌ای اروین پانوفسکی از پژوهشگران پیشگام حوزهٔ تاریخ هنر مورد مطالعه قرار گرفته است. در روش مذکور، در مرحلهٔ نخست جزئیـات هـر نقش‌مایه، توصیف شده و سپس به تحلیل آیکونوگرافیک آن پرداخته می‌شود. در واپسـین مرحله نیز هر نقش‌مایه با استفاده از اطلاعات به دست آمده در مراحل پیشین، در معـرض تفسیر آیکونولوژیک قرار می‌گیرد. مطالعهٔ حاضر نمایانگر آن است کـه سـنت همنشـینی و

* دانشیار گروه تاریخ، دانشگاه اصفهان، اصفهان (نویسندهٔ مسئول)، e.sangari@ltr.ui.ac.ir
** کارشناس ارشد تاریخ ایران باستان، دانشگاه اصفهان، اصفهان، sara.yousefi193@gmail.com
*** دانشجوی دکتری تاریخ ایران باستان، دانشگاه اصفهان، اصفهان، f.rafieifar@yahoo.com
**** استادیار گـروه تـاریخ، دانشـکده علـوم اجتمـاعی دانشـگاه پیـام نـور، تهـران- ایـران، mrkoohkan@pnu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۳۰، تاریخ پذیرش:۱۴۰۱/۰۸/۱۶

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

معاشرت با زنان و بانوان در مجالس بزم که در متون ادبی و تاریخی نیز نمود یافته، ریشه در فرهنگ کهن ایران باستان داشته و از دیرباز به عنوان یکی از مؤلفه‌های برجسته و دیرپای این فرهنگ، مطرح بوده است.

کلیدواژه‌ها: آیکونوگرافی، آیکونولوژی، ساسانیان، ظروف سیمین، زوج‌های سلطنتی، اروین پانوفسکی

۱. مقدمه

ظروف نقره‌ای ساسانی اعم از بشقاب‌ها، ابریق‌ها، گلدان‌ها و سایر انواع ظروف ساخته شده به دست هنرمندان و صنعتگران این عصر، در عین آن که چگونگی تحول و تطور سنت‌های هنری ایران در اواخر عصر باستان را به نمایش می‌گذارند، به عنوان منبعی برای اخذ و استخراج داده‌های تاریخی و مقایسه با مندرجات متون و منابع مکتوب نیز از اهمیت و ارزشی غیر قابل انکار برخوردار هستند. از طریق بررسی و مطالعهٔ نقوشی که بر روی این آثار ایجاد شده است می‌توان به بخش‌های مهمی از تحولات و سنت‌های هنری، آداب و رسوم اجتماعی و نیز عقاید و بینش‌های آیینی متداول در عصر ساسانی نیز پی برد. در حقیقت هر یک از این آثار در جایگاه خود همچون متنی ناخوانده است که می‌تواند گنجینهٔ داده‌ها و اطلاعات نهفته در خود را در اختیار پژوهشگران و محققان بگذارد. پژوهش حاضر در صدد است نقوش و تصاویر «زوج‌های سلطنتی» بر روی سه نمونه از ظروف سیمین عصر ساسانی را که نمودی ویژه از حضور زنان و بانوان در آثار هنری این دوره است، بر اساس رویکرد سه مرحله‌ای اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky) مورخ هنر آلمانی درگذشتهٔ ۱۹۶۸ میلادی، مورد مطالعه و بررسی قرار دهد. در حقیقت، مهم‌ترین نقطهٔ اشتراک میان نقوش و تصاویر مندرج بر روی این سه بشقاب، نشان دادن صحنه‌ای از بزم و میهمانی و هم‌نشینی زنان و بانوانی از خاندان سلطنتی یا طبقات فرادست جامعه است، در حالی که به شیوه‌ای مشابه بر روی تختی در کنار یک نقش‌مایهٔ نرینه قرار گرفته‌اند. گفتنی است نقوش مندرج بر روی دو مورد از این آثار را با توجه به وجود تاجی به سبک مرسوم ساسانی بر روی سر نقش‌مایهٔ مرد می‌توان با اطمینان به عنوان تصاویر زوج‌های سلطنتی قلمداد کرد، اما این درجه از اطمینان در مورد یکی از این آثار وجود ندارد. توضیح این که بر روی این بشقاب که در موزهٔ بریتانیا نگه‌داری می‌شود اثری از تاج‌های شاهانه و سلطنتی

بر سر نقش‌مایه‌های مردانه و مادینه دیده نمی‌شود، با وجود این نقوش مندرج بر روی این اثر نیز به عللی که در ادامه مورد اشاره خواهد گرفت، در کنار دو اثر دیگر، با عنوان تصاویر «زوج‌های سلطنتی» بررسی شده است.

لازم به ذکر است، نقوش مادینه در آثار فلزکاری دورهٔ ساسانی و به ویژه ظروف سیمین این دوره تا کنون موضوع اصلی یا فرعی تعداد قابل توجهی از تحقیقات و پژوهش‌های تاریخ هنر ایران باستان در داخل و خارج از کشور بوده است. از جملهٔ پژوهشگرانی که این دسته از ظروف را به صورت تخصصی موضوع بخش مهمی از مطالعات خود قرار داده‌اند می‌توان به هارپر (Prudence O. Harper) اشاره کرد که در تحقیقات متعددی به بررسی روش‌های ساخت، نقش‌مایه‌ها و شیوه‌های هنری این آثار پرداخته است و در ضمن این پژوهش‌ها، تعداد قابل توجهی از تصاویر بانوان بر روی این ظروف را نیز بررسی کرده است (Harper 1981). همچنین مری اولسن (Mary Olsen) نیز پژوهشی مستقل را در قالب یک پایان‌نامهٔ تحصیلی به نقوش و تصاویر زنان رامشگر و خنیاگر بر روی تعدادی از ظروف سیمین دورهٔ ساسانی اختصاص داده که به صورت مقاله نیز منتشر شده است (Olsen 2008: 1-76). پژوهشگران داخلی همچون نورالدینی و آشوری در مقالهٔ «بررسی هویت رامشگران تصویر شده روی ظروف نقره ساسانی» (نورالدینی و آشوری ۱۳۹۳: ۴۳-۵۷) و روشنک نشاط در پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی نقوش زن در آثار هنری دوره ساسانیان» (نشاط ۱۳۸۳) نیز جایگاه و اهمیت نقوش مادینه در هنر دورهٔ ساسانی را به عنوان موضوع آثار و پژوهش‌های خود برگزیده‌اند، اما تا کنون مطالعات مستقل و جداگانه‌ای در باب نقوش زنان بر روی ظروف سیمین منقش به صحنه‌های زوج‌های سلطنتی در دورهٔ ساسانی صورت نگرفته است.

آیکونوگرافی (Iconography) و آیکونولوژی (Iconology) دو شاخه از مطالعات تاریخ هنر هستند که در عرصه پژوهش‌های بین‌المللی بدان‌ها بسیار توجه شده است، با این حال این دو شاخه مطالعاتی در ایران تا حدودی نوپا هستند و با وجود این که در دهه‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران داخلی نیز قرار گرفته‌اند، ولی همچنان جای کار بسیاری دارند، زیرا تحلیل و تفسیر نقوش با استفاده از این روش می‌تواند نقش مهمی در مطالعهٔ روشمند و عمیق‌تر بر روی تاریخ هنر هر دورهٔ خاص تاریخی ایفا کند. در این پژوهش، نقش مایه‌های بصری موجود در صحنه‌های هم‌نشینی زوج‌های سلطنتی بر روی سه نمونه از آثار

نقره‌کاری دورهٔ ساسانی، با نگاهی ویژه به نقوش مادینهٔ این آثار و با بهره‌گیری از رویکرد سه مرحله ای اروین پانوفسکی، مورخ هنر آلمانی که از پیشگامان حوزهٔ آیکونوگرافی و آیکونولوژی نظام‌مند در جهان محسوب می‌شود، مورد بررسی قرار خواهند گرفت. گام نخست در رویکردِ ویژهٔ پانوفسکی، توصیف پیش‌آیکونوگرافیک است که به معنای واقعی (عملی) یا مفاهیم اولیه تصویر می پردازد (Holly 1984:40) و در حقیقت شرح و توصیفی اولیه از تصاویر و نقوش یک اثر هنری محسوب می‌شود. مرحله دوم، تحلیل آیکونوگرافیک است که بر پایهٔ دانش منابع ادبی انجام می‌گیرد (پانوفسکی ۱۳۹۶: ۱۵۸). در واقع آیکونوگرافی «بازیابی معناهای نمادین و تمثیلی» آثار هنری را مورد بررسی قرار می‌دهد (دآلوا ۱۳۹۴: ۳۴). سومین و آخرین مرحله در این رویکرد، تفسیر آیکونولوژیک است که آنچه در مراحل پیشین شناخته شده است را پیگیری کرده و به بررسی زمینهٔ تصویر و بافت فرهنگی آن می‌پردازد (دآلوا ۱۳۹۴: ۳۴).

۲. گام نخست: معرفی آثار و توصیف پیش‌آیکونوگرافیک

اثر نخست بشقابی سیمین است که رومن گیرشمن (Roman Ghirshman) آن را متعلق به سده‌های پنجم یا ششم میلادی می‌داند (گیرشمن ۱۳۹۰: ۲۱۸) و در نمایشگاه هنر والترز در بالتیمور نگهداری می‌شود (تصویر۱). بر رویهٔ داخلیِ این اثر، یک زوج روی یک تخت در کنار بکدیگر به تصویر کشیده شده‌اند. نقش‌مایهٔ مرد تاجی سه کنگره بر سر دارد که یک هلال و شیئی بیضی‌شکل در رأس آن قرار دارد. همچنین گردنبندی با دانه‌هایی مدور در گردن وی به چشم می‌خورد. بخشی از گیسوان مرد در پشت سر به شکل یک گوی طراحی شده و انتهای ریش زیر چانه به صورت گرد جمع شده است. پیراهن آستین بلند و یقه گرد این شخصیت با خطوط در هم و دایره‌های توخالی تزئین شده و دو مچ‌بند نیز به دور مچ دستان او پیچیده است. کمربندی بر کمر مرد قرار دارد و شمشیری بلند و صاف نیز به همراه دارد که تیغهٔ آن در غلاف قرار گرفته و نوک آن پشت ساق او پنهان شده است. مرد در حالتی آسوده بر روی تخت نشسته و آرنج دست چپ را روی چند بالشتک که بر روی هم چیده شده تکیه داده است. پای چپ مرد زیر بدن خودش قرار گرفته و برای بیننده قابل مشاهده نیست، اما پای راست وی از زانو خم شده و روی پاهای نقش‌مایهٔ زن قرار گرفته است. در دست راست این شخصیت شیئی قابل مشاهده است که آن را در برابر

زن گرفته و در در دست چپ او نیز شیئ دیگری به چشم می‌خورد که شاید بتوان آن را به عنوان نوعی ظرف یا جام در نظر گرفت. پایین تخت، سه شیئِ دیگر نظیر آن چه در دست راست مرد قرار دارد در کنار یک ظرف یا وسیلهٔ دیگر نیز در حالتی به تصویر کشیده شده‌اند که به نظر می‌رسد بر روی سطح زمین قرار دارند. اما نقش‌مایهٔ زن که بر خلاف حالتِ لم داده و راحتِ مرد، به شیوه‌ای رسمی‌تر در سمت چپ تخت مستقر شده، تاجی بر سر دارد که در قسمت فوقانی آن دو شاخ یک قوچ یا جانوری مشابه آن قرار گرفته و رأس این دو شاخ نیز با آرایه‌ای شبیه به یک لاله یا انار تزئین شده است. زن به مرد که روبروی وی قرار دارد می‌نگرد و دست راست خود را به جلوی او پیش کشیده است، در حالی که دو انگشت را بالا نگه داشته و انگشت دیگرش را خم کرده است. او نیز همچون مرد گردنبندی با دانه‌های مدور بر گردن داشته و چشمانی درشت و بزرگ دارد. همچنین دو نوار از پشت تاج زن آویزان شده است که در پشت اندام او با حالتی چین‌دار ترسیم شده‌اند. بخشی از گیسوان وی نیز با آرایشی خاص بافته شده و بر پشت او شناور شده است. زن لباسی بلند به تن دارد که حتی پاهای او را نیز پوشانده است و به یک پارچهٔ چین‌دار ختم می‌شود. دو علامت دایره‌ای بر روی پوشش زن به چشم می‌خورد که یکی بر روی شانهٔ چپ و دیگری بر روی ران پای چپ او جای گرفته است. همچنین مچ‌بندی بر روی دست راست او نمایان است، در حالی که شیئی نامشخص نیز در دست چپ وی قرار دارد. اندام مرد با سینه‌ها و بالا تنه‌ای پهن و مردانه به تصویر کشیده شده است، در حالی که در طراحی پیکر زن تلاش شده است کمر او باریک و باسن وی گرد و زنانه ترسیم شود. همچنین در بخش زیرین صحنه، تصویری از سر سه گراز وحشی با دهانی باز، دندان‌هایی به بالا پیچ‌خورده و گوش‌های افراخته وجود دارد که روی به سمت چپ دارند. اثر مذکور در ادامهٔ این پژوهش با عنوان «بشقاب نمایشگاه والترز» نامیده خواهد شد.

تصویر ۱: بشقاب نقره‌ای با تصویر یک زوج سلطنتی، نمایشگاه هنر والترز

منبع: https://art.thewalters.org/detail/20943/plate-2/

اثر دوم نیز بشقابی نقره‌ای است که در نمایشگاه هنر آرتور ام ساکلر نگهداری می‌شود (تصویر ۲). این بشقاب نمایانگر صحنه‌ای است که شباهت زیادی به نقوش مندرج بر روی «بشقاب نمایشگاه والترز» دارد. در مرکز اثر که تاریخ ساخت و تولید آن در حدود سدهٔ هفتم میلادی تخمین زده شده است (گانتر و جت ۱۳۸۳: ۱۸۱)، تصویری از یک زن و مرد بر روی یک تخت حک دیده می‌شود که در برابر هم قرار گرفته و در حال نگریستن به سوی یکدیگر هستند. نقش‌مایهٔ مرد همچون نقش‌مایهٔ مذکرِ مندرج بر روی «بشقاب نمایشگاه والترز» روی به سوی چپ دارد و زن نیز در حالی به تصویر کشیده شده است که به سمت راست خود می‌نگرد. همچنین صورت و سیمای هر دو نقش‌مایه در حالت نیم رخ ترسیم شده است. شباهت دیگر نقوش دو اثر این است که بر روی این بشقاب نیز مرد لم داده و در حالی که دست چپ خود را به صورت تکیه‌گاه بدنش بر روی بالشتک‌هایی که روی هم چیده شده‌اند قرار داده دست راست را بالا برده و شیئی مشابه آن چه در دست راست نقش‌مایهٔ مرد بشقاب نمایشگاه والترز دیده می‌شود را پیش روی زن نگاه داشته است. با وجود این، نقش‌مایهٔ مرد منقوش بر روی این اثر بر خلاف اثر پیشین چیزی در دست چپ خود نگه نداشته است. تاج مرد نیز همچون تاج نقش‌مایهٔ مرد بشقاب نمایشگاه

والترز سه کنگره است، اما تزئینات موجود در بخش فوقانی این تاج با آن چه در اثر پیشین وجود دارد اندکی متفاوت است. افزون بر این پای نقش‌مایهٔ مرد مندرج بر روی این اثر بر روی تخت قرار دارد و بر روی پاها و اندام زن ترسیم نشده است. نقش‌مایهٔ مادینه که در سمت چپ صحنه با موهایی بافته به تصویر کشیده شده است نیز با توجه به شکل متفاوت تاج و پوشش خود از نقش‌مایهٔ زن «بشقاب نمایشگاه والترز» متمایز است. بخشی از گیسوان وی به صورت یک دسته در بالای سر او جمع شده و دو نوار نیز از تاج وی آویزان است، اما این نوارها بر خلاف نوارهایی که به تاج مرد متصل شده است در اهتزاز نیست و در حالت سکون قرار دارد. این شخصیت که از اندامی نسبتاً پر و فربه‌تر از اندام زن مندرج بر روی «بشقاب نمایشگاه والترز» برخوردار است، لباسی زنانه به تن دارد که روی آن شنل یا روپوشی بلند ترسیم شده است. البته با توجه به آستین خالی این روپوش که پشت اندام زن دیده می‌شود، چنین می‌نماید که زن این بالاپوش را بدون آن که بپوشد تنها بر روی لباس خود انداخته است. زن دست راست خود را به سوی مرد بالا برده است و به نظر می‌رسد باید در حال تحویل گرفتن شیئی باشد که مرد در دست راست خود گرفته است. در دست چپ زن نیز، درست در میان دو انگشت شست و سبابه نقش‌مایه‌ای قابل مشاهده است که احتمالاً باید ظرفی کوچک، یک شاخهٔ گل یا چیزی مشابه آن باشد. در بخش زیرین صحنه تصویری از سر یک قوچ با دو شاخ بزرگ و در هم پیچیده دیده می‌شود که روی به سمت راست تصویر دارد و دقیقا زیر پای مرد ترسیم شده است. دورتادور عرصهٔ اثر نیز با نقوش و تصاویر دیگری تزئیین نشده است. این اثر نیز در ادامهٔ این پژوهش با عنوان «بشقاب نمایشگاه آرتور ام ساکلر» مورد اشاره قرار خواهد گرفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۲: بشقاب نقره‌ای با تصویر یک زوج سلطنتی، نمایشگاه آرتور ام ساکلر
منبع: (Gunter & Jet, 1992: 131)

سومین و آخرین اثر مورد بررسی در این پژوهش بشقابی نقره‌ای است که احتمالاً در منطقهٔ مازندران یافته شده و در حال حاضردر موزهٔ بریتانیا نگه‌داری می‌شود (تصویر ۳). موضوع و درون‌مایهٔ اصلی منقوش بر روی این اثر که به نظر می‌رسد باید متعلق به اواخر دورهٔ ساسانی یا دوران پساساسانی باشد (دیمز ۱۳۹۸: ۹۹) همچون دو اثر قبلی، صحنه‌ای از هم‌نشینی یک زن و مرد است، اما نقوش و تصاویر این بشقاب از تفاوت‌های چشمگیری با آن چه بر روی «بشقاب نمایشگاه والترز» و «بشقاب نمایشگاه آرتور ام ساکلر» حک شده برخوردار است. در حقیقت جزئیات فراوان و شلوغی سطح داخلی این اثر با توجه به حضور سه نقش‌مایهٔ انسانی اضافی که با نقوش و تصاویر ابزار و وسایل مختلف و یک نقش‌مایهٔ وسیع گیاهی نیز همراه شده است موجب آن است که این بشقاب به صورت اثری منحصر به فرد و متفاوت جلوه کند. نشستگاهی که بر روی این اثر به تصویر کشیده شده است بر خلاف دو نمونهٔ قبلی بدون پایه بوده و در حقیقت به نحوی بدون واسطه بر روی زمین قرار گرفته است که بهتر است آن را یک زیرانداز یا چند بالشتک در نظر گرفت. شیوهٔ نشستن زن و مرد نیز در اینجا کمی تفاوت دارد. زن بر روی دو زانوی خود نشسته و مرد

با وجود آن که همچون نقش‌مایهٔ مرد در دو اثر قبلی پای چپ را به زیر بدن خود و پای راست را به جلو برده و زانو را خم کرده است، در حالتی ترسیم شده که به بالشتک‌های موجود در پشت سر خود تکیه نداده و در عوض آن که لم بدهد نشسته است. پای راست او بر روی زمین قرار گرفته و یک ظرف کوچک (شاید فنجان) را در دست چپ نگه داشته است، در حالی که شیئی که شاید بتوان آن را چیزی شبیه به یک جام یا تکوک در نظر گرفت در دست راست او قرار دارد. مرد شلواری بلند و گشاد به پا دارد که تا پایین مچ پای او را پوشانده و آستین لباسش نیز تا مچ دستانش امتداد یافته است، با وجود این تاجی بر سر مرد قابل مشاهده نیست و این نقش‌مایه بر خلاف آن چه در دو اثر دیگر دیده می‌شود با سری برهنه ترسیم شده است. نقش‌مایهٔ زن نیز دقیقاً چنین وضعیتی دارد و فرق گیسوان برهنهٔ وی که از وسط باز شده به وضوح قابل مشاهده است. گیسوان زن به دو بخش تقسیم شده و هر بخش در یک سوی سر او بافته شده است. زن نیز همچون مرد از پوشش کاملی برخوردار است و قرص صورت، سر و دست‌ها (از مچ به پایین) تنها قسمت‌هایی از بدن و پیکر او است که به شکل عریان ترسیم شده است. نکتهٔ دیگری که لازم به ذکر است این که در این‌جا صورت و چهرهٔ هر دو شخصیت نه به شکل نیم‌رخ، بلکه در حالت تمام رخ به تصویر کشیده است و به نظر می‌رسد هر دو در حال تماشای نوازندگانی باشند که در نیمهٔ راست صحنه جای گرفته‌اند. افزون بر این نقش‌مایهٔ انسانی پنجمی در سمت راست نشستنگاه زوج حضور دارد که از روبرو ترسیم شده و به حالت دست به سینه ایستاده است. وجود یک نقش گیاهی وسیع، یعنی یک تاک تنومند و بلند بالا نشان از آن دارد که این مجلس در فضای بیرونی برگزار شده است. نقش‌مایهٔ یک پرنده نیز بر روی بخش‌های فوقانی درخت انگور وجود دارد که به علت آن که هنرمند با توجه به شکل هندسی بشقاب، تنه و شاخه‌های درخت را به صورت منحنی ترسیم کرده، بالای سر زوج و دقیقاً در میان این دو قرار گرفته است. نقوشی از ابزار و وسایل میهمانی شامل یک مشک آب یا مایعات دیگر و کوزه‌های نوشیدنی در یک محفظهٔ ویژه نیز در نیمهٔ زیرین صحنه ترسیم شده است. افزون بر این متنی کوتاه دقیقاً بر بالای بالشتک‌های پشت سر نقش‌مایهٔ مرد درج شده که با خط پارسی میانه نگاشته شده است. در ادامهٔ فصل حاضر از این بشقاب با عنوان «بشقاب موزهٔ بریتانیا» یاد خواهد شد.

تصویر ۳: بشقاب نقره‌ای با تصویر یک زوج در میان نوازندگان و خدمتکاران، موزهٔ بریتانیا
منبع: https://www.britishmuseum.org/collection/image/14796001

۳. گام دوم: تحلیل آیکونوگرافیک

نقش‌مایه‌های انسانی منقوش بر روی «بشقاب نمایشگاه والترز» و «بشقاب نمایشگاه آرتور ام ساکلر» را می‌توان به واسطهٔ جواهرات و زیورآلات قابل توجه مرد و زن، به ویژه وجود تاجی که بر سر هر دو شخصیت قرار دارد به عنوان تصاویری از هم‌نشینی یک زوج سلطنتی در فضایی باز در نظر گرفت (دیمز ۱۳۹۸: ۹۸). اما در مواجهه با «بشقاب موزهٔ بریتانیا» امکان این که چنین اظهار نظری را با اطمینان و بدون تردید مطرح کرد وجود ندارد. در حقیقت همان‌گونه که در توصیف نقوش مندرج بر روی این اثر اشاره شد، دو شخصیتِ محوریِ «بشقاب موزهٔ بریتانیا» بدون هر گونه تاج و پوشش سر به تصویر کشیده شده‌اند و علاوه بر آن از زیورآلات و جواهرات خاصی که بتواند نمودی از موقعیت شاهانه و سلطنتی آنان باشد نیز برخوردار نیستند. اما شواهد تصویری بر روی این اثر نشانگر آن است که این دو شخصیت از آن مایه اهمیت و وجاهت برخوردار بوده‌اند که بتوانند خوراکی‌ها و نوشیدنی‌های متعدد، ابزار و وسایل مخصوص بزم و میهمانی را فراهم کنند. افزون بر این، وجود نقش‌مایه‌های انسانی دیگر، یعنی دو مرد نوازنده و به ویژه مرد

خدمتکار با آن حالت ایستادن توأم با احترام نیز نشان از جایگاه رفیع زوج ترسیم شده بر روی این اثر دارد. بنابراین می‌توان چنین داوری کرد که تصویر زوج به تصویر کشیده شده بر روی «بشقاب موزهٔ بریتانیا» حتی اگر به شاه و شهبانو یا اعضای خاندان سلطنتی تعلق نداشته باشد، متعلق به بزرگزادگان و اعضای بلندپایهٔ جامعهٔ عصر ساسانی بوده است. افزون بر این بر اساس آن چه که در وبگاه اینترنتی موزهٔ بریتانیا آمده است، نوشتهٔ پارسی میانهٔ کوتاه مندرج بر روی این اثر به صورت انوشزاد خوانده شده است. گفتنی است در برخی از متون و منابع تاریخی اشاره شده است که خسرو یکم از همسر نصرانی خود صاحب پسری موسوم به انوشزاد شده بود که همچون مادر خود پیروی آیین مسیحیت بود (دینوری ۱۳۸۳: ۹۸، *نهایه الارب* ۱۳۷۵: ۳۲۶). علاوه بر این در برخی از متون یکی از کارگزاران دورهٔ فرمانروایی خسرو یکم و جانشین او هرمزد چهارم که بر برخی از سرزمین‌های عرب‌نشین شاهنشاهی ساسانی حکومت می‌کرد نیز با همین نام معرفی شده است (*مجمل التواریخ و القصص* ۱۳۷۸:۱۴۰). در نتیجه به نظر می‌رسد حتی با این که مدارک چندانی برای این که بخواهیم هویت نقش‌مایه‌های بشقاب موزهٔ بریتانیا را با هر کدام از این شخصیت‌های تاریخی مطابقت دهیم وجود ندارد، اما نام مذکور در میان شاهزادگان و بزرگزادگان عصر ساسانی بی‌سابقه نبوده است. با وجود این باید این نکته را نیز در نظر گرفت که امکان صحیح نبودن این خوانش نیز وجود دارد. به هر روی چنین می‌نماید که نقوش مندرج بر روی این اثر نیز صلاحیت آن را دارد که در این فصل و در کنار دو اثر دیگر به عنوان تصاویری از یک زوج سلطنتی مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

شناسایی هویت شخصیت‌های انسانی منقوش بر روی دو اثر دیگر نیز کار ساده‌ای نیست، زیرا تاجی که در این دو صحنه بر سر نقش‌مایهٔ شاه قرار گرفته است به طور کامل و دقیق با تاج و دیهیم هیچ کدام از پادشاهان ساسانی مطابقت ندارد (گانتر و جت ۱۳۸۳: ۱۸۴). بر همین اساس این امکان نیز وجود ندارد که بتوان نقش‌مایهٔ زن را پس از فهمیدن هویت فرمانروایی که در کنار او به تصویر کشیده شده است شناسایی کرد. با وجود این، ژوزف اوربلی (Joseph Orbeli) در فصل «فلزکاری ساسانی و آغاز دورهٔ اسلامی» در کتاب «سیری در هنر ایران» بر این عقیده است که بشقاب نمایشگاه والترز صحنه‌ای از رد و بدل کردن هدایا میان بهرام پنجم شاهنشاه ساسانی که در تاریخ روایی و ادبیات فارسی به بهرام گور مشهور است و شاهدختی موسوم به سپینود، دختر شنگل پادشاه افسانه‌ای سرزمین هند را به تصویر کشیده است (اوربلی ۱۳۸۷: ج۲، ۹۰۸). اما به رغم ارزشمندیِ کتاب عظیم

«سیری در هنر ایران» و انجام این پروژه زیر نظر ایرانشناسان بزرگ و نامداری همچون آرتور پوپ و همسرش فیلیس اکرمن، علل و دلایلی که اوربلی برای ادعای خود مطرح کرده است چندان قانع‌کننده و رضایت‌بخش به نظر نمی‌رسد. توضیح این که اوربلی عقیده دارد تاجی که بر روی بشقاب نمایشگاه والترز بر سر پادشاه قرار دارد تاج ویژهٔ بهرام گور است و تاجی که بر سر نقش‌مایهٔ زن قرار گرفته است را نیز به علت برخورداری از شاخ قوچ، تاج سنتی هندی–سکایی می‌داند و بر همین اساس این صحنه را هم‌نشینی بهرام و سپینود شاهدخت هندی قلمداد کرده است. این در حالی است که نه تاج پادشاه بر روی بشقاب والترز دقیقاً مشابه تاج بهرام بر روی سکه‌های او (تصویر ۴) است و نه صرف همسانی تاج ملکه با تاج‌های هندی–سکایی می‌تواند اثبات کند که نقش‌مایهٔ زن منقوش بر روی این اثر به سپینود یا هر شاهدخت هندی دیگری تعلق دارد. توضیح این که هم گزارش استفاده از تاجی شبیه به تاج سپینود که با شاخ قوچ تزئین شده باشد در متون مکتوب موجود است و هم در آثار هنری این عصر نظیر چنین نقش‌مایه‌ای دیده می‌شود. به عنوان نمونه آمیانوس مارسلینوس مورخ رومی در شرح نبرد و تسخیر آمد در سال ۳۵۹ م توسط نیروهای ساسانی اشاره کرده است که شاپور دوم فرمانروای ایران تاج یا کلاهی نظامی بر سر داشت که با دو شاخ قوچ تزئین شده بود (Ammianus Marcellinus, XIX, 1). همچنین کلاه نظامی بهرام دوم کوشانشاه (تصویر ۵) از فرمانروایان و بزرگزادگان اواخر سدهٔ چهارم و اوایل سدهٔ پنجم میلادی نیز بر روی یک بشقاب شکار گراز به نقش شاخ قوچ مزین شده است (Dimitriev 2017: 113-114). بر همین اساس صرف بر سر داشتن تاجی مزین به شاخ قوچ نمی‌تواند انتساب نقش‌مایهٔ زنانهٔ این اثر به سپینود را تأیید کند. ذکر این نکته نیز ضروری است که ژوزف اوربلی خود نیز اشاره کرده است که با توجه به افسانه‌ای بودن ماجرای سفر بهرام به هند که در شاهنامهٔ فردوسی نقل شده است (فردوسی، ج ۳، گفتار اندر رفتن بهرام گور به ناشناخت بر شنگل هند: ۵۵۸)، شاید این نقش‌مایهٔ زنانه نه به یک شهبانو یا شخصیتی سلطنتی، بلکه به ایزدبانو آناهیتا تعلق داشته باشد. این فرض اوربلی با توجه به ارتباط خاص برخی از نقوش همچون سرهای گراز با ایزد بهرام به دیدگاهی قابل اعتنا تبدیل می‌شود، زیرا در این صورت شاید حتی بتوان احتمال داد که نقوش مندرج بر روی این بشقاب صحنه‌ای از هم‌نشینی بهرام و آناهیتا، دو ایزد بزرگ ایرانی را مجسم کنند.

تصویر ۴: سکه‌ای از بهرام پنجم، موزهٔ بریتانیا

منبع: britishmuseum.org/collection/object/C_1917-0401-5

تصویر ۵: طرحی از کلاه نظامی بهرام دوم کوشانشاه با شاخ‌های قوچ

منبع: (Dimitriev, 2017: 114)

همچنین، کامیلا ترور (Kamilla Trever) خاورشناس روس، یزدگرد دوم دیگر شاهنشاه ساسانی را به عنوان صاحب نقش‌مایهٔ مرد منقوش بر روی «بشقاب نمایشگاه والترز»

شناسایی کرده و هرتسفلد نیز نظر او را صحیح قلمداد کرده است (Herzfeld, 1927: 40). اگر این نظر را بپذیریم شاید بتوان چنین داوری کرد که نقش‌مایهٔ زن منقوش بر روی این اثر نیز به شهبانو دینگ همسر نامدار یزدگرد دوم یا یکی از دیگر همسران و زنان این فرمانروا تعلق داشته باشد. به هر روی با توجه به عدم وجود نشانه یا متنی که بتواند انتساب دقیق این نقوش به شخصیت‌های تاریخی، اساطیری و افسانه‌ای را تأیید کند، صحیح‌تر به نظر می‌رسد که در عوض جست‌وجوی بی‌حاصل برای شناسایی دقیق کیستی و هویت نقش-مایهٔ زن و مرد منقوش بر روی این سه بشقاب، به ذکر این نکته اکتفا کنیم که هنرمندانی که نقوش این سه اثر را به وجود آورده‌اند کوشیده‌اند که تصویری از یک فرمانروای ساسانی را در کنار یک شهبانو یا بانویی سلطنتی ترسیم کنند.

گفتنی است صحنهٔ نشستن یک زوج سلطنتی یا بزرگزاده در کنار یکدیگر در متون تاریخی و ادبی همچون شاهنامهٔ فردوسی نمود دارد. به عنوان نمونه در بخش ساسانی این منظومه، روایتی دلکش از حضور بهرام چوبین سردار بزرگ عصر ساسانی و از اعضای مشهور خاندان مهران در یک میهمانی در نواحی باختری شاهنشاهی ساسانی نقل شده است. در این روایت بهرام پس از پیروزی بر دشمنان خود در شکارگاه به دنبال یک گور روانه می‌شود و به کاخی می‌رسد که در آن مجلس بزمی برپا است. بهرام چوبین در کنار زنی که فردوسی هویت او را از پریان دانسته است بر تخت می‌نشیند و در این بزم شرکت می‌کند. روایت شاهنامه از هم‌نشینی بهرام چوبین با این زن، با آن چه بر روی سه بشقاب مورد بررسی در این فصل به تصویر کشیده شده است شباهت بسیاری دارد. آن طور که فردوسی سروده است، یلان‌سینه که یکی از از یاران و همراهان اصلی بهرام چوبین بوده است به کاخ وارد شده و با چنین صحنه‌ای مواجه می‌شود:

یکی کاخ و ایوان فرخنده دید — کزان سان بدایران ندید و شنید!
به یک دست ایوان یکی طاق دید — ز دیده سر چرخ او ناپدید!
نهاده به طاق‌اندرون تخت زر — نشانده به هر پایه‌یی‌در گهر!
بر آن تخت فرشی ز دیبای روم — همه پیکرش گوهر و زر بوم!
نشسته بر اوبر زنی تاجدار — به بالای سرو و به رخ چون بهار!
بر تخت زرین یکی زیرگاه — نشسته برو پهلوان سپاه
فراوان پرستنده بر گرد تخت — بتان پری‌روی بیداربخت

(فردوسی، ج ۴، گفتار اندر رفتن بهرام بر پی گور و دیدن جادوان را: ۸۵۷–۸۵۸)

فردوسی اشاره کرده است که زن و بهرام چوبین بر روی یک تخت زر آراسته به گوهر نشسته بوده‌اند، همان طور که بر روی دو بشقاب نمایشگاه والترز و نمایشگاه آرتور ام ساکلر نیز هر دو نقش‌مایهٔ زن و مرد بر روی تختی قرار دارند که پایه و تنهٔ آن مشخصاً از زیورآلات و تزئینات گران‌بهایی برخوردار است. همچنین بر روی تختی که در شاهنامه توصیف شده است فرشی گسترده‌اند، همان گونه که بر روی هر سه بشقاب مورد بررسی زیراندازی که شاید بتوان آن را یک فرش در نظر گرفت وجود دارد. روایت شاهنامه به تاج زن و زیبایی اندام و سیمای وی اشاره کرده است که در هر سه اثر به نظر می‌رسد هنرمند تلاش کرده است نقش‌مایهٔ زن را در اوج زیبایی ظاهری ترسیم کند. این تلاش به ویژه در بشقاب نمایشگاه والترز به خوبی نمود یافته است. همچنین نقش‌مایهٔ زن در دو بشقاب نمایشگاه آرتور ام ساکلر و والترز با تاج همراه شده است و تنها بر روی «بشقاب موزهٔ بریتانیا» فاقد تاج یا هرگونه کلاه و سرپوش دیگر است. مورد دیگری که در تصویرسازی فردوسی بدان اشاره شده است این است که در این روایت زیرگاهی بر روی تخت زرین وجود دارد و بهرام که از او با عنوان «پهلوان سپاه» یاد شده بر روی این زیرگاه نشسته است. بر روی هر سه اثر مورد بررسی نیز محل نشستن و استقرار نقش‌مایه‌های مرد و زن به صورتی ترسیم شده است که هر دو شخصیت از بالشتک‌ها و زیراندازهای راحتی برخوردار هستند. بر این اساس روایت فردوسی از هم‌نشینی بهرام چوبین با زن تاجدار تا اندازهٔ قابل توجهی به نقوش مندرج بر روی این آثار شباهت دارد. اما آخرین نکته در روایت شاهنامه فردوسی از این بزم این است که زوج مستقر بر روی تخت در این صحنه تنها نبوده و توسط پرستندگانی خوب‌روی و خدمتکارانی پرتعداد احاطه شده‌اند. در نگاه نخست چنین چیزی در هیچ کدام از سه اثر قابل مشاهده نیست و حتی صحنهٔ ترسیم شده بر روی بشقاب موزهٔ بریتانیا نیز با نوازندگان و خدمتکاری مذکر ترسیم شده است و به جز نقش‌مایهٔ زن نشسته بر روی تخت، نقشی از هیچ زن دیگری قابل مشاهده نیست. با وجود این، همان گونه که گیرشمن نشان داده است هنرمند کوشیده است با استفاده از نشانه و نقش‌مایه‌های گوناگون حضور ضمنی میهمانان و افراد دیگر را نیز در این مراسم نشان دهد. در حقیقت وجود دو سه نمونهٔ اضافی از تاج ضیافت یا نشان خاصی که شاه بر روی بشقاب نمایشگاه والترز به زن اعطا می‌کند در زیر تخت نشان از آن دارد که افرادی دیگر

نیز در آن میهمانی حضور دارند (گیرشمن ۱۳۹۰: ۲۱۸). بنابراین، صحنه‌های منقوش بر روی این سه اثر نیز همچون سرودهٔ فردوسی نشان از تنها نبودن زن و مرد در مجلس میهمانی دارند و می‌توان حتی چنین گمان کرد که تعدادی از این همراهان پرستندگان مؤنثی همچون خدمتکاران بهرام چوبین و زن تاجدار بوده باشند.

۴. گام سوم: تفسیر آیکونولوژیک

این بخش از پژوهش با هدف بررسی ریشه‌ها، جایگاه، وضعیت تأثیرگیری و میزان تأثیرگذاری صحنهٔ قرار گرفتن زوج‌های سلطنتی در کنار هم بر روی ظروف سیمین ساسانی انجام شده است تا نقش‌مایه‌های منقوش بر روی این آثار مورد تفسیر آیکونولوژیک قرار گیرد. در حقیقت همان طور که پانوفسکی در توضیح مفهوم آیکونولوژی شرح داده است این مرحله از پژوهش، به واکاوی «ارزش‌های نمادین» نهفته در نقوش که حتی شاید برای خود هنرمند نیز ناشناخته باشد (پانوفسکی ۱۳۹۶: ۴۰) اختصاص دارد. به عبارت دیگر این بخش در صدد پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی اساسی و بنیادی در باب تمامی نقش‌مایه‌های موجود بر روی این سه بشقاب به طور کلی و نقوش زنانهٔ مندرج بر روی این آثار به طور خاص است. به عنوان نمونه طرح این پرسش ضرورت دارد که آیا ترسیم صحنهٔ نشستن زوج سلطنتی در کنار یکدیگر، در حالی که بر روی تخت و زیراندازی تجملی مستقر شده باشند در تاریخ هنر ایران پیش از دورهٔ ساسانی سابقه داشته و پس از پایان این دوره در دوران اسلامی نیز ادامه یافته یا این که به طور ویژه بن‌مایه و موضوعی مختص به هنر عصر ساسانی بوده است؟ فراتر از آن، آیا تأثیر بن‌مایه و الگوی بزم و میهمانی زوج‌های سلطنتی در سایر جلوه‌های تفکر و فرهنگی جامعه، همچون ادبیات نیز جلوه‌گر شده و توانسته است الگوها و بن‌مایه‌های جدیدی در ذهن شاعران و سرایندگان فارسی زبان به وجود بیاورد؟ افزون بر این، بررسی جایگاه چنین تصویرپردازی در فرهنگ عمومی جامعه نیز نیاز به بررسی و تفسیر بیشتر دارد، زیرا پرسش دیگری که به میان می‌آید این است که آیا ترسیم چنین صحنه‌هایی تنها نشان دهندهٔ بخشی از سبک زندگی طبقات بالای جامعهٔ ایرانی بوده است یا این که نظایر آن در فرهنگ عمومی و سبک زندگی عامهٔ مردم به ویژه زنان و بانوان طبقات فرودست جامعه نیز وجود داشته است؟

حضور نقش‌مایه‌های زنان و بانوان درباری در آثار هنری عصر ساسانی امری بی‌سابقه و بدون پیشینه نیست، زیرا ترسیم نمایش شاه به همراه همسرش از زمان نخستین فرمانروای ساسانی، اردشیر بابکان آغاز شده بود. در نقش‌برجستهٔ دریافت حلقه یا نماد شاهی توسط اردشیر یکم در نقش رجب، تصویر دو زن در کنار وی ایجاد شده است (تصویر ۶) که به عقیدهٔ اورلی دیمز یکی از این دو زن دینگ، همسر بنیانگذار شاهنشاهی ساسانی بوده است (دیمز ۱۳۹۸: ۹۷). همچنین بهرام دوم پنجمین فرمانروای ساسانی نیز در برخی از سکه‌ها، نگاره‌کندها و حتی بر روی یکی از ظروف نقره‌ای خود موسوم به جام سرگویشی (تصویر ۷) در کنار تصاویر همسرش شاپوردختک به تصویر کشیده شده است (دیمز ۱۳۹۸: ۹۸، گیرشمن ۱۳۹۰: ۱۷۱–۱۷۲، کریستن‌سن ۱۳۸۴: ۲۳۷). بر این اساس ترسیم نقوش شهبانوان و بانوان درباری در کنار فرمانروایان یا بزرگزادگان ساسانی بر روی این سه بشقاب سیمین را می‌توان به عنوان نمودی آشکار از تداوم به تصویر کشیدن شمایل شاهان در کنار همسرانشان در هنر ساسانی در نظر گرفت. با وجود این باید این نکته را پذیرفت که تقریباً در تمامی این آثار نقوش مادینه در مقایسه با تصاویر پادشاهان و فرمانروایان ساسانی در درجه و مرتبهٔ دوم اهمیت قرار گرفته‌اند و به رغم آن که در پرداخت جزئیات و ریزه‌کاری‌های نقش‌مایه‌های آنان نیز توجه خاصی مبذول شده است، با توجه به ماهیت هنری ساسانی، تصاویر فرمانروایان را باید به عنوان نقوش اصلی و بنیادی آثار هنری این عصر در نظر گرفت. توضیح این که هنر عصر ساسانی دارای ماهیت و مفهوم خاصی بود که می‌توان آن را یک «هنر درباری» یا هنر خواص نامید (دیمز ۱۳۹۸: ۹۳) و روشن است که محوری‌ترین شخصیت در هر دربار، شخص فرمانروا یا شاه است. به عبارت دیگر هنر این دوره بر گرد درباری می‌چرخید که خود در وهلهٔ اول حول محور شاهنشاه شکل گرفته بود. بر همین اساس نقش‌مایهٔ زن منقوش بر روی بشقاب‌های سیمین زوج‌های سلطنتی نیز، همچون نقش‌مایه‌های زنانه منقوش بر روی سایر آثار هنری دورهٔ ساسانی در مقایسه با نقش‌مایهٔ شاه به عنوان نقش دوم صحنه محسوب می‌شود.

تصویر ۶: نگاره‌کند دیهیم‌ستانی اردشیر یکم در نقش رجب

منبع: https://www.livius.org/pictures/iran/naqs-e-rajab/naqs-e-rajab-investiture-relief-of-ardasir-i/

تصویر ۷: جام سرگویشی منسوب به بهرام دوم

منبع: (Harper & Meyers, 1981: 203)

همچنین نباید چنین تصور کرد که عقبهٔ ترسیم بن‌مایهٔ زوج‌های سلطنتی در مجلس بزم تنها به اوایل دورهٔ ساسانی بازمی‌گردد. در حقیقت ترسیم نقوشی از این دست، دست‌کم در

هنر دورهٔ اشکانیان نیز سابقه داشته است. به عنوان نمونه، همان گونه کـه در تصـویر ۸ نیـز قابل مشاهده است، یک کاسهٔ نقره‌ای با تصویری از مجلسی بسیار شبیه به آن چه بـر روی این سه بشقاب حک شده است در موزهٔ بریتانیا نگهداری می‌شود که زمـان سـاخت آن بـا توجه به نقوش و تصاویر و مدل مو و لباس نقش‌مایه‌های انسـانی منـدرج بـر روی آن، در حدود اواخر سدهٔ دوم و اوایل سدهٔ سوم مـیلادی، یعنـی مقـارن بـا اواخـر دورهٔ اشـکانیان برآورد شده است (گانتر و جت ۱۳۸۳: ۱۰۶). بر روی سطح داخلی این کاسه نیز همچـون سه اثر مورد بررسی در این پژوهش، نقش‌مایهٔ زنی نشسته در سمت چپ مردی در حالـت لمیده قرار گرفته و پیش‌خدمت یا خدمتکاری نیز با حالتی بسیار شبیه بـه آن چـه بـر روی بشقاب موزهٔ بریتانیا مشاهده می‌شود در کنار این زوج ایستاده و آمادهٔ خدمتگـذاری اسـت. در نتیجه با توجه به شباهت غیر قابل انکار صحنهٔ منقوش بر روی این اثر با آن چه بر روی بشقاب‌های سه‌گانهٔ سیمین ساسانی دارای تصاویر زوج‌های سلطنتی قابـل مشـاهده اسـت، ترسیم چنین صحنه‌ها و نقوشی تنها مختص به هنر و ظروف نقـره‌ای ساسـانی نبـوده و از ادوار پیشین به هنر این دوره راه یافته است.

تصویر ۸: کاسهٔ نقره‌ای متعلق به اواخر سدهٔ یکم و اوایل سدهٔ دوم میلادی

منبع: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1968-0210-1

لازم به ذکر است حک چنین نقوشی تا مدتی پس از انقراض سلسلهٔ ساسانی نیز در هنر فلزکاری ایران ادامه می‌یابد. پیش از این اشاره شد که این احتمال وجود دارد «بشقاب موزهٔ

بریتانیا» متعلق به سال‌های پس از سقوط ساسانیان بوده باشد و نیز همین احتمال برای «بشقاب نمایشگاه آرتور ام ساکلر» نیز چندان دور از ذهن نیست (گانتر و جت ۱۳۸۳: ۱۸۴). دالتون عقیده دارد این موضوع بیش از هر چیز در کندی و آهستگی اعراب مهاجم به ایران ریشه دارد که برای سده‌های متمادی از شتاب لازم برای جانشین کردن سبک و شیوهٔ جدید برای هنرهایی نظیر نقره‌کاری که در اداور پیشین از جمله عصر ساسانی در ایران پایه‌گذاری شده بود برخوردار نبودند (Dalton 1905: 68). از این رو تا چندین سده پس از سقوط شاهنشاهی ساسانی همچنان بن‌مایه‌ها و الگوهای هنری عصر ساسانی تداوم یافته است.

افزون بر این، چنین تصویرگری و صحنه‌پردازی تنها در آثار هنری و به ویژه هنرهای تجسمی ایران، پس از انقراض سلسلهٔ ساسانی تداوم نیافته است و همراهی نشانه‌ها، علائم و مفاهیمی همچون بزم دو نفرهٔ مرد و زن در کنار جام شراب و حضور در طبیعت و فضای باز که حداقل دو مورد از آن در هر سه بشقاب مورد بررسی قابل مشاهده است در ادب و شعر فارسی نیز وجود دارد. پیش از این در بخش تحلیل آیکونوگرافیک اشاره شد که صحنه‌ای شبیه به آن چه بر روی این آثار به تصویر کشیده شده در داستان بهرام چوبین شاهنامه نیز وجود دارد، اما نکتهٔ مهم این است که فردوسی داستانی را سروده که از نزدیک با تاریخ ایران در عصر ساسانی گره خورده بوده است و بر همین اساس می‌توان چنین ادعا کرد که ورود نشانه‌ها و مؤلفه‌هایی همچون تخت، زن، مرد و هم‌نشینی آنان در این ابیات به سبب آن بوده که شاعر در صدد بوده است خصائص فرهنگی دورهٔ ساسانی را در شعر خود وارد کند و از همین رو می‌توان میان اشعار او و صحنه‌های منقوش بر روی این سه بشقاب شباهت و همسانی یافت. بر این اساس، برای اثبات آن که بن‌مایه و الگوی بزم و میهمانی زوج‌های سلطنتی بر روی این بشقاب‌ها بر الگوها و بن‌مایه‌های ادبی شعرا و سرایندگان سده‌های بعدی تأثیر گذارده است به مثال‌ها و نمونه‌هایی دیگر نیازمند است که برخلاف روایت بهرام چوبین در شاهنامهٔ فردوسی از هیچ گونه ارتباط مستقیمی با جهان، تفکر و تاریخ ایران ساسانی برخوردار نباشند. به عنوان نمونه ذکر مثالی از یک میهمانی با حضور زوج سلطنتی در منظومه‌های خسرو و شیرین و هفت پیکر نظامی، به موجب این که حداقل بخشی از بن‌مایه و داستان مندرج در این دو اثر از دورهٔ ساسانی و روایات تاریخی و نیمه تاریخی این دوره گرفته شده است مثال و شاهد خوبی برای اثبات تأثیرگذاری نقوش بزم سلطنتی در اذهان ادبا و شاعران فارسی زبان محسوب نمی‌شود و

باید نمونه‌هایی دیگر در میان اشعار و ابیات شاعران فارسی‌گوی را جست‌وجو کرد که بدون وجود هیچ ارتباط تاریخی و روایی مستقیم با هنر و فرهنگ ساسانی، همزمان بر وجود چند مورد از نشانه‌های و علائمی مانند حضور زن و مرد در کنار یکدیگر، استقرار آنان در طبیعت و فضای باز و نیز گذران وقت با موسیقی و شراب تأکید کرده باشند. در این بخش برای اثبات بهتر این تأثیرگذاری، خواه به صورت مستقیم و خواه غیر مستقیم، تنها به ذکر نمونه‌هایی چند از آثار آن دسته از شعرای فارسی زبانی توجه شده است که همچون رودکی و دقیقی با عنوان نخستین سرایندگان پارسی‌گوی مشهور بوده و از نظر زمانی به زمانه و روزگار سیطرهٔ سنت هنری عصر ساسانی نزدیک‌تر بوده‌اند یا دست‌کم همچون خیام صحنه‌هایی مشابه با تصاویر منقوش بر روی ظروف مورد بررسی را در خلال اشعار خود به تصویر کشیده‌اند. در این جا چهار نمونه از این اشعار از سه سرایندهٔ جداگانه مورد بررسی قرار گرفته است:

۱. رودکی:

سماع و بادهٔ گلگون و لعبتان چون ماه اگر فرشته ببیند در اوفتد در چاه

(رودکی، ۱۳۷۶: ۱۰۸).

در این بیت شاعر به «سماع» و شنیدن موسیقی، نوشیدن شراب و حضور زیبارویان اشاره کرده است. نقش‌مایهٔ زن زیباروی در هر سه بشقاب مورد بررسی قابل مشاهده است و جام یا ظرف شراب نیز در «بشقاب موزهٔ بریتانیا» و «بشقاب نمایشگاه والترز» وجود دارد. همچنین نقش‌مایهٔ نوازندگان و موسیقی‌دانان بر روی بشقاب موزهٔ بریتانیا نیز نشانی است از جایگاه موسیقی در بزم زوج سلطنتی منقوش بر روی این اثر.

۲. دقیقی:

می صافی بیار ای بت که صافی است جهان از ماه تا آنجا که ماهی است
چو از کاخ آمذی بیرون به صحرا کجا چشم افگنی دیبای رومی است
بیا تا می خوریم و شاد باشیم که هنگام می و ایام شادی است

(دقیقی، ۱۳۷۳: ۹۶)

در این قطعه از اشعار دقیقی نیز بر وجود زنی زیباروی که از شدت ملاحت و زیبایی به «بت» شبیه است تأکید شده و شاعر رفتن به صحرا و می‌خوردن را بدون حضور این

همراه دلپسند خوش نمی‌دارد. همچنین شاعر در این ابیات به مکان شادخواری و شادکامی خود نیز اشاره کرده و مایل است بزم و هم‌نشینی دو نفرهٔ او و محبوبش خارج از کاخ و در صحرا صورت گیرد. یک بررسی سطحی بر روی نقوش این سه بشقاب نیز نشان می‌دهد که زن و مرد مندرج بر روی این آثار تخت و جایگاه نشستن خود را در فضای بیرونی برپا ساخته‌اند و در مکانی سربسته مانند کاخ یا امثال آن حضور ندارند. به عنوان مثال در اهتزاز بودن نوارهای متصل به تاج شاه بر روی «بشقاب نمایشگاه آرتور ام ساکلر» و نیز وجود نقش‌مایهٔ درخت انگور و پرنده بر روی «بشقاب موزهٔ بریتانیا» به خوبی نمایانگر حضور زوج سلطنتی در فضای آزاد هستند.

۳. خیام:

صبح است، دمی بر می گلرنگ زنیم　　وین شیشهٔ نام و ننگ بر سنگ زنیم
دست از امل دراز خود بازکشیم　　در زلف دراز و دامن چنگ زنیم

(خیام، ۱۳۴۲: ۱۰۵)

چون لاله بنوروز قدح گیر بدست　　با لاله رخی اگر ترا فرصت هست
می نوش بخرمی که این چرخ کهن　　ناگاه ترا چو خاک گرداند مست

(خیام، ۱۳۵۴: ۸)

نکته‌ای که ذکر آن در باب این دو رباعی اخیر ضرورت دارد این است که فارغ از هر تحلیل و برداشتی از واژگان و عبارات «می»، «زلف»، «چنگ» و «قدح» در اشعار خیام، و با توجه به عدم حضور هر یک از دوبیتی در برخی از نسخه‌ها و تصحیح‌های رباعیات خیام، آن چه در این پژوهش مورد توجه قرار دارد نحوهٔ تصویرپردازی و رنگ‌آمیزی صحنه توسط شاعر است. بر همین اساس چنین به نظر می‌رسد که گویی خیام یا هر سرایندهٔ دیگری که امکان دارد رباعیات مذکور به وی نسبت داده شده باشند، دقیقاً مانند هنرمند گمنام «بشقاب نمایشگاه والترز» در حال تصویرگری زلف دراز شهبانوی ساسانی است یا به یاری واژگان و تعبیرات خود همچون هنرمند دیگری که نقوش بشقاب موزهٔ بریتانیا را ترسیم کرده است قدح یا ظرف شراب را در دست بزرگزادهٔ ساسانی قرار می‌دهد.

افزون بر این، حالت استقرار و نشستن زن بر روی این آثار را نیز می‌توان به عنوان نمودی از یکی دیگر از شاخصه‌های اصیل فرهنگ ایرانی در نظر گرفت، زیرا نقش‌مایه‌های

مادینهٔ منقوش بر روی هر سه بشقاب مورد بررسی در این پژوهش در حالی ترسیم شده‌اند که بر خلاف شخصیت مرد که به راحتی لم داده، به طرزی محترمانه و توأم با وقار و متانت نشسته‌اند. در حقیقت نقوش زنان بر روی این ظروف به صورت ناخودآگاه آن بخش از فرهنگ ایرانی را نشان داده است که از زنان انتظار دارد مسائلی همچون پوشیدگی بدن، حجب و حیا، وقار و احترام را بیشتر رعایت کنند. یکی از نکات مهم دیگر که با نقش‌مایهٔ مادینهٔ منقوش بر روی «بشقاب نمایشگاه والترز» مرتبط است و نظیر آن بر روی دو اثر دیگر قابل مشاهده نیست، بر رأس تاج زن بر روی این اثر است که با وجود عدم اطمینان نگارندگان این پژوهش از چیستی آن، از سوی گیرشمن نقشی از آرایه‌ای شبیه به انار در نظر گرفته شده است. گیرشمن، هر چند اشاره‌ای به منبع و شواهد مورد اتکای خود نکرده است –و از این جهت باید با دیدگاه وی با احتیاط مواجه شد–، عقیده دارد وجود شاخ قوچ و نقش این انار را باید به عنوان نماد و مظهر باروری و حاصلخیزی در نظر گرفت (گیرشمن ۱۳۹۰: ۲۱۹). در این صورت می‌توان چنین احتمال داد که این نقوش با وظیفه و خویشکاری اجتماعی زن در جامعهٔ ایران عصر ساسانی ارتباط تنگاتنگ دارد. همچنین وجود نقش‌مایهٔ سر قوچ بر روی بشقاب نمایشگاه آرتور ام ساکلر نیز می‌تواند با این مسأله در ارتباط باشد.

۵. نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، نقوش و تصاویر سه اثر از مجموعهٔ ظروف سیمین ساسانی با صحنه-هایی ویژه از حضور زنان و بانوان در مجالسِ این دوره، مورد توصیف، تحلیل و تفسیر قرار گرفت. چنین بن‌مایه‌ای، یعنی قرار گرفتن شاه یا شخصیتی سلطنتی در کنار شهبانو یا بانویی والامقام، از ابتدای دورهٔ ساسانی در هنر ایران قابل مشاهده است و می‌توان نمود آشکار آن را در نگاره‌کندهای اردشیر یکم و فرآورده‌های هنری متعلق به بهرام دوم مشاهده کرد. همچنین ریشه‌هایی از به تصویر کشیدن این صحنه‌ها در ادوار پیشین تاریخی، از جمله دوران زمامداری اشکانیان نیز وجود داشته است. افزون بر این، تداوم سنت هم‌نشینی بانوان در مجالس بزم در کنار مردان را می‌توان در متون ادبی و اشعار شاعران بزرگ فارسی‌گوی نیز تعقیب کرد. با توجه به این مسائل، ذکر این نکته ضرورت دارد که نقوش و تصاویر مندرج بر روی سه نمونهٔ اصلی این پژوهش و حتی آثاری دیگر همچون بشقاب زوج

سلطنتی یا بزرگزادگان اشکانی که به عنوان نمونه‌ای فرعی و کمکی در این تحقیق مورد بررسی قرار گرفت، نمودی ویژه و برجسته از صحنه‌هایی سرشار از شاخصه‌های و خصوصیات فرهنگ ایرانی در طول تاریخ ایران باستان قلمداد کرد که بخش مهم و قابل توجهی از این ویژگی‌ها نیز به دوران اسلامی راه یافته و پابرجا باقی مانده است. البته لازم به ذکر است منظور از ذکر این نمونه‌ها به هیچ وجه این نیست که مشاهدهٔ یک اثر هنری دورهٔ ساسانی یا به عنوان مثال یکی از این سه بشقاب سیمین سبب شده است که شاعری همچون رودکی یا خیام چنین بن‌مایه‌هایی را در شعر خود بگنجاند، بلکه منظور و مقصود اصلی این است که بن‌مایه‌ها و الگوی مندرج بر روی این آثار هنری و نیز مفاهیمی که به شعر چنین سرایندگانی راه یافته است هر دو از سرچشمهٔ مشترکی برخوردارند و نمایانگر شاخصه‌ها و خصائص فرهنگی نهفته‌ای هستند که شاید حتی هنرمند نقره‌کار در هنگام ترسیم نقش‌مایه‌ها و شاعر در زمانی که قلم به دست گرفته بوده بدان نمی‌اندیشیده‌اند. در حقیقت شاعر فارسی‌گوی سده‌های نخست هجری و هنرمند نقره‌کار عصر ساسانی هر دو تحت تأثیر فرهنگ و ویژگی‌های فرهنگی خاصی قرار دارند. وجود این بن‌مایه‌ها و الگوها و ایجاد صحنه‌هایی از همراهی زن و موسیقی در بزم در ادب فارسی و هنر ایرانی نشان از آن دارد که حضور این مؤلفه‌ها در مراسم و شادکامی‌ها یکی از شاخصه‌های دیرپای فرهنگ ایرانی بوده و بر ارزش‌های نمادین و ساختار جامعهٔ ایران در دوران پیش از اسلام تأکید دارد که به دوران اسلامی نیز راه یافته و با ذهن و شالودهٔ تفکر شعرایی همچون رودکی و خیام نیز آمیخته می‌شود. تا بدان جا که گویی ذهن شاعر یا هنرمند ایرانی در دورهٔ ساسانی و سده‌های پس از فروپاشی این شاهنشاهی، قادر نیست بزم و مجلس شادی را بدون حضور و همراهی زن تصور کند و شادکامی را منوط به حضور وی در مجلسی شاهانه قلمداد می‌کند.

کتاب‌نامه

اوربلی، ژوزف (۱۳۸۷)، «فلزکاری ساسانی و آغاز دورهٔ اسلامی»، در: *سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، زیر نظر آرتور پوپ و فیلیس اکرمن، ویرایش زیر نظر سیروس پرهام، ج ۲، تهران: علمی و فرهنگی.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶)، *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمهٔ ندا اخوان مقدم، تهران: چشمه.

خیام (۱۳۴۲)، *ترانه‌های خیام*، به کوشش صادق هدایت، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.
خیام (۱۳۵۴)، *رباعیات عمر خیام*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.
دآلوا، آن (۱۳۹۴)، *روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر*، ترجمهٔ آناهیتا مقبلی و سعید حسینی، تهران: فخرکیا.
دقیقی (۱۳۷۳)، *دیوان دقیقی طوسی*، به اهتمام دکتر محمد جواد شریعت، چاپ دوم، تهران: اساطیر.
دیمز، اورلی (۱۳۹۸)، *تندیس‌گری و شمایل‌نگاری در ایران پیش از اسلام*، ترجمهٔ علی اکبر وحدتی، چاپ ۲، تهران: ماهی.
دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود (۱۳۸۳)، *اخبار الطوال*، ترجمهٔ محمود مهدوی‌دامغانی، چاپ ۴، تهران: نی.
رودکی (۱۳۷۶)، *دیوان رودکی سمرقندی*، بر اساس نسخه سعید نفیسی و ی- براگینسکی، چاپ ۲، تهران: نگاه.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۴۰۰)، *شاهنامه*، پیرایش جلال خالقی مطلق، چاپ ۱۱، ج ۳ و ۴، تهران: سخن.
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۴)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: نگاه.
گانتر، آن کلایبرن؛ جت، پل (۱۳۸۳)، *فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی*، ترجمهٔ شهرام حیدرآبادیان، تهران: گنجینهٔ هنر.
گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، چاپ ۳، تهران: علمی و فرهنگی.
مجمل التواریخ و القصص (۱۳۷۸)، ویرایش نجم‌الدین سیف‌آبادی و زیگفرید وبر، آلمان: دومونده نیکارهوزن.
محمدی ملایری، محمد مهدی (۱۳۷۹)، *تاریخ و فرهنگ ایران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی*، ج ۱، تهران: توس.
نشاط، روشنک (۱۳۸۳)، *بررسی نقوش زن در آثار هنری دورهٔ ساسانیان*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران: دانشکدهٔ هنر دانشگاه الزهرا.
نورالدینی، نسرین؛ آشوری محمدتقی (۱۳۹۳)، «بررسی هویت رامشگران تصویر شده روی ظروف ساسانی»، دو فصلنامهٔ *پژوهش هنر*، س ۴، ش ۸
نهایة الارب فی اخبار الفرس و العرب (۱۳۷۵)، به تصحیح محمدتقی دانش‌پژوه، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

Ammianus Marcellinus (1935). *Ammianus Marcellinus* with an English Translation by John C. Rolfe in Three Volumes, Vol 1, London: William Heinemann Ltd.

Dalton, Ormonde M. (1905). *The Treasure of the Oxus (With Other Objects from Ancient Persia and India)*, Oxford.

Dimitriev, Vladimir (2017). "Ram's Horns as a Religious Element of Sasanian Kings' Military Equipment (notes to Amm. Marc. XIX. 1.3)", in: *Crowns, Hats, Turbans and Helmets, The Headgear in Iranian History*, Vol 1, Edited by Katarzyna Maksymiuk & Gholamreza Karamian, Siedlce University.

Herzfeld, Ernest (1927). *Die Malereien von Samarra (Die Ausgrabungen von Samarra, Band III)*, Berlin: D. Reimer.

Olsen, Mary (2008). "goddesses, Priestesses, Queens and Dancers: Images of Women on Sasanian Silver", *Constructing the Past*: Vol. 10 (1), Article 12, PP 1-76.

Harper, Prudence O. (1981). *Silver Vessels of the Sasanian Period Volume One: Royal Imagery, with a technical study by Pietter Meyers*, New York: The Metropolitan Meuseum Art.

Gunter, Ann & Jett, Paul (1992). *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of art*, Washington, D.C: Smithsonian Institution.

Holly, Micheal A. (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca and London: Cornell University Press.

https://www.art.thewalters.org/

دسترسی در ۱۴۰۰/۱۰/۷

https://www.britishmuseum.org/

دسترسی در ۱۴۰۰/۱۰/۷

https://www.livius.org/

دسترسی در ۱۴۰۱/۵/۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی