Critical Studies in Texts and Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 21, No. 5, Summer 2021, 169-198
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.6619

A Critique of the Methodology on the Book *Introduction to Iranian Crafts Workshops*

Samira Arab*

Seyyed Abdul Majid Sharifzade**

Abstract

The Sassanid era is one of the most important periods in Iranian history, with remarkable works of art from this period. The decorative elements in the artworks of this period indicate the connection of beliefs and beliefs in human thought. The book *"Investigation of Sassanid Steel Utensils from a Symbolic Viewpoint"* was published by Neda Akhavan Aghdam in 1396 in the Academy of Art Publications. Besides the lack of a coherent order for the analysis of motifs, this book has also some form and content shortcomings. The present study, based on the library method, has critically criticized the book and evaluated its form and scientific content. In this regard, the deficiencies and critical comments of each of the topics are expressed below. Referring to the shortcomings aims to understand the concepts and to explain the symbolic aspects of motifs in Sasanian metal containers which are the results of this paper.

Keywords: Sasanian Metalworking, Symbols, Hunting Motifs, Religious Motifs, Decorative Motifs, Criticism.

* Research Expert Institute of Cultural Heritage, Tourism and Handicrafts, PhD Candidate of Analytical and Comparative History of Islamic Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran (Corresponding Author), Samira-arab@yahoo.com

** Head of Research Institute of Traditional Arts, Member of Research Institute of Cultural Heritage & Tourism, Tehran, Iran, s-a-majidsharifzade@yahoo.com

Date received: 30/01/2021, Date of acceptance: 15/06/2021

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.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیست‌ویکم، شمارهٔ پنجم، مرداد ۱۴۰۰، ۱۷۱-۱۹۸

نقد کتاب

بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نمادشناسانه

سمیرا عرب*

سیدعبدالمجید شریف‌زاده**

چکیده

دورهٔ ساسانی یکی از دوره‌های مهم تاریخ ایران است که آثار هنری بی‌نظیری از این دوره برجای مانده است. عناصر تزیینی در آثار هنری این دوره حاکی از پیوند باورها و اعتقادات در اندیشهٔ انسان است. کتاب *بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نمادشناسانه* به‌قلم ندا اخوان اقدم در سال ۱۳۹۶ از انتشارات فرهنگستان هنر به‌چاپ رسیده است. این کتاب، علاوه‌بر نداشتن نظم مشخص و منسجم برای تحلیل نقوش، کاستی‌های شکلی و محتوایی دارد. پژوهش حاضر با تکیه بر روش کتاب‌خانه‌ای به نقد انتقادی کتاب پرداخته و ساختار شکلی و محتوای علمی آن را ارزیابی کرده است. بدین منظور، به کاستی‌های کتاب اشاره و نظرهای انتقادی ذیل هریک از مباحث بیان شده است. اشاره به کاستی‌ها به‌منظور دست‌یابی به مفاهیم و تبیین وجوه نمادین نقوش در ظروف فلزی ساسانی است که از نتایج این نوشتار است.

کلیدواژه‌ها: فلزکاری ساسانی، نمادشناسی، نقوش شکار، نقوش آیینی، نقوش تزیینی، نقد.

* کارشناس پژوهشی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی (نویسندهٔ مسئول)، Samira-arab@yahoo.com

** عضو هیئت علمی (استادیار)، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، رئیس گروه هنرهای سنتی پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، s-a-majidsharifzade@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۲۵

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.

۱. مقدمه

دورهٔ ساسانی یکی از دوره‌های مهم تاریخی است که دارای فرهنگ غنی است و آثار هنری بی‌شماری از آن برجای مانده است. به‌علت گستردگی جغرافیایی در این دوره آثار هنری بی‌شماری در خارج از مرزهای ایران کشف و در موزه‌ها نگه‌داری می‌شوند. در منابع متعددی از هنر این دوره سخن گفته شده است و منابعی که به آثار فلزی پرداخته‌اند نیز کم نیستند؛ ازجمله کتاب *فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی* نوشتهٔ کلایبرن گانتر با ترجمهٔ شهرام حیدرآبادیان از انتشارات گنجینهٔ هنر (۱۳۸۳)، مقالهٔ «استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور» به‌قلم مجید آزادبخت و محمود طاووسی در نشریهٔ *نگره* (۱۳۹۲)، و مقالهٔ «بررسی و تحلیل نقش شکار در دورهٔ ساسانی» به‌قلم الهام وثوق بابایی و رضا مهرآفرین در نشریهٔ *نگره* (۱۳۹۴).

با مروری بر فهرست منابع و نوشته‌هایی از این دست درمی‌یابیم که منابع فلزکاری ساسانی شامل دو دستهٔ کلی هستند: نخست کتاب‌ها و نوشته‌هایی که آثار را موردبررسی قرار داده و دیگر نوشته‌هایی که با تکیه بر مباحث تاریخی به ظروف فلزی نیز توجه کرده‌اند. کتاب *بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نمادشناسانه*، فارغ از مبحث تاریخی، به وجه نمادین نقوشی پرداخته است که در تزیین ظروف استفاده شده‌اند. این اثر که بیش‌تر توصیفی و کم‌تر تحلیلی است، مطالبی را درخصوص توصیف نقوش از نگاه نمادین، هرچند با کاستی‌هایی، گردآوری کرده است.

فارغ از بحث تاریخی، ظروف فلزی در این دوره دو گونه‌اند: ظروفی که تزیینات دارند و ظروفی که با تمرکز روی فرم کلی آن‌ها ساخته شده و تزیینات خاصی ندارند. نقوش به‌کاررفته در تزیین ظروف در سه دستهٔ نقوش انسانی، گیاهی، و حیوانی و ترکیب‌هایی از آن‌هاست. نویسنده در این کتاب به‌طور مشخص از نظریات نمادشناسی افراد یا گروهی خاص بهره‌مند نبوده است و در تمام متن، علاوه‌بر پرداختن به نظریات متعدد، هم‌چنان از تبیین دقیق چهارچوب نظری کتاب غافل مانده است. درخصوص چهارچوب نظری، در این کتاب اشاراتی به اندیشه‌های برتلو، نظام اسطوره‌شناسی مردم مدیترانه، هند، سرخ‌پوستان، پلوتارک، پلینی، دیودور، افلاطون، ارسطو، و یونگ شده است.

خاستگاه و پیشینهٔ مطالعاتی نویسندهٔ کتاب چندان سیر مشخصی ندارد و او براساس نظریات شایع در شرق و غرب مطالبی را در توصیف نقوش استفاده کرده است. در موارد بسیاری نویسنده به عناوینی پرداخته که نه‌تنها تفسیر نمادین از آن ارائه نشده است، بلکه

برخی از نقوش موردبررسی چندان نمادین به‌نظر نمی‌رسند. در این جستار تلاش شده تا ضمن بررسی انتقادی کتاب، از لحاظ محتوایی و شکلی به نقاط ضعف و قوت آن پرداخته شود.

۲. معرفی کلی اثر

کتاب *بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نمادشناسانه* به‌قلم ندا اخوان اقدم در فرهنگستان هنر انتشار یافت. این کتاب در ۱۶۳ صفحه و ۳۹ تصویر رنگی و سیاه‌ــ سفید در قطع رقعی و در سال ۱۳۹۶ توسط چاپ آذین به‌چاپ رسیده است. طراح جلد کتاب آرمان خرمک است و تصویر روی جلد ظرفی فلزی مربوط به دورهٔ ساسانی است که موضوعیت مناسبی با محتوای کتاب دارد. ظروف فلزی این دوره در این کتاب با دیدگاه نمادشناسانه بررسی شده و نویسنده از الگوی مشخصی برای بررسی و تفسیر نمادین نقوش استفاده نکرده است. نویسنده، در فهرست مطالب کتاب، فصل‌بندی مشخصی برای ارائهٔ مطالب در نظر نگرفته است. آن‌طورکه در این فهرست آمده، مطالب اصلی شامل سرسخن، مقدمه، هنر ساسانی، سخن آخر، نمایه، و کتاب‌نامه است که برای مقدمه و هنر ساسانی زیرمجموعه‌هایی نیز در نظر گرفته شده است. زیرمجموعه‌هایی که در مقدمه آمده عبارت‌اند از: تعریف نماد، تاریخچهٔ نمادپردازی، نمادگرایی، مفهوم نماد از دیدگاه نشانه‌شناسی، نماد و روان‌شناسی، تفسیر نماد، نمادپردازی و دین، نمادپردازی و هنر، و زیرمجموعه‌های هنر ساسانی عبارت‌اند از: مقدمه، فلزکاری، ظروف با نقش شکار، ظروف با نقش حیوانات و پرندگان، و ظروف با نقش مراسم آیینی و درباری.

پیش از فهرست مطالب سخن ناشر آمده است. ناشر دربارهٔ سابقهٔ درخشان ایران به‌ویژه در دورهٔ ساسانی سخن گفته و به‌طور کلی هنر را یکی از مؤلفه‌های اساسی ظهور و بروز فرهنگ و تمدن‌ها برشمرده است که جایگاه ویژه‌ای در تعاملات زیستی و فرهنگی انسان‌ها داشته و نقشی محوری را در پیشرفت و تعالی یا انحطاط و انحراف جوامع ایفا کرده است. ناشر پیوند عمیق میان عمل و نظر را با عنوان حکمت عملی و حکمت نظری دانسته که در دهه‌های اخیر یکی از آسیب‌های جدی فعالیت‌های هنری شکاف میان این دو بوده است.

مبحث سرسخن، که پس از فهرست مطالب آمده است، درخصوص اهمیت و جایگاه هنر ساسانی و لزوم شناخت آن برای شناسایی یکی از دوره‌های اساسی و

انتقالی تاریخ هنر ایران‌زمین (دورهٔ ساسانی) بحث کرده است. در این بخش، نویسنده اشاره کرده است که نقوش تزیینی ظروف درآغاز حاصل ناخودآگاه تصویرگران بوده‌اند که امروز از دیدگاه نمادشناسانه برخوردارند و در زمرهٔ مطالعات شمایل‌نگاری قرار خواهند گرفت. هم‌چنین، اشاره شده که هنر این دوران پایانی است برای آن‌چه مربوط به دورهٔ هنری ایران پیش از اسلام به‌شمار می‌رود. درپایان نویسنده دست‌یابی به معنای مشترک نمادها و نشانه‌ها را درک و دریافت جدیدی از ظروف و به‌طور کلی هنر این دوره دانسته است.

متن اصلی کتاب مربوط به مباحث مقدمه و هنر ساسانی است که در آن‌ها نویسنده به توصیف و تفسیر نمادین نقوش پرداخته است. در سخن آخر، نویسنده اشاره کرده است که آثار کشف‌شدهٔ ساسانی در خارج از خاک ایران نتیجهٔ مبادلات با کشورهای دیگر بوده که در مواردی به‌عنوان پیش‌کش از دربار ایران به شاه‌زادگان خارجی هدیه داده شده است. نویسنده بیان کرده است که آثار هنری همواره بیانی نمادین دارند و برخاسته از ذهن، تفکر، و اندیشه است. نمایه و کتاب‌نامه آخرین بخش از مطالب کتاب حاضر است.

۳. نقد شکلی اثر

۱.۳ ضعف در شرح و ارائهٔ تصاویر

این کتاب ۳۹ تصویر رنگی و سیاه‌وسفید دارد. در بسیاری از موارد توضیحات متن برای فهم بهتر خواننده به تصویر نیاز داشته که ارائه نشده است. ازجمله مبحث فلزکاری که هیچ تصویری در این بحث ارائه نشده است. تصویر نخست کتاب در صفحهٔ ۲۷ آمده که شماره و توضیحات ندارد. کلیهٔ تصاویر پانوشتی مبنی‌بر اطلاعات تصویر ندارند و تنها به شمارهٔ تصویر، که در زیر آن آمده، بسنده شده است.

آن‌چه به‌عنوان تصویر در بخش‌های مختلف کتاب آورده می‌شود، تکمیل‌کنندهٔ مفاهیم متن است. در این کتاب متن و تصاویر هم‌گامی مناسب ندارند و در مواردی تصویر با اختلاف چندین پاراگراف یا صفحه ارائه شده است. تصاویر، علاوه‌بر تعداد اندک، کیفیت پایینی دارند. در بسیاری از موارد متن به‌تنهایی بازگوی مفاهیم نیست و تصویری که ارائه شده است، کیفیت بسیار پایینی دارد. تصویر ۶ در صفحهٔ ۸۰ بسیار تیره و کوچک است، به‌طوری‌که چیزی از آن دریافت نمی‌شود. برای تصویر صفحهٔ ۱۰۵ دو شمارهٔ ۱۶ و ۱۷ در نظر گرفته شده، درحالی‌که یک تصور ارائه شده است.

۲.۳ عدم تطابق فهرست مطالب با متن کتاب

فهرست مطالب آینهٔ تمام‌نمای یک نوشتار است. در فهرست مطالب این کتاب تمام بخش‌هایی که نویسنده به آن‌ها پرداخته ذکر نشده است. در این بخش عناوین به‌صورت کلی آمده و زیرمجموعه‌هایی که در متن به آن پرداخته شده است، مشاهده نمی‌شود. برای مثال، در فهرست زیرمجموعه یا زیرعنوان هنر ساسانی «ظروف با نقش حیوانات و پرندگان» است که در متن این عنوان با زیرمجموعه‌هایی ازجمله ققنوس، عقاب، نباتات/ رستنی‌ها، درخت، شاخه، و برگ است و در فهرست به آن‌ها اشاره نشده است.

۳.۳ ضعف در ارجاعات درون‌متنی

در صفحهٔ ۱۵ نماد از دیدگاه کوماراسوامی (Ananda Coomaraswamy) بررسی شده است، ولی مقدار متن نه‌تنها مشخص نیست، بلکه هیچ استنادی در این بخش برای ارجاع مشاهده نمی‌شود. در بخش‌های مختلف کتاب حاضر مقدار متن استفاده‌شده از منابع مشخص نشده است و درواقع حدود ارجاع‌دهی مشخص نیست. برخی جملات داخل گیومه قرار گرفته‌اند و از ظاهر متن استنباط می‌شود که جمله نقل‌قول مستقیم یا غیرمستقیم است، درحالی‌که در پایان متن منبع آن ذکر نشده است. ازجمله در صفحهٔ ۱۶ دو استناد از دی‌یل (Pail Diel)[1]، سونیه (Marc Saunier)، و لوبل (Jules Le Bele) برای تعاریف نماد و سطر ۱۳ صفحهٔ ۳۰ نقل‌قولی از رودلف آرنهایم آمده که منبع آن‌ها ذکر نشده است.

دو جملهٔ مشابه در دو صفحهٔ مجزا تکرار شده است، به این ترتیب که در صفحهٔ ۵۴ بدون ارجاع درون‌متنی و در صفحهٔ ۵۶ با ارجاع درون‌متنی آورده شده است. استناد به منابع مورداستفاده در تحقیق با هر سبک و شیوه‌ای از الزامات کار علمی و تحقیقاتی است. یکی از بهترین روش‌های استناد که در بسیاری از منابع مورداستفاده قرار می‌گیرد به این صورت است که نام نویسنده، سال انتشار منبع، و صفحه‌ای که متن از آن برداشت شده است، همگی داخل پرانتز آورده و برای فاصلهٔ بین آن‌ها از ویرگول استفاده می‌شود. به‌طور کلی روش استناددهی در این کتاب براساس یک الگوی مشخص نیست و نویسنده از چندین روش استفاده کرده است. در مبحث «نمادپردازی و دین» نویسنده دربارهٔ خدایان یونانی جملاتی براساس نظریات زنون[2] آورده که در پایان پاراگراف هیچ اشاره‌ای به منبع آن نکرده است (بنگرید به اخوان اقدم ۱۳۹۶: ۴۱). هم‌چنین، در این بخش نویسنده جملاتی آورده است که مشخص نیست جملات به کلام زنون یا اندیشهٔ نگارندهٔ کتاب حاضر مربوط است.

عدم استفاده از یک روش مشخص برای ارجاع‌دهی در کل کتاب مشاهده می‌شود. انواع ارجاعاتی که در متن کتاب مشاهده می‌شود عبارت‌اند از صفحهٔ ۲۵ «شوالیه ...، ۱۳۷۸: ج ۱، پیش‌گفتار: ۳۳–۳۵ و ۴۳–۴۴»؛ صفحهٔ ۴۱ «هال، ۱۳۸۰: چهارده‌ـ نوزده»؛ صفحهٔ ۴۵ «نک: آدامز، ۱۳۸۷: ۱۷۹–۱۸۲؛ صفحهٔ ۳۹ «سرلو، ۱۳۸۸: ۵۴–۵۵ و ۷۷–۷۸؛ درمورد این ظروف ر.ک اخوان اقدم، ۱۳۹۱: ۱۵–۳۰». در برخی از ارجاعات درون‌متنی (همان: ۱۰۴، ۱۳۹، ۱۴۰) به نام کتاب، سال، و شمارهٔ صفحه به این صورت (The book of symbols, 2010: 272) اشاره شده که در هیچ‌یک از روش‌های مرسوم استناددهی درون‌متنی روش فوق توصیه نشده است.

روش استناد درون‌متنی برای منابع فارسی که در یک صفحه چندین بار از آن‌ها استفاده می‌شود بهتر است پس از واژهٔ همان، شمارهٔ صفحه داخل پرانتز استفاده شود. این شیوه در کتاب رعایت نشده است (برای نمونه، بنگرید به اخوان اقدم ۱۳۹۶: ۳۹، ۵۵، ۵۹، ۸۰، ۸۹، ۱۳۳). برای ارجاع درون‌متنی منابعی که فارسی نیستند بهتر است در مواقعی که بیش از یک بار و در یک صفحه از آن‌ها استفاده می‌شود، واژهٔ «.ibid» و صفحه‌ای که متن مربوط به آن است داخل پرانتز قرار گیرد. در برخی صفحات کتاب این روش رعایت نشده است (همان: ۵۵، ۶۱، ۸۹، ۱۴۰، و ...).

۴.۳ ضعف در منابع

در صفحهٔ ۶۸ سطر ۱۷، صفحهٔ ۷۱ سطر ۱ و ۶، صفحهٔ ۷۴ سطر ۳، صفحهٔ ۷۶ سطر ۵، صفحهٔ ۸۳ سطر ۱۰، صفحهٔ ۸۵ سطر ۸، صفحهٔ ۸۶ سطر ۲، صفحهٔ ۸۸ سطر ۱۰، صفحهٔ ۹۰ سطر ۱۴، صفحهٔ ۹۷ سطر ۲ و ۱۴، صفحهٔ ۱۰۲ سطر ۱۴ سال نشر منبع با سال نشر منبع در فهرست منابع یکی نیست، به‌طوری‌که در این صفحات سال ۲۰۰۴ و در فهرست منابع سال ۲۰۰۶ ذکر شده است؛ در متن کتاب صفحهٔ ۶۰ سطر ۱۵ سال ۱۳۵۵ ذکر شده و در فهرست ۱۳۹۰، نام سه نویسنده در فهرست منابع آمده که در متن به آن‌ها اشاره نشده است: الیاده، مصطفوی، و ویلسن.

۵.۳ اشتباهات چاپی

در صفحهٔ ۹۴ واژهٔ «نمادین‌کننده» به‌جای واژهٔ «نماد» استفاده شده است.

۶.۳ استفادهٔ نابه‌جا یا استفاده‌نکردن از علائم نگارشی

استفادهٔ نادرست از ویرگول یا نقطه‌ویرگول: برای مثال، صفحهٔ ۱۴ پاراگراف دوم به‌جای استفاده از ویرگول از نقطه‌ویرگول استفاده شده است؛ صفحهٔ ۲۰ سطر ۱ «... میان موجودات و مفاهیمی، اساساً، مغایر که در یک وجه ...»؛ صفحهٔ ۲۱ سطر ۳ «نماد، اساساً، با علامت متفاوت است.»؛ صفحهٔ ۸۹ سطر ۶ «... تولد دوباره، خلاقیت، باروری، و معنویت...». هم‌چنین، در موارد بسیار از ویرگول استفاده نشده و به‌جای آن «و» به‌کار رفته است.

۷.۳ استفاده از اصطلاحات خاص و معادل‌های نامتداول یا اشتباه

در کتاب نام افراد خاص و برخی اصطلاحات به زبان انگلیسی در پانوشت آمده که راه‌نمای بسیار خوبی برای خوانندگان است. در صفحهٔ ۶۱ کتاب از واژهٔ «دریای خزر» به‌جای واژهٔ دریای مازندران استفاده شده که در منابع فارسی از این واژه کم‌تر به این شکل استفاده می‌شود. در صفحهٔ ۵۵ به‌جای واژهٔ قلم‌زنی[۳] از واژهٔ قلم‌کاری[۴] استفاده شده که اشتباه محتوایی در این دو واژه حاکی از ناآگاهی نویسنده از هنرهای فلزی است.

۴. نقد محتوایی اثر

کتاب *بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نمادشناسانه* به بررسی ظروف فلزی ساسانی و مفاهیم نمادین نقوش پرداخته است. کتاب حاضر بیش‌تر جنبهٔ توصیفی و کم‌تر تحلیلی دارد. این کتاب بدون داشتن فصل‌بندی مشخص تنظیم شده است و آن‌چه در متن آمده، در فهرست مطالب به آن اشاره نشده است. برای نقد بهتر این کتاب مطالب اصلی که در فهرست آمده، هم‌راه با زیرمجموعه‌هایی که در متن به آن‌ها پرداخته شده است، موردبحث قرار خواهند گرفت.

۱.۴ مقدمه

اولین بخش کتاب با عنوان «مقدمه» با زیرمجموعه‌هایی شامل تعاریف نماد، نشان، مظهر، تمثیل، استعاره، قیاس، علامت، شمایل، نمایه، تاریخچهٔ نمادپردازی، نمادگرایی، مفهوم نماد از دیدگاه نشانه‌شناسی، نماد و روان‌شناسی، تفسیر نماد، نمادپردازی و دین، و نمادپردازی و هنر است.

برای تعریف نماد از نظریه‌پردازانی چون کوماراسوامی، دی‌یل، مارک سونیه، و... استفاده شده است. نویسنده برای جلوگیری از خلط معنا میان نماد و مفاهیم مشابه آن به تعاریف نشان، مظهر، تمثیل، استعاره، قیاس، علامت، شمایل، و نمایه پرداخته است. در این مبحث نظریات مختلفی بررسی شده و باوجود گستردگی بسیار در بحث نمادشناسی نویسنده بیان نکرده که براساس کدام نظریه قصد بررسی نقوش را داشته است. همان‌طورکه از عنوان کلی نمادشناسی برمی‌آید، کتاب برای تفسیر نقوش به نظریه‌های یک شخص یا یک گروه مشخصی نیاز داشته که نویسنده از توجه مبسوط به آن پرهیز کرده است.

۲.۴ تاریخچهٔ نمادپردازی

ذیل این عنوان نویسنده آورده است که آغاز اندیشه‌های نمادین به پیش از تاریخ یا بخش پایانی عصر پارینه‌سنگی بازمی‌گردد. در این قسمت آمده است: «ثنویت مکتب مانی و مکتب گنوسی موقعیت مسیحیت را موردتهدید قرار داده و گنوسیان درمیان خود از نشانه‌ها و نمودارهای ترسیمی برای ترویج حقایق اولیه استفاده می‌نمودند». در این بحث، پرداختن به اعتقادات اقوام دیگر چندان ضروری نیست و بهتر بود اعتقادات ساسانیان موردبررسی قرار گیرد. در منابع بسیاری اشاره شده که انسان از آغاز برای رساندن مفاهیم از نمادها استفاده کرده است. ازجمله یونگ (Carl Gustav Jung) در بحث گستردهٔ نماد اشاره کرده است:

> انسان برای انتقال افکار عقاید و ذهنیات خود از گفتار یا نوشتار استفاده می‌کند. این زبان سرشار از نمادهایی است که به‌خودی‌خود معنایی ندارند، اما به‌دلیل کاربرد فراگیرشان دارای معنا هستند و یا این‌که انسان به‌ظن خود به آن‌ها مفهومی بخشیده است. ولی هیچ‌کدام از این‌ها نماد نیستند، بلکه فقط تداعی‌کنندهٔ نشانهٔ اشیا هستند (یونگ ۱۳۷۷: ۱۶).

در روند رشد و تکامل انسان، نمادها نیز تغییراتی داشته‌اند که در هر دوره از مفاهیم خاصی برخوردار بوده‌اند. در این‌جا برای تبیین چهارچوب نظری اشارات کوتاهی به اندیشه‌های برتلو، نظام اسطوره‌شناسی مردم مدیترانه، سرخ‌پوستان، پلوتارک، پلینی، دیودور، افلاطون، ارسطو، و یونگ شده است. چنان‌که پیش‌ازاین نیز اشاره شد، خاستگاه و پیشینهٔ مطالعاتی این کتاب چندان مسیر مشخصی ندارد و نویسنده براساس نظریات نمادشناسی در شرق و غرب مطالبی را در توصیف نقوش ارائه کرده است.

۳.۴ نمادگرایی

در کتاب حاضر، اصطلاح نمادگرایی برای نشان‌دادن ظرفیت یک تصویر یا یک واقعیت به‌کار رفته است. در صفحهٔ ۲۴ کتاب ذکر شده است: «نمادگرایی ماه با نماد ماه متفاوت است. نماد ماه دربرگیرندهٔ مجموعه روابط و تفاسیر نمادینی است که ماه القا می‌کند، درحالی‌که نمادگرایی ماه اختصاصات کلی ماه را به‌عنوان مبانی ممکن نماد بررسی می‌کند». هم‌چنین درادامه آمده است: «تاریخ نماد نشان می‌دهد که هر موضوعی می‌تواند ارزش نمادین داشته باشد، چه یک شیء طبیعی باشد چه یک امر مجرد». با توضیحات ذکرشده چندان تفاوتی میان نماد و نمادگرایی استنباط نمی‌شود.

واژهٔ (symbol) در لغت به‌معنای «نماد، نشانه، دال، نمودگار، و رمز» (آریان‌پور ۱۳۸۵: ۲۲۵۸) است. نمادْ شیء و چیزی کم‌وبیش عینی است و جای‌گزین چیز دیگر می‌شود که بر معنایی دلالت دارد. نمادْ نشانه‌ای است که میان صورت و مفهوم آن است، نه شباهت عینی و نه رابطهٔ هم‌جواری، بلکه رابطه‌ای قراردادی و خودبه‌خودی است، اما نمادگرایی (symbolism) هنر به‌کارگیری نشانه‌ها یا بیان موضوع نامرئی یا نامشهود به‌وسیلهٔ نمایش موضوع مشهود یا محسوس است.

۴.۴ مفهوم نماد از دیدگاه نشانه‌شناسی

در این بحث، نویسنده مفهوم نماد را زیرمجموعهٔ مفهوم نشانه قرار داده است. او براساس نظریات چارلز ساندرز پیرس (Charles Sanders Peirce)[۵] مثلث معنایی را بیان کرده و مهم‌ترین مثلث معنایی را، که متشکل از تصویر ذهنی، مرجع، و نماد است، از نظریات آگدن (Charles Key Ogden) و ریچاردز (I. A. Richards)[۶] دانسته است. تفاوت و شباهت‌های نظریات پیرس با آگدن و ریچاردز درخصوص تعریف مثلث معنایی از موارد پراهمیتی است که به آن پرداخته نشده است. به‌طور کلی نویسندهٔ کتاب در این بخش نماد را نشانه‌ای قراردادی از واژگان زبانی و مهم‌ترین نمونهٔ نشانه‌های نمادین دانسته است. در بسیاری از منابع رئوس مثلث معنایی آگدن و ریچاردز شامل تصویر ذهنی (thought/ reference)، مصداق (reference)، و نشانه (symbol) است که در کتاب حاضر به‌جای مصداق مرجع و به‌جای نشانه از نماد استفاده شده است. هم‌چنین، در این‌جا اشاره شده است که قانون «نشانه‌شناسی» پیرس دو نوع نشانهٔ کیفی و ساده دارد، درحالی‌که پیرس درمورد نشانه سه نوع اصلی نشانه را مشخص کرده است:

اولاً نشانهٔ کیفی یعنی کیفیتی که کاردکرد یک نشانه دارد و آن بـه مقولـهٔ اولیـت مربـوط می‌شود؛ ثانیاً نشانهٔ جزئی که به واقعهٔ جزئی زمانی و مکانی دلالت می‌کنـد و بـه مقولـهٔ ثانویت برمی‌گردد؛ و ثالثاً نشانهٔ عمومی کلی یا دال بر قانون کلی که جزء مقولـهٔ ثالثیـت است (رضوی‌فر و غفاری ۱۳۹۰: ۱۶).

۵.۴ نماد و روان‌شناسی

در این بحث به ناخودآگاه و تأثیر آن در به‌وجودآمدن نماد پرداخته شده است. نویسـنده سـه سطح برای آگاهی اندیشه براساس عقاید هندوان آورده است که عبارت‌انـد از نیمـه‌هوشـیار، خودآگاه، و فراآگاهی. ایشان واژهٔ ناخودآگاه یونگ را معـادل واژهٔ نیمـه‌هوشـیار ذکـر کـرده است. هم‌چنین، درخصوص واژهٔ کهن‌الگو یونگ اشاره شـده اسـت کـه ایـن واژه بـرای آن دسته از نمادهای جهانی (universal symbols) به‌کار می‌رود که بیش‌ترین کاربرد را درجهـت تکامل معنوی دارند و خط سیر آن از پایین به‌سوی بالاست. براساس این تعریـف کوتـاه، دو ویژگی عام کهن‌الگو به‌دست می‌آید: «اول آن‌که در دستهٔ نمادها قرار می‌گیرند و دوم ایـن‌کـه برای اکثریت قریب‌به‌اتفاق مردم جهان مفهومی واحد را تداعی می‌کنند. این الگوهـا بـه‌طـور معمول الگوهای رفتاری هستند» (عباسلو ۱۳۹۱: ۸۵).

۶.۴ تفسیر نماد

در صفحهٔ ۱۵ کتاب واژهٔ «نماد» تعریف شده و در صفحهٔ ۲۱ به تاریخچـهٔ آن پرداختـه شـده است. در صفحهٔ ۲۴ نمادگرایی و در صفحهٔ ۳۷ تفسیر نماد ذکر شده است. در تفسـیر نمـاد، که چندان تفاوت‌هایی بـا مباحـث پیشـین نـدارد، بـه واژهٔ تمثیـل نیـز پرداختـه شـده و بـه دیدگاه‌های باشلار (Gaston Bachelard) و یونگ نیز اشاره شده است.

۷.۴ نمادپردازی و دین

در این بحث، درخصوص اعتقادات انسانی ازجمله پرستش خدا یا الهه‌ها چنین اشـاره شـده است که با پوشاندن جامه‌ای متفاوت و بدون نام و غیرشخصی‌خواندن الهه، آن را به‌صـورت خدایی درمی‌آورند تا پرستش کنند. مقصود نویسندهٔ کتاب از این بحث شکل‌هـای گونـاگون پرستش موجود آسمانی و غیرانسانی بوده که در هر دوره از تاریخ موردتوجه انسان‌هـا قـرار گرفته است. در این‌جا به نقاب‌های جانوری، خدایان نیمه‌انسان، و نیمـه‌حیـوان اشـاره شـده

است که در آثار هنری پدیدار شده‌اند. در این بحث، به خدایان در هنر شرق اشاره شده است که متضمن معانی نمادین هستند و در زندگی واقعی هم‌سانی ندارند، درحالی‌که درادامه از نفوذ جانوران در طبیعت به‌علت نیروی اسرارآمیزشان یاد شده است. استفاده از ماسک‌های حیوانی، علاوه‌بر درنظرداشتن کارکردهای هنری، حاکی از وجه نمادین آن در مراسم آیینی و دینی است.

۸.۴ نمادپردازی و هنر

در این بحث به زمینه‌های (پدیدآمدن) اثر هنری در حیطهٔ نشانه‌شناسی اشاره شده است. در این‌جا به نقاشی غارها در دوران پارینه‌سنگی به‌عنوان آثار هنری و پیوندشان با مفاهیم نشانه‌شناسی اشاره شده است. در این خصوص، از دیدگاه نورمن بریسون (Norman Bryson) اثر هنری نظام دیداری نشانه معرفی شده است. در تمام مباحث مربوط به مقدمه، که درواقع بخش نخست کتاب را نیز شامل می‌شود، به عناوین مختلف نماد اشاره شده است. در این بحث ارتباط فلزکاری و هنر ساسانی به‌خوبی مشخص نشده است. علاوه‌برآن، نویسنده از اشاره و پرداختن به مطالب اصلی غافل مانده و مطالب آن‌چنان‌که سزاوار است ارتباطِ نمادشناسی و فلزکاری دورهٔ ساسانی را نیز محقق نمی‌کنند.

اگرچه به «هنر ساسانی» و «فلزکاری» به‌عنوان دو موضوع اصلی در این‌جا اشاره شده، مباحث نمادشناسی نقوش در اندیشهٔ هنرمندان و هنرپروران ساسانی، که از اهمیت بالایی نیز برخوردار بوده، به‌طور کلی از دید نویسنده مغفول مانده است.

۹.۴ هنر ساسانی

هنر ساسانی به‌عنوان موضوع اصلی و مقدمه، فلزکاری، ظروف با نقش شکار، ظروف با نقش حیوانات و پرندگان، و ظروف با نقوش مراسم آیینی و درباری به‌عنوان زیرمجموعه‌های موضوع اصلی موردبحث قرار گرفته‌اند. در مقدمه بحث بر تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هنر ساسانی از دوره‌ها و تمدن‌های پیش و پس از خود بوده است. در این‌جا به زنده‌نگاه‌داشتن سنت‌های هنری هخامنشی و اشکانی اشاره شده است. دلایل تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هنر ساسانی به‌خوبی تبیین نشده است و مطالب انسجام مناسب درمورد اهمیت هنر این دوره ندارند.

> درحقیقت برکارآمدن ساسانیان تجدید حیات ملی با شکوهی برای ایران به‌شمار می‌رفت. به‌تبع این تجدید حیات سیاسی و اجتماعی، آثار هنری زیبایی خلق شد که حاصل همان روحیهٔ نودمیدهٔ حاکم بر قلمرو ساسانیان بود، کارهای هنری‌ای که به‌گفتهٔ پوپ تاکنون در نوع خود ـ پیش‌ازاین ـ پدید نیامده بود (عصارزادگان و موحد ۱۳۹۴: ۳۱۶).

هنر در این دوره با هنر روم در تقابل بوده است و به‌گفتهٔ عباس زمانی پس از ظهور اسلام هنر اسلامی را مسخ کرد و تحت‌تأثیر قرار داد (زمانی ۱۳۵۷: ۸). در این کتاب ذکر شده که هنر ساسانی نه‌تنها شامل هنر دورهٔ اشکانی، بلکه هنر آغازین روزها و سال‌های دورهٔ ساسانی است. در این خصوص، هرتسفلد معتقد است: «برای درک درست از مفهوم اصطلاح هنر ساسانی بهتر است به‌دلیل گستردگی محدودهٔ جغرافیایی نام سرزمین ــ به‌طور مثال ایران ـ در نظر گرفته شود» (هرتسفلد ۱۳۸۱: ۳۱۲).

در این بحث، هم‌چنین به مفهوم کاربردی‌بودن هنر در این دوره اشاره شده است. علاوه‌برآن ذکر شده که آثار فعلی (درمقابل آثاری که هنوز در حفریات باستان‌شناسی به‌دست نیامده) منعکس‌کنندهٔ زندگی و عقاید طبقهٔ حاکم است. ذکر این نکته لازم است که قطعیتی بر کاربردی یا تزیینی‌بودن آثار به‌جای‌مانده از دورهٔ ساسانی از مطالب این کتاب مستفاد نمی‌شود. بحث صورتک‌های حیوانی، استفادهٔ کاربردی از آن در زندگی روزمره، و هم‌چنین استفاده از آن برای مراسم آیینی از هر دو وجه کاربردی و تزیینی آثار حکایت دارد، درحالی‌که در این کتاب نویسنده نظر مشخصی در این خصوص ندارد و در برخی از مباحث وجه کاربردی و در برخی وجه تزیینی را غالب دانسته است. هم‌چنین، نمی‌توان قطعیتی در تزیینی‌بودن آثار به‌علت استفاده از نقش تزیینی پادشاه در نظر گرفت. در برخی منابع به ظروفی که در کارگاه‌های هنری، در کنار کاخ‌های سلطنتی، ساخته شده‌اند اشاره شده است که در آن‌ها نیز قطعیتی بر تزیینی یا کاربردی‌بودن اثر مستفاد نمی‌شود:

> هنر ساسانی، و به‌ویژه فلزکاری آن، هنری درباری است. احتمالاً در کنار کاخ‌های سلطنتی کارگاه‌هایی برای ساخت این اشیای فلزی گران‌بها و تجملاتی وجود داشته است. ظروف تولیدشده علاوه‌بر جنبهٔ مصرفی دارای تزیینات نیز بوده که بر زیبایی شکل و صورت ظروف می‌افزوده است (آزادبخت و طاووسی ۱۳۹۱: ۵۸).

۱۰.۴ فلزکاری

در این بحث به توجه زیاد هنرمندان به فلزکاری در دورهٔ ساسانی اشاره شده که این امر به کاهش چشم‌گیر نقوش برجستهٔ صخره‌ای در ایران منتهی شده است. البته این گفته

چنـدان دقیـق نیسـت و در مـواردی نشـان از نداشـتن شـناخت کـافی درخصـوص نقش‌برجسته‌های باقی‌مانده از دورهٔ ساسانی است. نقش‌برجسـته‌هـای ایـن دوره بـه‌دلیـل تخصص در طرح و تکنیک منحصربه‌فردند. ذکر این نکته لازم اسـت کـه بـا مطالعـهٔ آثـار دورهٔ ساسانی می‌توان نظاره‌گر توجه و اهمیت به هنرها به‌ویژه نقش‌برجسته بود. بسـیاری از نقش‌برجسته‌های دورهٔ ساسانی علاوه‌بر منبع الهام برای مطالعات در دوره‌های بعدی در زمرهٔ آثار ارزش‌مند این دوره‌اند.

> نقش برجسته‌های ساسانی جزو منابع و مآخذ بزرگ و ارزش‌مند دورهٔ ساسانی به‌شـمار می‌رود و معیارهای اصیلی اسـت بـرای سـنجیدن مـدارک بـه‌دسـت‌آمـده از مطالعـات باستان‌شناختی و تاریخی و دست‌یابی به نتـایج و کشـفیات مهـم. ایـن آثـار ارزش‌منـد نمودار بخش وسیعی از هنر، فرهنگ، و روش سیاسی و مذهبی ساسـانیان اسـت، زیـرا هریک از آن‌ها برای بیـان و انتقـال یـک مفهـوم و واقعـه‌ای صـادق خلـق شـده اسـت (موسوی حاجی و سرفراز ۱۳۹۶: ۱).

برخی نویسندگان، مانند اپهام پوپ، معتقدند بـه‌علـت توجـه بـه فلزکـاری در ایـن دوره سفال‌گری موردغفلت واقع شده و تنزل یافتـه اسـت، امـا ایـن گفتـه نیـز حـاکی از کـاهش چشم‌گیر آثار غیرفلزی مانند نقش‌برجسته‌ها نخواهد بود.

در بحث طرح‌های مورداستفاده در تزیینات ظـروف ایـن دوره، مطـرح شـده اسـت کـه طرح‌ها ملهم از حیوانات، گیاهان، اشـکال هندسـی، و نیـز موضـوعات دینـی یـا اسـاطیری هستند. در این دوره، بسیاری از ظروف بدون تزیینات و با تمرکز بر فرم ساخته شده‌انـد کـه نویسندهٔ کتـاب حاضـر بـه آن‌هـا اشـاره نکـرده اسـت. انـواع ظـروف (نقـره) ساسـانی در گنجینه‌های ملی و بین‌المللی مربوط به استان‌های جنوبی دریای مازندران اسـت. آن دسـته از آثار که در داخل ایران کشف شده‌اند، به‌اعتقاد نویسندهٔ کتاب اتفاقی بوده است و بیش‌تر آثـار در خارج از مرزهای ایران کشف شده‌اند. در این‌جا اتفاقی‌بودن کشف آثـار چنـدان صـحیح به‌نظر نمی‌رسد و نویسنده برای گفتهٔ خویش اَسنادی ارائه نکرده اسـت. براسـاس اطلاعـات تاریخی، بیش‌تر آثار کشف‌شده مربوط به محوطه‌های باستان‌شناسی هسـتند کـه حفـاری در آن‌ها اتفاقی نیست.

نویسنده بیان کرده که هنر دورهٔ ساسانی به‌گونه‌ای تجلی قـدرت حاکمـان اسـت کـه در ظروف فلزی نمود یافته است (اخوان اقدم ۱۳۹۶: ۴۸–۵۱) و ساخت ظروف فلـزی در ایـن دوره مختص به‌دستور پادشاه نبوده و موردتوجه گروه زیـادی از هنرمنـدان نیـز بـوده اسـت

(همان: ۵۳–۶۱). این دو نظریه کـه آثـار فلـزی در ایـن دوره موردتوجـه حاکمـان بـوده یـا هنرمندان و مردم عادی به آن توجه داشته‌اند از تناقضاتی اسـت کـه در ایـن کتـاب بـه‌طـور شفاف به آن پرداخته نشده است. پیش‌تر نیز اشاره شد که نویسنده وجه کـاربردی و تزیینـی ظروف را چندان واضح بررسی نکرده و به‌طور دقیق بـه ایـن موضـوع نپرداختـه اسـت. در صفحهٔ ۵۵ سطر ۸ ذکر شده که ظروف فلزی این دوره نمایان‌گر سـلیقهٔ اشـراف بـوده و بـه سفارش آن‌ها ساخته می‌شده است. در همین‌جا نیز ذکر شده است که به‌یقین طبقـات دیگـر اجتماع نیز از این ظروف استفاده می‌کردند.

در مبحث فلزکاری به انواعی از طرح‌هـای مورداسـتفاده در تـزیین ظـروف اشـاره شـده است. این طرح‌ها براساس یک نظم و طبقه‌بندی موردبررسی قرار نگرفته‌انـد. در ایـن بحـث به نقوش حیوانی، گیاهی، و هندسی پرداخته شده و به نقوش انسـانی، بـه‌عنـوان مهـم‌تـرین نقوش موردبحث، اشاره نشده است. هم‌چنـین، در پـرداختن بـه مضـامین نقـوش، تنهـا بـه مضامین دینی و اساطیری اشاره شده است و مضامین ادبی نقوش برخی ظروف، کـه در ایـن کتاب نیز به آن‌ها پرداخته شده، از یاد نویسنده مغفول مانـده اسـت. در کتـاب نوشـته شـده است: «مضامین تجلیلی از هدایا و نعمات زندگی اسـت و جـانوران بـزرگ شـکاری اغلـب آفریده‌های اهریمن هستند و نمی‌توان گفت که از نگاره‌های آن‌ها به‌عنوان طلسم علیه دیـوان استفاده می‌شده است» (همان: ۵۷). در این‌جا جانوران بزرگ شکاری آفریدهٔ اهریمن دانسـته شده‌اند. در ادیان مختلف سیمای اهریمن منشأ بدی، زشتی، پلیدی، تاریکی، جهل، سـتم، و... است. در *ارداویراف‌نامه* آمده است که اهریمن تن مادی نـدارد (*ارداویـراف‌نامـه* ۱۳۸۲: ۵۳). در *بندهش* آفریده‌های اهریمن همگی مینوی‌اند (فرنبغ‌دادگی ۱۳۸۰: ۹۸). هم‌چنـین، مهـرداد بهار اشاره کرده است: «اهریمن آفرینش خود را از ماده و هیولایی به‌شـکل خـویش آفریـده است» (بهار ۱۳۷۵: ۴۱).

انواع ظروفی که در این بحث موردبررسی قـرار گرفتـه‌انـد شـامل بشـقاب‌هـای گـرد و بزرگ، کاسه‌های گرد، تُنگ بیضی‌شکل، و گل‌دان گلابی‌شـکل اسـت. از روش‌هـای تـزیین ظروف به چکش‌کاری، حکاکی، و قلم‌کاری اشاره شده است. ظروفی که در ایـن کتـاب بـه آن‌ها پرداخته شده است، علاوه‌بر روش حکاکی،[۷] با روش‌های قلـم‌زنـی، نقـش‌برجسـته، و ریخته‌گری[۸] تزیین شده‌اند. در این بحث از واژهٔ قلم‌کاری به‌جای قلم‌زنی استفاده شده اسـت که صحیح نیست.

یکی از مهم‌ترین بحث‌ها در این‌جا جداکردن مضامین ظـروف باتوجـه‌بـه شـکل و فـرم ظرف است. در این‌جا اشاره شده است که مضامین شکار به‌طور معمـول روی بشـقاب‌هـای

تخت، مضامین بزمی روی گل‌دان و تُنگ‌ها، و مضامین روایی روی کاسه‌های نیم‌دایره‌ای مشاهده می‌شوند. بشقاب‌ها یا به‌طور کلی ظروف دایره‌شکل نشانی از خورشیدند. دایره براساس نظر سرلو، که اندیشهٔ یونگ را در این زمینه بررسی کرده، عبارت است از «بازگشت از کثرت به وحدت که با وحدت کامل تطابق دارد» (سرلو ۱۳۸۸: ۳۸۵).

از دیگر موارد مهم مسئلهٔ ابداع در آثار فلزی دورهٔ ساسانی است که به‌اعتقاد نویسنده، در طراحی هیچ‌یک از ظروف این دوره نشانی از ابداع نیست (اخوان اقدم ۱۳۹۶: ۶۰)، درحالی‌که ظروف فلزی این دوره، به‌ویژه ابریق‌ها و ظروف پایه‌دار، از طراحی بدیعی برخوردارند. برای بسیاری از تزیینات علاوه‌بر رنگ طرح‌هایی مانند مدالیون طراحی شده که در تزیینات آن‌ها قاب و حاشیه در نظر گرفته شده است. تنوع طرح‌های تزیینی مدالیون در فلزکاری و دیگر هنرهای این دوره بسیار است. در این کتاب، هم‌چنین اشاره شده که تولید ظروف در دورهٔ ساسانی تحت نظارت مستقیم دولت و با محدودیت بوده است. اگرچه در برخی منابع به نظارت شاه و دولت در تولید آثار هنری اشاره شده، محدودیتی برای آن ذکر نشده است.

۱۱.۴ ظروف با نقش شکار

در آغاز این بحث از کتاب، جملهٔ ابهام‌آمیزی درخصوص نمایش شکار آمده که نویسنده بیان کرده نمایش شکار در دورهٔ ساسانی به شکل‌های دیگر بسیار کم است (بنگرید به اخوان اقدم ۱۳۹۶: ۶۰). مشخص نیست مقصود نویسنده از این جمله چیست. در این دوره موضوع شکار در تزیین بسیاری از آثار هنری ازجمله نقش‌برجسته‌ها، تزیین سفال، پارچه، نگارگری، و... به‌چشم می‌خورد. در دورهٔ ساسانی نجیب‌زادگان و شاه‌زادگان کمان‌وری را می‌آموختند و از توانایی‌های آنان، چنان‌که در متن‌های پهلوی مانند (*Pahlavi Text* 1897 : 30-38) آمده، به‌کمندگرفتن شیران زنده و نزد پادشاهان آوردن بوده است. «سنت دیرین شکار به دورهٔ ساسانی می‌رسد و در آثار هنری، شاه اغلب در قالب یک قهرمان نمایش داده می‌شود که درحال شکار حیوانات است» (هینلز ۱۳۷۷: ۱۵۷). بنابر آن‌چه ذکر شد، موضوع شکار پراهمیت بوده و در بسیاری از آثار این دوره مشاهده می‌شود. البته نویسنده ذکر کرده که بشقاب‌های زیادی از جنس نقره با موضوع شکار و شکارچی برای استفاده در زندگی خصوصی و نیز در مراسم جشن در دربار ساخته شده است (اخوان اقدم ۱۳۹۶: ۶۴).نویسنده آورده است که استفاده از ابزار شکار مانند شمشیر

در نقوش ظروف ساسانی به هنر این دوره مربوط نیست و از جاهای دیگر به ایران آمده است، درحالی‌که علاوه‌بر پرداختن به شمشیر (همان: ۸۶) تصاویر فردی را نشان می‌دهند که با شمشیر به حیوانی حمله کرده است (همان: ۷۰، ۸۰، ۸۵، ۹۱). در برخی از تصاویر (مانند همان: ۸۰، تصویر ۶) بهرام پنجم درحال شکار با شمشیر است. درخصوص سابقهٔ جنگ‌افزار شمشیر می‌توان به قدیمی‌ترین آثار مفرغی ایران اشاره کرد که از مناطقی چون لرستان، ایلام، و کرمانشاهان کشف شده‌اند و درمیان آثار مفرغی، شمشیرهای مفرغی مربوط به گسترهٔ زمانی از هزارهٔ سوم قبل از میلاد تا حدود قرن هفتم و هشتم قبل از میلاد است.

طبقه‌بندی نمادین حیوانات در صفحهٔ ۶۷ سطر ۶ براساس عناصر چهارگانه در نظر گرفته شده که این طبقه‌بندی در هیچ منبعی مشاهده نشده است. در این‌جا ذکر شده که مقصود نویسنده خزندگان، پرندگان، و پستانداران بوده که این طبقه‌بندی براساس آن‌چه ذکرشده صورت نگرفته است. هم‌چنین، اشاره شده است از «دیدگاه مقاصد هنری در نمادشناسی» حیوانات به دو گروه طبیعی و افسانه‌ای تقسیم می‌شوند. علاوه‌براین‌که جملهٔ یادشده چندان شکل و محتوای صحیحی ندارد، درادامه تنها به حیوانات افسانه‌ای اشاره شده است. در این بحث اشاره به مرغ سقا، ققنوس، و سمندر شده است.

۱۲.۴ ترکیب‌بندی

در بحث ترکیب‌بندی به ویژگی‌های تعیین‌کننده مانند نوع، ترتیب، و جای قرارگرفتن حیوانات در تصاویر به‌ویژه در نقش‌برجسته‌های هخامنشی پرداخته شده است. به‌گفتهٔ نویسنده، او قصد توضیح و تفسیر کلی برخی از ظروف فلزکاری ساسانی و بحث درخصوص نمادشناسی و تفسیر نمادهای منقوش بر روی این ظروف را داشته است. در این مبحث، نُه بشقاب فلزی انتخاب شده که چهارتای آن نقره است. به‌طور کلی نقوش این بشقاب‌ها مضمون شکار دارند و فقط به یک یا دو عنصر نمادین آن‌ها پرداخته شده است.

نخستین بشقابی که موردبحث قرار گرفته با مضمون شکار بهرام اول ساسانی است که او قهرمان نبرد با گراز نر هم است. نویسنده این ظرف را براساس برخی منابع «غیرایرانی‌ترین» ظرف فلزی می‌داند. دلیل غیرایرانی‌بودن را نیز مربوط به حالت منحنی بدن اسب و حالت پای اسب‌سوار، که به‌تأثیراز هنر یونانی بوده، ذکر کرده است. در این‌جا به‌روشنی مشخص نیست که مقصود از کاربرد غیرایرانی‌ترین ظرف فلزی چیست. اگرچه

موارد بدن اسب یا پای اسب‌سوار قابل‌تأمل است، آرایش مو، لباس، و ترکیب‌بندی کلی این اثر چندان هم غیرایرانی به‌نظر نمی‌رسد. شاخی که بر کلاه پادشاه مشاهده می‌شود و گرازی که پادشاه با آن می‌جنگد به‌عنوان عناصر تصویری مهم در این ظرف موردبررسی قرار گرفته‌اند. گراز نماد بی‌باکی، بی‌بندوباری، لجام‌گسیختگی، و... است که پادشاه با کلاه شاخ‌دار، که نشان از الوهیت او دارد، دربرابرش پیروز می‌شود.

> نقش گراز در صحنه‌های شکار از قدمت بسیاری برخوردار است و در دورهٔ ایلام و هخامنشی نیز دیده می‌شود. وجه ملی و مردم‌پسند این جانور را می‌توان در مذهب زردشتی جست‌وجو کرد. در دورهٔ ساسانی دو تجسم از تجسم‌های ایزد بهرام از محبوبیت بیش‌تری برخوردار بود: یکی به‌شکل پرنده‌ای بزرگ و دیگری به‌شکل یک گراز نر. متأسفانه تصویر ارائه‌شده چندان کیفیت مناسبی ندارد و جزییات دقیق در آن مشخص نیست (وثوق بابایی و مهرآفرین ۱۳۹۴: ۳۵).

در این نبرد پادشاه با شمشیر به شکار حمله کرده است و در این‌جا دربارهٔ شمشیر، جنگ‌افزاری که سابقه و پیشینهٔ طولانی در آثار هنری دارد، موردبحث قرار نگرفته است. در بسیاری از ظروفی که موردبررسی قرار گرفته‌اند، اطلاعات فیزیکی اثر مانند ابعاد، محل کشف و نگه‌داری، و جنس ظرف آورده نشده است.

ظرف نقره با مضمون پادشاه درحال شکار شیر بشقاب دیگری است که به آن پرداخته شده است. در این ظرف شکارچی (پادشاه)، با تیر به‌سمت شکار حمله کرده است. نویسنده شکل کمان و حالت دست را از خصوصیات پیش از قرن پنجم میلادی دانسته و اشاره کرده که چنان‌که پادشاه هرمز سوم باشد، شیر نماد سلطنت است و به این‌که پیش از تاریخ شیر به‌منظور دیگری در عناصر تصویری به‌کار می‌رفته، پرداخته نشده است. نویسنده تصویر پادشاه در این ظرف را به‌احتمال هرمز دوم دانسته است (اخوان اقدم ۱۳۹۶: ۷۱). در صفحهٔ ۷۲ سطر ۸ ذکر شده چنان‌چه تاریخ این ظرف پیش از قرن پنجم باشد، پادشاه هرمز سوم است. در سطر ۱۲ همین صفحه نویسنده براساس گفته‌های بیوار (Adrian David Hugh Bivar) اشاره کرده که به‌علت تشابه نقوش این ظرف با نقش‌برجستهٔ صخره‌ای بهرام دوم با مضمون پادشاه درحال غلبه بر دو دشمن سلطنتی ــ امپراتوری روم و برادرش، بهرام اول، ممکن است بهرام دوم باشد، درحالی‌که نویسنده در دو سطر بعدی پادشاه را به‌احتمال هرمز سوم (به‌دلیل ادعای کسب تاج‌وتخت در اندیشهٔ او) معرفی کرده است. در اطلاعات مربوط به موزهٔ کلیولند، این اثر هرمز سوم ذکر شده، اما

به‌دلیل شباهت نوع تاجْ هرمز دوم محتمل‌تر است. شیر یکی از حیواناتی است که در آثار هنری دورهٔ ساسانی به‌وفور یافت می‌شود. این حیوان عنصر نمادینی است که نویسنده ویژگی‌هایی چون آتش، نور، عظیم، ترسناک، و نشان‌دهندهٔ زمین را به او نسبت داده است.

> شیر در فرهنگ‌های گوناگون بشری همواره به‌عنوان جانوری نیرومند، اما آرام و پرابهت موردستایش قرار گرفته، تصویر ذهنی انسان از شیر به‌عنوان پادشاه جانوران سبب شده تا او را نشانهٔ فرمان‌روایی و بی‌باکی بدانند. بنابراین، در بسیاری از فرهنگ‌ها شیر هم‌بسته با شاهان و خدایان پشتیبان آن‌هاست (طاهری ۱۳۹۶: ۱۳۱).

به‌طور کلی شیر نیرومندترین جانور ساکن فلات ایران و فرمان‌روای جان‌داران در زمین بوده و نماد شهریاری، دلاوری، و نگه‌بانی است که غلبهٔ پادشاه بر او نماد قدرت‌مندی، شجاعت، و دلاوری پادشاه است. استفاده از شیر، به‌منزلهٔ کهن‌الگویی نمادین، در بسیاری از آثار هنری ایران و در تمام دوره‌ها مشاهده می‌شود.

بشقاب نقره با مضمون شکار گوزن نر مربوط به قرن چهارم، که در موزهٔ بریتانیا نگه‌داری می‌شود، یکی دیگر از ظروف فلزی موردبحث است. در تصویری که از این ظرف ارائه شده نویسنده بر رایج و معمول‌نبودن این طرح در دورهٔ ساسانی معتقد است. در این بشقاب پادشاه سوار بر گوزن نر است و خنجر را بر گردن شکار فرو کرده است. در این ظرف، گوزن دیگری زیرپای گوزن خنجرخورده مشاهده می‌شود. از دلایل منحصربه‌فردبودن این ظرف خون جاری‌شده از محل زخم شکار و موهای بدن آن‌هاست که با نقطه‌چین قابل‌مشاهده است. نویسنده ذکر کرده که باتوجه‌به حیوانات شکاری در این بشقاب، به‌احتمال این اثر مربوط به مناطق خارج از ایران و مربوط به سرزمین‌های شرقی است. فرضیهٔ فوق حتی با درنظرداشتن گونهٔ حیوانی گوزن، که مربوط به سرزمین‌های شمال شرقی بوده است، چندان قوی نیست. در این ظرف، گوزن نر به‌عنوان شکار و نماد تجدید حیات، تعالی، نیک‌اندیشی، پاکی، و خلاقیت و کمان به‌عنوان ابزار شکار نماد قدرت و نیروی معنوی موردبحث قرار گرفته است.

بشقاب نقرهٔ طلاکاری که محل ساخت آن به‌احتمال شمال غربی ایران و مربوط به قرن پنجم یا ششم میلادی ذکر شده است، مشخص نیست که محل نگه‌داری آن کجاست و اندازهٔ آن چه‌قدر است. این ظرف با موضوع شکار از نگاه نویسنده تنها شیء متعلق به دورهٔ ساسانی است که با موضوع «داستان *شاهنامه*» نمود یافته است. براساس نوع کلاه یا تاج و لباس در ظروف موردبررسی این کتاب، بسیاری از شاهانی که به آن‌ها پرداخته

شده، همان پادشاه در *شاهنامه* است. علاوه‌برآن، سیمرغ به‌دفعات در این دوره نه‌تنها در تزیین ظروف فلزی، بلکه در هنر و صنایع دیگر مانند پارچه‌بافی به‌کار رفته است. سیمرغ در *شاهنامه* ازجمله موارد پراهمیت و پرکاربرد است. در این بحث به «بهرام ورثرَغنَه» اشاره شده است که این دو واژه (بهرام[۹] ــ ورِثرَغنَه[۱۰]) یکی در نظر گرفته شده‌اند، درحالی‌که از هم جدا هستند.

در این بحث اشاره شده که ورثرغنه تجلی‌دهندهٔ دنیای ماست و این ورثرغنه است که به‌صورت شتری نر بهرام و آزاده را به صحرا برده است. در دیگر ظروف فلزی این دوره که در این کتاب به آن اشاره نشده، بهرام و آزاده موضوع اصلی در تزیین ظروف‌اند. در این بحث به موی بافته/ نوارها و موی سر/ گیسو نیز اشاره شده است. منظور نویسنده از نوارها مشخص نیست و موی سر نمادی از پیشرفت‌های معنوی ذکر شده است.

ظرف دیگری که در ناحیهٔ پرم[۱۱] کشف شده بشقابی است که تصویر شاپور دوم را درحال شکار شیر نشان می‌دهد. از موارد نمادین این ظرف، علاوه‌بر کمان در دست پادشاه، شمشیر بلندی است که بر کمر بسته است. ذکر این نکته لازم است که فراوان‌ترین ابزار شکار در این دوره تیروکمان بوده است که جز در بحثی کوتاه (اخوان اقدم ۱۳۹۶: ۷۶) در جایی دیگر به آن پرداخته نشده است. شیری که در زیرپای اسب پادشاه قرار دارد، درحال لیسیدن زخم پایش است که به‌نظر نویسنده این صحنه نمایان‌گر هنر سرمتی[۱۲] است. نویسنده گفتهٔ فوق را براساس محل کشف اثر گفته است. سرمت یا سرم‌ها یکی از تیره‌های باستانی ایرانی‌تبار ساکن استپ‌های روسیه بودند و نویسنده شیری را که درحال لیسیدن زخم پای خود است به هنر این قوم نسبت داده است که چندان قطعیتی هم ندارد.

بشقاب نقرهٔ دیگر که اکنون در موزهٔ بریتانیا نگه‌داری می‌شود، به نبرد بهرام پنجم و یک جفت شیر ماده و نر مربوط است و توضیحات کوتاهی دربارهٔ داشتن یال برای شیر ماده آورده شده است.

بشقاب نقرهٔ مربوط به قرن پنجم میلادی منسوب به قزوین، که در موزهٔ متروپولیتن نگه‌داری می‌شود، ظرف دیگری است که موردبحث قرار گرفته است. براساس نوع تاج (کلاه)، که بر سر شاه مشاهده می‌شود، پیروز یا قباد اول است. در این بحث قوچ به‌عنوان عنصر نمادین موردبحث قرار گرفته است. بیش‌تر به بررسی این نماد در مصر و هم‌چنین آیین برهمایی پرداخته شده است. در این بحث، علاوه‌بر پرداختن به قوچ به‌عنوان حیوان نمادین در این ظرف، اشاره شده است که این بشقاب از کیفیت بالایی برخوردار است که

حاکی از ساخت آن توسط صنعت‌گران درباری است. قوچ نماد فرّ است و پیروزی شاه بر او حکایت از دست‌یافتن شاه به مقام بالا و فره است. در این بحث به ماهیت و نمادشناسی قوچ به‌عنوان عنصری مجزا پرداخته شده و به مفاهیم نمادین نبرد شاه و قوچ اشاره‌ای نشده است.

بشقاب جالب دیگری که به آن پرداخته شده در موزهٔ ارمیتاژ نگه‌داری می‌شود و مربوط به حضور خسرو انوشیروان در جمع عالی‌رتبگان دربارش است. هم‌چنین، در قسمت پایین بشقاب هرمز چهارم، پسر خسرو انوشیروان، درحال شکار بُزهای وحشی مشاهده می‌شود. به عناصر نمادین اسب، پوشش سر، تخت شاهانه، شمشیر، هلال، و تاج در نقوش این بشقاب اشاره شده است. شمشیر از عناصر مهمی است که در بیش‌تر ظروف مشاهده می‌شود، درحالی‌که نویسنده به این جنگ‌افزار مهم کم‌تر اشاره کرده است. در این کتاب از شمشیر به‌عنوان نمادی از انهدام جسمانی، ارادهٔ روحی، و هم‌چنین نماد روح و کلام خدا یاد شده است.

به‌دلیل وجود ماه (شکل هلال) بالای سر پادشاه چندین فرضیه مبنی‌بر وجود پادشاهانی چون خسرو انوشیروان، هرمز، یزدگرد دوم، و شاپور دوم است که درنهایت نویسنده قطعیتی بر پادشاه آن ذکر نکرده است. در کتاب *تمدن ساسانی* نوشته شده است: «تاج بهرام پنجم مزین به هلال ماه بوده است» (سامی ۱۳۹۸: ۲۸). بر این اساس، می‌توان گفت پادشاه در این ظرف بهرام پنجم است و هلال ماه مظهر آناهیتاست.

بشقاب دیگری که در این مبحث به آن پرداخته شده مربوط به تصویر خسرو دوم است که در کتاب‌خانهٔ ملی پاریس نگه‌داری می‌شود. گاو نر، گوزن نر، جواهرات و سنگ‌های قیمتی، و گراز نر از عناصر نمادین این بشقاب هستند که به آن‌ها پرداخته شده است. گاو نر نماد توانایی جنسی، قدرت، و انرژی ذکر شده است. گوزن نر از عناصر نمادینی است که علاوه‌بر این بشقاب در بشقاب دیگری که ذکر آن رفت، مشاهده می‌شود و در این‌جا نیز موردبحث قرار گرفته است. در بحث گراز نر علاوه‌بر نقش نمادین این عنصر در فرهنگ ایران، به فرهنگ‌های سومری، سامی، مصری، یونانی، و هندو نیز پرداخته شده است. گراز نر در فرهنگ ایرانی در مقایسه با فرهنگ‌های دیگر از اهمیت بیش‌تری برخوردار بوده که در این‌جا نویسنده اهمیت چندانی به آن نداده است.

آخرین بشقابی که در این بخش به آن پرداخته شده مربوط به شکار ببر توسط شاپور سوم است که در موزهٔ ارمیتاژ نگه‌داری می‌شود. حیوان نمادینی که در این‌جا به آن اشاره

شده ببر است، ولی به ویژگی‌های نمادین پلنگ اشاره شده است. پلنگ نماد شجاعت و از خصوصیاتش قدرت‌مندی است. جمع‌بندی در پایان بحث بر تصویر پادشاه در مرکز تمامی ظروف تمرکز دارد، به‌طوری‌که اولین چیزی است که توجه بیننده را جلب می‌کند. درکلْ پرداختن به ظروف در این بخش نظم مشخصی براساس نوع جنس، عناصر تصویری نمادین، و... ندارد و اطلاعات تاریخی آثار به‌طور دقیق ذکر نشده است. در این دوره، برخلاف دوره‌های قبل، خدایان در صحنه‌های شکار ظاهر می‌شوند و هم‌چنین تنها شاه ساسانی است که به‌عنوان نماد شکست‌ناپذیر در صحنه‌های شکار دیده می‌شود که همیشه پیروز این نبرد است.

۱۳.۴ ظروف با نقش حیوانات و پرندگان

نویسنده، در آغاز این بحث، از حیوان‌دوستی و هم‌چنین تبحر ساسانیان در نشان‌دادن حیوانات در آثار هنری یاد کرده و به نمادشناسی پرنده از دیدگاه یونگ، فرهنگ مصری، و هندی پرداخته است. در بخش‌های آغازین کتاب درخصوص نماد و نمادپردازی به هند، مصر، و یونان اشاره نشده، درحالی‌که در تفسیر ظروف از باورهای نمادین این فرهنگ‌ها استفاده شده است. شاید بهتر بود نویسنده به‌جای پرداختن به نماد در فرهنگ‌های مختلف، علاوه‌بر بسط و گسترش عناصر نمادین در فرهنگ ایرانی، به نماد در باورهای ساسانی بیش‌تر می‌پرداخت. نویسنده به مباحث بال، ققنوس، عقاب، و درادامه نباتات/ رستنی‌ها، درخت، شاخه، و برگ در چهار بشقاب، سه ظرف دسته‌دار (ابریق[۱۳] و فنجان)، و یک ظرف بی‌دسته پرداخته است. یکی از اساسی‌ترین معایب کتاب انسجام‌نداشتن در چهارچوب نظری است و نویسنده مشخص نکرده که مطالب براساس اندیشهٔ مبسوطِ کدام گروه یا فرد بوده که براساس آن تبیین نقوش صورت گرفته است.

سیمرغ از موجودات افسانه‌ای و نمادینی است که نخستین بار در دورهٔ ساسانی از آن برای تزیین آثار استفاده شده است. سیمرغ، به‌روایات کهن، بر بالای درخت شگفت‌آور هرویسپ تخمه[۱۴] آشیان دارد. این نقش در منابع بسیاری نیز موردتوجه بوده و به آن پرداخته شده است؛ ازجمله «سیمرغ در *شاهنامه* و *اوستا* و روایات پهلوی، موجودی خارق‌العاده و شگفت است. پرهای گسترده‌اش به ابر فراخی می‌ماند و در پرواز خود پهنای کوه را فرامی‌گیرد» (یاحقی ۱۳۸۸: ۵۰۳). هم‌چنین، در مقاله‌ای دیگر آمده است:

> سیمرغ ساسانی درواقع یک موجود افسانه‌ای است که ترکیب شده از چندگونه حیوان شامل بدن و سر سگ، پنجه‌های شیر و دم طاووس است. بدن سیمرغ نماد زمین، بال‌های او نماد آسمان، و پولک و فلس‌هایش نماد آب است (طاهری ۱۳۸۸: ۱۸).

نویسنده در بررسی دو بشقاب و یک اِبریق به نقش سیمرغ پرداخته و به نمونه‌هایی از این حیوان اشاره کرده که ترکیبی از شیر، سگ، و پرنده است. درادامه به ترکیب سر گرگ، سر شیر یا پلنگ، تن پستان‌دار، و پا و بال عقاب اشاره شده است. هم‌چنین، به ققنوس پرداخته شده که تصویری از آن در ظروف مشاهده نشده است. گویا ققنوس به‌علت یکی‌انگاشتنش با سیمرغ موردبررسی قرار گرفته است. هم‌چنین، به عقاب به‌عنوان عنصر نمادین در تفکر بومیان آمریکای شمالی، آزتک‌ها، آفریقا، و دنیای کلاسیک پرداخته شده است. در اغلب ظروفِ دارای نقش سیمرغ مربوط به دورهٔ ساسانی، سیمرغ داخل کادری دایره‌شکل جای گرفته که یادآور حلقهٔ فره است.

خروس یا قرقاول در مرکز بشقاب فلزی از دیگر مواردی است که به آن پرداخته شده است. این حیوان گردن‌بند یا روبانی به منقار دارد که حاکی از به‌هم‌راه‌داشتن یا به‌ارمغان‌آوردن اقبال خوش است. در این بحث، خروس بیش‌تر در فرهنگ هندی بررسی شده است. کاربرد این نقش در فرهنگ‌های دیگر حائز اهمیت بوده است. ازاین‌رو، پرداختن به آن در فرهنگ ساسانی خالی از لطف نیست و درجهت مطالب کتاب است.

بشقاب و فنجان فلزی با نقش گوزن، بز، و درخت از دیگر ظروف فلزی است که در این‌جا به آن پرداخته شده است. نویسنده به استفاده از این ظرف در مراسم آیینی پرداخته و به بخش پراهمیت نقوش، مانند درخت، کم‌تر توجه کرده است.

ظرف دیگری که موردبررسی قرار گرفته اِبریق است که از آن به جام فلزی یاد شده است. این ظرف در موزهٔ ارمیتاژ نگه‌داری می‌شود و تصویر شتر بال‌دار روی این ظرف بازتاب اسطوره‌های قدیمی بین‌النهرین ذکر شده است. در تفسیر این نقش، نویسنده به ذکر محل زیست و خطرناک‌بودن این حیوان بسنده کرده است. درمیان حیوانات ترکیبی و بال‌دار، شتر به‌ندرت در آثار ساسانی مشاهده می‌شود.

ظرف موردبحث دیگر گل‌دان فلزی است که در موزهٔ ارمیتاژ نگه‌داری می‌شود. نقوش عقاب و آهو در این ظرف موردبحث قرار گرفته است. در پایان این مبحث به‌طور کلی به نقوش نباتات/ رستنی‌ها، درخت، شاخه، و برگ پرداخته شده است. در این بحث تصویری ارائه نشده و نویسنده به‌صورت کلی و به‌دلیل استفاده از این نقوش در ظروف ساسانی به

آن اشاره کرده است که چندان مناسب نیست و بهتر بود تا در مواجه با هر نقش که در ظروف مشاهده می‌کرد، به تفسیر آن نقش می‌پرداخت.

۱۴.۴ ظروف با نقوش مراسم آیینی و درباری

نویسنده به ظرف‌هایی در این دوره پرداخته که پادشاه نقش اصلی در نقوش آن‌ها نیست. مضمون نقوش در این ظروف صحنه‌های جشن، شادی، و مراسم آیینی است که از دیدگاه نویسنده نمادین‌ترین ظروف دورهٔ ساسانی به‌شمار می‌روند. درابتدا دربارهٔ ظروف توصیف کوتاهی آورده است. سپس به مضامین زن، گیسو یا موی سر، تاج، جواهرات، رقص، موسیقی، گروه نوازندگان، شیپور، چنگ، چنگ کوچک، بربط، گیاهان، باغ، گل‌های مختلف، شاخه، برگ، میوه، دانه/ هسته، تاک/ درخت مو، دسته یا خوشه، کاسه یا سبو، سگ، خرس، و طاووس پرداخته است.

یک عدد تُنگ تخم‌مرغی‌شکل از جنس نقره، سه عدد کاسهٔ نقره، دو عدد بشقاب، دو عدد گل‌دان (تُنگ) نقره، یک عدد ظرف بیضی‌شکل از جنس نقره و زراندود، یک عدد تُنگ (اِبریق) نقره، یک عدد کاسهٔ نقره طلاکاری‌شده، یک عدد تُنگ (اِبریق) نقره با زمینهٔ طلاکاری، و یک عدد تُنگ (گل‌دان) با زمینهٔ طلاکاری اشیای منتخب نویسنده‌اند. در این‌جا تفاوت تُنگ، گل‌دان، و ابریق ذکر نشده است، درحالی‌که تُنگ دسته ندارد، اما ابریق پایه و دسته دارد. تُنگ نقرهٔ تخم‌مرغی‌شکل که در موزهٔ ایران باستان نگه‌داری می‌شود، به خوشه‌های انگور و برگ مو آراسته است. وجه نمادین انگور و برگ مو در این ظرف چندان موردتوجه نویسنده نبوده است. مضمون این نقش حاکی از مراسم آیینی است که در دورهٔ ساسانی از آن استفاده شده است. بر روی این ظرف چهار ترکیب‌بندی با مضامین مختلف مشاهده می‌شود که نویسنده به آن اشاره نکرده است. سه کاسهٔ نقره، که در موزهٔ ایران باستان نگه‌داری می‌شود، حاوی شش صحنهٔ مختلفِ رامش‌گری است. تصاویر مناسبی از این ظرف ارائه نشده است تا متن برای خواننده قابل‌فهم باشد. در این بحث، نویسنده به توصیف نقوش به‌جای تحلیل آن‌ها پرداخته است.

عناصر مشترک در ظروف موردبررسی در این بحث عبارت‌اند از زن و درخت انگور، برگ و شیرهٔ این درخت. برخی تصاویر به مراسم انگورچینی اشاره دارند. زن در این ظروف گاهی درحال رقص هم‌راه با آلات موسیقی و گاهی درحال چیدن و پخش انگور یا شیرهٔ آن است. انگور یا تاک از گیاهانی است که نقش نمادین آن را در هنر ایران باستان به‌وفور مشاهده می‌کنیم.

> در اساطیر ایرانی انگور از خون گاو یکتاآفریده پدید آمد. زمانی‌که این گاو در حملهٔ اهریمن کشته شد، در محل کشته‌شدهٔ گاو ۵۵ گونه دانه و دوازده گونه گیاه دارویی رویید و از خون او انگور پدید آمد (واشقانی فراهانی ۱۳۸۶: ۲۴۳).

یکی دیگر از عناصر نمادین، که در تُنگ طلاکاری مشاهده می‌شود، نقش انار است. انار از مقدس‌ترین درختان است که تقدس خود را از زمان باستان تاکنون حفظ کرده است و نماد باروری و حاصل‌خیزی است. «انار همواره میوه‌ای عرفانی و مقدس بوده که نزد پیشینیان سمبل عشق و تولیدمثل قلمداد شده و دانه‌های درون آن یادآور نعمت و فراوانی بوده است» (سلطانی‌نژاد و دیگران ۱۳۹۳: ۵۰-۵۴). هالهٔ دور سر در دورهٔ ساسانی در بسیاری از هنرها مشاهده می‌شود. در گل‌دان (تُنگ) نقره تصویر زنانی مشاهده می‌شود که هالهٔ دور سر دارند و نویسنده به آن توجهی نکرده است. هالهٔ دور سر نمادی است از «تقدس، نیروی معنوی و قدرت نور، فرّ، دایرهٔ شکوه‌مند، فضیلت، صدور قوهٔ حیاتی موجود در سر، انرژی حیاتی خرد، و نور متعالی معرفت» (کوپر ۱۳۷۹: ۳۷۸).

عودسوز در دستِ رقصنده حاکی از نقش نمادین آن در مراسم آیینی و دینی است که نویسنده توجهی به آن نداشته است. مادهٔ خوش‌بو هم‌چون عود برای معطرساختن فضا از دوران باستان در مراسم آیینی کاربرد داشته است. عود به‌عنوان هدیه یا خیرات یا محافظت دربرابر نیروهای شر سوزانده می‌شود. درپایان اشاره می‌شود که رقص از اهمیت بالایی برخوردار و رسالت آن کیهان‌شناختی و تجسمی است که از نیروهای جاودانی نیز برخوردار است. رقص‌های آیینی درعین‌حال برای بیان آرزوها، امیدها، و هم‌چنین وسیله‌ای برای برآوردن امیدها و آرزوهاست. رقص بخش جدایی‌ناپذیر و از مهم‌ترین هنرهای جوامع ابتدایی محسوب می‌شود.

> انسان‌های پیش از تاریخ نیز براساس منابع باستان‌شناسی می‌رقصیدند. این انسان‌ها در جوامع ابتدایی زندگی می‌کرده‌اند. در چنین جوامعی هنرمند درواقع پیشه‌ورز است و با اجتماع خویش پیوندی ضروری دارد. چنان‌چه در جوامع ابتدایی قدیم بسیاری از کارها از نیایش خدایان، پرستش چیزهای مقدس، جشن‌ها، عروسی‌ها، عزاها، طلب‌ها، بیم و امیدها با رقص توأم بود. در فرهنگ‌های باستانی، مهم‌ترین رخدادهای کیهانی و اجتماعی و طبیعی به‌وسیلهٔ رقص بیان و تفسیر شده و انسان‌ها از این طریق با آن‌ها مواجه می‌شده‌اند (خدامی و دیگران ۱۳۹۱: ۷۴).

۵. سخن آخر

در این‌جا نویسنده بیان کرده که از دیدگاه نمادشناسانه ظروفِ دورهٔ ساسانی را بررسی کـرده است. او هدف از تولید این آثار را علاوه‌بر نمایش شوکت، شکوهِ دربار، قدرت، و شـجاعت پادشاهی بی‌نقص‌بودن شاه درمقام قدرت زمینـی دانسـته اسـت. عـلاوه‌بـر دولـت ساسـانی دولت‌های دیگر، مانند هخامنشی، هدفشان از تولید این ظروف، علاوه‌بر نمایش قدرت شـاه، اشاعهٔ مفاهیم دینی نیز بوده که در این‌جا اشـاره بـه آن در توجـه نویسـنده نبـوده اسـت. در کتاب مدنظر به تفسیر نمادین مضامین با تکیه بر باورهای زرتشـتی اشـاره شـده اسـت، امـا علاوه‌برآن‌که در متن به‌شـکلی منسـجم بـه ایـن موضـوع پرداختـه نشـده، در مـواردی نیـز نمادین‌بودن نقوش رد شده است. به‌نظر نویسـنده، آثـار بـه‌جـای‌مانـده از ایـن دوره چنـدان بازنمودی از دین و اوضاع سیاسی ندارند، درحالی‌که در مواردی ازجمله صـفحهٔ ۱۴۱ سـطر دهم در توصیف ظروف ذکر شده است که تصاویر مربوط به جشن و سرور اسـت و معـانی متعالی و معنوی را القا می‌کنند. هم‌چنین، ذکر شده است که در نمادشناسی نقـوش معـانی‌ای ازجمله نیروها و اندیشه‌های متعالی، تجدید حیات، و مواردی از این دست استنباط می‌شـود. باوجود پرداختن به مباحثی ازجمله «نمادپردازی و دین» چندان به نمادهای دینـی و بـازنمود آن در آثار فلزی دورهٔ ساسانی پرداخته نشده است.

نمایه، کتاب‌نامهٔ فارسی، و انگلیسی از مطالب پایانی کتاب است. برخی واژگان در نمایـه براساس حروف الفبا تنظیم نشده‌اند. ازجمله مثلث معنایی که در ردیف واژگان حـرف «آ» و آلات موسیقی مانند چنگ، سرنا، بربط، و... ذیل واژهٔ آلات موسـیقی آمـده‌انـد. واژهٔ ارسـطو پس از واژهٔ اژدها و اسب آمده است. فـروم در ردیـف واژگـان حـرف «ا» و *اوستا* پـس از اهریمن آمده است. بربط علاوه‌برآن‌که ذیل آلات موسیقی آمده به‌صورت جداگانه در ردیف واژگان حرف «ب» آمده است. خسرو انوشیروان پس از خسرو اول و زبـان‌شناسـی پـس از زلف و ذیل زیورآلات واژگان آویز، النگو، دست‌بند، و... آمده است، سهره پیش از سـودان و کهن‌الگو پیش از کودک آمده است. مُهر پـیش از مـو و هیروگلیـف پـیش از نخـل آمـده و هم‌چنین این واژه دوبار تکرار شده است.

۶. نتیجه‌گیری

هنر دورهٔ ساسانی به‌گونه‌ای با باورهای مردم پیوند خورده که یکـی از نمودهـای آن نقوشـی است که در تزیینات آثار فلزی مشاهده می‌شود. کتاب مدنظر به تبیین این نقـوش بـا دیـدگاه

نمادشناسی پرداخته است و در این بستر تأکید بر جنبهٔ توصیفی و توجه کم‌تر بـه تحلیـل آن شده است. در تمام بحث‌های کتاب نویسنده چهارچوب نظری مشخصی در نظـر نداشـته و از بسیاری از نظریه‌ها استفاده کرده است. هم‌چنـین، در ایـن کتـاب مطالـب نقـوش تزیینـی براساس نظم مشخصی موردبررسی قرار نگرفته و براثر این بی‌نظمی تحلیـل نقـوش نمـادین به‌صورت ناقص ارائه شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. نویسندهٔ فرانسوی.

۲. بنیان‌گذار مذهب رواقی، فیلسوف یونانی.

۳. یکی از روش‌های تزیین آثار فلزی با استفاده از انواع قلم است.

۴. قلم‌کاری از روش‌های نقش‌اندازی (چاپ) روی پارچه است.

۵. نشانه‌شناس و فیلسوف پراگماتیست آمریکایی.

۶. یکی از تأثیرگذارترین متفکران قـرن بیسـتم در حـوزهٔ روان‌شناسـی، نقـد ادبـی، زبـان‌شناسـی، و فلسفه است.

۷. ایجاد طرح و نقش روی موادی مانند فلز، چوب، کاشی، و... با انواعی از قلم.

۸. فن شکل‌دادن فلزات از طریق ذوب و ریختن آن در قالب که براثر سردشدن به شـکل مـوردنظـر می‌توان دست یافت.

۹. نمود واقعی آن همان بهرام گور، پادشاه نامی ساسانی، است.

۱۰. نام ایزدی در دین زردشتی و ایزد باستانی جنگ.

۱۱. واقع در حاشیهٔ کوه‌های اورال.

۱۲. سرمت‌ها از اقوام باستانی ساکن استپ‌های جنوب روسیه‌اند.

۱۳. ظرف فلزی دسته‌دار.

۱۴. این درخت ضد گزند است و کلیهٔ تخم‌های گیاه و رستنی‌ها را دارد. هر بار کـه سـیمرغ از روی درخت بلند می‌شود، هزار شاخه از آن می‌روید و هر وقت که بـر روی آن فـرود مـی‌آیـد، هـزار شاخه از آن شکسته و تخم‌ها پاشیده و پراکنده می‌گردد (فیروزمندی و بابایی ۱۳۹۳: ۹۸).

کتاب‌نامه

آریان‌پور، منوچهر و دیگران (۱۳۸۵)، *فرهنگ انگلیسی به فارسی*، تهران: جهان رایانه.

آزادبخت، مجید و محمود طاووسی (۱۳۹۱)، «استمرار نقش‌مایه‌های ظروف سیمین دورهٔ ساسانی بر نقوش سفالینه‌های دورهٔ سامانی نیشابور»، فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *نگره*، ش ۲۲.

اخوان اقدم، ندا (۱۳۹۶)، *بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نمادشناسانه*، تهران: فرهنگستان هنر.

ارداویراف‌نامه (۱۳۸۲)، *ترجمهٔ متن پهلوی فیلیپ ژینیو*، ترجمهٔ ژاله آموزگار، تهران: معین.

بهار، مهرداد (۱۳۷۵)، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران: توس.

حسن‌زاده، رمضان (۱۳۹۲)، *مقاله‌نویسی در علوم رفتاری*، تهران: ویرایش.

خدامی، علیرضا، جبار رحمانی، و عالمه شریفی (۱۳۹۱)، «رقص، فرهنگ و مذهب نگاهی انسان‌شناختی به رقص‌های سنتی»، *پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران*، دورهٔ ۲، ش ۲.

رضوی‌فر، آملیه و حسین غفاری (۱۳۹۰)، «نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم»، *فلسفه*، س ۳۹، ش ۲.

زمانی، عباس (۲۵۳۵)، *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، تهران: ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

سامی، علی (۱۳۹۸)، *تمدن ساسانی*، تهران: سمت.

سرلو، خوان ادوارد (۱۳۸۸)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، تهران: دستان.

سلطانی‌نژاد، آرزو، حمید بروجنی فرهمند، و تورج ژوله (۱۳۹۳)، «تجلی نمادها در قالی ارمنی‌باف در ایران»، فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *نگره*، ش ۳۰.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶)، *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها*، تهران: شورآفرین.

طاهری، علیرضا (۱۳۸۸)، «تأثیر تصویر سیمرغ بر روی هنر اسلامی؛ بیزانسی و مسیحی»، نشریهٔ علمی ـ پژوهشی *هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی*، ش ۳۸.

عباسلو، احسان (۱۳۹۱)، «نقد کهن‌الگوگرایانه»، *کتاب ماه ادبیات*، ش ۱۸۲.

عرب، سمیرا (۱۳۹۴)، *بررسی تطبیقی زیباشناسی نقوش خاتم‌کاری دورهٔ صفوی و قاجار*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.

عصارزادگان دزفولی، زینب و عبدالعزیز موحد (۱۳۹۴)، «هنر در عصر ساسانی»، فصل‌نامهٔ *تاریخ‌پژوهی*، ش ۶۵.

فرنبغ‌دادگی (۱۳۸۰)، *بندهش*، گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.

فیروزمندی شیره‌جینی، بهمن و الهام بابایی (۱۳۹۳)، «نمادشناسی نقوش جانوری در هنر ساسانی»، *پیام باستان‌شناس*، ش ۲۱.

کوپر، جی. سی. (۱۳۷۹)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

موسوی حاجی، رسول و علی‌اکبر سرفراز (۱۳۹۶)، *نقش‌برجسته‌های ساسانی*، تهران: سمت.

مولایی، چنگیز (۱۳۹۲)، *آبان‌یشت*، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

واشقانی فراهانی، ابراهیم (۱۳۸۹)، «سرآغاز گیاهان در اساطیر ایرانی»، *مطالعات ایرانی*، ش ۱۷.

هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱)، *ایران در شرق باستان*، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هینلز، جان (۱۳۷۷)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: آویشن و چشمه.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷)، *انسان و سمبل‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.

Baring, A. and J. Cashford (1993), *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*, London: Penguin, Bhagavata Purana.
Pahlavi Texts (1897), J. M. Jamasb Asana (ed.), Fort Printing Press.