University of Tehran Prees

Journal of Archaeological Studies

Online ISSN: 2676-4288

https://jarcs.ut.ac.ir/

Iconographical Analysis of the Royal Hunting Scene on the Sasanian Bear Hunting Plate of Abkhazia Museum

Esmaeil Sangari[1], Farzad Rafieifar[2], Sara Yousefi[3]

1. Corresponding Author, Associate professor of History and Iranology, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: e.sangari@ltr.ui.ac.ir
2. Ph.D. Candidate in History of pre Islamic of Iran and Iranology, Faculty of literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: f.rafieifar@yahoo.com
3. M.A in Ancient History of Iran, Department of History and Iranology, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: s.yousefi1993@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
11 November 2023

In Revised Form:
20 January 2024

Accepted:
27 January 2024

Published onlin:
18 April 2024

Abstract

The bear hunting silver plate housed in the Abkhazia Museum stands out as a distinctive example of artwork from the Sasanian period. Its portrayal of bears being hunted, alongside the utilization of a lasso as the primary hunting instrument, renders it a unique specimen among Sasanian hunting vessels. This study employs an iconographic analysis approach to investigate the scene depicted on the plate, which has been previously attributed by Lukunin to Bahram I, the fourth ruler of the Sasanian dynasty, prior to his ascension to the throne. The objective of this research is to offer a comprehensive analysis of the entire scene depicted on the plate, followed by a detailed examination of each motif in isolation. Finally, an evaluation is provided regarding the realism or symbolism inherent within the scene, drawing upon available information. This study constitutes a descriptive-analytical inquiry into ancient Iranian art, drawing upon data collected from both library sources and online visual repositories.

Keywords: Iconography, Sasanian Silver Vessels, Royal Hunting, Lasso, Bahram I, Abkhazia Museum.

Cite this The Author(s): Sangari, E., Rafieifar, F., Yousefi, S.(2024). Iconographical Analysis of the Royal Hunting Scene on the Sasanian Bear Hunting Plate of Abkhazia Museum: Journal of Archaeological Studies / No. 1, Vol.16 , Serial No. 34 / Winter – Spring (253-275). DOI: 10.22059/jarcs.2024.366742.143237

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

1. Introduction

During the Sassanian era, the art scene in Iran experienced significant advancements, not only in terms of the abundance and diversity of concepts and themes but also in technical and aesthetic dimensions (Reed, 1992: 83). Notably, the period left behind numerous silver vessels, distinct in both quality and quantity from preceding eras (Yavari, 2012: 23). Consequently, scholars have extensively studied Sassanian art, particularly focusing on motifs and visual themes found on silver vessels. Among these, royal hunting scenes emerge as prevalent and recurrent imagery engraved on these vessels, garnering attention from scholars across various epochs, including Edith Porada, Joseph Orbeli, Roman Ghirshman, as well as more contemporary researchers such as Katsumi Tanabe and Prudence Harper. This article delves into the analysis of one such vessel, the "Bear hunting silver plate of Abkhazia Museum" (Picture 1), utilizing the Iconographic Analysis method. While indebted to renowned art historian Erwin Panofsky for the employment of this method, the authors of this study do not feel compelled to adhere strictly to all aspects of his methodology.

Upon the inner surface of the plate, the artist intricately portrays a human figure alongside three animal motifs. Drawing from comparable artworks and relevant historical and literary sources, this scene is interpreted as depicting a royal hunt by a Sassanian ruler or nobleman. One may inquire into the prevalence of hunting scenes within the royal preserve as a favored motif during this period. The ubiquity of such scenes can be attributed to the profound interest and diligence of Sassanian kings and nobles in hunting wild animals, a sentiment reflected not only in literary and historical texts but also in prevalent motifs across various artistic disciplines of the era. For instance, Bahram V, renowned for his zeal in hunting zebras, and Khosrow II, noted for his vast hunting grounds, exemplify this affinity for hunting among Sassanian rulers. Even in the face of invasion, such as that by the Arab army during the reign of Yazdgerd III, hunting remained a prominent pursuit for Sassanian elites. Further investigation into each motif and image on the plate is warranted. The precise identification of the royal hunter depicted remains a fundamental inquiry, albeit one without a definitive answer. Nonetheless, the attribution of this image to Bahram I, the fourth Sassanian king, as proposed by Veladimir Lukunin, offers a plausible perspective.

Another motif of interest is the horse depicted on the plate. The horse, depicted in a four-shoe position, conforms to a common representation in Sassanian visual arts. The deep-seated connection between warriors, kings, riders, and their horses, evident not only in fine arts but also in literary and historical texts, underscores the significance of this motif within ancient Iranian culture, particularly during the Sassanian period.

The third prominent icon is the lasso, serving as the primary weapon of the royal hunter depicted on the "Bear hunting silver plate of Abkhazia Museum." The adept use of the lasso by the hunter, coupled with his mastery in equestrianism reminiscent of the Parthian shot, underscores the skill and prowess of Sassanian nobles and high-ranking soldiers. The scene portrays the hunter's endeavor to capture two formidable bears, likely Asiatic Black Bears, emphasizing their power and ferocity. Despite its rarity in Sassanian royal hunting silver plates, the depiction of bears on this plate elevates its significance, given the animal's portrayal as a demonic creature in Zoroastrian religious texts.

مجله مطالعات باستان شناسی
شاپای الکترونیکی:۴۲۸۸-۲۶۷۶
https://jarcs.ut.ac.ir

تحلیل آیکونوگرافیک صحنهٔ شکار شاهانه بر روی بشقاب ساسانی نخجیر خرس موزهٔ آبخازستان

اسماعیل سنگاری✉[۱]، فرزاد رفیعی‌فر[۲]، سارا یوسفی[۳]

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه تاریخ و ایران‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: e.sangari@ltr.ui.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری گروه تاریخ و ایران‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: f.rafieifar@yahoo.com
۳. کارشناسی ارشد گروه تاریخ و ایران‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. رایانامه: s.yousefi1993@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۸/۲۰

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۱۰/۳۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۱/۰۷

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳ /۰۱/۳۰

چکیده

بشقاب سیمین نخجیر خرس موزهٔ آبخازستان از یادمان‌های برجای مانده از دورهٔ ساسانی است که با توجه به نمایش خرس در جایگاه جانور نخجیرشونده و استفاده از کمند به عنوان آلت اصلی نخجیر یکی از نمونه‌های منحصر به فرد و کم‌نظیر در میان تمامی ظروف نخجیر شاهانهٔ این عصر محسوب می‌شود. در پژوهش حاضر، صحنهٔ منقوش بر روی این بشقاب که از سوی لوکونین به بهرام یکم چهارمین شاهنشاه سلسلهٔ ساسانی در دورهٔ پیش از جلوس وی بر مسند قدرت منسوب شده است، با بهره از رویکرد تحلیل آیکونوگرافیک مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته است. در حقیقت این پژوهش درصدد است ضمن توصیف و شرح اولیهٔ نقوش مندرج بر روی این بشقاب سیمین، در گام نخست تحلیلی از کلیت صحنه ارائه داده و در گام بعد به تحلیل و بررسی مجزا و جداگانهٔ نقش‌مایه‌های مندرج بر عرصهٔ مدور آن بپردازد. در نهایت با بهره از داده‌های استخراج شده نظرگاهی در باب واقع‌گرایانه یا نمادین بودن صحنه مطرح خواهد شد. این پژوهش از گونهٔ مطالعات توصیفی–تحلیلی در حوزهٔ تاریخ هنر ایران باستان است و گردآوری داده‌های آن از طریق شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و منابع دیداری برخط صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: آیکونوگرافی، ظروف سیمین ساسانی، نخجیر شاهانه، نخجیر خرس، کمند، بهرام یکم، موزهٔ آبخازستان.

استناد: سنگاری، اسماعیل؛ رفیعی‌فر، فرزاد؛ یوسفی، سارا: ۱۴۰۳-۱۴۰۲: تحلیل آیکونوگرافیک صحنهٔ شکار شاهانه بر روی بشقاب ساسانی نخجیر خرس موزهٔ آبخازستان: مجله مطالعات باستان‌شناسی، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۱، زمستان و بهار – پیاپی ۳۴ -(۲۷۵-۲۵۳). DOI: 10.22059/jarcs.2024.366742.143237

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

ایران در دوران باستان مراحل متعددی از شکوفایی هنری را پشت سر گذاشته بود تا جایی که نه تنها شمار شایان‌توجهی از ساخته‌های صنعتگران و هنرمندان ایران به خارج از قلمرو تحت نظارت حکومت‌های ایرانی راه یافت، بلکه بسیاری از مفاهیم هنری، سبک‌ها و نقش‌مایه‌های ویژهٔ منظومهٔ هنری ایران باستان نیز بر هنر و صنعت تمدن‌های دیگر تأثیر گذاشت. دورهٔ فرمانروایی ساسانیان (۲۲۴-۶۵۱/۲ م) که گاه از حیث زیبایی‌شناسی از برترین اعصار بالندگی و رشد هنر در طول تاریخ ایران قلمداد شده است (رید، ۱۳۷۱: ۸۳)، همچنین عصر افزایش کمیت، تنوع در مفاهیم و بن‌مایه‌ها و گسترش انواع و شاخه‌های گوناگون هنری در تاریخ هنر ایران نیز محسوب می‌شود. تداوم و افزایش اهتمام به ساخت برخی از محصولات هنری که در ادوار پیشین در حجم و شمار محدودتری تولید می‌شد در کنار ترقی در کیفیت زیبایی‌شناختی آثار به یادگار مانده از عصر ساسانی، این دوره را در جایگاهی قرار می‌دهد که بتوان هنر آن را به عنوان یکی از مقاطع اوج هنر و صناعت در تاریخ ایران قلمداد کرد. در این میان ظروف سیمین زرکاری شده از جملهٔ شاخه‌های هنری محسوب می‌شود که هرچند ساخت آن پیش از آغاز حاکمیت ساسانیان نیز رواج داشت، اما حجم و کیفیت آثار برجای-مانده از دورهٔ ساسانی با تولیدات ادوار پیش از آن قابل مقایسه نیست (یاوری، ۱۳۹۱: ۲۳). گسترش حجم تولید ظروف سیمین ساسانی با بلوغ نسبی برخی از بن‌مایه‌ها که به صورت مضامین بنیادی منقوش بر روی این دسته از ظروف درآمدند همراه شد. یکی از این بن‌مایه‌ها که بر روی تعداد پرشماری از ظروف سیمین مشاهده می‌شود، صحنه‌های نخجیر شاهانه و از پای درآوردن جانوران مختلف توسط فرمانروایان ساسانی است که در فضایی کمابیش واقع‌گرایانه به تصویر کشیده می‌شد. طبیعی است با توجه به شمار چشمگیر ظروف سیمین برجای مانده از این دوره و نیز تعدد نقوش و صحنه‌های نخجیر بر عرصهٔ این‌گونه آثار، تحقیق در باب ظروف شکار عصر ساسانی در میان پژوهشگران داخلی و خارجی از پیشینه‌ای قابل توجه برخوردار باشد. به همین علت در بیشترینهٔ آثار پژوهشی عمومی در باب تاریخ هنر ایران باستان، فصل یا بخشی هر چند کوتاه و مختصر به این ظروف اختصاص یافته است. از میان آثار قدیمی‌تر می‌توان به کتاب «هنر ایران باستان» اثر ادیث پرادا[1] اشاره کرد که ضمن پرداختن به تاریخ هنر ایران باستان به صورت عمومی و کلی، تعدادی از ظروف نقره‌ای ساسانی را معرفی کرده است (پرادا، ۱۳۸۳: ۳۱۰–۳۱۸). ژورف اوربلی[2] نیز در کتاب حجیمِ «سیری در هنر ایران» فصلی تحت عنوان «فلزکاری ساسانی و آغاز دورهٔ اسلامی» نگاشته است که بخشی از این فصل به معرفی و بررسی ظروف سیمین نخجیر ساسانی اختصاص دارد (اوربلی، ۲/۱۳۸۷: ۹۰۲–۹۰۷). افزون بر این رومن گیرشمن[3] در کتاب «هنر ایران در دوران پارت و ساسانی» شماری از این آثار را معرفی و توصیف کرده و در مواردی نیز برداشت‌های تحلیلی نسبتاً کوتاهی در باب نقوش مندرج بر روی ظروف و روش‌های ساخت آن‌ها ارائه کرده است (گیرشمن، ۱۳۹۰).

آثار مذکور در پژوهش‌های محققان جدیدتر نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند که از میان این پژوهشگران می‌توان از پرودنس هارپر[4]، کاتسومی تانابه[5]، پاتریک اسکوپنویچ[6] و ندا اخوان‌اقدم نام برد؛ اما به‌رغم وجود چنین پیشینهٔ پژوهشی، نگارندگان این سطور صرف‌نظر از آنکه به صورت کلی بر پرداختن بیشتر به تحلیل نقوش مندرج بر روی ظروف سیمین نخجیر ساسانی و تداوم تحقیق در این باب تأکید دارند، عللی ویژه نیز برای پرداختن به تحلیل آیکونوگرافیک اثری که در این پژوهش از آن با عنوان «بشقاب سیمین نخجیر خرس موزهٔ آبخازستان» یاد شده است (تصویر ۱) در نظر داشته‌اند.

1. Edith Porada
2. Joseph Orbeli
3. Roman Ghirshman
4. Prudence Oliver Harper
5. Katsumi Tanabe
6. Patryk N Skupniewicz

توضیح آنکه بسیاری از ظروف نخجیر ساسانی تا کنون در قالب مطالعات موردی و به ویژه با بهره از رویکرد آیکونوگرافی مورد بررسی قرار نگرفته‌اند که اثر مذکور نیز از این قاعده مستثنی نیست. از سوی دیگر، صحنه‌ای که بر روی این بشقاب به تصویر درآمده از ویژگی‌ها و خصوصیات کم‌نظیری برخوردار است که آن را در جایگاهی کم‌نظیر و تا اندازه‌ای بی‌همتا قرار می‌دهد: اثر مذکور که در منطقهٔ کراسنایا پولیانا[1] واقع در قفقاز جنوبی یافته شده و امروزه در موزهٔ تاریخ محلی آبخازستان نگه‌داری می‌شود، از حیث بازنمایی عناصری کم‌نظیر (به ویژه خرس به عنوان جانوری که به تصویر کشیدن آن در ظروف نخجیر ساسانی و فراتر از آن، در تمامی منظومهٔ هنری این دوره رواج چندانی ندارد و نیز کمند در جایگاه ابزار نخجیر) در وضعیت منحصر به‌فردی قرار دارد. افزون‌بر این درج عبارت «ورهران» در کنار اطلاعات مربوط به وزن بشقاب با خط و زبان پارسی میانه بر رویهٔ پشتی این اثر که از نام و نشان صاحب اصلی آن حکایت دارد (lukonin & Ivanov, 2012: 114) موضوعی است که می‌تواند امر شناسایی دقیق یا نسبی و احتمالی نخجیرگر سلطنتی حاضر در صحنه را به وضعیتی پیچیده و قابل‌توجه تبدیل کند.

در پژوهش حاضر گردآوری داده‌ها با بهره از روش مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته است و برخی از تصاویر و شواهد دیداری نیز با استفاده از منابع برخط و اینترنتی جمع‌آوری شده‌اند. این تحقیق از حیث روش‌شناختی تا اندازه‌ای وامدار آرای اروین پانوفسکی[2] مورخ هنر و از نظریه‌پردازان پیشگام در حوزهٔ مطالعات آیکونوگرافی است، اما این نزدیکی با در نظر داشتن رویکردهای جدیدتر و به ویژه با توجه به نگرش نگارندگان نسبت به ماهیت نامتعین و چندگانهٔ معنا در هنرهای دیداری تعدیل شده و از روش‌شناسی کلاسیک مطالعات آیکونوگرافی فاصله گرفته است. در حقیقت پژوهش حاضر به طور کامل از روش سه مرحله‌ای پانوفسکی در خوانش آثار هنری تبعیت نمی‌کند[1] و پس از توصیف نقوش مندرج بر روی اثر، عمل تحلیل صحنه در دو مرحلهٔ جداگانه، یعنی تحلیل آیکونوگرافیک کلیت صحنه و در پی آن، تحلیل آیکونوگرافیک اجزا و عناصر بنیادی صحنه صورت گرفته است.

تصویر ۱: بشقاب‌سیمین‌ساسانی با مضمون‌شکار خرس، موزهٔ تاریخ محلی آبخازستان (Lukonin & Ivanov, 2012: 112)
Fig 1: Sassanian silver plate with a design of a bear hunting, Museum of Local History of Abkhazia (Lukonin & Ivanov, 2012: 112)

۲. توصیف پیش آیکونوگرافیک صحنه

عرصهٔ مدور بشقاب به چهار نقش‌مایهٔ اصلی شامل یک شمایل انسانی و سه شمایل جانوری مزین شده است. هنرمند خالق اثر، تمامی نقش‌مایه‌های مذکور را با پرداختی مفصل، جزئیات و ریزه‌کاری‌های بصری متعدد به تصویر درآورده و

1. Krasnaya Polyana
2. Erwin Panofsky

به‌ویژه در خلق و ایجاد نقش‌مایهٔ انسانی به صورت خاص و برجسته به ترسیم پیچیدگی‌های ویژهٔ این شمایل دست یازیده است. فرآورده و محصول نهایی فاقد هر گونه نقوشی دال بر وجود عوارض جغرافیایی ویژه و جزئیات محل وقوع صحنه است که موقعیت مکانی حدوث وقایعِ به تصویر کشیده شده و کیفیت فضایی آن را نشان دهد. در حقیقت بیننده تنها با توجه به وجود نشانه‌هایی غیرمستقیم و نمودهایی جزئی در نقش‌مایه‌های اصلی (همچون به اهتزاز درآمدن دنبالهٔ پوشش نقش‌مایهٔ انسانی) از حدوث وقایع صحنه در یک موقعیت بیرونی مطلع می‌گردد. نقش‌مایهٔ انسانی منقوش بر روی اثر که با توجه به نشانه‌هایی نظیر برخورداری از ریشی بلند و ویژگی‌های جسمانی به وضوح به یک شخصیت نرینه اختصاص دارد، در حالی به تصویر درآمده است که سوار بر یک نقش‌مایهٔ جانوری، یعنی اسبی تنومند و در حال تاخت‌وتاز دیده می‌شود. اسب و سوار به سمت راست صحنه می‌تازند، در حالی که سوارکار بالاتنهٔ خود را به سمت عقب چرخانده و در نتیجه روی‌به سوی چپ صحنه دارد. سوارکار کلاهی بیضوی شکل مزین به آرایه‌هایی متشکل از نقوش هندسی مدور پرتکرار و نقوشی چند وجهی به سر داشته و گیسوانی پرپشت دارد که بخشی از آن به صورت رشته‌هایی بافته شده و منظم از پشت سر قابل مشاهده است. سوارکار با دو دست شیئی را نگه داشته است که با توجه به شیوهٔ ترسیم و ویژگی‌های بصری و نحوهٔ کاربست آن توسط نقش‌مایهٔ انسانی که آن را با هدف گرفتار ساختن نقش‌مایهٔ جانوری حاضر در نیمهٔ سمت چپ عرصهٔ بشقاب به کار برده، نمایانگر آن است که این ابزار احتمالاً باید کمند یا شیئی با کاربردی مشابه آن باشد. هنرمند، سوارکار را به صورتی مجسم کرده که به‌رغم آن‌که از هیچ‌کدام از دو دست خود برای هدایت مرکب یا مستحکم‌تر کردن موقعیت خود بر پشت باره استفاده نمی‌کند، اما نشانی از عدم تعادل در وضعیت استقرار وی مشاهده نمی‌شود. در حقیقت سوارکار در حالتی قرار دارد که بدون نگرانی از تداوم حرکت مرکب و وضعیت استقرار، تمامی حواس خود را تنها متوجه شیوهٔ به‌کارگیری کمند خود کرده است. پوشش نقش‌مایهٔ انسانی عبارت است از پیراهنی با یقهٔ‌گرد که دنبالهٔ آن پشت سر این شخصیت در هوا به پرواز درآمده است. این تن‌پوش آستین‌های بلندی دارد که تا مچ دستان نقش‌مایه را پوشش می‌دهد. شلواری گشاد با چین‌های متعدد در ناحیهٔ پشت ساق‌ها، پوشانندهٔ پای سوارکار است. مرد با استفاده از کمندی که با هر دو دست خود نگه داشته، جانوری را که از حیث جثه و اندام به خرس شباهت دارد گرفتار ساخته، در حالی که کمانی را بر بازوی چپ خود فکنده و تیردانی نیز از کمربند یا بخشی از پوشش خاص مرکب او آویخته است. مرکب سوارکار که در حال تاختن و در حالی که هر دو پای جلوی خود را از زمین بلند کرده مشاهده می‌شود نیز از اندام و پیکره‌ای تنومند برخوردار است، با این‌حال جثهٔ این جانور در مقایسه با اندام درشت مرکوب خود کوچک‌تر از اندازهٔ طبیعی می‌نماید. دو پای پسین اسب بر روی زمین قرار دارد و شیوهٔ ترسیم نقش‌مایه به صورتی است که اندام جانور را به‌وضوح در حالت کشش کامل به قصد جستن از روی کالبد خرس دیگری نشان می‌دهد که به صورت درازکش در بخش تحتانی عرصهٔ بشقاب حضور دارد. تمامی بدن خرس دوم همچون نقش‌مایهٔ خرس نخست مزین به نقوشی است که بر پوشش خاص پیکرهٔ این جانور دلالت دارد. به سبب شیوهٔ خاص به بند کشیده شدن خرس نخست در کمند سوارکار و نحوهٔ قرارگیری خرس دوم در زیر پای اسب، به نظر می‌رسد هنرمند خالق اثر صحنهٔ پایانی این پیکار یا ستیزه را بر روی عرصهٔ مدور این بشقاب ترسیم کرده است، زیرا چنین می‌نماید که با توجه به چینش عناصر موجود در صحنه، کوچک‌ترین امکانی برای رهایی از چنگ سوارکار کمندافکن و گریز از سرنوشت محتوم، برای هیچ‌کدام از دو جانور وجود ندارد.

تصویر ۲: طرحی از صحنهٔ شکار خرس منقوش بر روی بشقاب سیمین موزهٔ آبخازستان، (Skupniewicz, 2020: 81)
Fig 2: The sketch of bear hunting scene on the inner surface of the Abkhazia Museum plate, (Skupniewicz, 2020: 81)

۳. تحلیل آیکونوگرافیک کلی صحنه

با توجه به «تاریخ گونه‌ها» به عنوان ابزاری کمکی در امر تحلیل محتوای آثار هنری[۲]، صحنهٔ منقوش بر روی بشقاب سیمین موزهٔ آبخازستان نمایشی از یک نخجیر شاهانه و به عبارتی دقیق‌تر بازنماییِ صحنهٔ حضور یک سوارکار سلطنتی در دورهٔ ساسانیان در شکارگاه، با هدف شکار و از پای درآوردن جانوران سرکش و درنده محسوب می‌شود: شیوه و اسلوب تصویرگری در این اثر که حائز بارزترین و بنیادی‌ترین شاخصه‌های دیداری است که غالباً در ظروف نخجیر دورهٔ ساسانی مشاهده می‌شود، جای چندانی برای تردید در انتساب چنین محتوایی برای بشقاب موزهٔ آبخازستان باقی نمی‌گذارد. بر این اساس تحلیل آیکونوگرافیک کلیتِ صحنهٔ منقوش بر روی بشقاب موزهٔ آبخازستان ناظر بر متونی خواهد بود که به مثابهٔ ادبیات موضوع، حاوی اشاره‌ای به چرایی اهتمام هنرمندان عصر ساسانی و حامیان آنان به نمایش صحنه‌های حضور بزرگ‌زادگان در شکارگاه باشد. اهتمام به نخجیر و اهمیت این امر نزد فرمانروایان و بزرگ‌زادگان ساسانی نه‌تنها از خلال بررسی و برشماری نقوش نخجیر شاهانه در شاخه‌های مختلف هنری این دوره قابل تشخیص است، بلکه متون و منابع ادبی–تاریخی موجود نیز نمایانگر جلوه‌هایی از جایگاه شکار در فرهنگ ایرانی و به ویژه پیوند و ارتباط ناگسستنی آن با سبک زندگی و شاخصه‌های ضروری شاهان و شاهزادگان در طول دورهٔ حاکمیت ساسانیان و حکومت‌های پیش از آنان نظیر اشکانیان و هخامنشیان است. به عنوان نمونه بهرام پنجم شاهنشاه ساسانی حتی نام و عنوان خود در منابع ایرانی–اسلامی و نیز برخی از نوشته‌های فارسی میانه را وامدار اشتیاق و رغبت خود به شکار گورخر بوده و در این دسته از متون بهرام گور خوانده می‌شود (شهرستان‌های ایرانشهر، ۱۳۸۸: ۳۹، بلعمی، ۱۳۷۸/۱: ۶۴۱، جلیلیان، ۱۳۹۷: ۲۸۶). از این‌رو نام بهرام گور در فرهنگ عامه و حتی نزد مخاطبان جدی و تخصصی متون ادبی فارسی، در وهلهٔ نخست با شکار و نخجیرگاه گره خورده است و حتی مرگ وی در روایات ایرانی– اسلامی به صورت اسرارآمیزی با نخجیر ارتباط می‌یابد. توضیح اینکه بر اساس روایت مورخانی نظیر طبری، مسعودی و ثعالبی، بهرام گور در حین دنبال کردن یک گورخر به درون چاه یا

باتلاقی افتاده و حتی جسد او نیز یافته نشد (طبری، ۲/۱۳۷۵: ۶۲۲-۶۲۳، مسعودی، ۱/۱۳۷۴: ۲۵۶، دینوری، ۱۳۸۳: ۸۶). در متون ایرانی-اسلامی مرگ پادشاهان دیگری نظیر شاپور سوم و بهرام چهارم نیز در هنگام شکار و در حالی که در نخجیرگاه حضور داشته‌اند اتفاق افتاده است (ثعالبی، ۱۳۸۴: ۲۵۵، دینوری، ۱۳۸۳: ۷۸). این دسته از روایات، صرف نظر از تأیید یا عدم تأیید آن -که ارتباط چندانی با موضوع این پژوهش ندارد- می‌توانند نمایانگر آن باشند که حتی در صورت جعلی و ساختگی بودن ماجرای مرگ برخی از شاهان ساسانی در شکارگاه، تصور درگذشت یک فرمانروا در نخجیرگاه و در هنگام مبادرت به شکار از سوی سازندگان این گزارش‌ها امری پذیرفتنی و معقول به نظر می‌رسیده است؛ به عبارت دیگر، ساخته شدن و روایت چنین ماجراهایی با هر هدف و انگیزه‌ای که باشد، نمایانگر عمق و رواج تصور شاه نخجیرگر در دورهٔ ساسانی است. جایگاه نخجیر در زندگی روزمرهٔ یک فرمانروای ساسانی تا بدان پایه است که منابع از اهتمام ویژهٔ شاهان به این امر، حتی در مقاطع شکست و افول شاهنشاهی ساسانی نیز خبر داده‌اند: خسرو دوم در مقطعی که به علت شکست‌های پی‌درپی در مواجهه با هراکلیوس[1] امپراتور بیزانس ناچار به عقب‌نشینی و ترک کاخ‌های خود است، نخجیرگاهی وسیع و مملؤ از جانوران شکاری متنوع نظیر بزکوهی، گوسفند، گاو و خوک را در یکی از محل‌های سکونت خود برجای می‌گذارد که در نهایت به دست سربازان رومی می‌افتد (Theophanes, XXI. 319). در روایتی شگفت‌انگیز که توسط دینوری نقل شده است نیز از شمار شایان‌توجه یوزچی‌ها و قوشچی‌هایی سخن رفته است که یزدگرد سوم واپسین شاهنشاه از دودمان ساسانیان در هنگام گریز از تیسفون و در جدی‌ترین تنگنای تاریخی ایران در پایان دوران باستان به همراه خود داشته است (دینوری، ۱۳۸۳: ۳۵۸).

اما همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، داده‌ها و اطلاعاتی از این دست در میان متون و منابع مربوط به دوره‌های پیش از حاکمیت ساسانیان، به ویژه در دورهٔ هخامنشی و اشکانی نیز قابل شناسایی است. از میان نمونه‌های مرتبط با هخامنشیان می‌توان به روایت گزنفون[2] در کتاب کوروپایدیا[3] از مهارت کوروش بنیانگذار سلسلهٔ هخامنشی، روایت همو در کتاب آناباسیس[4] از علاقه‌مندی کوروش کوچک شاهزادهٔ هخامنشی به شکارِ سواره در شکارگاه و نیز گزارش کتسیاس[5] از رویارویی اردشیر دوم هخامنشی با یک شیر اشاره کرد (Ctesias, 2010: 190، گزنفون، ۱۳۸۶: ۳۸، گزنفون، ۱۳۷۵: ۷۷). در سالنامه‌های تاکیتوس[6] مورخ رومی معاصر اشکانیان نیز روایتی کم‌نظیر وجود دارد که به وضوح بر جایگاه شکار در زندگی شاهان اشکانی و اهمیت انکارنشدنی توجه یک فرمانروا به این امر از نظرگاه پارتیان صحه می‌گذارد. در این روایت، بزرگان و جنگاوران پارتی به‌موجب عدم وجود برخی از ویژگی‌ها و شاخصه‌ها در ونون یکم، شاهزاده‌ای که به درخواست مستقیم همین افراد به تازگی از روم فرستاده شده بود، از زمامداری وی ناخوشنود می‌شوند تا جایی که در نهایت ونون را از فرمانروایی عزل می‌کنند. تاکیتوس اموری مانند تمایل اندک ونون به شکار و اسب‌سواری را از جملهٔ این شاخصه‌ها که فقدان آن‌ها به چنین عدم رضایتی منجر شده بود می‌داند (تاسیت، ۱۳۹۶: ۱۲). آن‌چنان که از محتوای این متن برمی‌آید، در حقیقت نخجیر شاهانه در دورهٔ اشکانی به اندازه‌ای حائز اهمیت بوده که عدم التفات یک فرمانروا از نژاد و تخمهٔ اشکانیان به آن، در نهایت در میان عللی قرار می‌گیرد که موجب عزل و سرنگونی وی شده است. اهمیت گزارش‌های منابع پیشاساسانی در باب اهمیت شکار سلطنتی در تاریخ ایران در این است که به یاری این روایات می‌توان چنین ادعا کرد که ریشه و سرچشمهٔ اهمیت شکار به عنوان بخش مهمی از زندگی روزمرهٔ شاهزادگان و فرمانروایان ساسانی را باید در ادوار پیشین جست‌وجو کرد. به هر روی، با در نظر گرفتن داده‌های مورد بررسی، صحنهٔ منقوش بر

1. Heraclius
2. Xenophon
3. Cyropaedia
4. Anabasis
5. Ctesias
6. Tacitus

روی بشقاب سیمین موزهٔ آبخازستان نیز همچون سایر ظروف و آثار هنری مشابه خود، در یک معنای کلی نمودی دیداری از نخجیر شاهانه در جایگاه یک عنصر و مؤلفهٔ فرهنگی بنیادی در ایران باستان است.

۴. تحلیل آیکونوگرافیک اجزا و عناصر بنیادی صحنه

۴-۱. تحلیل آیکونوگرافیک نقش‌مایهٔ نخجیرگر سلطنتی و بازشناسی هویت آن

سوارکار منقوش بر عرصهٔ مدور بشقاب موزهٔ آبخازستان با توجه به‌سنت هنری دورهٔ ساسانی و نیز علائم و نشانه‌های موجود در پوشش و به ویژه کلاه وی، از سوی محققانی نظیر لوکونین و ایوانوف[1] و نیز هارپر و میرز[2]، شاهزاده و بزرگزاده‌ای ساسانی از اوایل این دوره قلمداد شده است (Lukonin & Ivanov, 2012: 114, Harper & Meyers, 1981: 51). لوکونین به‌سبب درج نام ورهران با خط فارسی میانه بر پشت بشقاب و علائم موجود بر روی کلاه نخجیرگر، آن را متعلق به بهرام یکم چهارمین شاهنشاه سلسلهٔ ساسانی، در دورهٔ فرمانروایی وی در کرمان می‌داند (Lukonin & Ivanov, 2012: 114) درحالی که هارپر با احتیاطی بیشتر به مسئله پرداخته و با توجه به نحوهٔ ساخت و پرداخت صحنه، آن را بیشتر با فرآورده‌ها و محصولات دربار شاپور دوم در سدهٔ چهارم میلادی همانند می‌پندارد (هارپر، ۱۳۹۲: ۱۰۲). مدعای لوکونین –هرچند به طور دقیق در باب آن شرحی ارائه نداده– احتمالاً بر این نکته استوار است که کلاه منقوش بر روی سر نخجیرگر سلطنتیِ بشقاب موزهٔ آبخازستان از گونهٔ تاج‌های معمول شاهنشاهان ساسانی نبوده و بر این اساس باید متعلق به شاهزاده یا بزرگ‌زاده‌ای عالی‌رتبه از این خاندان باشد. همچنین درج نام ورهران بر رویهٔ زیرین اثر نیز علت دیگری است که محقق فقید روس بشقاب موزهٔ آبخازستان را متعلق به دورهٔ شاهزادگی بهرام‌یکم و حکومت او در کرمان بداند. در این میان بررسی سایر آثار دیداری که شمایل و ظاهر بهرام‌یکم را به نمایش کشیده است، می‌تواند ارزیابی نظرگاه لوکونین را ممکن سازد. نقوش بهرام یکم در مقایسه با برخی از سایر فرمانروایان سدهٔ نخست حیات شاهنشاهی ساسانی به ویژه اردشیر بابکان، شاپور یکم و بهرام دوم کمتر در بسترهای دیداری مختلف نظیر ظروف سیمین و نگاره‌کندها به تصویر کشیده شده است. نقوش این فرمانروا که در حدود سه سال بر تخت سلطنت شاهنشاهی تکیه زده بود (جلیلیان، ۱۳۹۶: ۱۲۳–۱۲۴)، تنها بر عرصهٔ مسکوکات وی و نیز در قاب یک نگاره‌کند صخره‌ای در تنگ‌چوگان بیشاپور که تا مدت‌ها به غلط به نرسه نسبت داده می‌شد قابل مشاهده است (تصویر ۳ الف و ۳ ب). در تصاویر بهرام‌یکم و به ویژه شکل ویژهٔ تاج او در سکه‌ها و نگاره‌کند بیشاپور شباهت خاصی با وضعیت ظاهری و کلاه متفاوت نخجیرگر سلطنتی منقوش برروی بشقاب مورد بررسی مشاهده نمی‌شود و از این حیث شواهد بصری و دیداری قابل‌توجهی برای پافشاری بر تعلق اثر مذکور به این فرمانروا وجود ندارد. از سوی دیگر تاج بهرام‌یکم، چه برروی سکه‌های وی و چه در قاب نگاره-کند تنگ‌چوگان، از جملهٔ طرح‌های به‌یادماندنی و منحصر به‌فرد در میان تاج‌های پادشاهان ساسانی محسوب می‌شود. طرح اشعه‌های خورشد به عنوان مظهر و نماد ایزد میثره در بخش فوقانی تاج این فرمانروا (جلیلیان،۱۳۹۶: ۱۲۶، لوکونین، ۱۳۹۳: ۲۵۲) سبب شده است که سکه‌های وی حتی با شناختی سطحی و نازل از سکه‌شناسی دورهٔ ساسانی نیز به سادگی و سهولت قابل شناسایی باشد. نگاره‌کند تنگ‌چوگان که بهرام‌یکم را در حال دیهیم‌ستانی از اورمزد به نمایش کشیده (حسنی، ۱۳۹۳: ۹۵) نیز اثری شاخص و متفاوت در میان سنگ‌نگاره‌های صخره‌ای دورهٔ ساسانی محسوب می‌شود تا جایی که گاه از سوی پژوهشگران مختلف به عنوان نقطهٔ اوجی در هنر حجاری این دوره قلمداد شده است (کریستن‌سن، ۱۳۸۴: ۲۳۵، جلیلیان، ۱۳۹۶: ۱۲۵). در حقیقت بهرام یکم به عنوان پادشاهی که دورهٔ فرمانروایی وی از نظر مدت زمان چندان چشمگیر نبوده و مجال چندانی برای پدید آوردن آثار بصری پرشمار در اختیار نداشته، در همان مدت کوتاه از تأکید ویژه بر نحوهٔ بازنمایی تصاویر و نقوش خود بر بسترهای دیداری موجود خودداری نکرده و در حد و اندازه‌های فرمانروایانی

1. Ivanov
2. Meyers

همچون شاپور یکم و دوم و بهرام‌دوم به چگونگی به تصویر کشیده شدن سیمای خود بر بسترهای دیداری مختلف اهمیت داده است. کیفیت بالای نگاره‌کند تنگ‌چوگان و منحصر به‌فرد بودن شکل تاج بهرام‌یکم بر روی سکه‌ها حاکی از آن است که این فرمانروا که نام او بیش از هر چیز با ممنوعیت آیین مانی و کشتن او گره خورده است (جلیلیان، ۱۳۹۶: ۱۲۸، بورکیت، ۱۴۰۱: ۱۴–۱۵)، در صورتی که فرصتی افزون‌تر در اختیار می‌داشت احتمالاً آثار گرانبها و متفاوت بیشتری از دورهٔ فرمانروایی خود بر جای می‌گذاشت. از این جهت، می‌توان چنین داوری کرد که نگرش موجود در پس ساخت و تولید اثری همچون بشقاب موزهٔ آبخازستان، دست‌کم از نظر منحصر به فرد بودن – به سبب دارا بودن ویژگی‌های کم نظیری مانند تصویر صحنهٔ کمند افکنی و حضور نقش‌مایهٔ خرس– در مقایسه با سایر ظروف نخجیر عصر ساسانی، از هماهنگی ویژه‌ای با نگاره‌کند تنگ‌چوگان و سکه‌های بهرام‌یکم که آن‌ها نیز به نوبهٔ خود از نگرش تمایزطلبانهٔ صاحب این آثار پرده برمی‌دارند برخوردار است. چنین نگاهی می‌تواند تا میزانی بر فرض انتساب بشقاب موزهٔ آبخازستان به بهرام‌یکم به عنوان فرمانروایی سخت‌گیر و تمایزطلب در باب بازنمایی‌های خود قوت بخشد، با وجود این نگارندگان این پژوهش تأکید ویژه‌ای بر این احتمال نداشته و تنها معتقدند که فرض مذکور در درجهٔ اول می‌تواند منطقی باشد و تا اندازه‌ای نسبی نیز از طریق داده‌های باستان‌شناختی تقویت می‌شود. افزون بر این باید این نکتهٔ مهم را نیز در نظر داشت که دیدگاه هارپر مبنی بر تعلق اثر به دورهٔ فرمانروایی شاپور دوم در سدهٔ چهارم میلادی نیز بر نکات و خصائص فنی ساخت و تولید آن استوار بوده و با توجه به پرداخت پیشرفتهٔ صحنه توسط هنرمند ارائه شده است. به‌ویژه آن که تولید ظروف سیمین نخجیر شاهانه با تصاویر بزرگ‌زادگانی به جز شخص شاهنشاه ساسانی در دورهٔ فرمانروایی شاپور دوم امری بی‌سابقه نیز نبوده است. به عنوان نمونه بشقابی سیمین با طرحی از صحنهٔ نخجیرِ دو شیر توسط سوارکاری در حال تیراندازی با کمان امروزه در موزهٔ ملی نگهداری می‌شود[۳] که معمولاً به اردشیر دوم پیش از جلوس بر تخت سلطنت شاهنشاهی ساسانی و در زمان فرمانروایی شاپور دوم منسوب شده است (تصویر ۴). بر این اساس دیدگاه هر دو محقق از نظر منطقی فاقد ایرادهای مهم و بنیادی بوده و در نتیجه بازشناسی دقیق و قطعی نخجیرگر سلطنتی منقوش بر روی بشقاب موزهٔ آبخازستان چندان شدنی و ممکن به نظر نمی‌رسد؛ بنابراین تنها می‌توان از احتمال انتساب اثر به بهرام‌یکم پیش از رسیدن به فرمانروایی، یا یکی از شاهزادگان و بزرگان خاندان ساسانی در سدهٔ چهارم‌میلادی سخن گفت.

تصویر ۳ الف (سمت راست): عرصهٔ رویی سکه‌ای سیمین متعلق به بهرام یکم، موزهٔ بریتانیا،
https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1894-0506-1313
تصویر ۳ ب (سمت چپ): نگاره‌کند دیهیم‌ستانی بهرام یکم، تنگ چوگان بیشاپور،
https://www.livius.org/pictures/iran/bishapur/bishapur-relief-5/bishapur-relief-5-general-view
Fig 3A (right side): Silver coin of Bahram I, British Museum,
https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1894-0506-1313
Fig 3b (left side): The relief of the coronation of Bahram I,
https://www.livius.org/pictures/iran/bishapur/bishapur-relief-5/bishapur-relief-5-general-view/

تصویر ۴: بشقاب سیمین ساسانی با صحنهٔ نخجیر شاهانه منسوب به اردشیر دوم، موزهٔ ملی ایران باستان، (Farrokh, Khorasani & Dwyer, 2018: 88)

Fig 4: Sasanian silver plate with the royal hunting scene attributed to Ardashir II, National Museum of Ancient Iran, (Farrokh, Khorasani & Dwyer, 2018: 88)

۲-۴. تحلیل آیکونوگرافیک نقش‌مایهٔ اسب

تعدد نقوش و تصاویر اسب در شاخه‌های گوناگون هنر ساسانی به اندازه‌ای است که حضور این جانور به عنوان یکی از شاخصه‌های اصلی هنر ایران باستان در دورهٔ ساسانیان مطرح شده است (فریدنژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۰). نقوش اسب نه تنها در بسیاری از ظروف سیمین نخجیر شاهانه قابل مشاهده است، بلکه در شمار متعددی از نگاره‌کندهای نبرد سواران و دیهیم‌ستانی‌های فرمانروایان ساسانی و نیز مهرها و نگین‌های این دوره نیز رایج و متداول بود. در بیشترینهٔ این آثار، اسب در حالت تاخت چهارنعل به تصویر کشیده شده که شاخص کلی و عمومی هنرهای دیداری ساسانی در بازنمایی این جانور محسوب می‌شود (فون‌گال، ۱۳۷۸: ۱۳۳). اسبِ منقوش بر روی بشقاب موزهٔ آبخازستان نیز در قالبِ همین کلیشهٔ هنری ترسیم شده است. اهمیت و جایگاه منحصر به فرد اسب در شاهنشاهی ساسانی تنها به هنرهای دیداری محدود نمی‌شود و حضور پررنگ آن در متون ادبی- تاریخیِ مرتبط به‌درستی از هماهنگی و همسانی ارز و مرتبهٔ اسب در فرهنگ ایران عصر ساسانی، با منظومهٔ هنری این دوره خبر می‌دهد؛ به عبارت دیگر در تمامی نوشته‌ها و مکتوبات فارسی میانه و متون اوستایی، هیچ جانوری از جایگاه و موقعیتی نظیر اسب برخوردار نیست. در این متون، اطلاعات و داده‌هایی متعدد در طیفی گسترده، از تقسیم‌بندی انواع و گونه‌های مختلف اسب در گزیده‌های زادسپرم و بندهش گرفته (گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۶۶: ۱۴، بندهش، ۱۳۸۵: ۷۹) تا ذکر ویژگی‌ها و شاخصه‌های اسب خوب در متونی نظیر داستان یوشت فریان (داستان یوشت فریان، ۱۳۹۷: ۵۳) و نیز شرح ارتباطات ویژهٔ ایزدان زرتشتی همچون میثره، اشی و آناهیتا با این جانور در متن اوستا ارائه شده است (اوستا، ۱/۱۳۹۴: ۳۰۶ - ۳۶۶)؛ اما آن چه در پژوهش حاضر اهمیت بیشتری دارد روایاتی است که حاوی داده‌هایی در باب ارتباط و پیوند فرمانروایان و بزرگ‌زادگان ساسانی و ایرانی با اسب و استفاده از آن در فرآیند نخجیر شاهانه یا اقدامات پهلوانانه باشد. در این باب نیز حجم شایان توجهی از داده‌ها و اشارات در متون اوستایی، فارسی میانه و افزون بر آن در منابع ایرانی- اسلامی پساساسانی وجود دارد. برای نمونه حضور اسب رستم موسوم به رخش در طول ماجرای هفت خان رستم و مبادرت این جانور به کشتن شیر در خان نخست (فردوسی، ۱/۱۴۰۰: ۲۱۰-۲۱۱) و یاری رساندن به رستم در خان سوم (فردوسی، ۱/۱۴۰۰: ۲۱۲-۲۱۴) و همچنین مرگ هم‌هنگام راکب و مرکوب در داستان مرگ رستم (فردوسی،

۳/۱۴۰۰: ۲۰۹–۲۱۳) نمایانگر پیوندی عمیق میان این پهلوان و بارهٔ او در بزرگ‌ترین منظومهٔ حماسی و پهلوانی فارسی است. سواری ندادن اسب سیاوش موسوم به شبرنگ بهزاد پس از کشته شدن پهلوان، جز به فرزند وی کیخسرو (فردوسی، ۱/۱۴۰۰: ۴۲۷–۴۲۸) نیز نمونهٔ دیگری از پیوند عاطفی محکم میان یک شخصیت حماسی و مرکب او در همین اثر محسوب می‌شود. این موارد می‌تواند تا اندازه‌ای با چگونگی به تصویر کشیده شدن نخجیرگر سلطنتی و بارهٔ او در بشقاب سیمین موزهٔ آبخازستان و سایر ظروف دارای نقوش مشابه، به ویژه صحنه‌های تیراندازی که سوارکار در آن در حالتی نامتعادل ترسیم شده است ارتباط پیدا کند. در چنین صحنه‌هایی سوارکار بدون آن که کوچک‌ترین نگرانی از ادامهٔ مسیر اسب خود داشته و بخشی از توجه خود را معطوف به هدایت باره و حفظ تعادل کند، به عقب بازگشته و تنها بر امر به دام انداختن یا هدف قرار دادن جانوری که درصدد شکار آن است متمرکز می‌شود. چنین وضعیتی به وضوح در بشقاب سیمین موزهٔ آبخازستان قابل مشاهده است، با این تفاوت که بر خلاف بیشترینهٔ آثار مشابه، نخجیرگر سلطنتی در این صحنه به جای استفاده از تیر و کمان، تمامی توجه و مراقبت خود را صرف به‌کار بردن کمند کرده است. دست زدن به چنین اقدامی که می‌تواند نخجیرگر سلطنتی را در وضعیتی نا امن و پرخطر قرار دهد، به طرز غیر قابل‌انکاری نشانهٔ اعتماد و دلگرمی تمام و کمال سوارکار به اسب او است، دلگرمی و اطمینانی که به باور نگارندگان این سطور با نمونه‌های پیوند و ارتباط عمیق میان پهلوانان و مرکب‌هایشان در روایات ذکر شده همسان و از یک سنخ است. افزون بر این در متون ایرانی– اسلامی ناظر بر دورهٔ ساسانیان نیز نمونهٔ اعلایی از این‌گونهٔ پیوند قابل شناسایی است. در روایات مختلف اسبی موسوم به شبدیز که به خسرو دوم ملقب به خسروپرویز تعلق داشته، مشهورترین مرکبی است که بر پیوند کم‌نظیر آن با یک فرمانروای ساسانی تأکید شده است. شبدیز که به گزارش ابن‌فقیه همدانی به عنوان ارمغانی از سوی شاه هند به فرمانروایان ساسانی پیشکش شده بود (ابن‌فقیه، ۱۳۷۹: ۳۰) در روایات ثعالبی به عنوان یکی از نامدارترین مرکب‌های فرمانروایان و پهلوانان در کنار رخش رستم، ادهم کیخسرو، یحموم نعمان و اشقر مروان به عنوان اسب‌هایی که از شهرت فراوانی برخوردار بوده‌اند جای دارد (ثعالبی، ۱۳۸۴: ۳۳۲). بلعمی که روایت وی در باب چگونگی به چنگ آوردن شبدیز در نبردهای خسرو با رومیان در نقطهٔ مقابل روایت ابن‌فقیه قرار می‌گیرد، در باب اشتیاق و دلبستگی این پادشاه به بارهٔ محبوب او اشاره کرده که خسرو شبدیز را از همان خوراک مصرفی خود تغذیه می‌کرد (بلعمی، ۲/۱۳۷۸: ۸۰۶). البته در شاهنامهٔ فردوسی با وجود آن که به همین اسب و رکاب زرین آن اشاره شده است (فردوسی، ۴/۱۴۰۰: ۱۰۵۷)، نام شبدیز برای اشاره به مرکب تعدادی از فرمانروایان و شخصیت‌های دیگر در بخش‌های پهلوانی و تاریخی این منظومه نیز به کار رفته است. به هر روی وجود پیوستگی عمیق و مستحکم میان راکب و مرکوب در فرهنگ ایران باستان و دورهٔ ساسانی به اندازه‌ای است که نمی‌توان این نزدیکی را در حد و اندازهٔ ارتباط یک کاربر با وسیلهٔ نقلیه تنزل داد و همان گونه که پیش از این نیز اشاره شد، اعتماد و پشتگرمی نخجیرگر سلطنتیِ منقوش بر رویهٔ بشقاب سیمین موزهٔ آبخازستان در هنگام کمند افکنی در حالت نامسلط و نامتعادل نیز می‌تواند به عنوان نمودی دیداری از چنین همبستگی و پیوندی مورد توجه قرار گیرد.

۳-۴. تحلیل آیکونوگرافیک نقش‌مایهٔ کمند

بر عرصهٔ بشقاب مورد بررسی، یک کمند به عنوان آلت اصلی نخجیر دیده می‌شود، در حالی‌که شواهد دیداری نمایانگر آن است که نخجیرگر تیر و کمانی نیز به همراه دارد. استفاده از کمند هرچند در ظروف نخجیر ساسانی کاملاً بی‌سابقه و بی‌نظیر نیست (به عنوان نمونه به تصویر ۵ بنگرید)، اما در مقایسه با ادواتی نظیر تیر و کمان و حتی شمشیر کمتر به نمایش درآمده است. نحوهٔ به‌کارگیری کمند توسط نخجیرگر به گونه‌ای است که به روشنی بر مهارت قابل توجه وی در سوارکاری و نیز کمندافکنی به صورت توأمان دلالت دارد. این شیوهٔ کمندافکنی به وضوح یادآور طرز خاص تیراندازی پارتیان است که معمولاً از آن با عنوان تیراندازی پارتی[1] یاد می‌شود.[4] این شگرد تیراندازی کم و بیش در دورهٔ ساسانی

1. Parthian Shot

نیز شناخته شده بوده و در یادمان‌های هنری این دوره قابل مشاهده است؛ اما نمایش به‌کارگیری کمند توسط نخجیرگر سلطنتی بر روی این بشقاب به سبک و سیاق تیراندازی پارتی را نباید با اطمینان به مثابهٔ نشانه‌ای در نظر گرفت که به پشتوانهٔ آن ادعا کرد کمند افکنی به این شیوه نیز امری رایج بوده است، زیرا این احتمال وجود دارد که چنین وضعیتی تنها با هدف بازنماییِ مهارت چشمگیر نخجیرگر به تصویر کشیده شده باشد و ضرورتاً بر اقدام به کمند افکنی به طرز مشابهِ آن در فرآیند نخجیر یا پیکار توسط سواران ساسانی دلالت نمی‌کند. به هر روی حضور نخجیرگر در برابر دو جانور وحشی مهیب نظیر خرس در شکارگاه، تنها با استفاده از یک کمند که به نظر می‌رسد در مقایسه با ادواتی همچون شمشیر و کمان از کارایی کمتری برخوردار باشد، امری است که تنها با چیره دستی چشمگیر به کار برندهٔ آن قابل توجیه است؛ بنا بر این ضرورت دارد که از خلال منابع و متون موجود به بررسی میزان توانایی جنگاوران ساسانی در استفاده از کمند پرداخته شود تا بتوان بهتر بر واقع‌گرایانه یا تا اندازه‌ای خیالی بودن چنین صحنه‌ای تأکید کرد.

تصویر ۵: بشقاب سیمین ساسانی با صحنهٔ شکار گورخر، موزهٔ آرمیتاژ سن‌پترزبورگ،
https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/shmsasanian.html
Fig 5: Sasanian silver plate with the zebra hunting scene, Hermitage Museum, St Petersburg,
https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/shmsasanian.html

منابع نوشتاری مختلف از سابقهٔ طولانی مدت کمند افکنی و چیره دستی خیره‌کنندهٔ جنگاوران عصر ساسانی و همچنین جنگاوران سایر سرزمین‌ها و دوره‌ها در این امر خبر می‌دهند. ثعالبی ساخت و ابداع این آلت را در کنار زوبین و برخی آلات موسیقی به افراسیاب فرمانروای افسانه‌ای توران زمین نسبت می‌دهد (ثعالبی، ۱۳۸۴: ۵۶) و نمونه‌های متعددی از استفاده از آن توسط پهلوانان ایرانی در آثار حماسی و تاریخی مختلف نقل شده است. به عنوان نمونه گردآفرید در شاهنامهٔ فردوسی با عنوان دخت کمندافکن معرفی می‌شود (فردوسی، ۱۴۰۰/۱: ۲۶۸)، رستم اسب نامدار خود رخش را با استفاده از کمند به دام انداخته و رام می‌کند (ثعالبی، ۱۳۸۴: ۶۴) که نمونهٔ شاخصی از کاربرد کمند از به دام انداختن جانوران محسوب می‌شود و اسفندیار نیز به شیوه‌ای ماهرانه گرگسار از جنگاوران ارتش ارجاسب خیونی را با کمند اسیر و گرفتار می‌سازد (ثعالبی، ۱۳۸۴: ۱۳۸، فردوسی، ۱۴۰۰: ج ۳: ۹۷). کمند و کمند افکنی به اندازه‌ای با نام و آوازهٔ پهلوانان و فرمانروایان ایران باستان نظیر رستم، زال و اسفندیار گره خورده که حتی در متون منظوم ادبی فارسی بازتابی چشمگیر یافته است. از آن جمله است اشعاری که در مدح و ستایش بزرگان و فرمانروایان دوران اسلامی سروده شده و در این سروده‌ها، این افراد به پهلوانان حماسی ایران تشبیه شده‌اند: «کمند رستم دستان نه بس باشد رکاب او، چنانچون گرز افریدون نه بس مسمار و مزراقش» (منوچهری دامغانی، ۱۳۳۸: ۴۸) «با کمر نوشین‌روانی با کُلَه کیخسروی، با کمان افراسیابی با کمند اسفندیار» (معزی، ۱۳۱۸: ۲۱۵) «خسرو فرخ سیر بر بارهٔ دریا گذر، با کمند اندر میان دشت چون اسفندیار» (فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۱۷۷).

وجود چنین اشاراتی در اشعار شاعران پارسی‌گوی دوران اسلامی شاهد و نشانه‌ای برای شهرت ایرانیان باستان در کمندافکنی و استفاده از این آلت در میدان‌های نبرد و نخجیرگاه‌ها است. در متون تاریخی مختلف نیز داده‌هایی در باب مهارت ایرانیان در استفاده از این سلاح و حتی چگونگی دفع حملهٔ دشمنانی که از کمند استفاده می‌کنند وجود دارد. هرودوت[1] ضمن معرفی اقوام و بخش‌های مختلف ارتش هخامنشی در جریان هجوم خشایارشا به یونان، از سگارتی‌ها نام می‌برد که به گفتهٔ او طایفه‌ای کوچ‌نشین از نژاد و تبار پارسی بوده‌اند. وی در باب ادوات مورد استفادهٔ سگارتی‌ها چنین آورده است: «تسمه‌هایی بافته شده از چرم دارند و با همین تسمه‌ها بی‌هراس به جنگ می‌روند. روش آنان این است که از این تسمه‌های بلند به عنوان کمند استفاده می‌کنند و همین که به دشمن رسیدند کمند خود را که گرهی بر سر آن است می‌اندازند و انسان و حیوانی را که گرفته‌اند به سوی خود می‌کشند و اسیر یا مقتول می‌کنند» (هرودوت، ۲/۱۳۸۹: ۷۹۱). در این گزارش علاوه بر کاربرد نظامی کمند، به استفاده از آن در جریان شکار و گرفتار کردن جانوران نیز اشاره شده است. همچنین گزنفون در کوروپدیا گفتگویی میان کورش بنیانگذار شاهنشاهی هخامنشی و پدر او کمبوجیه نقل می‌کند که در جریان این مکالمه به برخی از روش‌ها و مهارت‌هایی که کورش کسب کرده است اشاره می‌شود که یکی از این مهارت‌ها گرفتار ساختن گوزن با تور و کمند است (گزنفون، ۱۳۸۶: ۳۸).

یکی از مهم‌ترین گزارش‌ها در باب تبحر یک بزرگ‌زادهٔ ایرانی در به کارگیری کمند، روایتی است که دینوری در اخبارالطوال در مورد پایان کار شوخر[5] و گرفتار شدن وی در کمند نجیب‌زاده‌ای دیگر نقل کرده است. در این روایت، شاهنشاه ساسانی قباد یکم که از تسلط شوخر بر ادارهٔ امور کشور ناخرسند بود شاپور رازی از خاندان مهران را مأمور می‌کند که شوخر را از میان بردارد. شاپور این وظیفه را هنگامی انجام می‌دهد که شوخر بدون‌توجه به وی، در حال نزدیک شدن به قباد است: «شاپور کمندی را که در دست داشت رها کرد و کمند بر گردن شوخر افتاد و شاپور او را کشان‌کشان از پیشگاه بیرون برد» (دینوری، ۱۳۸۳: ۹۳). در روایت دینوری، کمند افکن نه جانوری وحشی، بلکه یک انسان را هدف خود قرار داده و با موفقیت وی را به دام می‌اندازد، با وجود این داده‌های مهمی در همین گزارش وجود دارد که می‌تواند نشانه‌ای از کاربرد عملی کمند در برابر هر جنبندهٔ نیرومندی اعم از انسان یا جانور باشد. نخست آن که روش استفاده از کمند توسط شاپور که به نحوی غافلگیرانه، بدون خطا و تنها در یک تلاش ناگهانی هدف خود را اسیر می‌کند نمایانگر آن است که در عصر ساسانی یک بزرگ‌زاده به طرز شایان توجهی از آموزش فن کمند افکنی برخوردار شده است. از سوی دیگر، نحوهٔ حمل شوخرِ گرفتار در کمند که به صورت کشان‌کشان و بدون امکان دفاع از خود از پیشگاه به بیرون برده می‌شود نیز نکتهٔ مهمی است که نباید ساده از کنار آن گذشت، به ویژه زمانی که درنظر داشته باشیم شوخر خود از توانایی رزمی و نظامی بالایی برخوردار بوده که در متون مختلف بدان اشاره شده است. با این حال حتی چنین فردی نیز پس از آن‌که با کمند اسیر می‌شود توان رهانیدن خود را ندارد و همین موضوع نمایانگر قابل‌اتکا بودن کمند در مقابله با نیرومندترین جنگاوران و جانوران است. بر این اساس می‌توان قضاوت کرد که توفیق در کمندافکنی در نخجیرگاه نیز بتواند به منزلهٔ پایان کار جانوری باشد که نگون‌بختانه در قید آن قرار گرفته است.

مطلب مهم دیگری که در برخی از متون بدان اشاره شده، شیوهٔ رهایی از کمند است که بر اساس داده‌های موجود چندان ساده و آسان به نظر نمی‌رسد. در متن رویدادنامهٔ سریانی که به «رویدادنامهٔ خوزستان» مشهور شده است اشاره شده که خسرو دوم در جریان نبردهای خود در برابر امپراتوری بیزانس، نزدیک بود در پیکاری که در نزدیکی دارا درگرفته بود در کمند یکی از سربازان رومی اسیر شود، اما با هوشیاری و سرعت عمل یکی از سپاهیان خود از خطر می‌رهد: «کسی کمندی به دور خسرو انداخت، اما یکی از جنگاورانش به نام موشکان توانست [آن کمند] را ببرد» (رویدادنامهٔ

1. Herodotus.

خوزستان، ۱۳۹۵: ۶۷). گزارشی نیز در باب گرفتار شدن تیرداد شاه‌ارمنستان در کمند از سوی فلاویوس یوسفوس[1] نقل شده که هرچند هوشمندانه تلاش می‌کند با همین شیوه، یعنی بریدن و قطع‌کردن کمند با شمشیر خود را برهاند، در نهایت موفق به این‌کار نمی‌شود. در این گزارش، تیرداد در جریان تازش آلان‌های مهاجم به نبرد با این اقوام پرداخت اما به صورت زنده در دام آلان‌ها افتاد، زیرا در جریان پیکار یکی از سواران آلان از فاصله‌ای مناسب با کمند او را گرفتار کرده و به سوی خود کشید و تیرداد علی‌رغم کوشش، نتوانست کمند را با شمشیر بریده و بگریزد (Flavius Josephus, 7: 7,4).

به هر روی از خلال متون مختلف می‌توان تا اندازه‌ای به کارکرد و نحوهٔ عمل کمند در فرآیند شکار و نبرد پی برد. از مجموع مندرجات آثار مختلف چنین بر می‌آید که سرعت عمل و دقت در به‌کار بردن کمند امری حیاتی بوده که در صورت رعایت این نکات، می‌توانسته به اسارت و دربند کشیدن رقیبی قدرتمند همچون شوخر منجر شود. برمبنای گزارش‌های رویدادنامهٔ خوزستان و یوسفوس فلاویوس نیز برداشت می‌شود که تنها راه دفع چنین حربه‌ای، بریدن کمند با استفاده از آلاتی نظیر شمشیر است، یعنی شیوه و رویکردی که موشکان در رهایی بخشیدن خسرو دوم با موفقیت از آن تبعیت می‌کند اما تیرداد با وجود علم به آن با بداقبالی و تحت تأثیر سرعت عمل کمندافکن متخاصم در استفاده از روش مذکور کامیاب نیست. همچنین ناگفته پیداست که تلاش جانوران وحشی و افرادی که از این شیوه پیروی نکرده و به کوشش برای کشیدن کمند در جهت رهایی خود اقدام کنند نیز با موفقیت همراه نشده و درعوض وضعیت نامساعدتری برای خود رقم خواهند زد. این حقیقتی است که حتی در اشعار شاعران فارسی‌سرایی نظیر رابعه‌قزداری نیز بدان اشاره شده است: «توسنی کردم، ندانستم همی، کز کشیدن تنگ‌تر گردد کمند» (دبیرسیاقی، ۱۳۷۴: ۱۵۹).

لازم به ذکر است هرچند محتوای شعر رابعه‌قزداری در باب فنون و روش‌های نظامی نبوده و واژهٔ کمند را در معنایی مجازی به کار برده است، روشن است که راهگشا نبودن کشیدن کمند با هدف رهایی از آن شیوه‌ای است که ناکارآمدی آن حتی برای شاعرهٔ فارسی‌گوی در قرون اسلامی نیز واضح و مبرهن بوده است. با توجه به چنین مطالبی، نخجیرگر سلطنتی منقوش بر روی بشقاب سیمین موزهٔ آبخازستان نیز با در نظر گرفتن مهارت و زبردستی ویژه در به کار بردن کمند و سوارکاری که هنرمند خالق اثر به خوبی ان را به تصویر کشیده است، در فرآیند گرفتار ساختن خرس با مشکل خاصی روبرو نخواهد شد و به نظر نمی‌رسد جانور امکانی برای گریز از سرنوشت محتوم خود داشته باشد؛ بنابراین می‌توان صحنهٔ منقوش بر عرصهٔ این اثر را همچون بسیاری از صحنه‌های نخجیر شاهانه در یادمان‌های عصر ساسانی، نسبتاً واقع‌گرایانه یا دست‌کم شدنی و امکان‌پذیر تلقی کرد.

۴-۴. تحلیل آیکونوگرافیک نقش‌مایهٔ خرس

نقوشی از دو خرس شامل یک نقش‌مایه در پارهٔ زیرین و دیگری در منتهی‌الیه سمت چپ صحنه برروی بشقاب موزهٔ آبخازستان قابل مشاهده است. بررسی ریخت شناسی[2] خرس‌های[6] منقوش بر روی این اثر و مقایسهٔ آن با تصاویر گونه‌های بومی و متوطن خرس در ایران، با توجه به شباهت نسبی میان ساختمان پوزه و شکل ظاهری گوش‌های خرس‌های این بشقاب با گونهٔ خرس سیاه آسیایی[3] نشان می‌دهد که نقوش مذکور به‌احتمال زیاد باید متعلق به همین گونهٔ جانوری باشند. گفتنی است استان‌های کرمان، سیستان و بلوچستان و هرمزگان امروزه باختری‌ترین گسترهٔ پراکنش این گونهٔ به‌شدت در معرض انقراض که در ایران با عنوان زیرگونهٔ خرس سیاه بلوچی (تصویر ۶) شناخته شده است (راهداری، ۱۳۹۹: ۴۸۶) محسوب می‌شوند (کلمرزی و قاسمی، ۱۴۰۰: ۲۶). همچنین همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد فرض انتساب بشقاب مورد بررسی به بهرام یکم –که روزگاری در کرمان حکومت می‌کرده– که از سوی لوکونین مطرح شده و

1. Flavius Josephus
2. Morphology
3. Asiatic black bear

باشندگی خرس سیاه بلوچی در مناطق جنوبی استان کرمان کنونی خود می‌تواند تقویت کنندۀ فرض انتساب نقوش مذکور به همین گونۀ جانوری باشد.

تصویر ۶: خرس سیاه آسیایی، https://www.irna.ir/news/84477529/

Fig 6: Asiatic black bear, https://www.irna.ir/news/84477529/

به‌رغم اندام هول‌انگیز و نیروی جسمانی چشمگیر خرس که آن را به هماوردی قوی‌پنجه برای نخجیرگران و پهلوانان مبدل می‌سازد، نقوش پیکار با این جانور هیچ‌گاه چندان مورد توجه هنرمندان ایران باستان و حامیان آنان قرار نداشته است. این موضوع به ویژه از طریق مقایسۀ تعدد قابل توجه بازنمایی‌های نقوش جانوران وحشی همچون شیر و گراز در آثار هنری دورۀ ساسانی و ادوار پیش‌از آن با شمار اندک نقوش خرس آشکار می‌شود. از میان اندک بازنمایی‌های خرس توسط هنرمندان ایرانی پیشاساسانی می‌توان به نگاره‌کند پیکار با خرس در مجموعۀ باستانی موسوم به تنگ‌سروک در فاصلۀ ۵۰ کیلومتری بهبهان اشاره کرد (واندن‌برگ و شیپمان، ۱۳۹۳: ۶۶) که در زمرۀ آثار منطقۀ الیمایی مقارن با زمامداری اشکانیان در ایران قرار می‌گیرد (تصویر ۷ ب). در صحنۀ مذکور سوارکاری در حال از پای درآوردن خرسی است که بر دو پای پسین خود بلند شده است. حضور تصاویر خرس در صحنه‌های نخجیر پیکار با جانوران بر روی ظروف نخجیر شاهانۀ ساسانی نیز به صورت کم‌شمار تداوم دارد که از میان چنین آثاری می‌توان به دو بشقاب اشاره کرد که نمونۀ نخست در موزۀ هنر اسلامی برلین و اثر دوم موسوم به بشقاب آنیکوفسکا[1] در موزۀ پوشکین روسیه نگهداری می‌شود (تصویر ۸). شمایل خرس بر روی آثار مذکور از تفاوت‌های چشمگیری با آن‌چه بر روی بشقاب موزۀ آبخازستان مشاهده می‌شود برخوردار است. علت آن است که نقش‌مایۀ خرس در هنر اواخر عصر ساسانی و مهرهای این دوره از نظر ظاهری تا اندازه‌ای به گراز شباهت می‌یابد (Harper & Meyers, 1981: 70) که این نکته می‌تواند به عنوان نشانه‌ای از تعلق دو اثر مذکور به دهه‌های پایانی حیات شاهنشاهی ساسانی مورد توجه قرار گیرد. در نتیجه، عدم وجود چنین وضعیتی در ظاهر و شمایل خرس‌های منقوش بر روی بشقاب موزۀ آبخازستان به درستی نمایانگر فاصلۀ زمانی تولید و ساخت آن با این ظروف است. بازنمایی کمابیش واقع‌گرایانۀ خرس بر روی بشقاب موزۀ آبخازستان، امکان مناسبی برای

1. Anikovska plate

بازشناسی نسبی و احتمالی گونهٔ جانوریِ منقوش بر روی این اثر فراهم کرده است، در حالی که چنین امکانی در مواجهه با بشقاب آنیکوفسکا و بشقاب موزهٔ هنرهای اسلامی وجود ندارد.

گذشته از نقوشی بر روی مهرهای دورهٔ ساسانی، یک قطعهٔ گچ‌بری مستطیلی‌شکل که از بقایای تیسفون یافت شده است از جملهٔ دیگر بازنمایی‌های کم‌شمار این جانور در یادمان‌های هنری ساسانی محسوب می‌شود (تصویر ۷ الف). در اثر یاد شده جانور در صحنه‌ای با عوارض طبیعی ویژهٔ مناطق کوهستانی دیده می‌شود (Valtz Fino, 2010: 14).

تصویر ۷ الف (سمت راست): قطعهٔ گچ‌بری از بقایای تیسفون با نگارهٔ خرس، موزهٔ متروپولیتن نیویورک، (Valtz Fino, 2010: 15)

تصویر ۷ ب (سمت چپ): نگاره‌کند الیمائی با مضمون پیکار با خرس، تنگ‌سروک، تصویر از نگارندگان

Fig 7A (right side): Excavated stucco of Ctesiphon with a figure of a bear, The Metropolitan Museum of Art, (Valtz Fino, 2010: 15)

Fig 7B (left side): Elymaid relief with bear hunting scene, Tang-e Sarvak, Image taken by the authors

تصویر ۸ الف (راست): صحنهٔ شکار خرس بر روی بشقاب آنیکوفسکا، موزهٔ پوشکین، (Harper & Meyers, 1981: 222)

تصویر ۸ ب (چپ): صحنهٔ نخجیر شاهانه بر روی بشقاب سیمین ساسانی، موزهٔ هنرهای اسلامی برلین، https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mik/miksasanian.html

Fig 8A (right side): Bear hunting scene on the Anikowska plate, Pushkin Musesum, (Harper & Meyers, 1981: 222)

Fig 8B (left side): The scene of the royal hunting on the Sasanian silver plate, Museum of Islamic Arts, Berlin, https://depts.washington.edu/silkroad/museums/mik/miksasanian.html

حضور نه‌چندان پررنگ خرس در هنرهای دیداری، در متون و منابع نوشتاری مرتبط نیز قابل لمس است. حتی در شاهنامهٔ فردوسی به عنوان عمده‌ترین و مهم‌ترین منظومهٔ پهلوانی فارسی، خرس به ندرت در جایگاه هماورد پهلوانان قرار می‌گیرد و میزان تکرار نام آن در مقایسه با جانوران وحشی دیگر انگشت‌شمار است. تنها اشارهٔ موجود در شاهنامه که از خرس به عنوان خصم یک پهلوان یاد کرده است، هنگامی است که فردوسی ضمن شرح فرآیند بالندگی و رشد کیخسرو در توران زمین، او را در سن ده سالگی، هماورد جانوران وحشی می‌داند: «چو ده ساله شد، گشت گُردی سُتُرگ، به خرس و گراز آمد از زخم گرگ» (فردوسی،۱۴۰۰/۱: ۳۹۸).

اشاره‌ای به پیکاری میان بهرام چوبین و یک خرس در ترجمهٔ تاریخ‌طبری به خامهٔ ابوعلی بلعمی نیز نقل شده است که البته در متن اصلی تاریخ طبری وجود ندارد. در این روایت، بهرام‌چوبین پس از هزیمت در برابر خسروپرویز به خاقان ترکستان پناهنده شده و نزد وی به کردارهایی قهرمانانه دست می‌زند. در یکی از این اعمال پهلوانی، بهرام کنیزک محبوب خاتون را از چنگ خرسی نجات می‌دهد (بلعمی، ۱۳۷۸/۲: ۸۰۴).

در متون فارسی میانه از جانوران وحشی مانند شیر، ببر، پلنگ، گرگ و حتی فیل به‌کرّات یاد شده و تمامی چنین جاندارانی در دسته‌ای موسوم به گرگ‌سردگان جای گرفته‌اند. در این متون از گرگ‌سردگان به عنوان جاندارانی اهریمنی یاد شده است که البته از حیث شرارت و زیان‌آوری در درجه‌ای فروتر از خرفسترها قرار دارند.[۷] این در حالی‌است که نام خرس دست‌کم در متون باقی‌مانده که به تقسیم‌بندی انواع جانوران پرداخته‌اند به صراحت در هیچ‌کدام از این دو دسته نیامده است. با وجود این، خرس چندان نیز عاری از ویژگی‌ها و خصوصیات اهریمنی نبوده و حتی اگر به‌طور صریح در دسته‌های مشخص جانداران شرور جای نگیرد، با توجه به روایت‌های دو متن فارسی‌میانهٔ بندهش و روایت پهلوی، به گروهی از جانوران تعلق داشته که نه آفریدهٔ مستقیم اورمزد، بلکه محصول و نتیجهٔ کردارهای گناه‌آلود جم و در نتیجه دارای ذات و جوهره‌ای اهریمنی است. چگونگی پیدایش خرس در بندهش چنین روایت شده است: «چون فرّه از جم بشد، به سببِ بیم از دیوان، دیوی را به زنی گرفت و جمگ خواهر (ش) را، به زنی به دیوی داد. کپی و خرسِ بیشه‌ای دنب‌دار و دیگر سرده‌های تباه کننده از ایشان ببود» (بندهش، ۱۳۸۵: ۸۴).

در گزارش روایت پهلوی نیز جم و خواهرش جمگ ناآگاهانه توسط دو دیو فریفته شده و جم با دیوزن نزدیکی کرده و جمگ نیز با دیو نرینه می‌آمیزد. از آمیزش جم و دیوزن، موجوداتی نظیر خرس، میمون، گندرو و برگوش پدید آمدند (روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ۷). افزون بر این در بندهش، خرس از جملهٔ ۲۵ گونهٔ مردمی که از نسل کیومرث بوده‌اند معرفی شده است (بندهش، ۱۳۸۵: ۸۳). این روایت در نگاه نخست با آن چه در همین متن در باب چگونگی پیدایش خرس نقل شده است مغایر و متفاوت به نظر می‌رسد، اما با درنظر داشتن تبار جم که نسب خود را به کیومرث می‌رساند، می‌توان خرس را نیز به عنوان نتیجهٔ آمیزش جم با یک دیوزن، برآمده از تخمه و تبار کیومرث محسوب کرد.

۵. نتیجه

شمار قابل توجهی از پژوهشگران و محققان داخلی و خارجی در هنگام تفسیر نقوش نخجیر سلطنتی عصر ساسانی، این تصاویر را نه به عنوان بازنمایی‌هایی از زندگی روزمره و اشتغالات شاهان و شاهزادگان این سلسله، بلکه به عنوان صحنه‌هایی نمادین و تا اندازه‌ای فاقد بار معنایی واقع‌گرایانه در نظر گرفته‌اند. این در حالی است که بررسی و تحلیل آیکونوگرافیک صحنه‌های نخجیر شاهانه در ظروف سیمین عصر ساسانی نشان از لزوم تجدید نظر در چنین دیدگاه از پیش پذیرفته شده‌ای دارد که معمولاً کمتر مورد تشکیک و تردید قرار گرفته است. در این میان، صحنهٔ منقوش بر روی عرصهٔ مدور بشقاب سیمین نخجیر شاهانهٔ موزهٔ آبخازستان با توجه به درج نقوش خرس و وجود نقش‌مایهٔ کمند در جایگاه آلت شکار حتی در مقایسه با سایر بازنمایی‌های هنری از نخجیر سلطنتی در دورهٔ ساسانی نیز صحنه‌ای منحصر به فرد و کم‌نظیر محسوب می‌شود. با وجود این، داده‌ها و شواهد تاریخی به ویژه اطلاعات مندرج در متون مختلف

نمایانگر آن است که احتمال حدوث چنین صحنه‌ای، یعنی حضور یک سوارکار سلطنتی در دورهٔ ساسانی در شکارگاه و پرداختن وی به امر شکار و گرفتار ساختن خرس با استفاده از کمند، چندان نیز بعید و دور از ذهن نبوده است. توضیح این که داده‌های متون ادبی و تاریخیِ محل رجوع در این پژوهش نه تنها از کاربرد متبهرانه و زبردستانهٔ کمند – در سطحی مشابه با آن چه بر روی این بشقاب به تصویر کشیده شده– توسط شاهزادگان و بزرگ‌زادگان دورهٔ ساسانی خبر می‌دهند، بلکه حتی بر رواج نسبی پیکار با خرس و شکار آن توسط نخجیرگران این عصر نیز دلالت دارند. بر این اساس می‌توان چنین برداشت کرد که صاحب اصلی این بشقاب –که با توجه به نوشتهٔ مندرج در پشت اثر به فردی موسوم به ورهران تعلق داشته است– در پی آن بوده است که در وضعیتی واقع‌گرایانه و در حال دست زدن به عملی که اقدام بدان، دست کم برای بینندگان این ظرف سیمین در دورهٔ معاصر آن معمول و محتمل بوده مشاهده شود. احتمال یکی بودن ورهران مذکور با بهرام یکم چهارمین شاهنشاه از سلسلهٔ ساسانی که پیش از جلوس بر اریکهٔ قدرت مدتی به عنوان پادشاه منطقهٔ کرمان حکومت کرده بود نیز خود می‌تواند به عنوان شاهدی بر این مدعا مورد توجه قرار گیرد؛ زیرا در صورت صحت این انتساب که البته با شواهد و مدارکی چندان جدی و قطعی نیز به چالش کشیده نشده است، می‌توان چنین تحلیل کرد که این شاهزاده در زمان فرمانروایی خود بر سرزمین کرمان و در حال شکار جانورانی به تصویر کشیده شده که بومی همین منطقه بوده‌اند؛ اما صرف نظر از واقع‌گرایانه یا نمادین پنداشتن صحنهٔ منقوش بر روی بشقاب موزهٔ آبخازستان، اثر مذکور از جهات دیگر نیز دارای اهمیت و جایگاهی منحصر به فرد و کم‌نظیر است. به ویژه آن که مقایسهٔ نقش‌مایهٔ خرس با ظاهر متقاوت و واقع‌گرایانه‌تر آن با بازنمایی‌های نقوش این جانور در هنر اواخر دورهٔ ساسانی شاهدی بر چگونگی تحول در هنرهای دیداری این عصر است. همچنین حضور نقش‌مایهٔ کمند –به عنوان سلاحی که در یادمان‌های دورهٔ ساسانی و فراتر از آن در کلیهٔ آثار هنری ایران باستان کمتر به تصویر درآمده– در جایگاه آلت اصلی و محوری نخجیر در اثر حاضر و نحوهٔ به‌کارگیری و مهارت آشکار نخجیرگر سلطنتی منقوش بر روی عرصهٔ این بشقاب در استفاده از این سلاح، به صورت مستقیم با اطلاعات و داده‌های موجود در متون مختلف تاریخی و ادبی ارتباط می‌یابد. در حقیقت بازنمایی چگونگی کمندافکنی در بشقاب نخجیر سیمین موزهٔ آبخازستان این امکان را دارد که همچون شاهدی تصویری و دیداری برای آن چه به صورت مکتوب در متون مختلف در باب کمند و کمندافکنی آمده است، مورد استفادهٔ محققان و پژوهشگران قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بر اساس رویکرد اروین پانوفسکی، در مواجهه با آثار هنری دیداری، سه سطح متفاوت از معنا جست‌وجو خواهد شد. در گام نخست موسوم به توصیف پیش‌آیکونوگرافیک (Pre-Iconographical description) پژوهشگر بدون مراجعه به منابع بیرونی، تنها به شرح صرف مضمون اولیه یا طبیعی اثر می‌پردازد (Holly, 1984: 40, Van Straten, 2000: 5). در مرحلهٔ دوم که با عنوان تحلیل آیکونوگرافیک (Iconographical Analysis) شناخته می‌شود، هدف تحلیل معانی و مفاهیم قراردادی یا ثانویهٔ اثر هنری و به عبارت دیگر دست‌یابی به «نیت آگاهانهٔ هنرمند» از ترسیم و ایجاد نقوش است (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۳۷) که با استفاده از منابع مکتوب و شناخت ادبیات موضوع صورت می‌گیرد (Bialostocki, 1973: 536). سومین و آخرین گام در این رویکرد تفسیر آیکونولوژیک (Iconological interpretation) است که با استفاده از داده‌های به دست آمده در دو مرحلهٔ پیشین، ناظر بر معنای ذاتی تصاویر نقوش مندرج در آثار هنری است (Van Straten, 2000: 12). پژوهش حاضر، از گام نخست و دوم رویکرد ویژهٔ پانوفسکی بهره برده است، با وجود این در عوض ورود به گام سوم تحقیق، آن‌گونه که مد نظر این پژوهشگر تاریخ هنر بوده است، تحلیل آیکونوگرافیک اجزا و نقش‌مایه‌های تفکیک شدهٔ اثر را جایگزین تفسیر آیکونولوژیک کرده است. همچنین برای درک بهتر این رویکرد، ر.ک به: (Sangari et al., 2022: 1-10; Sangari, 2020: 139-166).

۲. این ابزار در هنگامی به کمک پژوهشگر خواهد آمد که متنی پیدا نشود که با تصاویر موجود در آن اثر هنری کاملاً مطابق باشد (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۴۷).

۳. نگارندگان این پژوهش در مقاله‌ای مجزا به مطالعهٔ بشقاب سیمین مذکور پرداخته اند (سنگاری و رفیعی‌فر، ۱۴۰۱).

۴. تیراندازی پارتی (Parthian Shot) به عنوان یکی از مشهورترین شگردهای نظامی در دوران باستان (Colburn, 2021: 35)، آن‌چنان با زبردستی توسط سواران اشکانی مورد استفاده قرار می‌گرفت که توصیف آن نه تنها در منابع و متون تاریخی، بلکه حتی در چامه‌های هوراس سرایندهٔ رومی معاصر اشکانیان نیز بازتاب یافته است. این چامه‌سرای نامدار رومی، چگونگی پرتاب تیر توسط سواران پارتی را این گونه وصف می‌کند: «پارتیان نبرده و

دلاور که تازان بر اسب، به یکباره، روی برمی‌گردانند» و «سپاهیان ما از تیرها و از گریز تند و پرشتاب پارتیان بیمناکند» (هوراس، دفتر اول: چامه ۱۹ و دفتر دوم: چامه ۱۳).

۵. این نام در متون تاریخی دیگر به صورت‌های سوخرا، سوخرای، سوفرای و سوفزا نیز ضبط شده است.

۶. ریخت‌شناسی یا مورفولوژی در علم زیست‌شناسی به معنای دانشی است که به مطالعه و بررسی شکل و ساختار ظاهری اندام‌های جانوران، گیاهان و موجودات زنده می‌پردازد (Vilee, 2021).

۷. خرفستر عنوانی بود که در مکتوبات اوستایی و فارسی میانه به جانوران اهریمنی و موذی اطلاق می‌شد. خرفسترها در متن بندهش به سه دستهٔ آبی، زمینی و پردار تقسیم شده‌اند (قلی‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۰۷–۱۰۸).

منابع

ابن فقیه، احمد بن محمد (۱۳۷۹)، ترجمهٔ مختصر البلدان (بخش مربوط به ایران)، ترجمهٔ محمدرضا حکیمی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

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

اوستا، کهن‌ترین سرودهای ایرانیان (۱۳۹۴)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ج ۱، تهران: مروارید، چاپ هجدهم.

بلعمی، ابوعلی (۱۳۷۸)، تاریخنامهٔ طبری (گردانیدهٔ منسوب به بلعمی)، به تصحیح و تشحیهٔ محمد روشن، ج ۱ و ۲، تهران، سروش، چاپ دوم.

بورکیت، فرانسیس کراوفورد (۱۴۰۱)، دین مانویان، ترجمهٔ سید سعیدرضا منتظری و پیمان صمیمی، تهران: ثالث.

بندهش (۱۳۸۵): گزارنده مهرداد بهار، تهران، توس، چاپ سوم.

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

پرادا، ایدت (۱۳۸۳)، هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام)، ترجمهٔ یوسف مجیدزاده، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم.

تاسیت (۱۳۹۶)، تاریخ اشکانیان در کتاب سالنامه، ترجمهٔ نادر میرسعیدی، ویراستار مریم کاشف‌نیا، تهران: ندای تاریخ.

ثعالبی، محمد بن عبدالملک (۱۳۸۴)، شاهنامهٔ ثعالبی در شرح احوال سلاطین ایران، ترجمهٔ محمود هدایت، تهران، اساطیر، چاپ پنجم.

جلیلیان، شهرام (۱۳۹۷)، تاریخ تحولات سیاسی ساسانیان، تهران، سمت، چاپ دوم.

حسنی، میرزا محمد (۱۳۹۳)، نقش‌برجسته‌های نویافتهٔ ساسانی، تهران، ققنوس.

«داستان یوشت فریان» (۱۳۹۷)، در: دوازده متن باستانی، تدوین، ترجمه، توضیح و تفسیر بیژن غیبی، تهران، دکتر محمود افشار با همکاری انتشارات سخن، چاپ دوم، ۳۹– ۹۰.

دبیرسیاقی، محمد (۱۳۷۴)، پیشاهنگان شعر پارسی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.

دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود (۱۳۸۳)، اخبار الطوال، ترجمهٔ محمود مهدوی دامغانی، تهران، نی، چاپ چهارم.

راهداری، وحید (۱۳۹۹)، مدل‌سازی مطلوبیت زیستگاه خرس سیاه در بخشی از استان سیستان و بلوچستان با استفاده از روش ارزیابی چند معیاره، محیط زیست طبیعی، منابع طبیعی ایران، دورهٔ ۷۳، شمارهٔ ۳، صص ۴۸۵–۴۹۹.

روایت پهلوی، متنی به زبان فارسی میانه (پهلوی ساسانی) (۱۳۶۷)، ترجمهٔ مهشید میرفخرائی، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

رویدادنامهٔ سریانی موسوم‌به «رویدادنامهٔ خوزستان» (۱۳۹۵)، ترجمه و تعلیقات خداداد رضاخانی و سجاد امیری‌باوندپور، تهران: حکمت سینا.

رید، هربرت (۱۳۷۱)، معنی هنر، ترجمهٔ نجف دریابندری، شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری مؤسسهٔ انتشارات امیر کبیر، چاپ چهارم.

سنگاری، اسماعیل و فرزاد رفیعی‌فر (۱۴۰۱)، *پژوهشی بر فنون بصری و تحلیل آیکونوگرافی نقوش بشقاب سیمین نخجیر شاهانهٔ اردشیر دوم ساسانی*، فصلنامهٔ پژوهش‌های تاریخی، سال ۱۴، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۱، شمارهٔ پیاپی ۳۱، صص ۳۳–۵۱.

شهرستان‌های ایرانشهر (۱۳۸۸)، با آوانویسی، ترجمه فارسی و یادداشت‌ها از تورج دریایی، ترجمهٔ شهرام جلیلیان، تهران، توس.

طبری، محمد بن جریر (۱۳۷۵)، تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوک)، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، ج ۲، تهران، اساطیر، چاپ پنجم.

فرخی سیستانی (۱۳۳۵)، دیوان حکیم فرخی سیستانی، بکوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: شرکت نسبی حاج محمدحسین اقبال و شرکاء.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۴۰۰)، شاهنامه، پیرایش جلال خالقی مطلق، ج۱، ۳ و ۴، تهران: سخن، چاپ یازدهم.

فریدنژاد، شروین (۱۳۸۴)، *اسب و سوار در هنر ساسانی*، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۸۹ و ۹۰، صص ۱۴۸–۱۵۴.

فون‌گال، هوبرتوس (۱۳۷۸)، جنگ سواران در هنر ایرانی و هنر متأثر از هنر ایرانی در دورهٔ پارتی و ساسانی، ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، تهران، نسیم دانش.

قلی‌زاده، خسرو (۱۳۹۲)، دانشنامهٔ اساطیری جانوران و اصطلاحات وابسته، تهران، پارسه.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۴)، ایران در زمان ساسانیان، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، نگاه.

کلمرزی، منصور و صابر قاسمی (۱۴۰۰)، برنامه‌ریزی راهبردی پایدار برای حفاظت از خرس سیاه بلوچی (Ursus thibetanus gedrosianus) در جنوب استان کرمان، بوم‌شناسی کاربردی، سال ۱۰، شمارهٔ ۴، صص ۲۳-۳۸.

گزنفون (۱۳۷۵)، آناباسیس، ترجمهٔ احمد بیرشک، تهران، کتابسرا.

گزنفون (۱۳۸۶)، کوروش‌نامه، ترجمهٔ رضا مشایخی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ ششم.

گزیده‌های زادسپرم (۱۳۶۶)، ترجمهٔ محمدتقی راشد محصل، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ سوم.

لوکونین، ولادیمیر گریگوریویچ (۱۳۹۳)، تمدن ایران ساسانی، ترجمهٔ عنایت‌الله رضا، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.

مسعودی، علی بن الحسین (۱۳۷۴)، مروج الذهب و معادن الجوهر، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، ج ۱، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.

معزی (۱۳۱۸)، دیوان امیرالشعراء محمد بن عبدالملک نیشابوری متخلص به معزی، بسعی و اهتمام عباس اقبال، تهران، کتابفروشی اسلامیه.

منوچهری دامغانی (۱۳۳۸)، دیوان استاد منوچهری دامغانی، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران، کتابفروشی زوار، چاپ دوم.

واندن‌برگ، لویی و کلاوس شیپمن (۱۳۹۳)، نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی، ترجمهٔ یعقوب محمدی‌فر و آزاده محبت‌خو، تهران، سمت، چاپ سوم.

هارپر، پرودنس (۱۳۹۲)، «تصویر و هویت: هنر ساسانیان نخستین»، در ساسانیان، ویراستهٔ وستا سرخوش کرتیس و سارا استوارت، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، مرکز.

هرودوت (۱۳۸۹)، تاریخ هرودوت، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، ج ۲، تهران، اساطیر.

هوراس (۱۳۹۱)، چامه‌ها، ترجمهٔ میرجلال‌الدین کزازی، تهران، معین.

یاوری، حسین (۱۳۹۱)، فلزکاری، تهران، سوره مهر، چاپ سوم.

Avesta: The oldest Iranian texts, 2015. Translated by Jalil Doostkhah, Tehran: Morvarid. [In Persian].

Bal'ami, Abu Ali, 1999. Tarikhname Tabari, correction by Mohammad Roshan, Tehran: Soroush. [In Persian].

Bialostocki, Jan, 1973. "Iconography", in Dictionary of the History of Ideas, Vol 2, Edited by Philip P. Wiener, New York, Charles Scribner's Sons, pp. 524- 541.

Bundahishn, 2006. Translated by Mehrdad Bahar, Tehran: Tus. [In Persian].

Burkitt, Francis Crawford, 2022. The religion of the Manichees, translated by Saeed Reza Montazeri & Peyman Samimi, Tehran: Sales. [In Persian].

Christensen, Arthur E., 2005. ĽIran sous les Sassanides, translated by Gholamreza Rashid Yasemi, Tehran: Negah. [In Persian].

Colburn, Henry P. 2021. "A Parthian Shot of Potential Arsacid Date", DABIR (The Digital Archive of Brief Notes & Iran Review), No 8, 35-40).

Ctesias 2010. Ctesias' History of Persia: Tales of the Orient, Lloyd Llewellyn Jones & James Robson, London and New York, Routledge.

Dabirsiaghi, Mohammad, 1995. The first Persian poets, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian].

Dinevari, Abu Hanifa, 2004. Akhbar al-Tiwal. Translated by Mahmood Mahdavi Damghani, Tehran: Ney. [In Persian].

Farridnejad, Shervin, 2005. horse and horseman in the Sassanian art, Ketab-e mah honar, 89 & 90, 148-154. [In Persian].

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

Farrukhi Sistani, 1956. The Divān of Hakim Farrukhi Sistani,, correction by Mohammad Dabirsiaghi, Tehran: Haj Mohammad Hossein Eghbal and Partners Co. [In Persian].

Ferdowsi, Abul-Qâsem, 2021. Shahname, correction by Jalal Khaleghi Motlagh, Tehran: Sokhan. [In Persian].

Ghirshman, Roman, 2011. Iranian art during the Parthian and Sasanian eras, translated by Bahram Farahvashi, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian].

Gholizadeh, Khosro, 2013. Encyclopedia of mythical beasts and related terms, Tehran: Parseh. [In Persian].
Harper, Prudence, 2013. "Image and Identity: Art of the Early Sasanian Dynasty" in: The Sasanian Era, edited by Vesta Sarkhosh Curtis & Sarah Stewart, translated by Kazem Firouzmand, Tehran: Markaz. [In Persian].
Harper, Prudence O. & Pieter Meyers 1981. Silver Vessels of the Sasanian Period (Volume one: Royal Imagery), New York, The Metropolitan Museum of Art (Published in Association with Princeton University Press).
Hassani, Mirza Mohammad, 2014. Newly discovered Sassanian reliefs, Tehran: Qoqnoos. [In Persian].
Herodotus, 2010: The Histories of Herodot, translated by Morteza Sagheb Far, Tehran: Asatir. [In Persian].
Holly, Michael Ann, 1984. Panofsky and the Foundations of Art History, Ithaca & London, Cornell University Press.
Horace, 2012. The Odes, translated by Mir Jalaleddin Kazzazi, Tehran: Moein. [In Persian].
Ibn al-Faqih, 2000. Mukhtasar Kitab al-Buldan (Chapters related to Iran), translated by Mohammadreza Hakimi, Tehran: Farhang Iran Foundation. [In Persian].
Jalilian, Shahram, 2018. The history of Sasanid political changes, Tehran: Samt. [In Persian].
Kalmarzi Mansour & Saber Ghasemi, 2022. Sustainable strategic planning for Baluch black bear protection (Ursus thibetanus gedrosianus) in the south of Kerman province, Journal of Applied Ecology, 10 (4), 23-38. [In Persian].
Lukonin, Veladimir, 2014. Persian civilization under the Sasanians, translated by Enayatollah Reza, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian].
Lukonin, Vladimir & Anatoly Ivanov 2012. Persian Art: The Lost Treasures, New York, Parkstone Press International.
Manouchehri Damghani, 1959. The Divān of Manouchehri Damghani, correction by Mohammad Dabirsiaghi, Tehran: Zavvar. [In Persian].
Moezzi, 1939. The Divān of Amir-al-shoara Muhammad ibn Abdul Malek Neishabouri (Moezzi), correction by Abbas Eqbal, Tehran: Eslamieh [In Persian].
Orbeli, Joseph, 2008. "Sasanian and Early Islamic Metalwork", in: A Survey of Persian Art, edited by Arthur Upham Pope & Phyllis Ackerman, translated by Ali Hasouri, edited by Sirous Parham, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian].
Pahlavi Rivāyat', a Middle Persian text (Sasanian inscription), 1988. Translated by Mahshid Mirfakhraei, Tehran: Institute of Cultural Studies and Research. [In Persian].
Panofsky, Erwin, 2017. Meaning in the visual arts, translated by Neda Akhavan Aghdam, Tehran: Cheshmeh. [In Persian].
Porada, Edith, 2004. The Art of Ancient Iran: Pre-Islamic cultures, translated by Yusef Majidzadeh, Tehran: Tehran University. [In Persian].
Rahdari, Vahid, 2020. Black bear habitat suitability modeling in a part of Sistan and Balouchestan province using multi-criteria evaluation method, Journal of Natural Environment, Vol 73, 485-499. [In Persian].
Read, Herbert, 1992. The meaning of Art, translated by Najaf Daryabandari, Tehran: The Joint Stock company of pocket books with Amir Kabir. [In Persian].
Sangari, Esmaeil et al., 2022. “The Iconography of Dancers and Their Garments on Sasanid Silver Vessels (Case Study: Four Silver Vessels with Different Features)”, in *Iran. The British Institute of Persian Studies*, Routledge, pp. 1-10.
Sangari, Esmaeil & Farzad Rafieifar, 2022. A study of visual techniques and iconographical analysis of hunting images on the Sasanian silver dish related to Ardashir II, Historical sciences studies, autumn 2022, vol 32, 33-51. [In Persian].
Sangari, Esmaeil, 2020. “L’iconographie et le statut de femmes sur les bas-reliefs sassanides (224-651 apr. J.-C.)”, *Iran and the Caucasus*, Brill: Leiden-Boston, pp. 139-166.

Skupniewicz, Patryk N. 2020. "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.
Tabari, Muhammad ibn Jarir, 1996. Tarikh al-Tabari (History of the prophets and kings), translated by Abolghassem Payandeh, Tehran: Asatir. [In Persian].
Tacitus, 2017. History of the Parthians in the Annals, translated by Nader Mir Saeedi, edited by Maryam Kashef nia, Tehran: nedayetarikh. [In Persian].
Thaalibi, Mohammad ibn Abdolmalek, 2005. The Shahname of Thaalibi In the biography of the kings of Iran, translated by Mahmoud Hedayat, Tehran: Asatir. [In Persian].
"The story of jōšt ī fryān," 2018. In: Twelve ancient texts, translated & correction by Bijan Gheybi, Tehran: Afshar Publishing with Sokhan. [In Persian].
The Syriac chronicle known as the "Chronicle of Khuzestan", 2016. translated by Khodadad Rezakhani & Sajad Amiri Bavandpour. [In Persian].
Theophanes 1982. 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.
Valtz Fino 2010. "Ctesiphon", in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, summer 2010: Discovering the Art of the Ancient Near East, edited by Yelena Rakic, 12-15.
Vanden Berghe L. & Schippmann K., 2014. Les relliefs rupestres d́Elymaide (Iran) de ĺepoque Parthe, translated by Yaghoub Mohammadifar & Azadeh Mohabbatxu, Tehran: Samt. [In Persian].
Van Straten, Roelof, 2000. An Introduction to Iconography, Translated from the German by Patricia de Man, London & New York, Taylor & Francis Group.
Villee, C. A. 2021. "morphology". Retrieved 06 December, 2021, from: https://www.britannica.com/science/morphology-biology.
Von Gall, Hubertus, 1999. Das reiterkampfbild in der Iranischen und Iranisch beeinflussten kunst Parthischer und Sasanidischer zeit, translated by Faramarz Najd Samii, Tehran: Nasim Danesh. [In Persian].
Xenophon, 1996. Anabasis, translated by Ahmad Birashk, Tehran: Ketab Sara. [In Persian].
Xenophon, 2007. Cyropaedia, trasnlated by Reza Mashayekhi, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian].
Yavari, Hossein, 2012. Metalworking, Tehran: Soureh Mehr. [In Persian].
https://www.britishmuseum.org/ وبگاه برخط موزهٔ بریتانیا
https://www.irna.ir/ وبگاه برخط خبرگزاری ایرنا
https://www.livius.org/ وبگاه برخط لیویوس
www.washington.edu/ وبگاه برخط دانشگاه واشنگتن