



# Journal of Historical Sciences Studies (JHSS)



Research Paper

doi 10.22059/JHSS.2022.341420.473552

## A study of visual techniques and iconographical analysis of hunting images on the Sasanian silver dish related to Ardashir II

Esmail Sangari<sup>1,\*</sup>, Farzad Rafieifar<sup>2</sup>

1. Corresponding Author, Associate professor of Ancient History, Languages and Civilizations, University of Isfahan. E-Mail: [e.sangari@ltr.ui.ac.ir](mailto:e.sangari@ltr.ui.ac.ir)
2. Ph.D Student in Ancient History of Iran, University of Isfahan. E-Mail: [f.rafieifar@yahoo.com](mailto:f.rafieifar@yahoo.com)

### Article Info.

**Received:** 2021/04/10

**Accepted:** 2022/12/17

**Keywords:**

*Iconography, Visual Techniques, Sasanian Silver Plate, Royal Hunting, Ardashir II*

### Abstract

The art of metalworking was very common in Iran during the Sasanian Empire (224-651/2 AD), and making silver vessels with various images and scenes on them, was more common than previous periods. For this reason, silver works became one of the main artistic characteristics of the art in the Sasanian period. Royal hunting as one of the most common themes in the art of Sasanian period, has decorated a large number of silverware of this period. On the surface of these vessels, Sasanian rulers are seen hunting and killing different animals in the hunting ground. In this article, human and animal icons on one of these plates have been studied, which belongs to Ardashir II, one of the kings in the fourth century AD in the Sasanian dynasty which is kept in the National Museum of Ancient Iran in Tehran. After describing the images on this plate in the first step, the meanings and hidden concepts in the scene have been analyzed using the iconography method. Finally, the application of visual techniques by the artist and their relationship to the basic concept of the scene has been studied. The research method in this article is descriptive and analytical, using library resources.

**How To Cite:** Sangari, E. Rafieifar, F. (2022). A study of visual techniques and iconographical analysis of hunting images on the Sasanian silver dish related to Ardashir II. *Journal of Historical Sciences Studies*, 14(3): 33-51.

**Publisher:** University Of Tehran Press.



## پژوهشی بر فنون بصری و تحلیل آیکونوگرافی نقوش بشقاب سیمین نخجیر شاهانه اردشیر دوم ساسانی

اسماعیل سنگاری<sup>۱\*</sup>، فرزاد رفیعی<sup>۲</sup>

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه تاریخ دانشگاه اصفهان، دکتری تاریخ، زبان‌ها و تمدن‌های دنیای باستان. رایانامه: [e.sangari@ltr.ui.ac.ir](mailto:e.sangari@ltr.ui.ac.ir)
۲. دانشجوی دکتری تاریخ ایران باستان، دانشگاه اصفهان. رایانامه: [f.rafieifar@yahoo.com](mailto:f.rafieifar@yahoo.com)

اطلاعات مقاله	چکیده
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۲۱	<p>هنر فلزکاری در ایران، در دوره حاکمیت شاهنشاهی ساسانی (۲۲۴-۶۵۱/۲ م.) رواج گسترده‌ای یافت و ساخت و تولید ظروف سیمین منقوش به تصاویر مختلف در مقایسه با دوره‌های پیشین در حجمی گسترده‌تر و در شماری افزون‌تر صورت می‌گرفت. به همین دلیل، این شاخه هنری به یکی از مشخصه‌های بنیادین هنر در عصر حاکمیت ساسانیان تبدیل شد. صحنه‌هایی از نخجیر شاهانه به عنوان یکی از متداول‌ترین و پرتکرارترین بن‌مایه‌های رایج در هنر دوره ساسانی، عرصه مدور تعداد قابل توجهی از بشقاب‌های سیمین این عصر را مزین ساخته و به خود اختصاص داده است. در این دسته از آثار، فرمانروایان ساسانی در حال شکار و از پای درآوردن جانوران مختلف در نخجیرگاه به تصویر کشیده شده‌اند. در پژوهش حاضر، نقوش انسانی و جانوری یکی از این آثار - که به اردشیر دوم از فرمانروایان سده چهارم سلسله ساسانی منسوب است و در موزه ملی ایران باستان واقع در تهران نگهداری می‌شود- بررسی و پژوهش شده است. پس از گام نخست که به توصیف نقوش مندرج بر روی بشقاب مذکور اختصاص دارد، در مراحل بعدی معانی و مفاهیم نهفته در صحنه از طریق رویکرد تحلیل آیکونوگرافیک مورد بررسی قرار گرفته، سر آخر نیز نحوه کاربست فنون و تکنیک‌های بصری توسط هنرمند و ارتباط این فنون با مفهوم کلی صحنه ارزیابی شده است. فرآیند بررسی این اثر، در نهایت نشان از آن دارد که حضور نقش‌مایه سلطنتی بر روی چنین ظروفی، بیش از آن که در قالب تفسیرهای نمادین بگنجد، عبارت از تلاشی برای ترسیم چهره‌ای آرمانی و رسمی از شاهنشاه ساسانی در هنگام اشتغال به نخجیر است. شیوه پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای بوده است.</p>
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶	
واژه‌های کلیدی: آیکونوگرافی، فنون بصری، بشقاب سیمین ساسانی، نخجیر شاهانه، اردشیر دوم.	

استناد به این مقاله: اسماعیل (۱۴۰۱). پژوهشی بر فنون بصری و تحلیل آیکونوگرافی نقوش بشقاب سیمین نخجیر شاهانه اردشیر دوم ساسانی. فصلنامه پژوهش‌های علوم تاریخی، ۱۴ (۳): ۳۳-۵۱.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

## مقدمه

ساخت و تولید ظروف سیمین طلاکاری شده منقوش به تصاویر مختلف در دوره حاکمیت ساسانیان (۲۲۴-۶۵۱/۲ م) با جدیت و در مقیاسی وسیع‌تر از ادوار پیشین تاریخ ایران مورد توجه هنرمندان و سفارش‌دهندگان آثار هنری قرار گرفت. امروزه تعداد قابل توجهی از این ظروف اعم از بشقاب‌ها، کاسه‌ها و ابریق‌ها در موزه‌های متعددی در سراسر جهان نگهداری می‌شود.<sup>۱</sup> در این میان، موضوع شکار که از دوران پارینه‌سنگی به عنوان یکی از بن‌مایه‌های اولیه و مطرح در هنرهای دیداری رایج بود (Gibson, 1998: 419) در قالب صحنه‌های «نخجیر شاهانه» که معمولاً فرمانروای ساسانی و در مواردی محدود شاهزاده‌ای از این خاندان را در حال شکار و از پای درآوردن جانوران وحشی و گریزپا نشان می‌دهد، به یکی از پرتکرارترین و متداول‌ترین موضوعاتی مبدل شد که ظروف نقره‌ای دوره ساسانی را تزئین می‌کرد (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۰۹).

در پژوهش حاضر یک نمونه از این آثار، عبارت از بشقاب سیمین که در نواحی شمالی ایران، در ساری یافته شده و اکنون در موزه ملی ایران باستان واقع در تهران نگهداری می‌شود (Harper & Meyers, 1981: 169) مورد بررسی قرار گرفته است (شکل ۱). ذکر این نکته ضرورت دارد که در این مطالعه، توجهی به تکنیک‌های صنعتی و شیوه ساخت بشقاب مذکور مبذول نشده است و تنها به مفاهیم و معانی نهفته در نقوش و تصاویر مندرج بر روی این اثر پرداخته شده است. در راستای این هدف، نگارندگان پژوهش حاضر پس از توصیف اولیه صحنه در گام نخست، در مرحله بعد به تحلیل آیکنوگرافیک نقوش پرداخته و مفاهیم نقش‌مایه‌های موجود را با کمک متون مکتوب تاریخی-ادبی مورد بررسی قرار داده‌اند. رویکرد آیکنوگرافی که گاه در برخی از متون فارسی با عنوان شمایل‌نگاری نیز از آن یاد شده است شیوه‌ای در مطالعات تاریخ هنرهای بصری است که به تحلیل نقوش موجود در آثار هنری و بررسی معنا و مفاهیم آن می‌پردازد (عبدی، ۱۳۹۱: ۳۲-۳۳، نصری، ۱۳۹۷: ۱۵-۱۶). در پایان نیز بخشی به بررسی فنون بصری به کار گرفته شده توسط هنرمند در طراحی و تهیه اثر مذکور که در ادامه این پژوهش بدان «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» اطلاق خواهد اختصاص یافته است. دلیل پرداختن در یک بخش مجزا به چنین موضوعی این است که مطالعه فنون و تکنیک‌های بصری مورد استفاده در هر اثر هنری، به علت تأثیر و جایگاه این فنون در انتقال مفاهیم مورد نظر هنرمند از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در حقیقت همان‌گونه که داندیس (Donis A Dandis) اذعان

---

۱. مقاله پرودانس هارپر با عنوان «ظروف نقره ساسانی: شکل‌گیری و مطالعه مجموعه‌های موزه‌ای کهن و بررسی آنها» که در چهارمین سمینار یادواره ولادیمیر لوکونین توسط موزه بریتانیا ارائه شد، پراکنده‌گی تعدادی از این آثار را دست کم تا سال ۱۹۹۷ میلادی نشان می‌دهد. این مقاله در کنار سایر مقالات سمینار مذکور در کتابی تحت عنوان «بین‌النهرین و ایران در دوران اشکانی و ساسانی: واژنش و باززایی در حدود ۲۲۸ ق. م. - ۶۴۲ میلادی» به فارسی بازگردانده و منتشر شده است.

کرده است «فنون بصری هر یک به نحوی معنا را در ترکیب‌بندی تقویت می‌کنند و مجموعاً وسایل خوبی برای فهم بیانات بصری هستند» (داندیس، ۱۳۹۹: ۱۷۵-۱۷۶). با توجه به این تأثیر، در این پژوهش پس از توصیف و تحلیل آیکنوگرافیک نقوش، برخی از فنون به کار گرفته شده توسط هنرمند در بازسازی صحنه شکار سلطنتی منقوش بر روی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» نیز مورد بررسی قرار گرفته است.<sup>۲</sup>



شکل ۱: بشقاب سیمین ساسانی با صحنه شکار شیر، موزه ملی ایران باستان (تهران)  
منبع تصویر: (Farrokh, Khorasani & Dwyer, 2018: 88)

### پیشینه پژوهش

تعداد قابل توجهی از پژوهشگران و محققان - که بیشترین آنان را باستان‌شناسان و محققان پژوهش هنر تشکیل می‌دهد - مقالات و پژوهش‌هایی در باب ظروف سیمین ساسانی منتشر کرده‌اند. نتایج این پژوهش‌ها گاه در حد و اندازه یک معرفی کلی و چکیده و در حجمی در حدود

۲. در نگارش بحث «بررسی ترکیب‌بندی و فنون بصری صحنه» در پژوهش حاضر، از کتاب «مبادی سواد بصری» اثر دونیس ا. داندیس استفاده شده است. لازم به ذکر است فصل ششم این کتاب شامل معرفی تعدادی از فنون بصری مهم و توضیحاتی در باب هر کدام از این تکنیک‌ها است (داندیس، ۱۳۹۹: ۱۴۹-۱۷۶).

یک تا چند صفحه در باب نمونه‌هایی از ظروف سیمین - به عنوان یکی از انواع محصولات و فرآورده‌های هنری این دوره، در کنار سایر آثار و فرآورده‌های عصر ساسانی - منتشر شده است. به عنوان نمونه گیرشمن (Roman Ghirshman) در کتاب «هنر ایران در دوران پارسی و ساسانی» و سرفراز و فیروزمندی در کتاب «باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی»، ضمن بررسی هنر دوره ساسانی به طور کلی، بخش‌هایی را نیز به معرفی برخی از این آثار اختصاص داده‌اند. با این حال برخی از محققان نیز به صورت تخصصی‌تر به بررسی ظروف سیمین ساسانی پرداخته‌اند که از این میان می‌توان به اثری از هارپر با همکاری میرز اشاره کرد که جلد نخست آن گستره قابل توجهی از این ظروف را در بر گرفته است و معمولاً در تحقیقات مرتبط مورد رجوع سایر پژوهشگران خارجی و داخلی قرار می‌گیرد (Harper & Meyers, 1981). همچنین بررسی ویژه و تخصصی نقوش شکار و تصاویر سواران در هنر عصر ساسانی نیز موضوع پژوهش برخی از محققان بوده است که از این میان می‌توان به مقاله وثوق بابایی و مهرآفرین تحت عنوان «بررسی و تحلیل نقش کار در دوره ساسانی»، مقاله «اسب و سوار در هنر ساسانی» به خامه فریدنژاد، مقاله "Iconography of the Royal-Hunt Bas-Reliefs at Taq-Bustan" از کاتسومی تانابه (Katsumi Tanabe) در باب نقوش نخجیر در نقش برجسته‌های ایوان بزرگ طاق بستان، و مقاله دیگری از همین پژوهش‌گر تحت عنوان "A Sasanian Silver Plate with Leopard Hunt" و نیز مقالاتی از اسکوپنیویچ (Patryk N Skupniewicz) و کاوه فرخ و همکاران او در باب سلاح‌های متداول در نقوش شکار دوره ساسانی اشاره کرد (Skupniewicz, 2009: 49-64, Farrokh, Moshtagh Khorasani, Dwyer, 2018: 82-113) با وجود این، بسیاری از تحقیقات یاد شده بر اساس رویکرد آیکونوگرافی صورت نگرفته و به رغم آن که در این آثار، گاه به تحلیل و تفسیر مفاهیم نقوش در ظروف مورد بررسی نیز پرداخته شده است، این پرداخت به صورت مستقل و منفرد در درجه نخست اهمیت قرار نداشته است. همچنین در مواردی همچون مقاله ارزشمند تانابه که دقیقاً بر اساس رویکرد آیکونوگرافی نگاشته شده، بررسی فنون بصری به صورت مدون و در یک بخش جداگانه نیز کمتر در پژوهش‌هایی که در باب ظروف سیمین دوره ساسانی انجام شده مورد توجه بوده است. به عبارت دیگر، به رغم حجم قابل توجه پژوهش‌هایی که به ویژه در سالیان اخیر در باب ظروف سیمین ساسانی صورت گرفته است، نوپا بودن استفاده از رویکرد آیکونوگرافی و بررسی مؤلفه‌ها و فنون بصری در ایران ضرورت بررسی آثار مذکور با بهره از این شیوه‌های رایج در مطالعات تاریخ هنر را هویدا می‌سازد. در حقیقت با توجه به این که بیش از چند دهه از آشنایی محققان داخلی با چنین رویکردهایی نمی‌گذرد، همچنان بسیاری از بررسی‌ها و پژوهش‌ها تنها بر روش‌ها و تکنیک‌های ساخت ظروف و اشیاء

سیمین تمرکز داشته است یا پژوهشگر به فراخور نوع تحقیق خود به شرح و توصیف نقوش این آثار اکتفا کرده است. از این رو نقوش، مفاهیم و بن‌مایه‌های شمار قابل توجهی از ظروف سیمین عصر ساسانی نیازمند توجه بیشتری است. در این میان شیوه مطالعات آیکونوگرافی که به صورت مستقل به مفاهیم نقوش و تصاویر می‌پردازد و با مطالعه زمینه‌های ادبی-تاریخی به واکاوی معنا در هنرهای بصری اهتمام دارد می‌تواند در پر کردن جای خالی چنین مطالعاتی به یاری پژوهشگران و محققان بشتابد.

### توصیف نقش‌مایه‌ها

بر رویه داخلی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران»، نقش‌مایه انسانی مذکری مجهز به یک تیر و کمان در حالی سوار بر اسب به تصویر کشیده شده که در فضایی خارجی در حال از پای درآوردن دو شیر است. سوارکار مذکور سوار بر اسب خود به سمت چپ صحنه می‌تازد، اما در هنگامه تاخت و تاز به عقب برگشته و بدون آن که مانع تداوم حرکت اسب شود، یک شیر را که در بخش سمت راست عرصه اثر حضور دارد هدف تیر قرار می‌دهد. نقش‌مایه بر زمین افکنده شده یک شیر دیگر نیز در بخش زیرین صحنه قابل مشاهده است. نقش‌مایه انسانی کلاهی ویژه با طرحی خاص بر سر دارد که بر فراز آن آرایه‌ای نیم‌دایره‌ای شکل، شبیه به لبه تبرزین قرار گرفته و دو آرایه مدور کوچک نیز به بخش جلویی آن متصل شده است. این شخصیت گوشواره-ای در گوش، گردنبندی با دانه‌های مدور در گردن و ریشی کامل دارد که انتهای آن از درون حلقه‌ای گذشته و در پایین چانه جمع شده است. پوشش وی عبارت است از پیراهنی آستین بلند و یقه گرد - که به خوبی اندام ورزیده و به ویژه سینه‌های حجیم و شکم کوچک او را به نمایش می‌گذارد -، شنلی که دنباله آن پشت سر سوارکار در هوا در حال اهتزاز است و شلواری گشاد و بلند که تا نزدیکی میچ پا را پوشش داده است. همچنین این نقش‌مایه کمربندی به کمر داشته و شمشیری نیز به همراه دارد که به نظر می‌رسد نه به کمربند مذکور، بلکه به قسمتی از زین یا نشستنگاه مستقر بر روی پشت اسب متصل شده است. دو نوار بلند و مواج نیز از پشت سر این شخصیت در هوا در حال اهتزاز است که به نظر می‌رسد باید به کلاه یا بخشی از گیسوان مجعد او متصل باشند. نقش‌مایه اسب با یال‌هایی بافته به تصویر کشیده شده و آرایه‌ای عبارت از یک گوی مدور بر فراز سر آن قرار دارد. همچنین دو کمپله بیضوی شکل از پشت سرین جانور در پرواز است و دم آن نیز به گونه‌ای خاص بسته و جمع شده است. سوارکار و مرکب او در حال دور شدن از شیری خروشان دیده می‌شوند که روی به سوی راست صحنه دارد و بر روی دو پای پسین خود به هوا خواسته است. با توجه به وضعیت قرارگیری این جانور و نیز آماده بودن یک تیر

آماده در چله کمان نقش‌مایه انسانی، به نظر می‌رسد این شیر تا لحظاتی دیگر هدف نوک پیکان سوارکار قرار گرفته و در آستانه از پای درآمدن باشد. شیر دوم نیز از پیش بر روی زمین غلتیده و چنین می‌نماید که با آن که اثری از ورود تیر یا جراحتی بر پیکر آن دیده نمی‌شود، امکان رهایی از سوارکار یا مقاومت در برابر وی را نداشته باشد. در حقیقت، در این صحنه خطری جدی سوارکار و مرکب وی را تهدید نمی‌کند و در مقابل نمی‌توان بخت و اقبال چندانی برای رهایی دو جانور وحشی از چنگال مرگ نیز در نظر گرفت.

لازم به ذکر است در بخشی از حاشیه عرصه داخلی بشقاب بخش زیرین حاشیه و قسمتی از حاشیه سمت راست، نقوشی قابل مشاهده است که به عوارض سطح زمین یا عناصر منظره می‌مانند.



شکل ۲: طرحی از عرصه داخلی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران»  
منبع تصویر: (Skupniewicz, 2020: 81)

### تحلیل آیکونوگرافیک صحنه

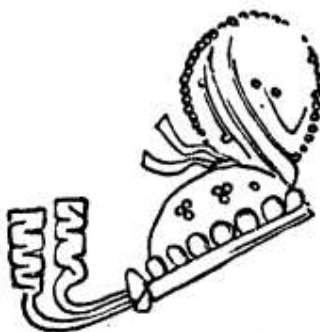
نخستین گام در تحلیل آیکونوگرافیک صحنه، مشخص کردن هویت نقش‌مایه انسانی است که بر عرصه داخلی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» به تصویر کشیده شده است. وجود تاجی آراسته و مزین بر روی سر این شخصیت و سایر نقوش انسانی در ظروف شکار عصر ساسانی، در وهله نخست نشان از پایگاه سلطنتی نقش‌مایه انسانی در چنین آثاری دارد (رفیعی‌فر، ۱۴۰۰). همچنین متون و مدارک مکتوب متعددی بر علاقه‌مندی فرمانروایان ساسانی به حضور در نخجیرگاه و شکار جانوران درنده یا گریزپا و همچنین تمایل آنان به ترسیم تصاویرشان در حال

از پای درآوردن این جانوران دلالت دارند. به عنوان نمونه، آمیانوس مارسلینوس (Ammianus Marcellinus) تاریخ‌نگار بیزانسی سده چهارم میلادی از نقاشی‌ها و پیکرتراشی‌هایی با موضوع شکار شاهانه و ستیزه فرمانروای ساسانی با جانوران خبر داده (Ammianus Marcellinus, XXIV. 6,3) و تئوفانس (Theophanes) نویسنده و مورخ هموطن وی نیز چند سده بعد به وجود تعداد زیادی بز کوهی و گورخر در محوطه اطراف یکی از کاخ‌های خسرو دوم (۵۹۰-۶۲۸ م) اشاره می‌کند (Theophanes, XXI. 319) که کریستن‌سن اعتقاد دارد این محوطه احتمالاً از شکارگاه‌های این فرمانروای ساسانی بوده است (کریستن‌سن، ۱۳۸۴: ۴۵۲). علاوه بر این، علاقه‌مندی شاهان و شاهزادگان ساسانی در متون ادبی و تاریخی دوران اسلامی به ویژه شاهنامه فردوسی نیز نمود یافته است. بر این اساس می‌توان ظروفي همچون اثر مورد بررسی در این پژوهش را با عنوان کلی ظروف «نخجیر شاهانه» مورد اشاره قرار داد و عبارت «نخجیرگر سلطنتی» را نیز برای نامیدن نقش‌مایه انسانی شکارگر به کار برد. اما شناسایی هویت و کیستی دقیق نخجیرگر سلطنتی بر روی بسیاری از ظروف نخجیر شاهانه -از جمله اثر مورد بررسی در پژوهش حاضر- کار چندان ساده‌ای نیست. لازم به ذکر است در آثار هنری بر جای مانده از دوره ساسانی، نظیر و مشابه دقیق و تمام و کمالی برای آرایه ویژه‌ای که بر تارک کلاه یا تاج شخصیت کماندار منقوش بر روی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» قرار گرفته و خودنمایی می‌کند وجود ندارد اما با در نظر گرفتن این که گیرشمن اثر مذکور را با توجه به سبک و شیوه تولید آن متعلق به سده چهارم میلادی می‌داند (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۰۹)، هویت این شکارگر سلطنتی را باید در میان شاهان و شاهزادگان این بازه زمانی جستجو کرد. از این رو به منظور بررسی دقیق‌تر، شکل بخش اصلی تاج -صرف نظر از آرایه منحصر به فرد فوقانی آن- و شمایل و وضعیت ظاهری شکارگر منقوش بر روی این بشقاب با سکه‌ها، ظروف سیمین یا سایر آثار هنری برجای مانده از فرمانروایان سده چهارم میلادی شامل نرسه (۲۹۳-۳۰۲ م)، هرمزد دوم (۳۰۲-۳۰۹ م)، شاپور دوم (۳۰۹-۳۷۹ م)، اردشیر دوم (۳۷۹-۳۸۳ م)، شاپور سوم (۳۸۳-۳۸۸ م)، بهرام چهارم (۳۸۸-۳۹۹ م) و حتی یزدگرد یکم (۳۹۹-۴۲۱ م) که تنها سال نخست فرمانروایی او در سده مذکور قرار می‌گیرد مورد مقایسه قرار گرفت.<sup>۳</sup> از میان این فرمانروایان، تصاویر هرمزد دوم، شاپور دوم و یزدگرد یکم بر روی نمونه‌های دیگری از بشقاب‌های نخجیر شاهانه به تصویر کشیده شده است که به وضوح شباهتی به شاه-نخجیرگر منقوش

۳. اطلاعات مربوط به گاهشماری و سال‌های زمامداری شاهنشاهان ساسانی از کتاب «ایرانیان عصر باستان» اثر ماریا بروسیوس اخذ شده است.



بر روی اثر مورد بررسی نداشت. همچنین سکه‌ها و نگاره‌کندهای برجای مانده از فرمانروایانی چون نرسه و بهرام چهارم نیز تفاوت در بخش زیرین و اصلی تاج این پادشاهان با تاج شاه-نخجیرگر «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» را نشان می‌دهد، هر چند این تفاوت در مقایسه بخش زیرین تاج نرسه، کمتر به نظر می‌رسد. این در حالی است که اگر آرایه فوقانی تاج شاه-نخجیرگر این اثر را در نظر بگیریم، شباهت قابل توجهی میان بخش زیرین تاج این نقش‌مایه با طرح تاج‌های اردشیر دوم، بر روی سکه‌های وی و نیز نگاره‌کند دیهیم‌ستانی این فرمانروا در طاق بستان وجود دارد (شکل‌های ۳ و ۴). در حقیقت، شباهت نسبی چهره و تاج اردشیر دوم در نگاره‌کند طاق بستان و بر روی سکه‌های وی با چهره و تاج شکارگر سلطنتی این اثر، می‌تواند فرض انتساب آن به این شاه ساسانی را تقویت کند، به ویژه این که همان طور که پیش از این اشاره شد، تصاویر و نقوش سایر شاهان ساسانی این سده از جمله شاپور دوم و سوم بر روی سکه‌ها، ظروف سیمین یا نگاره‌کندها به حدی با نقش حاضر متفاوت است که احتمال انتساب اثر به این شاهان را کاهش می‌دهد. همچنین لازم به ذکر است که به علت آن که به جز یکی دو مورد محدود، آثار مشابهی با نقوش مربوط به نخجیرگاه سلطنتی که بتوان با اطمینان کامل به پادشاهان پیش از هرمزد دوم منسوب کرد وجود ندارد، به نظر می‌رسد انتساب این بشقاب به نرسه نیز چندان محتمل نباشد. با این حال، نگارندگان پژوهش حاضر شواهد ذکر شده را برای طرح ادعایی کاملاً مورد اطمینان و قابل دفاع در مورد هویت این نقش‌مایه بسنده قلمداد نمی‌کنند و نام اردشیر دوم به عنوان صاحب اثر را با اندکی مسامحه و آسان‌گیری در عنوان مقاله درج کرده و در نتیجه مشکلی با طرح نقطه نظرها یا تحلیل‌هایی متفاوت در بازشناسی کیستی این شخصیت ندارند.



شکل ۳: طرح تاج اردشیر دوم بر روی سکه‌ها  
منبع تصویر: (Erdmann, 1951: 122)



شکل ۴: نگاره‌کنند دیهیم‌ستانی اردشیر دوم در طاق بستان

منبع تصویر: <https://www.livius.org/pictures/iran/taq-e-bostan/taq-e-bostan-investiture-relief-of-shapur-ii/>

به هر روی، منابع مکتوب در مورد شخصیت و دوره فرمانروایی اردشیر دوم اطلاعات زیادی ارائه نمی‌کنند و حتی درباره تبار این شخصیت نیز همدستان نبوده و برخی از منابع وی را فرزند و تعدادی دیگر به عنوان برادر شاپور دوم معرفی می‌کنند. در هر صورت وی از سال ۳۷۹ تا ۳۸۳ میلادی بر اریکه قدرت تکیه زده بود (کریستین سن، ۱۳۸۴: ۲۵۹). مطابق با روایات موجود در منابع شرقی، اردشیر در سال چهارم پادشاهی خود توسط گروهی از بزرگان که از ستمگری و خشونت بی‌اندازه وی به ستوه آمده بودند از تخت سلطنت به زیر کشیده شد (بلعمی، ۱۳۷۸: ج ۱: ۶۳۰، طبری، ۱۳۷۵: ج ۲: ۶۰۶، یعقوبی، ۱۳۷۸: ج ۱: ۱۹۹). این درحالی است که این پادشاه در روایت شاهنامه فردوسی به صورتی کاملاً متفاوت و با لقب اردشیر نکوکار معرفی شده است: بر اساس آن چه در شاهنامه مندرج است اردشیر دوم پس از درگذشت برادرش شاپور دوم به صورت موقت تا زمانی بر تخت سلطنت قرار گرفت که برادرزاده‌ی خردسالش به سن مناسب برای پادشاهی برسد و پس از چندی به عهد خود وفا کرده و تاج و تخت را به صاحب اصلی‌اش بازگردانده است (فردوسی، ۱۴۰۰: ج ۳: ۴۴۹).

اما فارغ از هویت دقیق فرمانروایی که تصویر چهره و کالبد وی بر عرصه داخلی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» درج شده است، حضور شاهان و فرمانروایان ساسانی در نخجیرگاه و مباردت به شکار جانوران وحشی و گریزیا در تعداد قابل توجهی از تولیدات هنری این دوره قابل مشاهده است. در این میان بیشترین نقوش بر روی عرصه داخلی ظروف سیمین ساسانی نقش شده است (Skupniewicz, 2009: 49). جایگاه و اهمیت شکار شاهانه در دوره

ساسانی همچنین در متون ادبی و تاریخی نیز بازتاب یافته است و علاوه بر مورخان بیزانسی که پیش از این به دو نمونه از روایات آنان در این باره اشاره شد، متن‌های فارسی میانه و آثار نویسندگان مسلمان سده‌های نخست اسلامی نیز از علاقه و اهتمام فرمانروایان ساسانی به فرآیند نخجیر و حضور در نخجیرگاه خبر داده‌اند. به عنوان نمونه، متن فارسی میانه «کارنامه اردشیر بابکان» در روایتی به مهارت اردشیر مؤسس سلسله ساسانی در شکار اشاره کرده (کارنامه اردشیر بابکان، ۱۳۹۵: ۱۷) و ابوریحان بیرونی لقب «نخجیرگان» را برای نرسه از شاهنشاهان اواخر سده سوم و سال‌های آغازین سده چهارم میلادی ذکر می‌کند (بیرونی، ۱۳۸۶: ۱۶۴). در باب شاپور سوم و بهرام چهارم، جانشینان بلافصل اردشیر دوم و نیز بهرام پنجم نامور به بهرام گور که مشهورترین نخجیرگر سلطنتی در تاریخ ایران باستان محسوب می‌شود نیز روایاتی وجود دارد که شکارگاه را به عنوان محل مرگ این فرمانروایان معرفی می‌کند (ثعالبی، ۱۳۸۴: ۲۵۵، دینوری ۱۳۸۳: ۷۸، ۸۶، طبری، ۱۳۷۵: ج ۲: ۶۲۲-۶۲۳). حتی روایتی در کتاب «اخبار الطوال» دینوری از شمار فراوان یوزچی‌ها و قوشچی‌های یزدگرد سوم (۶۳۳-۶۵۱ م) در هنگام ترک تیسفون و فرار از برابر ارتش اعراب مسلمان حکایت می‌کند (دینوری، ۱۳۸۳: ۳۵۸).

با توجه به وجود چنین مدارک و روایاتی که بر اشتیاق شاهان ساسانی به شکار و جایگاه آن در زندگی شاهانه صحنه می‌گذارد، اهتمام آنان به تولید و ساخت آثار هنری با نقوش نخجیر شاهانه نیز امری طبیعی به نظر می‌رسد. به ویژه آن که چیرگی و پیروزی بر جانوران درنده یا گریزپا، می‌تواند حامل پیامی مبنی بر توانایی جسمانی، مهارت نظامی و شجاعت آرمانی در شخص پادشاه باشد. در این میان جانوری همچون شیر، هم‌اوردی است که با هیبت و قدرت انکار نشدنی خود انتقال چنین پیامی را بیشتر و بهتر از سایر جانوران وحشی ممکن و شدنی می‌سازد. لازم به ذکر است شیر در فرهنگ ایران باستان و دوره ساسانی جانوری با چهره‌ای دوگانه و کاملاً متفاوت است (یوسفی و سنگاری، ۱۳۹۸: ۲۸۳). توضیح این که این جانور مطابق با آن چه در متن پارسی میانه بندهش آمده یکی از جانورانی است که در یکی از دو دسته حیوانات اهریمنی موسوم به «گرگ‌سردگان» قرار می‌گیرد (فرنخ‌دادگی، ۱۳۸۵: ۹۹-۱۰۰)، در حالی که در شاهنامه فردوسی گاه پهلوانان به علت برخورداری از ظاهری باصلابت و نیرومندی به شیر تشبیه می‌شوند (رفیعی‌فر، ۱۴۰۰). با این حال، شاید چنین مواردی نتواند شاهدهی کافی بر کارکرد چهره دوگانه جانوری همچون شیر در فرهنگ ایران باستان محسوب شود، هر چند حضور جانورانی همچون شیر، پلنگ و ببر در ارتش انتقام‌جوی هوشنگ که با هدف خونخواهی پدر خود سیامک به پیکار با دیو سیاه پرداختند و در حقیقت در خیل سپاهیان مینوی در مقابل نیروهای اهریمنی قرار گرفتند، به طور کامل نمایانگر چهره دوگانه این جانوران است (فردوسی، ۱۴۰۰: ج ۱: ۱۳). از سوی دیگر تعدادی از قهرمانان و شاهان در همین منظومه حماسی نیز با درافکندن

شیر در پیکارهایی سخت و دشوار، نیرو و پهلوانی خود را اثبات می‌کنند. از جمله مهم‌ترین و مشهورترین نبردهای پهلوانان و شاهان با شیر در شاهنامه فردوسی می‌توان به از پای درآوردن دو شیر توسط اسفندیار شاهزاده کیانی در جریان داستان هفت‌خان این پهلوان (فردوسی، ۱۴۰۰: ج ۳: ۱۰۵)، و نیز کشتن دو شیر توسط بهرام گور اشاره کرد که به عنوان آزمون و رقابتی برای جلوس بر تخت سلطنت در برابر وی قرار گرفته بود (فردوسی، ۱۴۰۰: ج ۳: ۴۸۰-۴۸۲). در نتیجه از پای انداختن شیر در نخجیرگاه توسط شاهنشاه ساسانی، خواه با توجه به وجهه اهریمنی و درنده‌خویی آن و خواه با در نظر گرفتن جایگاه ارجمندی که به عنوان جانوری نیرومند و قوی- پنجه و یار شاه-پهلوانی همچون هوشنگ پیشدادی در اختیار دارد در نظر بیننده به منزله نمایش شایستگی و قابلیت او برای فرمانروایی و حکمرانی خواهد بود.

آخرین - و با این حال نه کم‌اهمیت‌ترین - نقش‌مایه جانوری منقوش بر روی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد، اسبی است که به عنوان باره و مرکب شاه-نخجیرگر به تصویر کشیده شده است. لازم به ذکر است این جانور بر روی این اثر در حال تاخت و تاز ترسیم شده که حالت و ویژگی کلی و عمومی به تصویر کشیدن اسب در هنر تصویری ساسانی قلمداد می‌شود (فریدنژاد، ۱۳۸۴، ۱۵۲). در فرهنگ ایران باستان، اسب از جایگاهی ویژه برخوردار است که این مرتبه و منزلت به خوبی در منابع نوشتاری و شواهد تصویری متعدد بروز یافته است. در حقیقت مروری بر فراوانی و شمار نقوش جانوری نمایانگر آن است که نقش‌مایه اسب در مقام نخست پرتکرارترین جانوران در هنرهای بصری دوره ساسانی قرار دارد. به عنوان شاهدی برای این مدعا می‌توان به حضور چشمگیر این جانور در نگاره-کندهای ساسانی با موضوعات دیهیم‌ستانی شاهان (مانند نقش برجسته‌های نقش رستم ۱ (NRS I) و نقش رجب ۳ (NRJ III))، پیروزی‌های فرمانروایان (مانند نقش برجسته‌های دارابگرد ۱ (D I)، بیشاپور ۲ (B II) و بیشاپور ۳ (B III))، نبردهای سواره (مانند نقش-برجسته‌های فیروزآباد ۱ (FA I) و نقش رستم ۳ (NRS III)) و شماری دیگر از نقوش برجسته این دوره اشاره کرد<sup>۴</sup> که در کنار نقوش متعدد بر روی مهرها، ظروف سیمین و سایر فرآورده‌ها و محصولات هنری عصر ساسانی فراوانی چشمگیری را در تصویرگری اسب در هنرهای بصری این دوره ایجاد کرده است. اسب در بسیاری از این صحنه‌ها نقش و جایگاه مرکب ایزدان، شاهان و نخجیرگران سلطنتی را بر عهده دارد. در صحنه شکار منقوش بر روی

۴. برای مطالعه بیشتر در باب نگاره‌کندهای ساسانی و نقوش اسب در این دسته از آثار به کتاب «نقش‌برجسته‌های ساسانی» به‌خامنه رسول موسوی حاجی و علی‌اکبر سرفراز مراجعه شود.

«بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» که پرداختی با دقت بر روی جزئیات سر و گردن، اندام و آرایه‌های مربوط به اسب صورت گرفته است، این جانور در نقش مرکب شاه-نخجیرگر که همچون پهلوانی در حال پیکار و بر خاک انداختن جانورانی وحشی است دیده می‌شود. چنین وظیفه و اهمیتی برای اسب به عنوان مرکب و یاور شاهان، سواران و پهلوانان، علاوه بر آثار هنری در متون مختلف ادبی و تاریخی، به ویژه آثار موجود به زبان‌های عربی و فارسی در سده‌های نخست اسلامی نیز بازتاب یافته است. به عنوان نمونه، خسرو دوم فرمانروای ساسانی که در سنت تاریخ‌نگاری ایرانی-اسلامی بیشتر با نام خسرو پرویز شناخته می‌شود و اتفاقاً به عنوان یکی از پادشاهانی که به طور ویژه به اموری همچون نخجیر و سوارکاری شهره است، اسبی راهوار و زیبا نامور به شبدیز در اختیار داشته که به عبارتی در جریان پیکار با رومیان بدان دست یافته بود (بلعمی، ۱۳۷۸: ج ۲: ۸۰۶). شهرت این اسب به آثار ادبی فارسی نیز وارد شده و حتی نظامی گنجوی در منظومه «خسرو و شیرین» که روایتی سحرانگیز از عشق و علاقه میان خسرو پرویز و زیبارویی ترسا موسوم به شیرین است نیز این اسب را از حیث وجهت در میان اسبان همچون شیرین در میان زنان و بانوان قلمداد می‌کند (نظامی گنجوی، ۱۳۸۸: ۱۳۸). از میان سایر اسب-های مشهوری که به شاهان و پهلوانان ایرانی تعلق داشته‌اند می‌توان به رخس باره رستم و شبرنگ بهزاد باره سیاوش اشاره کرد که از جایگاه ویژه‌ای در سروده‌های فردوسی برخوردار هستند. از این رو به تصویر کشیدن شاه-نخجیرگر در صحنه شکارگاه یا آوردگاه به صورت سواره، بن‌مایه‌ای است که نظیر آن در سایر آثار هنری و نیز متون مختلف وجود دارد. همچنین حضور نقش‌مایه تیر و کمان به مثابه سلاح اصلی نخجیرگر سلطنتی در «بشقاب نخجیرشاهانه موزه تهران» که در تعداد زیادی از صحنه‌های مشابه سابقه دارد نیز در پیوندی ویژه و مستحکم با جایگاه و اهمیت این جنگ‌افزار دوربرد در فرهنگ ایرانی و متون حماسی و تاریخی قرار دارد. در حقیقت کمانداری و زبردستی در استفاده از این جنگ‌افزار از جمله مهارت‌هایی است که شاهان و فرمانروایان ایران باستان، به ویژه در دوره ساسانی آن را مایه فخر و مباهات خود قلمداد می‌کردند. از این رو فرمانروایی همچون شاپور یکم دومین پادشاه از سلسله ساسانی در دو نمونه از سنگ‌نبشته‌های خود<sup>۵</sup> به استادی خود در این فن اذعان می‌کند و پرتاب تیر به فاصله‌ای دور را نشانه‌ای بر پهلوانی و شایستگی خود شمرده (عریان، ۱۳۹۲: ۴۷) و بلعمی نیز موفقیت بهرام گور در به هم دوختن یک گورخر و شیر با پرتاب یک تیر (بلعمی، ۱۳۷۸: ج ۱: ۶۴۱) را مایه ستایش و حیرت بینندگان این شاهکار می‌داند. مورخان بیزانسی از جمله تئوفیلاکت سیموکاتا و آمیانوس مارسلینوس نیز به مهارت نظامیان و سواران ایرانی در کمانداری و نحوه پرتاب تیر توسط آنان

۵. سنگ‌نبشته‌های حاجی آباد و تنگ براق.

اذعان کرده‌اند (Ammianus Marcellinus, XXV. 13)، تئوفیلاکت سیموکاتا، ۱۳۹۷: ۹۴) و حتی هرودیانوس (Herodianus) ضمن پرداختن به وقایع نبردهای اردشیر بابکان با رومیان، در شرحی جالب از آموزش‌ها و عادات سواران ایرانی، اشاره می‌کند که آنان هرگز ترکش و تیردان‌هایشان را از خود دور نمی‌کرده‌اند (Herodian, VI, 5).

### بررسی ترکیب‌بندی و فنون بصری صحنه

عرصه دایره‌ای شکل بشقاب‌های سیمین عصر ساسانی، از سویی امکانات ویژه‌ای را برای به تصویر کشیدن صحنه‌ای همچون فرآیند نخجیر شاهانه در اختیار هنرمند خالق اثر می‌گذارد و از سوی دیگر محدودیت‌هایی را نیز به دنبال دارد. هنرمند، نقش‌مایه اردشیر دوم در جایگاه شاه-نخجیرگر را همچون بسیاری از آثار نظیر آن، به صورت نیم‌رخ و در حالی که سر و چشم به سوی راست صحنه دارد، تقریباً در بخش میانی سطح مدور «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» و در نقطه‌ای که در همان نگاه نخست در معرض دید بیننده قرار می‌گیرد جای داده است و نقش‌مایه مرکب این شخصیت را نیز در بخشی از عرصه اثر ترسیم کرده که از موقعیت مناسبی برای دیده شدن برخوردار باشد. با وجود این، سطح مدور بشقاب در مقایسه با عرصه‌ای مربعی یا مستطیلی شکل، فضای کمتری را در اختیار هنرمند قرار داده و بر همین اساس امکان جای دادن دقیق نقش‌مایه شاه-نخجیرگر و باره او در موقعیت مرکزی صحنه وجود ندارد. همچنین مدور بودن عرصه «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» باعث شده است که نقوش هر دو شیر نیز با انحنایی در پیکره این جانوران ترسیم شود تا امکان جای گرفتن کامل هر دو نقش‌مایه در صحنه فراهم شود. با این حال، آشکارترین و روشن‌ترین نمود کمبود فضا در این اثر، فاصله اندک و ناچیزی است که میان پیکان شاه-نخجیرگر و سر شیر اول به چشم می‌خورد، در حالی که با توجه به ماهیت سلاح تیر و کمان و به عنوان جنگ‌افزاری دوربرد، احتمالاً فرآیند نشانه‌گیری به سوی جانوران در شکارگاه از فاصله‌ای به مراتب بیشتر صورت می‌گرفته است. هنرمند این مشکل را با فشردن عناصر صحنه و ترسیم این جانور بر روی دو پای پسین حل کرده و اتفاقاً با دست زدن به این ابتکار، تحرک نقش‌مایه شیر را نیز حفظ کرده است که سبب می‌شود بتوان سطح مدور بشقاب را عرصه مناسبی برای ترسیم نقوش نخجیر شاهانه محسوب کرد. نمود «فن بصری تحرک» در بخش‌های دیگری از عناصر صحنه نیز قابل مشاهده است. به عنوان نمونه حالت تاخت و تاز باره شاه-نخجیرگر که در حال پرواز به تصویر کشیده شده، وضعیت خاص کمپله‌های متصل به سرین این جانور و نیز نحوه رها شدن دنباله‌های مواج پوشش نخجیرگر در صحنه، حالت پرانرژی و ناآرامی فرآیند نخجیر را بیش از پیش در نظر بیننده مجسم

می‌کند. البته جهت حرکت نوارهای متصل به تاج شاه-نخجیرگر با توجه به حرکت اسب و سوار وی از سمت راست به چپ صحنه واقع‌گرایانه نیست، اما همان‌طور که فریدنژاد نیز اشاره کرده است، جهت حرکت و اهتزاز این نوارها در آثاری نظیر «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» بر حسب نیاز تعیین می‌شود (فریدنژاد، ۱۳۸۴، ۱۵۲).

وجود عناصر متعدد در صحنه و همچنین توجه غیر قابل انکار به جزئیات و پرداخت هر یک از این نقش‌مایه‌ها نشان از استفاده هنرمند از یک فن بصری دیگر، یعنی «فن چند عنصری» دارد. در حقیقت با وجود آن که موضوع اصلی و بنیادی منقوش بر روی این بشقاب، تصویر شاه-نخجیرگر است، سازنده اثر عناصر مختلفی از جمله نقوش شیرها و اسب را به کار می‌گیرد تا نقش‌مایه بنیادی را در همان مفهوم و جایگاه مورد نظر خود و حامی ساخت اثر بگنجانند. به عبارت دیگر، بهره‌گیری از «فن چند عنصری» سبب شده است که معنای خاص و نهایی شاه‌توانمند، مقتدر و شجاع بهتر منتقل شود. از سوی دیگر به کارگیری «فن چند عنصری» در راستای تأکید بر نقش‌مایه بنیادی شاه-نخجیرگر نیز قرار گرفته است. به عبارت دیگر هنرمند با پرداخت ویژه چهره، پوشش و ادوات شاه-نخجیرگر، و نیز گنجاندن این نقش‌مایه در موقعیتی مناسب که به خوبی در معرض دید بیننده قرار دارد و با مقیاسی بزرگ‌تر از اندازه واقعی - که خود نمود روشنی از کاربست «فن بصری مبالغه» محسوب می‌شود- این شخصیت را در مقایسه با سایر نقوش در جایگاهی برجسته قرار داده و بر نقش مهم وی تأکید می‌کند. بر این اساس استفاده هنرمند خالق اثر از فنون بصری «تأکید» و «مبالغه» با هدف نشان دادن اهمیت شاه-نخجیرگر نیز قابل دریافت است.

«فن بصری پرنقشی» تکنیک مهم دیگری است که به ویژه در طراحی و ترسیم پوشش و جزئیات ظاهر شاه-نخجیرگر و نیز در تجهیزات و آرایه‌های اسب قابل مشاهده است. کاربست این فن، به ویژه با توجه به این که آثاری همچون «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» از برخی خصوصیات «سبک هنری تجملی» برخوردار هستند طبیعی و مناسب به نظر می‌رسد. در پایان این بحث ضرورت دارد به این نکته اشاره شود که هنرمند خالق اثر احتمالاً در صدد بوده که محصول نهایی صحنه‌ای واقع‌گرایانه از یک شکار شاهانه و پیروزمندانه را به نمایش درآورد و حتی از طریق پرداخت و توجه به ریزه‌کاری‌های پوشش خاص شاه-نخجیرگر و به ویژه تاج وی، به دنبال تأکید بر هویت فردی این نقش‌مایه نیز بوده است. در حقیقت می‌توان «مطابقت با واقع» را نیز به عنوان یکی دیگر از فنون بصری مورد استفاده در ساخت و طراحی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» قلمداد کرد، اما باید توجه داشت که این واقع‌گرایی جنبه تمام و کمال و خالص ندارد و مسائلی همچون محدودیت فضا و عرصه مدور بشقاب، ترسیم نقش‌مایه

شکارگر در اندازه‌ای به مراتب بزرگ‌تر و نیز شیوه ترسیم عوارض و پدیده‌های طبیعی موجود در شکارگاه به معنی انحراف نسبی از واقع است.

### نتیجه‌گیری

«بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران» همچون بسیاری از آثار و ظروف مشابه خود، در نخستین برداشت و سطحی‌ترین نگاه، برای بیننده تداعی کننده سنت شکار سلطنتی و از پای افکندن جانوران وحشی توسط شاهان سلسله ساسانی است که در طول این دوره به عنوان یکی از درون‌مایه‌های بنیادی هنرهای دیداری مورد توجه و اهتمام هنرمندان و سفارش‌دهندگان آثار هنری بوده است. در حقیقت، این اثر نیز همچون تعداد قابل توجهی از سایر ظروف سیمین عصر ساسانی یکی از فرمانروایان این سلسله را در حال تاخت و تاز در نخجیرگاه به نمایش درآورده است. با توجه به شواهد مختلف، اعم از شواهد بصری و مدارک مکتوب تاریخی و ادبی، نقش-مایه شاه نخجیرگر همواره در جایگاه مهم‌ترین و بنیادی‌ترین عنصر در این گونه آثار قرار دارد و بر همین اساس می‌توان این نقش‌مایه را -البته با در نظر گرفتن چند عنصری بودن چنین صحنه‌هایی- به عنوان نقش‌مایه محوری و مورد تأکید ویژه هنرمند در نظر گرفت. شاه نخجیرگر منقوش بر روی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران»، همچون نقش‌مایه شاه در بسیاری از آثار مشابه، با پرداخت دقیق و توجه ویژه به جزئیات، به گونه‌ای به تصویر کشیده شده است که چنین می‌نماید هنرمند خالق اثر تمامی توان و مهارت هنری خود را برای به تصویر کشیدن شکوه، هیبت و توانایی این شخصیت به کار گرفته است. همچنین با توجه به این که ساخت و تولید ظروف سیمین نخجیر شاهانه معمولاً با نظارت و تحت کنترل دربار یا به عبارتی دیگر دولت ساسانی انجام می‌شده است، تصویر شاه نخجیرگر منقوش بر روی این اثر و سایر ظروف سیمین شکار، احتمالاً تصویر و تمثالی رسمی و مورد تأیید شخص شاهنشاه و دستگاه سیاسی-اداری حکومت ساسانی است. به عبارت دیگر، ما با تصویری هنرمندانه مواجه هستیم که دربار ساسانی خود به شدت تمایل دارد فرمانروا با همان شکل و شمایل به اتباع نخبه شاهنشاهی و طبقات فرادست یا هم‌پیمانان خود -که امکان دسترسی، مشاهده یا در اختیار داشتن چنین آثار فاخر و گران‌قیمتی را داشته‌اند- شناسانده شود.<sup>۶</sup>

۶. برای مطالعه بیشتر در باب موضوع مهم نظارت دربار ساسانی بر ساخت و کیفیت ظروف سیمین «نخجیر شاهانه» به کتاب "Silver Vessels of the Sasanian Period (Volume one: Royal Imagery)" اثر هارپر و میرز مراجعه شود.



افزون بر این، هر چند شماری از پژوهشگران و صاحب‌نظران در بررسی برخی از آثار هنری دیداری عصر ساسانی، به ویژه ظروف نخجیر شاهانه این دوره تحلیل‌ها و تفسیرهایی نمادین ارائه داده و با چنین نگاهی به برخی از نقش‌مایه‌های این آثار نگریسته‌اند، حضور شاه در برابر شیر و سایر جانوران درنده و چیرگی بر چنین هم‌وردانی، بیش از هر چیز بر شایستگی سلطنت و توانایی و مهارت نظامی وی صحنه‌گذارده و فرمانروای ساسانی را به عنوان فرمانروایی برازنده و زبینه به نمایش می‌کشد. چالاکي و زبردستی شاه در سواری گرفتن از اسب و نحوه تیراندازی وی در حالتی نامتعادل و ناپایدار نیز پیامی مشابه را به بیننده اثر انتقال می‌دهد. البته ذکر این نکته نیز ضرورت دارد که با وجود شباهت کلی و فراگیر صحنه شکار در بسیاری از ظروف نخجیر شاهانه این دوره، هنرمندان خالق این آثار اهتمام و توجه خود به شخصی‌سازی نقوش مندرج بر روی عرصه اثر را نیز با به‌کارگیری برخی روش‌ها و پرداخت برخی از جزئیات ویژه نشان می‌دهند. به عنوان نمونه شکل و شمایل خاص تاج فرمانروا بر روی «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران»، بارزترین نمود تلاش هنرمند خالق این اثر، برای انطباق تصویر با یک فرمانروای خاص و در این مورد ویژه اردشیر دوم ساسانی است. با توجه به این مسائل، در یک جمع‌بندی کلی و نه چندان ریشه‌ای می‌توان چنین عنوان کرد که ظروفی همچون «بشقاب نخجیر شاهانه موزه تهران»، فرمانروای ایرانشهر را با توجه به جزئیات ظاهر و آرایه‌های ویژه وی، در اوج شکوه و شایستگی و دقیقاً به همان صورتی که مد نظر دستگاه سلطنتی ساسانی است نشان می‌دهند. در حقیقت، نگارندگان این پژوهش مایل‌اند با در نظر داشتن احتیاطی که لازمه تحقیقات آیکونوگرافی است، چنین نتیجه‌گیری کنند که تطبیق عناصر بصری و نقوش موجود بر روی این بشقاب و سایر آثار مشابه آن با مندرجات متون تاریخی-ادبی مختلف نشان می‌دهد که نگاره شاه-نخجیرگر بازتابی از تصویری است که فرمانروای ساسانی در صدد بوده از خود به نمایش بگذارد. زیرا مطابقت الگوها و بن‌مایه‌های تصویری نقوش شکار با مندرجات متون مورد بررسی به اندازه‌ای چشمگیر است که برداشت‌ها و تحلیل‌های نمادگرایانه از این آثار را تضعیف می‌کند.

## منابع

- بروسیوس، ماریا، *ایرانیان عصر باستان*، ترجمه هایدی مشایخ، تهران، هرمس ۱۳۹۰.
- بلعمی، ابوعلی، *تاریخنامه طبری (گردانیده منسوب به بلعمی)*، به تصحیح و تشحیة محمد روشن، جلد ۱ و ۲، چاپ دوم، تهران، سروش، ۱۳۷۸.
- بیرونی، ابوریحان، *آثار الباقیه عن القرون الخالیه*، ترجمه اکبر داناسرشت، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۶.
- ثعالبی، محمد بن عبدالملک، *شاهنامه ثعالبی در شرح احوال سلاطین ایران*، ترجمه محمود هدایت، چاپ پنجم، تهران، اساطیر، ۱۳۸۴.

- تتوفیلاکت سیموکاتا، تاریخ تتوفیلاکت سیموکاتا (ایران باستان و روم)، ترجمه محمود فاضلی بیرجندی، تهران، سده، ۱۳۹۷.
- داندیس، دونیس ا، مبادی سواد بصری، ترجمه مسعود سپهر، چاپ پنجاه و ششم، تهران، سروش، ۱۳۹۹.
- دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود، اخبار الطوال، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، چاپ چهارم، تهران، نی، ۱۳۸۳.
- رفیعی‌فر، فرزاد، «آیکونوگرافی و آیکونولوژی نقوش جانوری در ظروف نقره‌ای و نگاره‌کندهای ساسانی»، پایان‌نامه دوره کارشناسی ارشد، استاد راهنما مرتضی دهقان‌نژاد، دانشگاه اصفهان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۱۴۰۰.
- سرافراز، علی‌اکبر و بهمن فیروزمندی، باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی، تدوین حسین محسنی و محمدجعفر سروقدی، چاپ هفتم، تهران، مارلیک، ۱۳۹۲.
- سنگاری، اسماعیل و سارا یوسفی، «شاخصه‌های فرهنگ پهلوانی در نقش‌مایه‌های بشقاب سیمین اردشیر دوم ساسانی» در: فرهنگ پهلوانی در تاریخ ایران: مجموعه مقالات، به کوشش اسماعیل حسن‌زاده و هدیه تقوی، تهران، نگارستان اندیشه، ۱۳۹۸.
- طبری، محمد بن جریر، تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوک)، ترجمه ابوالقاسم پاینده، جلد ۲، چاپ پنجم، تهران، اساطیر، ۱۳۷۵.
- عبدی، ناهید، درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه‌ها و کاربردها (مطالعه موردی نقاشی ایرانی)، تهران، سخن، ۱۳۹۱.
- عریان، سعید، راهنمای کتیبه‌های ایرانی میانه پهلوی - پارتی، تهران، علمی، ۱۳۹۲.
- فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه، پیرایش جلال خالقی مطلق، جلد ۱ و ۳، چاپ یازدهم، تهران، سخن، ۱۴۰۰.
- فرنیخ دادگی، بندهش، گزارنده مهرداد بهار، چاپ سوم، تهران، توس، ۱۳۸۵.
- فریدنژاد، شروین (۱۳۸۴): «اسب و سوار در هنر ساسانی»، کتاب ماه هنر، شماره ۸۹ و ۹۰، ۱۴۸-۱۵۴، ۱۳۸۴.
- کارنامه اردشیر بابکان: با متن پهلوی، آوانویسی، ترجمه فارسی و واژه‌نامه‌ها، ترجمه، آوانویسی و واژه‌نامه از بهرام فره‌وشی، چاپ ششم، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۹۵.
- کریستن‌سن، آرتور، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران، نگاه، ۱۳۸۴.
- گیرشمن، رومن، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، ترجمه بهرام فره‌وشی، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۰.
- نصری، امیر، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، کیمیای هنر، دوره دوم، شماره ۶، ۷-۲۰، ۱۳۹۲.
- نظامی، الیاس بن یوسف، خمسه نظامی، تصحیح، مقدمه و واژه‌نامه از سامیه بصیر مژده‌ی، بازنگریسته بهالدین خرمشاهی، چاپ دوم، تهران، دوستان، ۱۳۸۸.

وثوق بابایی، الهام و رضا مهرآفرین، «بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی»، نگره، شماره ۳۵، ۳۲-۴۸، ۱۳۹۴.

هارپر، پرودنس، «ظروف نقره ساسانی: شکل‌گیری و مطالعه مجموعه‌های موزه‌های کهن و بررسی آنها»، در: *بین‌النهرین و ایران در دوره اشکانی و ساسانی: وازانش و باززایی در حدود ۲۳۸ ق. م.* - ۶۴۲ میلادی، گزارشی از سمینار یادواره ولادیمیر لوکونین، ویراسته جان کرتیس، ترجمه زهرا باستی، تهران، سمت، ۱۳۸۹.

یعقوبی، احمد بن اسحاق، *تاریخ یعقوبی*، ترجمه محمد ابراهیم آیتی، جلد ۱، چاپ هشتم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۸.

Ammianus Marcellinus, *Ammianus Marcellinus*, With an English Translation by John C. Rolfe, Vol 1 & 2, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2000.

Erdmann, Kurt, "Die Entwicklung der sāsānidischen Krone", *Ars Islamica*, 15/16, pp 87-123, 1951.

Farrokh, Kaveh, Manouchehr Khorasani & Bede Dwyer, "Depictions of archery in Sassanian silver plates and their relationship to warfare", *Revista de Artes Marciales Asiáticas*, V. 13, pp. 82-113, 2018.

Gibson, Sarah s., "Hunting/ Hunter/ Huntress", in *Encyclopedia of Comparative Iconography*, Vol 1, Edited by Helene E. Roberts, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, pp. 417- 424, 1998.

Harper, Prudence O. & Pieter Meyers, *Silver Vessels of the Sasanian Period (Volume one: Royal Imagery)*, New York, The Metropolitan Museum of Art (Published in Association with Princeton University Press), 1981.

Herodian, *History of the Empire*, Translated by C. R Whittaker, Cambridge, Harvard University Press, 1970.

Skupniewicz, P. N., "Shafted weapons of Sasanian hunting iconography", *Fasciculi Archaeologiae Historicae*, 22, pp 49-64, 2009.

Skupniewicz, Patryk N., "Scene of Fighting Tigers on a Sasanian Plate from Mes 'Aynak. Notes on the Composition", *Acta Archaeologica Lodziensia*, Nr 66, Variety 2, pp. 65- 84, 2020.

Tanabe, Katsumi, "A Sasanian Silver Plate with a Leopard Hunt", *Bulletin of the Asia Institute*, 1, pp 81-94, 1987.

Tanabe, Katsumi, "Iconography of the Royal-Hunt Bas-Reliefs at Taq-Bustan", *Orient*, Vol 19, pp. 103- 120, 1983.

Theophanes, *The Chronicle of Theophanes: An English Translation of anni mundi 6095-6305 (A.D. 602-813)*, with Introduction and Notes, by Harry Turtledove, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.

وبگاه اینترنتی لیویوس (Livius): [www.livius.org](http://www.livius.org)