بررسی عناصر نمادین و اسطوره‌ای در هنر فلزکاری دوره‌ی ساسانی مکشوفه از مازندران

علی محمودی عالمی
گروه تاریخ، واحد نجف‌آباد ،دانشگاه آزاد اسلامی ،.نجف آباد، ایران
محمدکریم یوسف جمالی (نویسند مسئول)
دانشیار گروه تاریخ، واحد نجف‌آباد ،دانشگاه آزاد اسلامی ،.نجف آباد، ایران
yousef_jamali2000@yahoo.com)
مهدی موسوی کوهپر
گروه باستان‌شناسی،دانشگاه تربیت مدرس، تهران،ایران
ناصر جدیدی
استادیار گروه تاریخ، واحد نجف‌آباد ،دانشگاه آزاد اسلامی ، نجف آباد، ایران
Jadidi_naser@yahoo.com

چکیده

یکی از درخشان‌ترین دوره‌های تاریخ فرهنگ و تمدن ایران از نظر ترویج هنرهای گوناگون، دوره‌ی ساسانی می‌باشد. نواحی ساحلی دریای خزر به‌ویژه مازندران از دیرباز محل تجلی آثار هنری بوده‌است و نمونه‌های بی‌شماری از این آثار در گوشه و کنار موزه‌های مختلف در داخل و خارج کشور به‌چشم می‌خورد. هنر درخشان دوره‌ی ساسانی بسیاری از مظاهر زندگی و شکوه پادشاهان را به‌تصویر کشیده‌است. با نگاهی عمیق به آثار ساخته‌شده در این دوره، می‌توان به‌آسانی دریافت که استفاده‌ی وسیع از نقوش پرندگان، حیوانات، گیاهان، ایزدان و موجودات اساطیری به‌شیوه‌ای نمادین در این آثار مشاهده می‌شود. پس از بررسی و تحقیق در مورد کلیه‌ی آثار تهیه‌شده در دوره‌ی ساسانی یک وجه مشترک در همه‌ی آن‌ها، نظرها را به خود جلب می‌کند و آن تشابه و هماهنگی نقوش تزیینی در کلیه‌ی این آثار به‌ویژه نقوش‌برجسته، ظروف فلزی، پارچه‌ها و مهرها می‌باشد. هدف از این پژوهش، بررسی عناصر نمادین و اسطوره‌ای بر روی آثار فلزی مکشوفه از مازندران در دوره‌ی ساسانی، در پاسخ به سؤال چیستی ارتباط مضامین اسطوره‌ای عصر ساسانی با نقوش خلق‌شده بر روی آثار فلزی مکشوفه از مازندران در دوره‌ی ساسانی بوده‌است.

واژگان کلیدی : ساسانی، مازندران، هنر فلزکاری، مضامین نمادین و اسطوره‌ای، ظروف فلزی

وجه تسمیه‌ی مازندران

ریشه‌ی واژه‌ی مازندران و تاریخ پیدایش و دگرگونی آن به‌درستی دانسته‌نیست، اکثر پژوهشگران برآنند که نام مازندران از سده‌ی هفتم هجری قمری هم‌زمان با یورش مغولان جانشین نام تبرستان گردید (مهدوی، ۱۳۷۵: ۱۳۹). یاقوت حموی نخستین مورخی که واژه‌ی مازندران را در نوشته‌ی تاریخی به‌کار برده‌است، می‌گوید که از آن در کتاب‌های پیشین نیافته و نمی‌داند که این واژه از چه زمانی به‌کار رفته‌است (لسترنج، ۱۳۸۳: ۳۹۳). به‌گزارش ابن‌اسفندیار مازندران را در اصل (موز اندرون) می‌گفتند، یعنی ولایت درون موز و موز نام کوهی بوده‌است که از حد گیلان تا لار و قصران و جاجرم کشیده بوده‌است (ابن‌اسفندیار،۱۳۲۰:۲۰). در اواخر قرن نهم ه.ق ظهیرالدین مرعشی نیز نام مازندران را مانند ابن‌اسفندیار به‌سبب واقع‌شدن در داخل کوه موز، مازندرون به‌معنی سرزمین درون آن‌ها دانسته‌است (مرعشی، ۱۳٦۳: ۲۱). بارتولد نیز با توجه به گفته‌های ظهیرالدین در باب نام مازندران گوید: «در حدود تبرستان دیواری بود که او را ماز می‌نامند، و از آن‌جا تا کناره‌ی دریای مازندران را اندرون ماز یا مازاندرون می‌گفتند» (بارتولد، ۱۳۷۲: ۲٤۰).

در حقیقت تبرستان و مازندران مترادف و به یک معنی بوده‌اند، اما در همان‌حال که اسم تبرستان بر تمامی نواحی کوهستانی و اراضی پست ساحلی اطلاق می‌شده‌است، کلمه‌ی مازندران بر منطقه‌ی اراضی پست ساحلی که از دلتای سفیدرود تا جنوب خاوری بحر خزر امتداد دارد، اطلاق می‌گردید. سپس این کلمه، یعنی مازندران بر تمام نواحی کوهستانی و ساحلی اطلاق گردید (رابینو، ۲۲:۱۳٦۵). نخستین باری که در نوشته‌ای از روزگار پیش از اسلام به واژه‌ی تبرستان برمی‌خوریم، در نامه‌ی تَنسَر موبد موبدان اردشیر اول ساسانی است که به شاه تبرستان «گشنسب‌شاه» نامه نوشته و او را شاه پدشخوارگر و تبرستان و... خوانده‌است، نکته‌ی نوشتاری در باب صحت طبر یا تبر این است که، در تاریخ یعقوبی که احتمالاً کهن‌ترین جایی است که این نام در آن آمده، وی در کنار اسامی ایالات دیلم و جیلان و... از (تبر) یاد می‌کند (یعقوبی، ۱۳٦٦: ۲۲۰). همچنین در طی قرون اولیه‌ی هجری قمری کلمه‌ی تبرستان به‌جای پرشوارگر مورد استفاده بوده و این نام به‌طور کامل روی سکه‌های اسپهبدان این منطقه (سکه‌هایی که به سکه‌های عرب‌ساسانی موسوم‌اند)، یعنی فرخان، دادبرزمهر و خورشید، در دوره خلافت امویان و سپس حکام عباسی حاکم بر این استان دیده می‌شود (نوروززاده چگینی، ۱۳٦٦: ۲۱)، (شایان، ۱۳٦۷: ۱۹).

جغرافیای تاریخی مازندران

تبرستان از شمال به دریا، از جنوب به کوه‌های شمال ایران، از غرب به گیلان و از شرق به گرگان می‌رسد، حدفاصل بین رود هراز تا گیلان را رویان می‌نامند (اوشیدری، ۱۳۷۱: ٥٦). بلاذری در فتوح‌البلدان مربوط به قرن سوم هجری از هشت ناحیه در تبرستان نام می‌برد (بلاذری، ١٣٦٤: ۹۲–۹۷). این منطقه، بخشی از یک منطقه‌ی بزرگ است که در دوران مختلف به نام‌های مازندران، تبرستان و گاهی هم رویان موسوم بوده‌است. همه‌ی بخش‌های این منطقه بارور است مگر بخشی که بر شمال است. این بخش کوهستانی و سرد است و جایگاه کوه‌نشینانی به‌نام کادوسی‌ها، آماردها، تپورها، کورت‌ها و جز ایشان می‌باشد. در بسیاری از متون قدیم و جدید آمده‌است که تبرستان از نام تپورستان اخذ شده و تپورستان محل سکونت قوم تپور بوده‌است (ریاحی، ۱۳۸۱: ۳۷). آمل پایتخت جلگه‌ای و رویان پایتخت کوهستانی تبرستان بوده‌است (بیات، ١٣٦٧: ۳۱۱). مصداق این گفته را می‌توان در معجم‌البلدان یاقوت حموی دید که می‌گوید بزرگ‌ترین شهر دشت و زمین‌های پست، آمل و بزرگ‌ترین شهر کوهستان رویان است (حموی بغدادی، ۱۳۸۳: ٤٣). رویان یک شهر بزرگ و دارای توابع بسیار است و در جبال طبرستان بزرگ‌ترین شهر آن سامان محسوب می‌شود. (اولیاءالله آملی، ۱۳۱۳: ۳–٦). منظور از رویان سرزمین وسیعی است که شامل شهرهای مختلفی از نور تا چالوس می‌باشد. چه در کوهستان و چه در دشت.

(اطلس جغرافیا)نقشه‌ی مازندران ۱۹۸۸

تاریخ سیاسی مازندران در دوره‌ی ساسانی

مازندران از نظر تاریخی دارای اهمیت بسیار است و به‌دلیل موقعیت خاص طبیعی، سرچشمه ی حوادث مهم بود، به‌گونه‌ای که یک قسمت از وقایع تاریخ ایران در آن‌جا روی داد. مازندران همواره به‌دلیل موقعیت خاص جغرافیایی بستر مناسبی برای رویش حوادث سیاسی و حرکت‌های دینی بوده‌است، بنابراین در دوره‌های مختلف توجه دولت‌های مرکزی را به خود جلب کرده‌است.

در زمان هخامنشیان در کتیبه‌های داریوش از ولایت‌ها و ایالت‌های زیادی نام برده شده‌است. ولی از منطقه‌ای که بعدها به نام‌هایی چون تبرستان، رویان و مازندران نامیده‌شده، ذکری به‌عمل نیامده‌است. در اوستا شش بار از سرزمینی به نام وَرِنه، به‌عنوان مأوای دیوان مازنی نام برده شده‌است (پورداوود، ۱۳۵۸: ۳٤). وَرِنَ یا وَرِنا چهاردهمین سرزمینی است که بنا به متن وندیدادِ اوستا، توسط اهورامزدا آفریده شده‌است. محققان بر سر تعیین محل ورنا اختلاف‌نظر دارند ولی در این‌که بخش مهمی از ولایتی به نام پتیشخوارگر بوده، شکی نیست. واژه‌ی پتیشخوارگر، به‌صورت‌های گوناگون در کتیبه‌های باستان و نوشته‌های پیشینیان ثبت و ضبط شده‌است. پتیشخوارگر از زمان هخامنشی‌ها به منطقه‌ی کوهستانی پهناور البرز اطلاق می‌شد و تا زمان ساسانیان مورد استفاده قرار می‌گرفته‌است (حجازی کناری، ۱۳۷۲: ۳۵–۹۱). در منابع مربوط به دوره‌ی اشکانیان از ولایتی به نام هیرکانیا نام برده می‌شود که همان وهراکانه‌ی اوستا و هیرکانیای نویسندگان باستان چون استرابون و هرودوت می‌باشد (رابینو، ۱۳٦۵: ۱۳۹).

این ولایت، بخش‌های عمده‌ای از استان‌های شمالی را شامل می‌شده‌است که در سال ۲۳۵ قبل از میلاد توسط مؤسس سلسله‌ی اشکانیان، تسخیر شد. در جنگی که بین شاهان اشکانی (فرهاد اول) و ساکنان سواحل دریای مازندران درگرفت، گرگان و مازندران تصرف شد. به‌موجب این جنگ اقوامی موسوم به آماردها یا آمردها به ناحیه‌ای در شرق ورامین کوچانده شدند و سرزمین آن‌ها به‌دست اقوامی موسوم به تیپرها افتاد (ستوده، ۱۳۷٤: ۷).

بعد از اسکندر و جانشینانش، گیلان و مازندران حالت استقلال داشته‌اند. گشنسب‌شاه در این دوران بر مازندران حکومت می‌کرده‌است و خاندان او از ۳۳۰ ق.م تا ۵۲۹ .م نزدیک به نهصد سال حکومت کرده‌اند. در دوران سلطنت بهرام‌گور (٤۲۰ـ٤۳۸ م)، پس از آن‌که بهرام بر خاقان پادشاه ترکان پیروز شد، با خبر شد که یکی از سران دیلم با لشکری انبوه به ری و سرزمین‌های اطراف آن حمله و جمعی را اسیر نموده‌است. او همچنین نگهبانان مرزی آن حدود را مجبور به پرداخت خراج نمود. بهرام‌گور، مرزبان را با سپاهی به ری فرستاد. سپس خود بهرام نیز به او پیوست و بی‌درنگ به‌سوی دیلم روان شد. دو سپاه در میانه‌ی راه به یکدیگر رسیدند. بهرام، سردار دیلمی را گرفتار ساخت و سپس او و سپاهیانش را بخشید و آن‌ها در شمار یاران نزدیک بهرام قرار گرفتند. دوام حکومت و فرماندهی خاندان گشنسب در طبرستان تا روزگار فیروز ساسانی ادامه داشته‌است که در این زمان ترکان صحرانورد ماوراءجیحون به خراسان و مرزهای تپورستان (طبرستان)

تاخته‌اند. کاری از خاندان گشنسب برنیامد ولی کیوس (کی‌وش) فرزند ارشد قباد شاه ساسانی، به امر پدر به کمک مردم طبرستان و گیلان شتافت و ترکان را تار و مار ساخت. از این زمان حکومت خاندان گشنسب پایان‌یافت و حکومت به ساسانیان منتقل شد. ظهور مزدک و افکار مزدکی، قباد شاه ساسانی را مجذوب خود ساخت. کیوس، حاکم مازندران و گیلان به‌دعوت برادر خود انوشیروان جهت همکاری در سرکوب ترکان ماوراءجیحون با مردان مازندران، دیلمیان و گیل‌ها بر ترکان تاخت. او بعد از حمله‌ی دوم خود به ترکان و کسب پیروزی، هوای حکومت ایران کرد و به مدائن حمله برد، ولی اسیر شد و سر خود را در این داعیه ازدست‌داد (۵۲۹ـ۵۳٦ م). پس از قتل کیوس، انوشیروان حکومت طبرستان و مازندران را به فرزندان امیر سوخرا (که از امرای فیروز بن هرمز بود) سپرد. پنج نفر از این خاندان به نام‌های زرمهر بن سوخرا، داد مهر بن زرمهر، ولاش بن دادمهر، دارمهر بن ولاش و آذرولاش بن دادمهر به‌مدت ۱۱۰ سال بر نواحی ساحلی خزر حکومت کردند. پس از آذرولاش، این ولایت به گیل بن گیلانشاه گاوباره که از نوادگان جاماسب بن فیروز ساسانی بود سپرده‌شد. در کنار حاکمان محلی افرادی چون وزیر، سپهسالار، دبیر، فرمانده‌ی نظامی و مأمورین مالیاتی قرار داشتند که حاکمان را در امر اداره‌ی مازندران یاری می‌دادند (ابن‌اسفندیار، ۱۳۲۰: ٦٦).

حاکمان محلی با اقتدار حکومت می‌کردند نه‌تنها روستاییان کاملاً مطیع آنان بودند، بلکه برای این‌که استقلال منطقه‌ی حکومتی خود را حفظ کنند گاهی حتی برادران خود را که رقیبان حکومتی آنان محسوب می‌شدند از قدرت سیاسی حذف می‌کردند (مرعشی،۱۳٦۳: ۱۸–۱۹).

گیلان بن گیلانشاه فرمانروایی مقتدر بود که حکومتی قوی در روزگار یزدگرد سوّم در گیلان و مازندران برپا کرد. مازندرانی‌ها او را گیل‌گاوباره نامیدند. گاوباره پایتخت را از مازندران به گیلان انتقال داد و از گیلان تا گرگان عمارات و قصرهای عالی ساخت. مدت فرمانروایی او بر دو منطقه‌ی بزرگ خزری پانزده سال بود. بعد از او دابویه فرزندش بر این منطقه حکومت کرد. در این زمان اعراب مسلمان به ایران حمله کردند و پایتخت ساسانیان مدائن را متصرف شدند. پس از جنگ قادسیه، یزدگرد ساسانی که از سلطنت‌کردن ناامید شده‌بود، «باو» را از آتشکده‌ی اصطخر فارس دعوت به همکاری نمود. باو پس از عزل از حکومت مازندران و گیلان در زمان شیرویه‌ی ساسانی در این آتشکده منزوی شده‌بود. او تا ری یزدگرد را همراهی کرد ولی از شاه ساسانی خواست تا به زیارت آتشکده‌ی کوسان پایتخت باستانی طبرستان که بنای جدش کیوس بود، رفته

و از آن‌جا در گرگان به شاه ملحق شود، ولی پس از رسیدن به آتشکده چون از سقوط ساسانیان مطمئن بود، در همان‌جا معتکف شد. سقوط ساسانیان زمینه‌ی تاخت و تاز ترکان ماوراءالنهر به مازندران را فراهم کرد و چون حاکم وقت یعنی «باو» حکومت را رها کرده‌بود، مردم دچار صدمات زیاد شدند مردم از «باو» که در آتشکده‌ی کِوَسان معتکف شده بود، خواستند قدرت را به‌دست گیرد و او با تعهدگرفتن از مردم مبنی بر حکومت مطلق وی بر مازندران، به‌حکومت بازگشت و نوادگان او به نام آل‌باوند یا باوندیان در مازندران و بعضاً گیلان، قرن‌ها حکومت داشتند. بعدها فرخان بزرگ، فرزند دابویه از سلسله‌ی گاوباره حکومتی پرصلابت ابتدا در گیلان و سپس در مازندران تشکیل داد و در مرز و بوم خود دست به عمران و آبادانی زد. درباره‌ی اولین حمله‌ی عرب‌ها به طبرستان روایاتی متعدد موجود است. ازجمله این‌که مسلمانان در زمان خلافت عمر وارد طبرستان شده‌اند (ملگونوف، ١٣٦٤: ٢٩) و برخی نویسندگان دیگر می‌گویند که در سال ٣٠ ه.ق در زمان خلافت عثمان، سعید بن عاص در صدد فتح طبرستان برآمد که توانست سواحل طبرستان، رویان و دماوند را به‌تصرف خود درآورد. ولی دیری نپایید که دوباره طبرستانیان قیام کرده و سر از اطاعت اعراب سرباز زده‌اند. پس از وی مصقله بن هبیره در زمان معاویه به این ولایت رهسپار شد که کشته شد (بیات، ١٣٦٧: ٢٩٥).

آفرینش فلز

با مطالعه‌ی اسطوره‌های مربوط به آفرینش فلز، می‌توان به پیوند فلز با آسمان، بهشت و خدایان پی برد. بر همین اساس یکی از مهم‌ترین ویژگی‌ها و کاربردهای این عنصر مبارزه با پدیده‌های اهریمنی است. در اساطیر ایران، فلز قداست و اهمیت بسیاری دارد. در اندیشه‌ی ایرانیان، فلز بیشتر منشأ خیر و برکت و شگون پنداشته شده‌است. بر پایه‌ی همین باورها، ایرانیان اصل و سرچشمه‌ی آفریده‌هایی چون آسمان، زمین و انسان را نیز به‌نوعی با فلز پیوند داده‌اند. براساس این، پیش از تازش اهریمن بر آفرینش اورمزد آسمان چون سپر یا دیوار فلزی آفریده شده‌بود، تا اهریمن نتواند به محدوده‌ی اورمزد نزدیک شود (بهار، ١٣٨١: ١٨٩).

پیوند فلز و آسمان را در آفرینش نخستین انسان و شهریار نیز می‌توان دید. کیومرث نخستین انسان در باورهای ایرانی از جنس فلز (فرنبغ دادگی، ١٣٧٨: ٦٠) و از گوهر آسمانی ساخته شده‌بود، و پس از مرگش هفت‌گونه فلز از تن او در زمین پدید آمد (همان: ٦٦). در اعتقادات باستانی «امشاسپندان» به‌عنوان اولین آفریده‌های اورمزد وظیفه‌ی مبارزه با اهریمن را برعهده دارند.

یکی از این امشاسپندان، شهریور است که در آفرینش مادی با فلز پیوند دارد و از آن به‌عنوان ابزاری برای مبارزه با اهریمن استفاده می‌کند. تقدس فلز، همراه با پیوند آن با آسمان و شهریور باعث شده‌است تا اهریمنان نتوانند آن را نابود کنند یا به آن آسیبی برسانند (همان: ٤٩).

فلز و جاودانگی

ویژگی اهریمن‌ستیزی فلز موجب شده‌است تا این عنصر پیوندی ناگسستنی با جاودانگی، بی‌مرگی و بی‌گزندی داشته‌باشد. مهم‌ترین نمود پیوند فلز با جاودانگی در اندیشه‌ی ایرانیان نقش فلز در رویدادهای پایان جهان است. در اندیشه‌های زرتشتی از بین امشاسپندان «شهریور» مهمترین وظیفه را در این رویدادها برعهده دارد. شهریور راه فرار اهریمن را با فلز گداخته می‌بندد و او را به دوزخ می‌افکند (تفضلی، ۱۳۸۱: ۸۰).

قدرت‌بخشی فلز

ویژگی مینوی و تقدس فلز را در اسطوره‌های گوناگون، در جنبه‌ی قدرت‌بخشی فلز نیز می‌توان دید. در این‌گونه روایات، فلز ابزاری است برای غلبه بر اهریمن، چنان‌که صاحب فلز از گزند اهریمن در امان است و قدرتی ماورایی نیز دارد که گاهی به حکمرانی و سلطنت نیز می‌رسد. نمونه‌ی این باور در انگشتری‌های مقدس تجلی یافته‌است (خزائلی، ١٣٤١: ٣٧٢). تاج شاهان نیز نمونه‌ی دیگری است از جنبه‌ی قدرت‌بخشی فلز، از آن‌جا که تاجگذاری پادشاهان به‌معنای انتقال قدرت است، به‌نظر می‌رسد که یکی از فلسفه‌های تاجگذاری در امان‌ماندن از گزند و به‌دست‌آوردن قدرت‌های قدسی بوده‌است. در اسطوره‌های ایرانی ناهید به‌سبب تاجی که بر سر دارد ستایش شده‌است (پورداوود، ۱۳۷۷: ١٤٨).

هنر عصر ساسانی

هنر و صنعت در دوره‌ی ساسانی از جایگاه خاصی برخوردار بوده‌است. ساسانیان در زمینه‌های هنری و صنعتی به دست‌آوردهای بسیاری دست‌یافتند (فریه، ١٣٧٥: ٦١). هنرمند این دوره با بهره‌گیری از باورهای اسطوره‌های دیرین خود و تمسک به آیین خویش کوشیده‌است تا اثری را خلق کند که نمایانگر اعتقاد وی باشد. آرتور اپهام‌پوپ در مورد رشد و توسعه‌ی صنعت فلزکاری می‌گوید: «در این دوره حمایت و تشویق طبقات عالی متوجه فلزکاران می‌گردد» (پوپ، ۱۳۳۸: ۵۷).

هنر ساسانی

هنر ساسانی نه معرف یک تجدد و احیای ناگهانی است، نه تجلی متأخری از یونانی و نیز پیدایش مجدد سنن قدیمی شرقی عاری از هرگونه تأثیر غربی هم به‌شمار نمی‌رود (گیرشمن، ۱۳۸۵: ۳۵۱). هنر این عصر درواقع مقطع نهایی یکی از تحولات عظیم هنری بود که حدود چهار هزار سال پیش از آن در بین‌النهرین آغاز شده‌بود

هنر فلزکاری عصر ساسانی

یکی از شاخص‌ترین هنرهای دوره‌ی ساسانی بعد از نقش‌برجسته، هنر فلزکاری است. فلز ازجمله موهبت‌های الهی است که بشر نخستین با اتکا به اندیشه‌ی توانای خود آن را از دل زمین استخراج نمود و به‌نحو بسیار ارزنده‌ای از آن در صنعت فلزکاری بهره‌برد و زمانی‌که دوران تاریخی در ایران آغاز گردید دانش فلزکاری نیز رو به توسعه نهاد. اجرای انواع قلم‌زنی‌ها و کنده-کاری‌ها بر روی آثار فلزی ساسانی بیانگر اندیشه و هنر توانای ایرانیان در زمینه‌ی دانش فلزکاری است. تاریخ هنر فلزکاری دوره‌ی ساسانی حکایت از چندین سبک دارد که بر پایه‌ی شباهت‌های موجود در بین دوره‌های مختلف قابل‌بررسی می‌باشد (گانتر، ۱۳۸۳: ۳۲).

در دوره‌ی ساسانی با انواع فراوانی از آثار فلزی مواجه هستیم که نشان از اهمیت صنعت فلزکاری در دوره‌ی ساسانی دارد. آثار فلزی این دوره شامل سکه‌های فلزی، بشقاب‌های مدور، بشقاب‌های سلطنتی شکار، بشقاب‌ها با سطح خارجی شیاردار، کاسه‌ها، گلدان‌ها، ابریق‌ها، ریتون‌ها و اشیاء متفرقه است. باتوجه به نزدیکی دو دوره‌ی اشکانی و ساسانی به یکدیگر تشخیص دقیق و تفکیک آثار فلزی کهن این دو دوره از یکدیگر بسیار مشکل است و اغلب ظروف ساسانی با مفاهیم سیاسی و مذهبی تزیین شده‌اند (همان: ۳۳).

نقوش ایجادشده بر روی ظرف دوره‌ی ساسانی غالباً موضوعاتی مشترک در حجاری و مجسمه‌سازی و... آن دوران است. قلم‌زنی و کنده‌کاری روی فلزات و به‌خصوص بر روی سینی، جام، فنجان و کوزه‌های زرین و سیمین از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۹: ۳۰۲).

بررسی عناصر نمادین و اسطوره‌ای در هنر فلز ساسانی

هنر درخشان دوره‌ی ساسانی بسیاری از مظاهر زندگی و شکوه پادشاهان را به‌تصویر کشیده‌است. با نگاهی عمیق به آثار ساخته‌شده در این دوره، می‌توان به‌آسانی دریافت که استفاده‌ی وسیع از نقوش پرندگان، حیوانات، گیاهان، ایزدان و موجودات اساطیری به‌شیوه‌ای نمادین در این آثار مشاهده‌می‌شود. پس از بررسی و تحقیق در مورد کلیه‌ی آثار تهیه‌شده در دوره‌ی ساسانی یک وجه مشترک در همه‌ی آن‌ها نظرها را به خود جلب می‌کند و آن، تشابه و هماهنگی نقوش تزیینی در کلیه‌ی این آثار به‌ویژه نقوش‌برجسته، ظروف فلزی، پارچه‌ها و مُهرها می‌باشد. تعدادی از نقوش نمادین و اسطوره‌ای که به‌طور مشترک در همه‌ی دوره‌ی ساسانی زینت‌بخش آثار برجسته است، به قرار زیر می‌باشند:

اهورامزدا (اورمزد – هورمزد –اوهرمزد – هرمز)

به‌معنی «سرور دانا» و نام خدای زرتشت در اوستاست که بر گروه خدایان آریایی (مزدیسنا) خط بطلان کشید و از آن‌پس خداپرستان را «مزدیسنا» و مشرکان و پیروان باطل را «دیویسنا» خواندند. اهورامزدا قادر متعالی و خالق اعلی و وجودش عین قدرت و دانش است. تجسم فیزیکی او تا قبل از ساسانیان مشاهده شده‌است. در نقش‌برجسته‌های ساسانی به‌صورت حیات انسانی نمایش داده شده‌است اما در بین‌النهرین و آشور، خدایان با هیبت انسانی همراه بال وجود داشته‌اند. شاید بتوان تجسم «فره‌وهر» به هیبت انسانی را متأثر از هنر آشور دانست. حضور فره‌وهر به‌صورت فراوانی در نقش‌برجسته‌های ساسانی، با موضوع تاجگذاری دیده‌می‌شود. در تمدن ساسانی همانند دیگر تمدن‌های بین‌النهرین، شاه نماینده و جانشین خدا در زمین است و حضور فره‌وهر در مراسم تاجگذاری، دلالت بر این نمایندگی و الهی‌بودن سلطنت شاهنشاهی دارد.

میترا

از میترا، در کیش هند و ایرانی خداوند روشنایی، عدالت، راستی، پیمان و درستی یاد شده‌است. در زمان هخامنشیان و ساسانیان برای میترا جشن می‌گرفتند به نام «مهرگان» که در ماه مهر به‌مدت شش روز برگزار می‌شده‌است. به‌عقیده‌ی ایرانیان باستان، میترا از ایزدان است که به اهورامزدا یاری می‌کند و با اهریمن می‌جنگد. پادشاهان ایرانی فتوحات خود را مدیون او می‌دانستند. این ایزد در دوره‌ی هخامنشی دوباره دارای اهمیت فراوانی می‌شود. پادشاهان هخامنشی به مهر سوگند یاد می‌کردند. اردشیر دوم و اردشیر سوم چندین بار از میترا در کتیبه‌های خود یاد می‌کردند، اردشیر دوم

در کتیبه‌ای می‌گوید: «به یاری اهورامزدا و آناهیتا و میترا این کاخ را که قبل از من ویران شده‌بود ساختم.» در نقش‌برجسته‌ی تاجگذاری اردشیر دوم در طاق‌بستان در دو سوی شاه دو ایزد دیده‌می - شود، میترا در این‌جا برسم در دست دارد و از سرش نور می‌تابد و به همین نشانه است که شناخته‌می‌شود و بر روی گل نیلوفر آبی بزرگ ایستاده‌است

آناهیتا

آب از عناصری است که نزد ایرانیان از دیرباز مقدس و ایزد به‌شمار می‌رفته‌است، چراکه ایرانیان مانند جهان‌بینی کهن سومری، معتقد به نقش آفرینندگی آب در نظام جهان بوده‌اند. آناهیتا از جد خدایان متعدد آریان‌ها بوده‌است. با ظهور زرتشت خدایان متعدد از جایگاه خود سقوط کردند و توحید زرتشتی جایگزین آن شد. ازجمله ایزدانی که مقام والا و بزرگ خود را بعد از اهورامزدا حفظ کرد، آناهیتا بود که مقامی ارزنده یافت و در اوستا از او به بزرگی به‌عنوان بانوی زایش و تولد یاد شده‌است. نام آناهیتا برای نخستین‌بار در کتیبه‌های اردشیر دوم هخامنشی آمده‌است. در این سنگ‌نوشته‌ها نام آناهیتا بلافاصله بعد از نام اهورامزدا و پیش از میترا ذکر می - شود و این نشانگر پایگاه ارجمند این ایزدبانو است. احترام و تقدس آناهیتا در بستر زمان به ساسانیان نیز می‌رسد. نقش‌برجسته‌ای از شاه نرسی در نقش‌رستم وجود دارد که او را در حال تاج‌گیری، پیاده از آناهیتا نشان می‌دهد. در طاق‌بستان نقش آناهیتا بر روی یکی از سرستون‌ها دیده می‌شود و در همان‌جا آناهیتا در کنار خسرو دوم و اهورامزدا به‌چشم می‌خورد.

خورشید

همیشه ایرانیان برای خورشید اهمیت خاصی قائل بوده‌اند. خورشید همواره مظهر عمر جاویدان و شکوه و جلال سلطنت نیز شمرده می‌شده‌است، تا آن‌جا که تاج پادشاهان دارای کنگره یا شعاع نوری و یا بال بوده‌است. بز کوهی را حیوان خورشید می‌نامند و علامتی که شبیه به ستاره‌ی چندپَر یا گلی که دارای برگ‌های بسیار است علامت خورشید است. شاید تصویر شیرها و حیوانات شاخدار روی ظروف فلزی دوران ساسانی منسوب به خدای خورشید باشد. از دیگر حیوانات منسوب به خورشید می‌توان از گوزن و گاو نام برد. اسب هم نماد خورشید است. نیلوفر آبی یکی از نمادهای خورشید است. این گیاه که گل لوتوس نامیده می‌شود، بیشتر به‌صورت لوح مدوری که از مرکز آن اشعه می‌تابد، نمایانده می‌شود. نیلوفر هم در مصر و هم در ایران علامت مقام سلطنت بوده‌است. گل آفتابگردان نشانه و مظهری از خورشید بوده و در دوران باستان محترم

شمرده می‌شده‌است. از دیگر گیاهان منسوب به خورشید نخل است. فلز منسوب به خورشید طلا و شکل هندسی مربوط به آن دایره می‌باشد.

مفهوم نقش ماه

ماه که شب تیره و تار را روشنی می‌بخشد، همواره ستایش شده‌است. از قدیمی‌ترین نمادهای ماه صلیب مالتی است که بر روی ظروف به‌دست‌آمده از شوش دیده شده‌است. براساس قدیمی‌ترین سفال‌های به‌دست‌آمده، بز کوهی، گوزن و بعدها خرگوش از حیوانات متعلق به ماه هستند. بز کوهی با شاخ‌های بزرگ‌تر از اندازه‌ی معمول و درست شبیه هلال ماه بر روی ظروف ترسیم می‌شده‌است و شاخ او نماد ماه است. شاخ قوچ مظهر باروری و حاصلخیزی است که حاصلخیزی یکی از خصلت‌های ماه است. به‌احتمال قوی میان شاخ‌های خمیده و هلال ماه ارتباطی بوده‌است. حیواناتی چون گراز، مار شاخدار، عقرب، با شاخک‌هایش که شبیه به هلال ماه است، چشم طاووس و گاه چشم انسان با مژگان بلند، همگی نمادی از ماه هستند. از رنگ‌ها سفید و لاجوردی و از بین فلزات نقره به ماه تعلق دارند. در یک جام سیمین دوره‌ی ساسانی معروف به جام کلیموا نماد ماه به کرات دیده‌می‌شود. نقش نخل ماه را هم بر روی ظروف دوره‌ی ساسانی می‌بینیم و پیوند این درخت با ماه که خود از مظاهر باروری است، علاقه و پیوندی بس زیبا و در خور است

آتش

واژه‌ی آتش در اوستا «آتر» آمده‌است و ریشه‌ی آن در سانسکریت ادری به‌معنی شعله است. این عنصر از دیرباز مورد توجه اقوام و ملل بوده و در بیشتر ادیان آریایی و حتی در میان قبایل بت‌پرست آفریقا دارای اعتبار و اهمیت خاصی بوده‌است. آتش به‌عنوان پیک میان بشر و خدایان مورد احترام بوده‌است از این‌رو در ایران آن را، مظهر ربانیت و شعله‌اش را یادآور فروغ خداوندی می‌خوانده‌اند و برای آتش مقدس در آتشکده‌ها احترام خاصی قایل بوده‌اند. دلبستگی و اعتقاد و احترام خاص ایرانیان نسبت به آتش موجب‌شده که برخی، آتش را صورت خدای ایرانیان و آنان را آتش‌پرست معرفی کنند. آتشدان به‌عنوان نمادی از فروغ الهی و مظهر الوهیت فروزان روی ظروف نقش شده‌است.

دایره و حلقه‌ی قدرت

این دوره مربوط به دربار و جشن‌های شاهی و شکوه و جلال آن بود. در هنر فلزکاری ساسانی شاهان در حال انجام اعمال نمادین و رسمی، ازجمله شکار سلطنتی، جشن و تاج‌گذاری نشان داده‌می‌شوند. شاه با تاج و جامه‌ی شاهی بازیگر اصلی این صحنه‌ها بود (Azarpay, 2000: 69). روی بسیاری از ظروف نقره‌ای ساسانی مناظر شکار کشیده شده‌است و شاهنشاه به کشتن شیر و غزال و گراز یا حیوان دیگر مشغول است (کریستی، ۱۳۱۷: ۸۲). هنرمندان ساسانی با ترسیم صحنه-های شکار جانورانی مثل شیر، گراز، ببر، گوزن در فضایی تنگ و فشرده که شاه تاج شاهی بر سر و جامه‌ی مزین جواهرات بر تن و سلاح زرین در دست دارد و حیوانات را پیاده یا سوار مورد تعقیب و حمله قرار داده، دلیری و دلاوری شاهان این سلسله را به بیننده القا می‌کند، چراکه پیروزی بر حیوان یک امتیاز شاهانه است. از اواسط قرن چهارم میلادی صحنه‌های شکار شاهان بر روی ظروف نقره متداول و موضوع اصلی نقوش این جام‌ها قرار گرفته و پس از قرن چهارم دیگر بشقابی دارای تصاویر انسانی بدون صورت شاهان در حال شکار تا قرن هفتم که زمان انقراض سلسله است، شناخته نشده‌است (گیرشمن، ۱۳۷۱: ٦٣).

صحنه‌های شکار منقوش بر ظروف نقره جنبه‌ی نظامی و جنگاوری داشته‌است. شکارچی اغلب مسلح به شمشیر، تیردان، خنجر و کمان دیده شده‌است و ملبس به لباس کامل شکار است. این تصاویر اشاره به شاهی جنگجو دارد و منعکس‌کننده‌ی زندگی شاهی و تعلیمات شاهان و درباریان آن دوره بوده‌است. در همه‌ی موارد حیوانات، وحشی و خطرناک هستند و این حالت شکار با ویژگی و حالت گستاخی در قدرت همراه است. بیشتر ظروف دارای طرح شکار مسائلی را مبنای مطالعات پیکرشناسی و جزئیات ادبی مطرح می‌کنند. استفاده از صحنه‌های شکار به هنر زمان مصر و آشور بر می‌گردد، ولی استفاده‌ی صحنه‌های شکار در هنر ساسانی از چند جهت فرق دارد.

بشقاب نقره با نقش حلقه‌ی قدرت، موزه‌ی والترز (www.sasanids.com)

برسم

برسم که با واژه‌ی بارز به‌معنی بالیدن و محوکردن هم‌ریشه است، در آیین زرتشتی عبارت است از شاخه‌های باریک و بریده از درخت «گز» یا «انار» که به هر یک از آن‌ها تای یا تاک گویند. نقش برسم را بر نقش‌برجسته‌های تاجگذاری شاهان ساسانی و همچنین روی ظروف آنان مشاهده می‌کنیم که به‌منظور سپاس نعمت و نوعی آیین دینی به‌کار می‌رفته‌است.

نیلوفر

نیلوفر یا لوتوس نام عمومی یک گروه از گل‌ها و گیاهان است که به فارسی نیلوفر آبی نامیده می‌شوند. در روایات کهن ایران گل نیلوفر آبی را محل نگهداری فره زرتشت که در آب نگهداری می‌شد می‌دانستند و از این‌رو نیلوفر با آیین مهر پیوستگی نزدیکی می‌یابد. در دوره‌ی ساسانیان با این‌که این عنصر، در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای کمتر ظاهر می‌شود اما در فلزکاری و گچ‌بری آن دوره می‌توان به شواهدی از آن دست‌یافت.

درخت زندگی

از دیرباز در میان مردم ایران، این احساس یعنی «تقدس درخت و آب» وجود داشته‌است. درخت همواره نماد رشد و زندگی بوده‌است. درخت سرو نزد ایرانیان باستان سمبل درخت زندگی بوده، این درخت همیشه سبز و جوان و پابرجا بوده که خود نمادی از زندگی و بقای حیات است. درخت زندگی معمولاً در تصاویر و نقوش، میان دو راهب و کاهن یا دو جانور

افسانه‌ای (شیر دال، بز وحشی، شیر) قرار دارد که نگاهبانش به‌شمار می‌روند. درخت زندگی در اسطوره‌ها، نقش‌برجسته‌ها و هنرهای تزیینی بین‌النهرین و ایران فراوان وجود داشت.

بشقاب نقره‌ی ساسانی، قرن ۳-٤ میلادی؛ جنس: نقره؛ نحوه‌ی کار: برجسته‌کاری، کنده‌کاری؛ قطر: ۲۸/٦ سانتیمتر؛ وزن: ۱۲۸۵ گرم؛ محل کشف: ساری؛ محل نگهداری: موزه‌ی ایران باستان (آرشیو موزه‌ی ایران باستان)

این بشقاب مربوط به دوران ولیعهدی اردشیر دوم ساسانی حدود ۳۷۵ میلادی است. پشت پایه‌ی بشقاب شکسته و تکه‌ی کوچکی از پایه باقی‌مانده است. این بشقاب ساسانی از نظر هنری و قدرتِ طرح بر سایر بشقاب‌های ساسانی برتری دارد (معصومی، ۱۳۸٦: ۱۱٤). هنرمند در این نقش، تقابلی ایجاد کرده و در برابر دو ردیف افقی موازی که اسب و شیر به‌خاک افتاده را نشان می‌دهد. شاهزاده و شیر مجروح را که قد برافراشته در دو ردیف عمودی، موازی قرار داده‌است. انسان منتظر حمله‌ی شیر به شکارچی است، ولی از نظر هنرمند تطبیق وضع صحنه با واقعیت اهمیت چندانی ندارد. نیم‌رخ شاه در این ظرف به سمت راست است. وضع قرار گرفتن شاه بر روی اسب که تقریباً پشت به اسب کرده است و همچنین لباس‌هایش که در دو جهت مخالف موج می‌زند، ممکن است موجب شگفتی بیننده شود ولی این موضوع برای هنرمند مهم نیست. در این نقش اگر دور شدن هنرمند را از واقعیت کنار بگذاریم، باید گفت که این صحنه‌ی کشمکش بین انسان و موحش‌ترین حیوان، به‌واسطه‌ی قدرت بیانی که در آن به‌کار رفته بسیار جالب است. در این نقش جالب‌ترین قسمت، منظره‌ی شیر است. یک رشته نقوش مثلث با گل‌ها و نهال‌ها منظره‌ای قراردادی به‌وجود می‌آورند. تاجی که شاهزاده بر سر دارد، بر روی سکه‌ها دیده شده‌است. تاج او

که با زینت‌های مارپیچی تزیین یافته‌است، شبیه تاج هرمزد یکم یا شاپور دوم است و به این ترتیب این اثر به اواخر قرن سوم یا به قرن چهارم منتسب می‌گردد و چنین تاریخی با سبک تمام‌برجسته‌ی شکل‌ها و طرز ساخت برجستگی سینه‌ی شکارچی که برای کشیدن کمان کوشش می‌کند متناسب است (گیرشمن، ١٣٦٤: ٢٢٥).

شکارچی مستقیم روی اسب است و به‌حالت تیرانداز پارتی نشانه‌گیری کرده‌است. تصویر شکارچی در سمت چپ ظرف قرار دارد. در سمت راست یک شیر با حالت عمودی قرار گرفته‌است و شیر دیگری به‌صورت افقی در زیر پای اسب دیده‌می‌شود. وجود تپه‌های کوچک در دو ردیف ما را متوجه پرسپکتیو می‌کند. هر تپه‌ی کوچک دارای طرح جالبی است. گل‌های زیبا بر روی ساقه‌های گیاهی قرار گرفته، در تپه‌ها شکل خاصی را به ظرف می‌دهد. طرح‌ها به‌صورت طبیعی کشیده‌شده‌اند، نقوش جالب و زیبا با حالت دایره‌وار ظرف تناسب دارند. برخی نقوش در ظرف بر روی دیگر نقوش قرار گرفته‌اند، پای عقب اسب بر روی پای شیر قرار گرفته‌است. سلاح شکارچی هم تیر و کمان و هم شمشیر است. نقطه‌ای کوچک که در داخل دایره‌ها احاطه شده‌اند برای نشان‌دادن طره‌ی ریش به‌کار می‌روند. سیبیل شکارچی یک خط مستقیمی است که در انتها پیچ می‌خورد و به‌سمت بالا می رود، چنین پیچشی روی نقش‌برجسته‌های شاپور دوم، شاپور سوم و اردشیر دوم در طاق‌بستان دیده شده‌است. نمونه‌ی مشابه این نقش را در گالری فریر مشاهده می‌کنیم.

بشقاب نقره‌ی ساسانی، قرن ٤ میلادی؛ جنس: نقره‌ی زراندود؛ نحوه‌ی کار: چکش‌کاری، ریخته‌گری، کنده‌کاری، قلم-زنی، طلاکاری؛ جنس ظرف: نقره؛ ارتفاع: ٤/٧ سانتی‌متر؛ قطر دهانه: ٢٤/٠ سانتی‌متر؛ وزن: ٨٧٠ گرم؛ محل کشف: منطقه‌ی پرم‌وقع در روسیه؛ محل نگهداری: گالری فریر (Harper and Meyers, 1981: 61)

نواری زراندود لبه‌ی داخلی بشقاب و پایه‌ی زرین حلقوی‌شکل آن را دربرگرفته است. نقوش درونی ظرف به‌طور جداگانه ساخته‌شده و سپس به‌صورت برجسته و در حالتی زراندود، بر نقره قرار گرفته و تزیینات بسیار زیبایی را ایجاد کرده‌اند. صورت، گردن و دست‌های شاه زراندود نیستند. منظره‌ی داخلی ظرف، پادشاه و جنگ با دو گراز را نشان می‌دهد که پادشاه تیر و کمانی دارد و درحالی‌که سوار بر اسب است به سمت راست می‌تازد. یکی از این حیوان‌ها به‌سمت راست فرار می‌کند و دیگری به‌حالی مجروح در زیر اسب افتاده‌است. سر پادشاه به‌صورت نیم‌رخ و به‌شکل برجسته طراحی شده‌است. شاه تاجی بر سر دارد که نوارهایی به آن متصل هستند و این تاج با طرح کنگره‌ای در بالای خود، دارای کره‌ای شیاردار است که نوارهایی فاقد طلاکاری به آن متصل شده‌اند.

موی فر خورده و جمع‌شده‌ی پادشاه در پشت سرش از داخل تاج بیرون‌آمده و صورتش دارای ریش کوتاهی می‌باشد. وی لباس نظامی با آستین بلند و شلواری که چین آن بر ساق پا دیده می-شود به تن دارد. لباس نظامی در قسمت گردن، دارای منجوق و در پایین دارای کمربندی می‌باشد و یک نوار یراق‌دوزی شده، در سمت چپ کمر آویزان است. کفش‌ها با رُبان‌هایی بسته‌شده‌اند.

به‌نظر می‌رسد که گوش پادشاه دارای آویزی بیضی‌شکل باشد. قبضه‌ی شمشیر کمی بالاتر از کمر اسب دیده‌می‌شود. تیردان که از کمر پادشاه آویزان‌گشته، سه نقش متفاوت را نشان می‌دهد:

۱.بخش بالایی با نقش بیشتر

۲.بخش میانی که تزیینات منحنی‌شکل بر آن قرار گرفته

۳.پایین‌ترین بخش که با طرح هاشور تزیین شده‌است.

اسب به‌حالت چهار نعل به هوا بلند شده و این درحالی است که پای راست آن رو به جلو می‌باشد و برجستگی کاملاً مشخصی دارد. سه دسته مو، همانند شعله‌های آتش، روی یال کنگره‌ای اسب نمایان است. روانداز زین طرحی تزیین‌شده و نواری نقطه‌نقطه می‌باشد. مدال‌هایی از نوارهای یراق اسب آویزان است. پای جلویی اسب که به‌صورت توپُر ریخته‌گری شده، روی بدن گراز در سمت راست ظرف دیده‌می‌شود و این درحالی است که، دو پای جلویی گراز خمیده و پاهای عقبی کشیده‌شده‌اند و گراز در حال فرار می‌باشد. گراز دوم با تیری که بر شانه‌ی راستش نشسته، مجروح‌شده و در زیر اسب گیر افتاده‌است. پای چپِ جلویی این گراز تا اندازه‌ای کشیده‌شده و پای راستش به زیر بدن خم گشته و همچنین پای چپِ عقبی روی زمین پهن‌شده و پای راستِ عقبی بیرون افتاده‌است (Chase, 1968:78-85). باتوجه به چهره‌ی پادشاه این نقش را شاپور دوم ساسانی معرفی کرده‌اند و این ادعا مبتنی بر تشابه تاج شاه با نقشی از همین تاج بر سکه‌های دوره‌ی حکمرانی شاپور دوم است. با این وجود ابتکارات ایجاد شده بر پوشش سر پادشاه که روی بشقاب دیده‌می‌شود، مانند گوی شیاردار بر دیگر تصاویر شناخته‌شده‌ی شاه که بر سکه‌های ساسانی وجود دارد، یافت نمی‌شود. بنابراین هویت پادشاهی که بر این بشقاب وجود دارد، از نظر اصولی نمی‌تواند مستقیماً برگرفته از طرح سکه‌ی شاپور دوم باشد. هارپر این تصویر را تصویر شاپور دوم معرفی می‌کند، چون دارای یک سری تشابهات اساسی با نقش‌برجسته‌ی «اعطای منصب» در طاق‌بستان است که مربوط به دوره‌ی حکمرانی شاپور دوم می‌باشد (Harper& Meyers, 1981: 61-62).

کاسه‌ی نقره‌ای ساسانی، قرن ۷-٦ میلادی؛ جنس: نقره‌ی زراندود؛ نحوه‌ی کار: چکش‌کاری، کنده‌کاری، قلم‌زنی و طلاکاری؛ طول: ۱۸/۲ سانتی‌متر؛ عرض: ١٤ سانتی‌متر؛ ارتفاع: ۵/۱ سانتی‌متر؛ وزن: ۲۹۷ گرم؛ محل نگهداری: گالری ساکلر (گانتر، ۱۳۸۳: ٢٤٨)

سطح خارجی این کاسه‌ی کوچک ساده است. لبه‌ی باریک ظرف به‌سمت داخل اندکی ضخیم گشته‌است. در درون کاسه، در بخش مرکزی که تا اندازه‌ای به‌صورت ناتمام کنده‌کاری شده، تصویر مرد ایستاده‌ای با لباس ساسانی دیده‌می‌شود که با شمشیر یا خنجری کوتاه به شیری که بر دو پا بلند شده، حمله‌ور گشته‌است. هر دو تصویر کاملاً زراندود هستند. این ظرف در گروه کاسه-های بیضی‌شکلی قرار می‌گیرد که این کاسه‌ها در مجموعه‌های چندین موزه به‌نمایش گذاشته‌شده-اند (Harper, 1988: 338).

به‌طورکلی این ظرف کالایی متعلق به دوره‌ی ساسانی و ابتدای دوره‌ی اسلامی به‌شمار می‌آید. عقیده‌ی هارپر این است که تنها این گروه از ظروف بیضی‌شکل یا قایقی‌شکل با علائم مسیحی تزیین می‌گردیده‌است؛ همچنین عقیده دارد که برخی از این نمونه‌ها ممکن است به جامعه‌ی نسطوری که زیرمجموعه‌ی امپراطوری ساسانی بوده، تعلق داشته‌باشد. تصویر مرد ایستاده‌ای که خنجری را به درون بدن شیرِ بلند شده بر روی دو پا فرو کرده، بهترین طرحی است که از هنر سلطنتی امپراطوری هخامنشی شناخته شده‌است. در دوره‌ی ساسانی این طرح به‌ندرت بر ظروف نقره و بر مُهرها تکرار شده‌است. تکنیک ساخت این ظرف چکش‌کاری است.

کاسه‌ی پایه‌دار سفیدروی ساسانی، اواخر ساسانی؛ جنس: سفیدروی؛ نحوه‌ی کار: برجسته‌کاری و کنده‌کاری؛ ارتفاع: ۱۰/۸ سانتی‌متر؛ قطر دهانه: ۱۶/۷ سانتی‌متر؛ قطر پایه: ۶/۳ سانتی‌متر؛ وزن: ۴۳۸ گرم؛ محل کشف: ساری؛ محل نگهداری: موزه‌ی کلبادی ساری (خاطره یزدانی)

این کاسه که احتمالاً در اواخر دوره‌ی ساسانی ساخته شده‌است و دارای شکل نیم‌کروی، با لبه‌ای تخت بر پایه‌ی حلقوی بلندی استوار گشته‌است. بر سطح بیرونی آن، نقش چهار بز نشسته و از نیم‌رخ نقش شده‌است. تکنیک ساخت این ظرف برجسته‌کاری بوده‌است. باتوجه به دوره‌ی زمانی ساخت این اثر که حکومت از نظر سیاسی و اقتصادی با مشکلات زیادی روبه‌رو شده‌بود، نقش دارای ظرافت است. احتمالاً بزها به‌صورت قرینه نقش‌شده‌اند. سطح بالایی کاسه دارای ارتفاعی دو برابر پایه‌ی آن است. احتمالاً سطح اصلی کاسه بر پایه وصل شده‌است. پایه‌ی ظرف ساده است و از ضخامت بالایی برخوردار نیست. عقیده بر این که این ظروف نسبتاً در اواخر دوره‌ی ساسانی معمول بوده‌اند و همچنین مدرک قاطعی در مورد کاربرد آن‌ها هم در جشن‌های دنیوی و هم در مراسم‌های مذهبی دارد و شاید جزو ظروف روزمره نیز بوده‌است. با توجه به جنس و تکنیک ساخت، این کاسه در کارگاه محلی ساخته شده‌است.

مقایسه

از نظر فرم دو ظرف مشابه هم هستند. کاسه‌ی موزه‌ی کلبادی فاقد نقوش تزیینی است و درصورتی‌که کاسه‌ی گالری ساکلر دارای نقش شاه در حال شکار در میان ظرف می‌باشد. هنرمند فلزگر مازندران از فرم گذشته استفاده کرده، اما ظرافتی در کارش نداشته و هنرش رو به افول

بوده‌است. با بررسی جنس ظرف مکشوفه از مازندران می‌توان به این نکته دست‌یافت که احتمالاً در بحران اقتصادی و سیاسی به‌سر می‌بردند و باتوجه به جنسش احتمال به یقین این ظرف در اواخر ساسانی و در کارگاه‌های محلی برای کاربرد روزانه و یا مراسم محلی ساخته شده‌است. همچنین باتوجه به نقش شاه و شکار شاهانه‌ی کاسه‌ی ساکلر می‌توان گفت این ظرف برای درباریان و خانواده‌ی سلطنتی در کارگاه‌های درباری ساخته شده‌بود.

قاب آیینه‌ی نقره‌ی ساسانی، موزه‌ی ایران باستان

این شی دارای یک ردیف خطوط نقطه‌چین پهلوی و یک نوار جداکننده‌ی مدور در کنار و لبه‌ی این ظرف شکسته و ناقص است. در مدالیون مرکزی ظرف نقش مرغابی را به‌صورت نیم‌رخ در دایره‌ای که متشکل از خوشه‌ی گندم است، می‌بینیم. نقش دارای ٦ گل است، که هرکدام از گل‌ها با هم تفاوت دارد. تصاویر به زیبایی نقش شده‌اند و دارای ظرافت خاصی هستند و گل‌ها به‌حالتی طنابی‌شکل به‌هم پیوند خورده‌اند. حیوان به‌شیوه‌ی واقع‌گرایی تصویر شده. تمام این نقوش در دوره‌ی ساسانی متداول بوده‌است. تزیین برجسته‌ی موجود بر این صفحه‌ی کوچک نشان‌می‌دهد که از چکش‌کاری برای شکل‌دادن استفاده شده‌است، همچنین مطمئناً از تراش و کنده‌کاری نیز بهره برده‌اند. این فلز از ضخامت یکنواختی برخوردار می‌باشد. از کنده‌کاری و قلم-زنی برای خلق طرح‌ها، از قبیل شاخه‌ها استفاده شده‌است.

قاب آینه‌ی نقره‌ی ساسانی، اواخر ساسانی؛ جنس: نقره؛ نحوه‌ی کار: برجسته‌کاری و کنده‌کاری؛ قطر: ۱۳/۷ سانتی‌متر؛ وزن: ۲۱۸ گرم؛ محل کشف: چالوس؛ محل نگهداری: موزه‌ی ایران باستان (آرشیو موزه‌ی ایران باستان)

دیسک نقره‌ی ساسانی، قرن ۷-٦ میلادی؛ جنس: نقره‌ی زراندود؛ نحوه‌ی کار: چکش‌کاری، تراش‌کاری، کنده‌کاری و طلاکاری؛ ارتفاع: ۱/۳ سانتی‌متر؛ قطر: ۱۲/٤ سانتی‌متر؛ وزن: ۱۳٦ گرم؛ محل نگهداری: گالری ساکلر (Harper, 1978: 62)

مورد مصرف این ظرف با لبه‌ی مسطح نامعلوم است. سطح خارجی این دیسک دو رو دارد که زراندود شده‌است. این ظرف شباهت به کلاهک و درپوش کم‌عمق دارد که در سطح آن چهار سوراخ دیده‌می‌شود. یکی از چهار سوراخ به وسیله‌ی تکه‌ای برنز پُر شده‌است. طرح‌های گیاهی و برگ‌های ساده و خوشه‌های انگور سطح ظرف را پوشانده‌است. نقوش پُرپیچ و خم و موجی‌شکل که سطح صفحه را پوشانده‌اند، آن را به دو نیم تقسیم کرده‌است. به‌طوری‌که نقوش به‌صورت آینه در دو طرف دیده می‌شوند و متقارن شده‌اند. حیوانات به‌شیوه‌ی واقع‌گرایی تصویر شده‌اند. تمام

این نقوش در دوره‌ی ساسانی متداول بوده‌است. تزیین موجود بر سطح فوقانی، به‌حالت کم‌برجسته تراش خورده‌است. مدالی مرکزی با حالتی طنابی‌شکل، اردکی را که از نیم‌رخ راست نشان داده‌شده، احاطه کرده‌است. از بالا و پایین این مدال شاخه‌های درخت مو گسترش‌یافته و پرندگانی بر روی آن‌ها نشسته‌اند؛ در دو طرف، دو حیوان که یکی سگ شکاری و دیگری شغال است و در حال خوردن خوشه‌های انگور هستند. این دیسک چهار سوراخ دارد و یکی از چهار سوراخ پُر شده است (Pope, 1964: 215).

شاخه‌ی انگور پُرمیوه‌ای به‌شکل طومار، یک مدال مرکزی را که حاوی پرنده‌ای می‌باشد، دربرگرفته است. این نوع تزیین به‌عنوان طرح‌های تزیینی گچ‌بری‌ها همانند مدرکی ثبت‌شده از قرن پنجم تا هفتم وجود دارد. این صفحه‌ی کوچک از یک ورق نقره‌ی چکش‌کاری‌شده، شکل گرفته‌است. جزئیات تزیین‌های کنده‌کاری‌شده با کاربرد مکرر طرح سوراخ‌های نقطه‌ای و حلقوی ایجاد شده‌اند. فن طلاکاری ملغمه‌ای بعد از کنده‌کاری زمینه‌ی بشقاب به‌کار رفته‌است.

مقایسه

از نظر فرم و نقوش تزیینی ظرفِ به‌دست‌آمده از مازندران و ساکلر قابل‌مقایسه هستند، اما کاربرد آن‌ها متفاوت از هم است. هر دو دارای نقش پرنده در مرکز میانی ظرف هستند که می‌توان گفت احتمالاً این دو در کارگاه‌های سلطنتی ساخته‌شده‌اند و نتیجه گرفت تاریخ تقریبی نزدیک به هم داشته‌اند. یکی از تفاوت‌های مشهود در این دو ظرف این است که نقش پرنده در قاب آیینه‌ی چالوس به‌صورت نیم‌رخ در سمت چپ است اما نقش پرنده در ظرف گالری ساکلر به‌سمت راست به‌تصویر کشیده شده‌است. احتمال به یقین در نقش این اثر نیز هنرمند از طبیعت اطراف خود الهام گرفته‌است. هر دو اثر با نقوش گیاهی و گل‌ها پُر شده‌اند. نقوش گیاهی در قاب آیینه‌ی چالوس به‌صورت طنابی‌شکل به‌هم پیوند خورده‌اند، درصورتی‌که در ظرف ساکلر تا حدودی به‌صورت قرینه کار شده‌است و ما نقش پرندگان را در حاشیه و نقش دو حیوان را در حاشیه‌ی مدالیون ظرف مشاهده می‌کنیم. نقوش تزیینی قاب آیینه‌ی موزه‌ی ایران باستان شامل شش گل است، نکته‌ی جالب این ظرف تفاوت گل‌ها با هم است. کاربردهای متفاوتی را برای این دو ظرف

قائل شده‌اند. می‌توان گفت به‌دلیل ظرافت در قاب آیینه‌ی چالوس احتمالاً هنرمند این دوره نواقص خود را با الگوبرداری آثار هنرمندان پیشین برطرف کرده‌است.

تنگ نقره‌ی ساسانی، موزه‌ی بوستون

در این نقش، خروس هاله‌ای پیرامون سَر خود دارد که بیانگر تقدس این جانور است و نشان‌می‌دهد که خروس در هنر ساسانی، یک پرنده‌ی معمولی نیست. باتوجه به شال گردن دور سر، نمادی از شکوه و سلطنت در این دوره نیز محسوب می‌شود. دو پرنده در داخل قاب دایره‌ای و یک جفت درخت با جزئیات بسیار، گلدان را تزیین کرده‌اند که در مقایسه با نمونه‌های دیگر دوره‌ی ساسانی تفاوت‌هایی دارند. گردن باریک و بلند و با بدنه‌ی کروی به گلدان، شکلی ممتاز و ویژه می‌دهد. پرندگان دارای دو خصوصیت ویژه هستند، یک هاله‌ی نور که دور سر آن‌ها را احاطه کرده‌است و دیگری گردنبندی با سه آویز تخم‌مرغی‌شکل که نماد سلطنت و پادشاهی می‌باشند و مستقیماً با شاهان در ارتباطند. این آویزه‌ی سه‌تایی گردنبند با سه آویز در گردن پرنده است. درختان تزیینی در داخل گلدان دارای یک بدنه‌ی مرکزی با دو شاخه‌ی فردار پیچیده به‌سمت پایین هستند. دو ساقه‌ی اضافه که رو به بالا و به‌سمت لبه‌ی گلدان رفته‌اند. این طرح یادآور درختان نمایش داده‌شده در ایوان خسرو دوم در طاق‌بستان می‌باشد. البته در آن‌جا گیاهان طبیعی‌تر و تجملی‌تر بوده‌اند. طرح این گلدان سیمین مربوط به اواخر دوره‌ی ساسانی است. در اوستا این پرنده همدم و همنشین فرشته‌ی حامی انسان در مقابل اهریمن است و هنگامی‌که صبح را اعلام می‌دارد، انسان را برای نیایش و راز و نیاز بیدار می‌کند. پرنده در زمان ساسانی و حتی در اوایل دوره‌ی اسلامی هم نماد سلطنت بود و هم نشان از دین و آیین راستین به‌همراه داشت. این نقش در مقایسه با دیگر نقوش نادر است و دارای ظرافت زیادی است. نمونه‌ی این نقش را ما در منسوجات و پارچه‌های دوره‌ی ساسانی به‌وفور مشاهده‌می‌کنیم.

تنگ نقره‌ی ساسانی، قرن ۷-٦ میلادی؛ جنس: نقره‌ی زراندود؛ نحوه‌ی کار: چکش‌کاری، برجسته‌کاری، کنده‌کاری و طلاکاری؛ ارتفاع: ۱۷/۲ سانتی‌متر؛ حداکثر قطر: ۱۰/۲ سانتی‌متر؛ وزن: تقریباً ۷۳۰ گرم؛ محل کشف: مازندران؛ محل نگهداری: موزه‌ی بوستون (www.sasanids.com)

نتیجه

اردشیر بابکان پس از پیروزی بر اردوان پنجم (آخرین پادشاه اشکانی) پادشاهی ساسانی را بنیان گذارد. در این زمان به‌دلیل رونق اقتصادی، گسترش تجارت و همچنین توجه پادشاهان ساسانی به هنرها و ازجمله اشیاء تجملاتی هنر فلزکاری به اوج شکوفایی خود رسید و فراتر از امپراطوری رفت. فلزکاران با استفاده از فلزاتی چون نقره، طلا و برنز ظروف زیبایی را می‌ساختند. هنر ساسانی قالب‌ها و سنت‌های بومی ایران را احیا کرد، که بعداً با ظهور اسلام و نیروی گسترش‌یابش تا سواحل مدیترانه اشاعه یافت. بیشتر این ظروف با تکنیک چکش‌کاری و قالب-ریزی ساخته و با روش قلم‌زنی و کنده‌کاری منقوش می‌شدند. به‌سبب محدودیت در حفاری و بررسی‌های انجام‌شده در ایران تعداد محدودی از این ظروف کشف شده‌است و بیشتر این ظروف از خارج ایران به‌دست آمده‌است. ظروف نقره‌ی ساسانی از روی نمونه‌های رومی و بیزانسی و تا حد کم‌تری از روی نمونه‌های اولیه‌ی آسیای شرقی و یا مرکزی الگوبرداری شده‌اند.

نواحی ساحلی دریای خزر به‌ویژه مازندران از دیرباز محل تجلی آثار هنری بوده‌است. باتوجه به بررسی ظروف و اشیاء ساسانی به‌دست‌آمده از مازندران و مقایسه‌ی آن‌ها با ظروف و اشیاء

مشابه هم می‌توان نتیجه گرفت که این اشیاء در یک برهه‌ی زمانی نزدیک به‌هم ساخته‌شده‌اند و با بررسی این ظروف می‌توان گفت اغلب در دوره‌های بعد توسط فلزکاران و حتی دیگر هنرمندان الگوبرداری شده‌است، چه از لحاظ فرم و چه از لحاظ نقش؛ و می‌توان این نکته را هم بیان کرد بعضی از ظروف هم بوده‌اند که مختص این دوره بوده و نادر است و شاید بتوان نمونه‌ی آن را در دیگر هنرها ازجمله نساجی، نقش‌برجسته و... دید.

از مقایسه‌ی ظروف نقره‌ای ساسانی مکشوفه از مازندران با دیگر ظروف مشابه آن و همچنین با بررسی نحوه‌ی کار و ظرافت و دقت می‌توان پی‌برد که مختصص خانواده‌ی درباری و یا احتمالاً حکام محلی بوده‌است و با بررسی آثار سفیدروی می‌توان نتیجه گرفت احتمالاً جزو ظروف کاربردی و یا آیینی قشر پایین جامعه بوده‌است. از نقوش تزیینی که به‌وفور در این دوره دیده‌شده، نقش شاه و شکار است. در مرکز بودن تصویر پادشاه و همچنین نقش‌بستن این نقوش بر بشقاب-های دایره‌ای‌شکل نمادی از اتحاد است. اتحاد و نظم همان چیزی است که ساسانیان می‌خواستند نماینده‌ی آن باشند. هر آن‌چه در ظروفی که به پادشاه مربوط است ازجمله تاج و لباس و زیورآلات و ادوات شکار علاوه‌بر این‌که نشان از قدرت و شجاعت او دارد، نمادی از نیرو و تکامل معنوی پادشاه نیز می‌تواند باشد. باتوجه به تحقیقات انجام‌شده بر روی ظروف به‌دست‌آمده از مازندران که در بردارنده‌ی صحنه‌های مختلفی بوده‌است و با مقایسه‌ی این‌ها با ظروف ساسانی مشابه آن که از دیگر مناطق به‌دست آمده‌است می‌توان این موضوع را اثبات کرد که هدف از نقش حیوانات برای بیان اوج قدرت و برتری شاهان نسبت به مردمان دیگر و قدرت ماورایی آن‌ها در آن روزگار بوده‌است.

منابع

۱. آملی، مولانا اولیاءالله. ۱۳۱۳. تاریخ رویان. تهران: انتشارات اقبال.

۲. ابن‌اسفندیار کاتب، حسن. ۱۳۲۰. تاریخ طبرستان، تصحیح عباس اقبال. تهران: چاپخانه‌ی مجلس.

۳. بارتولد، ولادیمیر. ۱۳۷۲. تذکره جغرافیای تاریخی ایران. ترجمه‌ی حمزه سردادور. تهران: انتشارات توس.

٤. بلاذری، احمد ابن یحیی. ١٣٦٤. فتوح‌البلدان (بخش مربوط به ایران). ترجمه‌ی آذرتاش آذرنوش. تهران: انتشارات سروش.

۵. بهار، مهرداد. ۱۳۸۱. پژوهشی در اساطیر ایران. تهران: انتشارات آگاه.

٦. بیات، عزیزالله. ١٣٦٧. کلیات جغرافیای طبیعی و تاریخی ایران. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷. پوپ، آرتور. ۱۳۳۸. شاهکارهای هنر ایران. ترجمه‌ی پرویز خانلری. تهران: انتشارات فرانکلن.

۸. پورداود، ابراهیم. ۱۳۵۸. یشت‌های اوستا. به کوشش بهرام فره‌وشی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۹. پور داوود، ابراهیم، ۱۳۷۷، ادبیات مزدیسنا؛ یشت‌ها، جلد اول، تهران: انتشارات کتابخانه ی طهوری.

۱۰. تفضلی، احمد. ۱۳۸۱. مینوی خرد. به کوشش ژاله آموزگار. تهران: انتشارات توس.

۱۱. حجازی کناری، سید حسن. ۱۳۷۲. پژوهشی در زمینه‌ی نام‌های باستانی مازندران. تهران: انتشارات روشنگران.

۱۲. حموی بغدادی، یاقوت. چ۱۳۸۳. معجم‌البلدان. تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی.

۱۳. خزائلی، محمد. ١٣٤١، اعلام قرآن. تهران: انتشارات امیرکبیر.

١٤. رابینو، ه.ل. ١٣٦٥. سفرنامه‌ی مازندران و استرآباد. ترجمه‌ی غلامعلی وحید مازندرانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۵. ریاحی، وحید. ۱۳۸۱. مازندران. تهران: دفتر نشر پژوهش‌های فرهنگی.
۱٦. ستوده، منوچهر. ۱۳۷٤. از آستارا تا استرآباد (آثار و بناهای مازندران غربی). جلد سوم. تهران: انتشارات معاونت فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد.
۱۷. سرفراز، علی‌اکبر و بهمن فیروزمندی. ۱۳۸۹. باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی. تهران: انتشارات مارلیک.
۱۸. شایان، عباس. ۱۳٦۷. مازندران. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹. فرنبغ دادگی. ۱۳۷۸. بندهش. به کوشش مهرداد بهار. تهران: انتشارات توس.
۲۰. فریه، دبیلو. ۱۳۷۵. هنرهای ایران. ترجمه‌ی پرویز مرزبان. تهران: انتشارات فروزان.
۲۱. کریستی، ویلسن. ۱۳۱۷. تاریخ صنایع ایران. ترجمه‌ی عبدالصمد فریار. تهران: انتشارات بروخیم.
۲۲. گانتر، سی و پل جت. ۱۳۸۳. فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی. ترجمه‌ی شهرام حیدرآبادیان. تهران: انتشارات گنجینه‌ی هنر.
۲۳. گیرشمن، رومن. ۱۳۷۱. هنر ایران در روزگار ساسانی. ترجمه‌ی عیسی بهنام. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۲٤. گیرشمن، رومن. ۱۳۸۵. ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه‌ی محمد معین. تهران: انتشارات نگاه.
۲۵. لسترنج، گای. ۱۳۸۳. جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی. ترجمه‌ی محمود عرفان. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
۲٦. مرعشی، ظهیرالدّین. ۱۳٦۳. تاریخ طبرستان و رویان و مازندران. به کوشش محمدحسین تسبیحی. تهران: انتشارات شرق.
۲۷. معصومی، غلامرضا. ۱۳۸٦. تاریخچه‌ی علم باستان‌شناسی، تهران: انتشارات سمت.
۲۸. ملگونوف، گریگوری. ۱۳٦٤. سفرنامه‌ی ملگونوف به سواحل جنوبی دریای خزر. ترجمه‌ی مسعود گلزاری. تهران: انتشارات دادجو.
۲۹. مهدوی، سیروس. ۱۳۷۵. نگاهی به پیشینه‌ی مازندران. قائمشهر: انتشارات چاپ شهر.

۳۰. یعقوبی، ابن‌واضح. ۱۳٦٦. تاریخ یعقوبی. ترجمه‌ی محمدابراهیم آیتی. جلد اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

31. نوروززاده چگینی، ناصر. ۱۳٦٦. مازندران در دوره‌ی ساسانی(بخش دوم). مجله‌ی اوشیدری، جهانگیر. ۱۳۷۱. دانشنامه‌ی مزد یسنا. تهران: نشر مرکز.

1. Azarpay, Guity. 2000, Sasanian Art Beyond the Persian World, Mesopotamia and Iran in the Parthian and Sasanian Periods: Rejection and Revival c. 238 B.C- A.D. 642. London, British Museum. p 69.
2. Chase, W.T. 1968. Technical Examination of Two Sasanian Silver Plates. Ars Orientalis: p 75-93.
3. Harper, P. O. 1988b. Boat-Shape Bowls of The Sasanian Period. Iranica Antiqua 23: p ۳۳۸.
4. Harper, P. O, & Meyers, P. 1981. Silver Vessels of the Sasanian period. Vol. 1: Royal imagery. New York: Metropolitan Museum of Art and Princeton University press.p 61-62
5. Pope, A. Upham. Ed. 1964. A Survey of Persian Art: From Prehistoric Times to the present. Rev. ed. 7 vols. London: Oxford University