جامعه‌شناسی تاریخی
دورهٔ ۱۰، شمـارهٔ ۱، بهار و تابستان۱۳۹۷

هم‌سویی با شاهنامه در تجدید حیات هنری و احیا هویت ایرانی

حسن کریمیان[۱] علی مولودی[۲]

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/٦/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/٤/۳۰)

چکیده

شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی (۳۲۹-٤۱٦ هـ.ق) نه تنها سند احیای هویت ملی ایرانیان، که رکن مهم دوام بسط و نشر فرهنگ و هنر پربار ساکنان این سرزمین است. فردوسی بزرگ نوشتن این کتاب را تلاشی به منظور زنده کردن دوباره مردم ایران معرفی می‌کند. مقاله حاضر درپی پاسخ به این پرسش است که آیا حکیم طوس به تنهایی بر احیای سنت‌های گذشته این مرز و بوم همت گمارده و یا سایر اقشار نظیر هنرمندان و صنعت‌گران این سرزمین نیز در احیا سنت‌ها و فرهنگ پیش از اسلام ایران تلاش داشته‌اند؟ فرض بر آن است که خالقان هنرها و صنایع نیز در تلاشی هم‌سو با احیاگر زبان فارسی نسبت به تجدید حیات هنری ایران اهتمام ورزیده‌اند.

در نوشتار حاضر تلاش بر آن است تا با اتکا به شواهد باستان‌شناسانه مورد استفاده در پژوهش، میزان مشارکت هنرمندان و صنعت‌گران (به ویژه سفالگران، کاشی‌کاران و گچ‌بران) ایران در هم‌سویی با حکیم طوس به منظور تجدید حیات هنری و احیای سنت‌های روایی عصر ساسانیان مشخص گردد. بدین منظور، تزیینات نمونه‌هایی از اشیا سفالین، کاشی‌ها و گچ‌بری‌های قرون میانی اسلامی مورد مطالعه قرار گرفت. در نتیجه مشخص گردید که با وجود تأکید حاکمان عرب بر ممنوعیت شرح حال شخصیت‌های اسطوره‌ای ایران پیش از اسلام، بیشتر مردم ایران در تلاش بوده‌اند تا به هر نحو ممکن فرهنگ و سنت‌های گذشته خویش را بر آثار و مصنوعات خویش منعکس نمایند.

کلید واژگان: شاهنامه، تجدید حیات هنری، سنت‌های روایی، هویت ملی ایرانیان، هنرمندان قرون میانی اسلامی.

---

۱. دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
۲. دانشجوی دکتری باستان‌شناسی دوران اسلامی، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

۱. مقدمه

با وجود اطلاعات ارزشمند متنوع در شاهنامه، پژوهش‌های مرتبط با تحولات هنری ایران پس از سقوط ساسانیان، که با تمرکز بر این اثر گران‌بها انجام یافته باشد، بسیار اندک است. نوشتار حاضر تلاشی است جهت رفع این نقیصه و سعی گردیده تا ضمن معرفی تعدادی از نقوش روایت‌گرایانه[۱] شاهنامه منقوش بر اشیا بازمانده از آن دوران، چگونگی و میزان هم‌سویی هنرمندان این سرزمین با شاهکار حماسی کشورشان در تجدید حیات هنری ایران سنجیده شود. بیان این نکته پیش از ورود به بحث ضروری است که جدا از شاهنامه فردوسی، شاهنامه ابوالمؤید بلخی، شاهنامه محمد بن احمد بلخی، شاهنامه ابومنصور محمد بن عبدالرزاق، اخبار رستم (نوشته آزادسرو)، اخبار فرامرز، اخبار بهمن، کتاب کرشاسب، اخبار نریمان، اخبار سام، اخبار کیقباد و شاهنامه مسعودی مروزی (صفا، ۱۳۷۱: ۷-۶۱۱) از جمله نسخه‌هایی هستند که با احیای حماسه‌های ایرانیان در صدد بازیابی هویت ملی آن‌ها برآمده‌اند. با این همه شاهنامه حکیم طوس است که بر تارک ادب و فرهنگ این سرزمین درخشان‌تر از همه جلوه نموده است.

بی‌تردید سفال را می‌توان یکی از داده‌های مهم باستان‌شناسی در شناخت و تحلیل تحولات فرهنگی ادوار کهن به شمار آورد. این بدان سبب است که سفالگران مصنوعات خود را به بستری برای نمایش بنیادی خواست‌ها و باورهای مردمان تبدیل می‌سازند. پژوهش‌های باستان‌شناسانه مؤید آن است که به روزگار سلجوقیان، با آرامش نسبی فضای کشور، سفالگری به عنوان یکی از پر استفاده‌ترین صنایع به اوج خود رسیده و به تدریج در شمایل‌نگاری سفال‌های این دوران نقوشی داستانی و روایت‌گرایانه رواج پیدا کرده است (توحیدی ۱۳۸۶:۲۷۱). به عبارت دیگر، مضامین ظروف فلزی به تدریج به ظروف سفالین منتقل می‌گردد (میل[۲]رایت، ۵۱:۲۰۱۰). بخش گسترده‌ای از نقوش این سفال‌ها داستان‌هایی را نمایش می‌دهند که از سده‌های قبل و متعاقب سقوط ساسانیان در فرهنگ مکتوب و شفاهی ساکنان این

---

۱. این نقوش عواملی هستند با ساختی مسلسل‌وار که حجم وسیع‌تری از یک پیام را به گیرنده انتقال می‌دهند. روایت یا به تعریف دقیق‌تر حکایت از تأکید کمتری بر امر جزیی بهره‌مند است، حال آن‌که شمایل امری است که تأکیدی بر یک واحد بصری کوچک دارد و مخاطب‌ها برای درک آن باید تلاش بسیاری صرف کنند (Peirce, 1935: 25).

۲Milwright

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

سرزمین روایت شده و حکیم ابوالقاسم فردوسی خالق گران‌بهاترین گنجینه ادب فارسی نیز آن‌ها را در اثر حماسی خود (شاهنامه) به نظم آورده است.

در واقع، سده چهارم هجری را می‌توان آغاز ظهور نقوش شمایل‌نگارانه و روایت‌گرایانه بر اشیای سفالی در دوران اسلامی دانست.[1] اگرچه نقوشی که مستقیم مربوط به حماسه‌های ملی ایرانیان باشند بر سفالینه‌های این سده بسیار اندک است، اما ظهور تصاویر انسانی و حیوانی در انواع سفالینه‌های مکشوفه از نیشابور (ویلکینسون،[2] ۱۹۷۳: ٤٤-٥٣) نشان می‌دهد که هنرمندان سفالگر به تدریج در اندیشه استفاده از نقوشی برآمده‌اند که از دوران ساسانی در حافظه تاریخی آن‌ها بر جای مانده بود. بر سفالینه‌های سده پنجم هجری به بعد استفاده گسترده از نقوش روایت‌گرایانه برای روایت رویدادهای تاریخی و داستان‌های حماسی بازمانده از عصر ساسانیان مشاهده می‌گردد. بلوغ این نقوش را می‌توان در سفال‌های مینایی سده ششم و هفتم هجری مشاهده نمود و شاید به سبب کاربرد گسترده شمایل‌نگاری ایرانی در این دوران است که آن را اوج سفالگری ایران محسوب می‌دارند (زکی، ۱۳٦۳:۲۸۱).

سیمپسون[3](۱۵۹:۱۹۷۹) و گری[4](۱۹۹٤: ۹٦-۱۰٥)، که هر دو مطالعاتی در مورد نقوش حماسی (به بیان آن‌ها شاهنامه‌ای) داشته‌اند، معتقدند که پیش از سده هشتم هجری نقوش شاهنامه‌ای عموماً روی رسانه‌های دیگر نظیر سفال به اجرا درمی‌آمده است. در مقابل هیلن براند[5]اجرای نقوش شاهنامه‌ای بر مصنوعات هنری را به دلیل وجود ارتباط بین این رسانه و کتابت نسخه ها می‌داند (هیلن براند، ۱۹۹٤: ٤٥-۱۳٤). به هر روی، این امر قطعی است که متون حماسی مختلف و سنت‌های شفاهی متعددی در کار بوده‌اند که می‌توانسته‌اند بر ظهور موضوعات شمایلی و حکایی بر سفال‌ها اثرگذار باشند.

---

۱. لین معتقد است که در دو سده اول دوران اسلامی هیچ گونه سفال غیر از سفال ساده قابل مشاهده نیست (لین، ۱۸:۱۹٤۷).

۲Wilkinson

۳Simpson

٤Gray

٥Hillen Brand

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

به نظر می‌رسد که کاشی‌کاران و فلزکاران نیز هم‌زمان با سفالگران از مصنوعات خود جهت بسط داستان‌های حماسی شاهنامه بهره برده باشند. شواهد باستان‌شناسانه‌ای که در این نوشتار مورد استناد قرار گرفته‌اند مؤید تلاش هم‌سوی زینت‌گران بناهای قرون اولیه اسلامی در انعکاس حکایات اسطوره‌ای ایران پیش از اسلام است. نمونه‌هایی از گچ‌بری‌های به دست آمده از چال ترخان و نقاشی‌های دیواری پنجکنت (آذرپای[۱] ۱۹۸۱) و لشکری بازار شهر بُست افغانستان (شلامبرگر[۲] ۱۹۷۸) می‌تواند در این زمینه مؤثر واقع گردد.

پرسش پژوهش: اینک این پرسش قابلیت طرح می‌یابد که کدامیک از داستان‌های روایت‌گرایانه و اسطوره‌ای شاهنامه مورد توجه هنرمندان ایران قرار گرفته است؟ کدام گروه از هنرمندان در انتقال حکایات بازمانده از عصر ساسانیان دخالت داشته است؟

هدف پژوهش: هدف آن است که ضمن معرفی نمونه‌های هنری برجای مانده از قرون اولیه و میانی اسلامی، چگونگی هم‌سویی هنرمندان با شاهنامه در تجدید حیات هنری ایران مورد مطالعه و معرفی قرار گیرد.

روش پژوهش

در نیل به این هدف، ابتدا به ایجاز تعدادی از نقوش روایی مهم از شاهنامه که در مصنوعات هنری بعد از آن انعکاس یافته‌اند را معرفی و در حد امکان دلایل استفاده گسترده و کارکرد اجتماعی و فرهنگی آن‌ها با ویژگیهای شمایل‌نگارانه این نقوش مورد تحلیل قرار خواهد گرفت. در پژوهش حاضر که به روش توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده، ۲۰ نمونه از مصنوعات هنری برجای مانده از قرون میانی اسلامی مورد مطالعه قرار گرفته است. ملاک انتخاب آن است که این اشیا دارای موضوعات شمایلی و روایت‌گرایانه باشند. از این میان، ۱۱ نمونه با نقوش بهرام گور و آزاده تزیین شده و چهار نمونه نیز دارای نقوش وابسته به فریدون است. نمونه‌های دیگر هر کدام دارای نقش بیژن و منیژه، نقش رستم و بیژن، نقش پیکار با

---

۱ Azarpay

۲ Schlumberger

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

اژدها و تسخیر دژ فرود به دست ایرانیان است. در ادامه به معرفی شواهد یادشده خواهیم پرداخت تا از این رهاورد زمینه تحلیل داده‌ها و جمع‌بندی و نتیجه‌گیری فراهم آید.

۲. معرفی نقوش و آثار هنری مورد مطالعه

نظر به این‌که شناسایی شواهد تمام داستان‌های روایی شاهنامه در مصنوعات هنری باقی مانده از قرون میانی اسلامی مستلزم مطالعات گسترده و بررسی‌های مدت‌مند است، تعدادی از داستان‌های مشهور این شاهکار حماسی که بیشترین ابیات شاهنامه را به خود اختصاص داده‌اند، انتخاب و مورد پژوهش قرار گرفته که نتایج مطالعات در ادامه آورده شده و خلاصه آن در جدول ۱ درج شده است.

۱-۲- نقش بهرام گور و آزاده

سرگذشت بهرام گور با حدود ۲۵۹۳ بیت پس از داستان خسرو انوشیروان طولانی‌ترین روایت مربوط به وقایع زندگی شاهان در شاهنامه است. این عدد با احتساب ابیاتی که مشترک در سرگذشت یزدگرد و بهرام آورده شده به ۳۳۰۰ بیت می‌رسد (غلامی‌نژاد، ۱۳۸٦:۱۲۲). روایت بهرام گور و آزاده (کنیزک او) روایتی است کهن که در قرون میانه اسلامی موضوع محوری تزیینات شمار زیادی از آثار هنری قرار گرفته است. تزیین نمونه‌هایی از نقره‌کاری‌های قرون اولیه اسلامی با صحنه بهرام گور و آزاده (شکل ۱) می‌تواند به عنوان پیشینه کاربرد این صحنه در تزیین سفال‌ها و کاشی‌های سده‌های ششم و هفتم هجری به حساب آید.

این داستان که در ادبیات و هنر ساسانیان از اهمیت فراوانی برخوردار بوده، توجه بسیاری از نویسندگان و نگارگران و صنعت‌گران را به خود جلب و بر یک نمونه گچ‌بری ساسانیان مکشوفه ار کاخ چال ترخان ری (شکل ۲)، ۱۱ نمونه از ظروف سفالی قرون میانه اسلامی و همچنین دو قطعه کاشی این دوران شناسایی شده است. در تمام نمونه‌ها، مانند برخی بشقاب‌های نقره ساسانی، بهرام و آزاده را روی شتری می‌بینیم، در حالی که آزاده بر پشت شتر در حال نواختن چنگ است و بهرام کمان خود را به زه کرده و آهویی را هدف قرار داده است. این داستان با آن‌چه در شاهنامه آورده شده برابر است و گویی دقیقاً همان صحنه را روایت می‌نماید. در این داستان چون بهرام به گله‌ای غزال

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

رسید، از آزاده پرسید بگوید چگونه آنان را از پای درآورد. آزاده از او خواست غزال ماده‌ای را نر و غزال نری را ماده کند. او با تیری دو شعبه هر دو شاخ غزال نر را جدا کرد و تیر دیگری از همان نوع بر پیشانی غزال ماده نشاند. بعد با کمان گروهه گوش آهوی دیگری خراشید. غزال زخمی پای خود را بالا برد تا گوشش را بخارد. بهرام با تیری پا و گوش غزال را به هم دوخت. سپس از روی غرور به آزاده نگریست. چشمان آزاده پر از اشک شد و کار بهرام را نشانه نامردی دانست و او را دیوانه صفت خواند. بهرام خشمگین شد و کنیزک را از بالای شتر به زمین افکند و زیر پای شتر هلاک کرد. بعد از آن هیچ زنی را با خود به شکار نبرد (غلامی‌نژاد، ۱۳۸٦:۱۲۵).[۱]

نکته متمایزکننده روایت این داستان بر سفالینه‌های مورد مطالعه، شمایل‌نگاری تقریباً منسجم و واحدی است که در آن‌ها دیده می‌شود. نکته شایان توجه دیگر آن‌که مورخان سده سوم هجری (پیش از نگارش شاهنامه) کمان‌دار شتر سوار را بی‌چون و چرا بهرام گور می‌دانند، زیرا به اعتقاد آن‌ها در نقاشی‌هایی که ایرانیان بر ایوان‌ها و روی فرش‌ها و گلیم‌هایشان رسم می‌کنند او [بهرام گور] همواره سوار بر شتر تصویر می‌شود (شالم، ۱۳۸۸:۲۲٦). بدین ترتیب به نظر می‌رسد تصویر فرد شترسوار، حتی از سده‌های پیشین، به تصویری کلیشه‌ای تبدیل شده و تدوین و سامان‌دهی به این نقش پیش از نگارش شاهنامه فردوسی انجام گرفته و آن‌گاه در هم‌سویی با این شاهکار ادبی استمرار یافته است.

در تمام نقوش مورد مطالعه آزاده پشت به بهرام و البته در بیشتر آن‌ها دارای اندامی هم‌اندازه با بهرام است. بهرام نیز در این نقوش دارای دستار و لباسی سلجوقی است. به جز شکل ٦ در تمام موارد جهت تصویر از راست به چپ است. این ویژگی‌ها وقتی اهمیت می‌یابند که در مقام مقایسه با نقوش سده‌های پیشین قرار گیرند. آزاده در نقوش ساسانی در هیچ نقشی پشت به بهرام نیست و تأکید اصلی شمایل بر پیکر بهرام است، آن چنان که آزاده بسیار کوچک‌تر از بهرام تصویر شده است. این بزرگ‌نمایی و تأکید ویژه به نقش شاه به ویژگی‌های هنر ساسانی مرتبط است که در این سفالینه‌ها دیده نمی‌شود. علاوه‌بر این در نقره‌های ساسانی بهرام تاج شاهی بر سر و لباس فاخر و پرتزیینی به تن دارد. همچنین جهت تصویر در نقوش بهرام و آزاده نقره‌های ساسانی از چپ به راست است.

نکته شمایل‌نگارانه حائز اهمیت دیگر نقش آزاده زیر پای شتر بهرام است (شکل‌های ۷-۱۲). آوینوآم شالم در این خصوص می‌گوید: «نقش‌مایه‌های غزالی که گوش خود را می‌خاراند و زنی که

---

۱ همچنین ن.ک شاهنامه فردوسی، به کوشش پرویز اتابکی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳، ج ۳ – و.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

زیر پای شتر افتاده و دستش را برای طلب بخشش بالا برده است، آشکارا مرتبط با داستان بهرام گور و آزاده است. نقش‌مایه اول حاکی از هنرنمایی بهرام در به‌هم دوختن گوش و پای غزال با یک تیر و نقش‌مایه دوم بی‌درنگ یادآور عاقبت غم‌انگیز آزاده است که جسارت کرده و به بهرام گفته بود روح اهریمنی دارد» (شالم، ۱۳۸۸: ۲۲٦). در این نقوش ابتدا و انتهای داستان بهرام و آزاده در یک تصویر آمده و به این شیوه از تمام پتانسیل روایتی سطح سفال استفاده شده و روایت مورد نظر به شکلی کامل‌تر به نمایش در آمده است. این شیوه کاهش روایت را شریو سیمپسون، «... تصویری چکیده یا خلاصه» می‌نامد (سیمپسون، ۱۹۸۵:۱۳٦). این روش در نسخ خطی سده هشتم مورد تقلید قرار گرفته است.[۱]

۲-۲- نقش فریدون و ضحاک

از جمله موضوعاتی که در نقوش موسوم به شاهنامه‌ای از اهمیت فراوانی برخوردار است نقوش مرتبط با فریدون (پادشاه پیشدادی ایران) است. چهار اثر با محوریت این شخصیت شاهنامه‌ای در این نوشتار معرفی می‌شود که سه نمونه روایت به اسارت بردن ضحاک به دست فریدون را به نمایش می‌گذارد (شکل‌های ۱۳-۱۵). در این سه نقش نیز از لحاظ شمایل‌نگاری انسجام قابل توجهی دیده می‌شود. روی این سفال‌ها فریدون با چهره‌ای جوان بر گاوی با شاخ بلند و دمی بافته شده نشسته و سفالگر بر تنومندی گاو تأکید دارد. در نمونه سفال گالری هنر دانشگاه ییل (شکل ١٤) بر تاج فریدون نیز نقش شاخ گاو دیده می‌شود و همچنین گرز او نیز گاونشان است. همین تاج و گرز گاونشان دلیل آشکاری است برای قطعی بودن اطلاق فریدون به این فرد گاوسوار. در هر سه سفال مردی نقش شده که نیم‌تنه فوقانی او برهنه و دست‌هایش از پشت بسته شده و همانند اسیری از پشت فریدون می‌آید. در شکل‌های ١٤ و ١٥ بر دوش این اسیر دو مار نقش شده که نشانه‌ای آشکار برای ضحاک بودن آن است. در هر سه تصویر فردی نیز در جلوی گاو نقش شده که بی‌تردید از افراد فریدون است. در توصیفات انجام شده

۱. ر.ک بهدانی، مجید (۱۳۹۰) بررسی تصویر بهرام گور درهنر ایران ازدوره ساسانی تا پایان دوره قاجار، شکل ١٤

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

بر این نقوش از این فرد به عنوان کاوه آهنگر[1] یاد شده است، اما برای اثبات این ادعا تنها می‌توان به یک نشانه شمایل‌نگارانه اشاره کرد. در شکل ۱۵ بیرق چرمی‌رنگ در دست راست این فرد قرارگرفته که می‌تواند یادآور درفش کاویانی[2] باشد. با توجه به جایگاه کاوه در بندکشیدن ضحاک، بدیهی است که سفالگران بر حضور او در نقوش تأکید نمایند و در اصل باید او را سومین شخصیت محوری این داستان به شمار آورد نه ملازم فریدون. در هر سه نقش هنرمندان سفالگر با ایجاد عناصری نظیر درختان گل، گیاهان درهم‌پیچیده، پرندگان مختلف و آب تلاش نموده‌اند تا محیط را نیز به گونه مؤثری بازسازی نمایند.

۳-۲- نقش فریدون و سه پسرش

یکی از نمونه‌های بسیار با اهمیت مورد استفاده در این نوشتار، قطعاتی از کاسه‌ای در مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی در لندن است که تاکنون کمتر به آن پرداخته شده است. این اثر تنها در یک مقاله توسط باربارا اشمیت معرفی شده (اشمیت، ۱۹۹٤: ۱٥٦-۱٦٤) و مورد مطالعه محققان دیگر قرار نگرفته است. اشمیت معتقد است صحنه‌ای که در این ظرف نقش شده بود در اصل ۳ ردیف داشت که اکنون تنها بخشی از ۲ ردیف بالایی آن باقی مانده است (شکل ۱٦). آن‌گونه که فردوسی آورده است فریدون جهان را میان سه پسرش سلم، تور و ایرج تقسیم کرد. او ایران را به ایرج داد، ولی سلم و تور به ایرج رشک بردند و نیرنگ کردند و ایرج را کشتند. فریدون پس از آگاهی از این رخداد ایران را به منوچهر، نوه ایرج، داد. به نظر می‌رسد که سه ردیف نقش شده بر این ظرف مرتبط با داستان تقسیم کردن قلمرو فرمانروایی فریدون بین سه پسرش، سلم و تور و ایرج، است.

---

۱. شخصیتی اسطوره ای ایران باستان که نزدِ ایرانیان همواره الهام گرِ دادخواهی و ظلم ستیزی بوده است. آنچنانکه شاهنامه فردوسی آورده است، او قیامی مردمی علیه فرمانروایی به نام ضحاک (اژی‌دهاک) را پی می‌ریزد و فریدون که از فرزندان جمشید بود را به امیری سپاه بر گزیده و ضحاک ستمگر را به بند می کشند.

۲. فردوسی همچنین آورده است: چون ضحاک برای علاج خود فرزندان کاوه (قارن و قباد) را دستگیر نمود، کاوه پیشبند آهنگری خود را بر نیزه کرد و از آن به عنوان درفشی برای قیام خود علیه ضحاک استفاده نمود: از آن چرم کاهنگران پشت پای- ببندند هنگام زخم درای؛ همی کاوه آن بر سر نیزه کرد- همانگه ز بازار برخاست گرد

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

همان‌گونه که در شکل ١٦ دیده می‌شود تصویر درون ظرف از راست به چپ و از بالا به پایین شامل پنج صحنه است.

ردیف بالا:

١- مرد ریشداری بر تخت و سه جوان روبه‌روی او نشسته‌اند و دو جوان دیگر در سمت راست او در حال خارج شدن از یک در هستند. به احتمال بسیار این مرد نشسته بر تخت فریدون است که سلم و تور و ایرج در مقابل او نشسته‌اند.

٢- همچنین مردی با یک کوله بر پشتش در کنار یک سوار و عروس ایستاده که احتمالاً روایت صحنه بر تخت نشستن ایرج است. اشمیت عروس را نماد حکمرانی ایران می‌داند.

٣- سواری دیگر در مقابل موجودی نامعلوم قرار گرفته که به نظر می‌رسد اژدها باشد (صحنه جنگ ایرج با اژدها).

ردیف پایین:

٤- یک مرد جوان مسلح به شمشیر و سپر به سمت مرد دیگری که پشت در دیگری پناه گرفته، حمله کرده است. اشمیت این صحنه را زمان کشته شدن ایرج می‌داند.

٥- یک مرد ریشدار بر تخت نشسته است و در مقابل مرد ریشدار دیگری با کوله‌ای بر پشت دست‌هایش را به سمت او بالا برده که صحنه باخبر شدن فریدون از کشته شدن ایرج است.

٤-٢- نقش بیژن و منیژه

یکی از قابل توجه‌ترین و شگفت‌انگیزترین سفالینه‌های موسوم به شاهنامه‌ای، لیوان مینایی گالری فریر است (شکل‌های ١٧ و ١٨). در این اثر که می‌توان آن را شاهکار نقوش سفالین روایی دانست، سفالگر سطح بیرونی لیوان استوانه‌ای را به سه ردیف افقی تقسیم کرده و روایت بلند بیژن و منیژه را از بالا به پایین به نمایش در آورده است (شکل ١٧)، آن چنان که رحمانیان ثابت معتقد است، نقوش این ظرف مانند نسخ خطی مصور به روایت مرحله به مرحله داستان یادشده می‌پردازد (١٣٨٤:٥٩). این مراحل عبارتند از ١- جنگ بیژن با گراز، ٢- ملاقات بیژن و منیژه، ٣- ابراز عشق بیژن به منیژه با تقدیم گل،

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

٤- پیدا کردن اسب بیژن به دست گرگین، ٥- دستگیری بیژن به دست غلامان پدر منیژه، ٦- به چاه افتادن بیژن به دست غلامان و نیز نقش فیلی که قصد دارد با خرطوم خود سنگی را روی دهانه چاه قرار دهد، ۷- صحنه آمدن رستم با شترانی که بار بر پشت دارند، ۸- در پایان، آمدن رستم به کنار چاه برای نجات بیژن.

چیدمان صحنه‌ها به حدی مرتب صورت پذیرفته که هر بیننده‌ای که اندکی با حکایت بیژن و منیژه آشنا باشد، به سهولت نقش را می‌خواند. اگرچه نمونه‌های مشابه دیگری از این ظرف شناسایی نگردیده و کارگاه تولید آن معلوم نیست، لیکن تلاش سفالگر در هم‌سویی با شاهنامه در انتقال حکایتی از ایران باستان تحسین‌برانگیز است.

۵-۲- نقش رستم و بیژن

در میان آثار مورد مطالعه کاشی کمتر شناخته شده مربع‌شکلی قرار دارد که بر آن صحنه بیرون آوردن بیژن از چاه توسط رستم نقش شده است. آن‌گونه که در شکل ۱۸ دیده می‌شود در سمت چپ تصویر فردی با جثه‌ای بزرگ درحالی که دستانش را بالا برده تصویر شده است. بزرگی جثه این فرد به اندازه‌ای است که تقریباً نیمی از کاشی را پر کرده و در سمت راست تصویر نیز فردی درون سازه‌ای آجری (چاه) با جثه‌ای کوچک‌تر دیده می‌شود که ملتمسانه دست‌های خود را بالا برده است. تزیینات گیاهی در پس‌زمینه حالتی سه‌بعدی به سازه آجری داده و روی سازه آجری پرنده بزرگ خال‌داری به نمایش درآمده است.

کتیبه‌ای در گوشه سمت راست بالای کاشی وجود دارد که به دلیل آسیب‌دیدگی کاملاً خوانا نیست؛ لیکن دو واژه رستم و چاه در این کتیبه خوانده می‌شود و بدین ترتیب تردیدی نمی‌ماند که بر این اثر حکایت بیرون کشیدن بیژن از چاه به دست رستم نقش گردیده است. با توجه به تشابه این صحنه با یکی از سکانس‌های روایت بیژن و منیژه در ظرف گالری فریر (موصوف در بند ۲,۵)، که در آن‌جا نیز به چاه به صورت سازه‌ای آجری نشان داده شده، تردیدی نمی‌ماند که هنرمندان کاشی‌کار نیز همانند سفالگران ایران در هم‌سویی با شاهنامه نسبت به بازآفرینی رویدادهای اسطوره‌ای ایران مبادرت ورزیده‌اند.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

۶-۲- نقش تسخیر دژ فرود توسط ایرانیان

در موزه هنرهای زیبای بوستون یک کاشی ستاره‌ای شکسته وجود دارد که بر آن تصویر چند مرد سواره به نمایش درآمده است. در این کاشی نقاش با بزرگ‌تر نشان دادن سه سوار مرکزی بر محوریت این سه تأکید نموده است (شکل ۱۹). شاید در قسمت شکسته سوار دیگری نیز وجود داشته است. کتیبه‌ای به زبان فارسی در قسمت فوقانی تصویر نوشته شده که موضوع اصلی نقش را «رفتن ایرانیان از دز [دژ] فرود» معرفی می‌نماید. این نقش نیز همان حکایت فردوسی از تسخیر دژ فرود، فرزند سیاوش، به دست ایرانیان را بیان می‌سازد.

به غارت ببستند یکسر میان　　در دژ بکندند ایرانیان

با توجه به آن‌که به روایت شاهنامه فرمانده سپاه ایران در این جنگ «توس» بوده، به احتمال فراوان یکی از این سه سوار توس است. در روایت شاهنامه گیو، بیژن، رهام و بهرام فرزند گودرز نیز از افراد شاخص سپاه ایران بوده‌اند و هر کدام از این‌ها می‌توانند سوارهای دیگر این نقش باشند. به هر روی این اثر نیز معلوم می‌دارد که هنرمندان کاشی‌کار ایرانی به دقت در هم‌سویی با حکیم طوس حکایات اسطوره‌ای ایران را احیا نموده‌اند.

۷-۲- نقوش مرتبط با شخصیت‌های اژدهاکش

بخش قابل توجهی از شاهنامه بر شخصیت اسطوره‌ای رستم تمرکز دارد. همو که در خوان سوم اژدهای دژم را از پای درمی‌آورد:

ز دشت اندر آمد یکی اژدها　　کزو پیل گفتی نیابد رها
بغرید باز اژدهای دژم　　همی آتش افروخت گفتی بدم

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

آمیختگی اژدها با سیاهی (تاریکی شب) در این داستان به او چهره‌ای اهریمنی بخشیده و پس از رستم نیز افراد دیگری کشتن اژدها را پیکاری با اهریمن و از وظایف خویش تلقی نموده‌اند. جلال‌الدین محمد بلخی نیز در دفتر سوم مثنوی معنوی نفس را چونان اژدها و کشندگان او را شجاع‌ترین انسان‌ها می‌داند.[۱]

در کاشی ستاره‌ای شکل دیگری نقش فردی سوار بر اسب دیده می‌شود که در حال کشتن اژدهایی است و پرنده‌ای پشت او حضور دارد (شکل ۲۰). این نقش در بعضی پژوهش‌ها، با توجه به آن‌که این سواره در حال جنگ با اژدهاست، شمایل رستم نامیده شده است. سفال دیگری که در آن نقش فردی اژدهاکش آمده بشقابی موجود در گالری فریر است (شکل ۲۱). نقش مرکزی بشقاب کاملاً از بین رفته، اما نقوش دورتادور آن روایتگر داستانی حماسی مشتمل بر ۵ سکانس است. با توجه به یکسان بودن لباس شخصیت محوری داستان تردیدی نمی‌ماند که پهلوان آن یک شخصیت حماسی است. این صحنه‌ها عبارتند از ۱- جنگ پهلوان با اژدها در حالت ایستاده، ۲- شکار یا جنگ با حیوانی سیاه در حالی که پهلوان کمان به دست دارد، ۳- جنگ با گربه‌سانی سیاه در حالی که پهلوان گرز در دست دارد و کمان را به پشت خود بسته است، ٤- جنگ با موجودی خیالی که گریفون مانند است. پهلوان در این صحنه کمان در دست دارد، ۵- جنگ با فردی که همراه پلنگی است که به پهلوان حمله کرده است. این صحنه‌ها با نقوش گیاهی گوناگونی تزیین شده است. هرکدام از سکانس‌ها با تصویر کردن درختی از یکدیگر تفکیک شده‌اند. حاصل آن‌که هنرمندان ایران زمین همچنین در هم‌سویی با شاهنامه، پهلوان اسطوره‌ای شاهنامه را نیز بر مصنوعات هنری خویش نقش نموده‌اند. از آن‌جایی که فرمان‌روایان اسلامی بر ممنوعیت پرداختن به شخصیت‌های اسطوره‌ای تأکید داشتند،[۲] تکرار و تأکید بر پهلوان اسطوره‌ای ایران نیز هم‌سویی با شاهنامه به شمار می‌آید.

---

۱. نفست اژدرهاست او کی مرده است از غم و بی‌آلتی افسرده است

۲ . به همین سبب بود که از تدفین سراینده شاهکار ادبی ایران در قبر مسلمانان پیشگیری نمودند.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

جدول ۱ نقوش موسوم به شاهنامه‌ای روی سفال‌ها و کاشی‌های سده ششم و هفتم هجری

موضوع نقش	اثر مورد مطالعه	تکنیک ساخت و تزیینات	تاریخ ساخت	مکان ساخت	توضیحات
نقش بهرام گور و آزاده	۱- بشقاب مینایی موزه هنر متروپولیتن	مینایی، رنگ روی لعاب	اواخرسده ششم و اوایل سده هفتم هجری	ـــــ	کتیبه‌ای فارسی در وسط نقش: «بهرام گور» دارد.
	۲- بشقاب موزه هنرهای اسلامی برلین (پرگامون)	فریت ور، نقاشی روی لعاب فیروزه‌ای	سده هفتم هجری	کاشان یا ری	بشقاب در جاهای مختلف شکسته و در سمت راست ظرف همراهی حضور دارد.
	۳- کاسه نمایشگاه موزه تاریخ طبیعی آمریکا	نقاشی روی لعاب	سده ششم یا هفتم هجری	ـــــ	در سمت راست ظرف همراهی حضور دارد.
	٤- کاشی موزه کویونقلو	کاشی هفت رنگ با زمینه فیروزه‌ای	سده هفتم (مربوط به دوره سلطان علاالدین کیقباد ۱۲۳٦-۱۲۲۰ م)	ترکیه، جنوب‌غرب دریاچه بیشهیر کاخ کبودآباد	جهت صحنه در این ظرف چپ به راست است.
	٥- بشقاب مینایی، موزه هنر متروپولیتن	مینایی	اواخر سده ششم و اوایل سده هفتم هجری	ایران	ردیفی از چوگان‌بازان دور نقش اصلی و کتیبه کوفی دور بشقاب دارد (العز الدائم و الاقبال الزائد و النصر الالب و العز الغالب رو الجد الصاعد و الدولهٔ و السعادهٔ و السلامهٔ و الکرامهٔ)
	٦- کاسه مینایی موزه فیتزویلیام	مینایی	اواخرسده ششم و اوایل هفتم هجری	کاشان؟	همراهی با جثه کم در گوشه دارد.
	۷- کاسه مینایی مجموعه خصوصی مرتیزشیف	مینایی	اواخر سده ششم و اوایل سده هفتم هجری	کاشان	کتیبه داخل ظرف، تکرار کلمه «الدوله» دارد.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

	۸- ظرف موزه گولبنکیان لیسبون		سده ششم یا هفتم هجری	کاشان	این ظرف در همه گوشه‌ها شکسته است و دست راست همراهی در سمت راست تصویر دیده می‌شود.
	۹- کاسه بازار هنر لندن	نقاشی روی لعاب سفید	سده ششم یا هفتم هجری	مرکز ایران	کتیبه‌های کوفی و نسخ در بخش داخلی و کتیبه نسخ در بدنه خارجی دارد.
	۱۰- کاشی مجموعه بانو پاراویچینی	نقاشی روی لعاب و دارای نقوش گیاهی طلاکاری شده	سده هفتم هجری	کاشان	نقوش این کاشی نیمه برجسته است.
	۱۱- کاشی مجموعه صدرالدین آقاخان	....	سده ششم هجری	ــــــ	این کاشی دایره‌شکل است.
نقش فریلون و ضحاک	۱- کاسه مجموعه هاروی	نقاشی زیرلعاب فیروزه‌ای با رنگ خاکستری، سیاه و سفید و طلایی	اواخر سده ٦ و اوایل سده ۷ هجری	ــــــ	کتیبه کوفی در لبه بیرونی ظرف و داخل آن
	۲- کاسه گالری هنر دانشگاه ییل	کاسه مینایی با لعاب چندرنگ روی یک لعاب آبی- فیروزه‌ای	اواخر سده ۱۲ تا اوایل ۱۳ میلادی	احتمالاً کاشان	
	۳- کاسه موزه متروپولیتن	مینایی	سده ششم یا هفتم میلادی	مرکز ایران	
نقش فریلون و سه پسرش	قطعاتی از کاسه مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی	مینایی	سده ششم یا هفتم هجری	احتمالاً کاشان	نقوش در ۳ ردیف افقی بر بدنه داخلی و دارای یک ردیف کتیبه کوفی در لبه داخلی ظرف
نقش بیژن و منیژه	تنگ گالری فریر	مینایی	سده ششم هجری	کاشان	نقوش در ۳ ردیف بر بدنه خارجی تنگ

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

نقش رستم و بیژن	کاشی مجموعه کر	نقاشی زیر لعاب	اواخر سده ششم تا اوایل سده هفتم هجری	ـــــ	دارای کتیبه‌ای به فارسی در گوشه بالا سمت راست کاشی: «آمدن رستم به سر چاه»
نقش تسخیر دژ فرود توسط ایرانیان	نیمی از یک کاشی شانزده ضلعی موزه بوستون	مینایی	اواخر سده ششم تا اوایل سده هفتم هجری	احتمالاً کاشان	در بالای آن کتیبه ای است: رفتن ایرانیان از دز فرود تقریباً نیمی از کاشی شکسته شده است.
نقوش مرتبط با شخصیت‌های اژدهاکش	۱- کاشی دوازده پر موزه هنر آسیایی اسمیتسونین	مینایی	سده هفتم هجری	کاشان	نبرد شخصیت اسطوره‌ای با اژدها
	۲- بشقاب گالری فریر	نقاشی روی لعاب	سده هفتم هجری	کاشان	نبرد اژدهاکش (گرشاسپ) در ۵ سکانس با حریفان مختلف

۳. تحلیل داده‌ها

ابتدا ضرورت دارد به منظور اجتناب از روش‌های منحصراً وارداتی در مطالعه میراث بصری ایران مشکلاتی که ممکن است به واسطه مطالعات شمایل‌شناسانه[1]ظهور یابد مورد بحث قرار گیرد. از آن‌جایی که در مطالعات شمایل‌شناسانه تمام آثار هنری در بستر مکتوباتی غنی و در دسترس مورد مطالعه قرار می‌گیرند و با عنایت به کمبود منابع مکتوب قرون اولیه اسلامی این پرسش قابلیت طرح می‌یابد که کاربرد روش‌های شمایل‌شناسانه تا چه میزان در مطالعه شواهد فرهنگی برجای مانده از این روزگار کارآمد است؟ به ویژه آن‌که در ایران به سهولت نمی‌توان

۱ شمایل‌نگاری شاخه‌ای از مطالعه صور بصری است که نخستین بار در زمان نوزایی فرهنگی اروپا ظاهر شد. در واقع واژه شمایل‌شناسی را اولین بار چزاره ریپا در ۱۵۹۳ میلادی تعریف کرد. در تعریف او شمایل‌شناسی و در سطح دیگر شمایل‌نگاری شاخه‌ای از مطالعات هنری دانسته شد که سعی درپی‌گردی تمام تلمیحات یک اثر هنری دارد (دمیش، ۱۹۷۵: ۶۹-۸۸).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

آثار بصری و هنری را حاصل سنت مکتوب دانست.[۱] شاید یکی از دلایل این امر کم‌سوادی هنرمندان و صنعت‌گران بوده است. در اثبات این ادعا می‌توان برخی سفال‌های نیشابور را که با خط به اصطلاح شبه‌کوفی تزیین شده‌اند مثال شاهد قرار داد. در این سفال‌ها واژگان به اندازه‌ای غلط نوشته شده‌اند که نشان از بی‌سوادی هنرمندان و تقلید بی‌معنا دارند (ویلکینسون، ۹۲:۱۹۷۳).

نکته دیگر که به همان اندازه مهم است، نمادگرایی در هنر ایران است. این امر به خوبی دانسته است که نمادگرایی در ادبیات پارسی و نقد ادبی آن، یکی از ارکان مهم مطالعات ادبی است. اما آیا نمادهایی که در ادبیات پارسی دیده می‌شوند، به‌همان معنا در هنر بصری به کار رفته‌اند؟ به عبارت دیگر آیا فرهنگ ایران از ابتدا یک میراث نمادین یکپارچه داشته یا این‌که این گمان تنها به دلیل زنده ماندن و برتری ادبیات فارسی به اشتباه در ذهن محققان پدید آمده است؟ جالب آن‌که محققانی نظیر اتینگهاوزن[۲] و گست[۳] تفاسیری عرفانی نیز از این رسانه‌های بصری ارائه می‌نمایند (گست و اتینگهاوزن، ۱۹٦۱: ۲۵-٦٤).

اینک، ضمن آگاهی از خطرات استفاده از روش‌های منحصراً وارداتی در مطالعه میراث بصری این سرزمین، باید پذیرفت که هم‌نشینی سنن شفاهی در کنار آثار مکتوب نیز می‌تواند دشواری مطالعه این نقوش را افزون سازد. با این همه در تمام آثار مورد مطالعه دست‌کم قسمتی از موضع نظر هنرمند را می‌توان شناخت. در عین حال سرنخ‌هایی دیگری نیز وجود دارند که می‌توان از آن‌ها بهره گرفت.[٤] با ملاحظه تمام این دشواری‌ها، نقش موسوم به بهرام و آزاده در ۱۱ سفالینه‌ای که در این پژوهش مطالعه شده‌اند با ویژگی منحصر به فردی جلب

---

۱. این در حالی است که فرهنگ قرون وسطی هر سنت شفاهی را درنهایت به صورت مکتوب درآورده است. بسیاری از هنرمندان اروپایی افرادی شناخته شده‌اند که تحصیلات کافی داشته‌اند و بنابراین بر سنت مکتوب مسلط بوده و این احتمال هست که به همین دلیل نوعی کناره‌گیری از سنت شفاهی موطن خود داشته باشند.

۲Ettinghausen

۳Guest

٤. از آن جمله‌اند نام هنرمند (گروه هنرمندان)، کارگاه ساخت اثر هنری، شرایط فرهنگی حاکم بر ساخت اثر و... . تفاوت بسیاری بین اثری که ساخت گارگاهی حکومتی و محصول دست خانواده‌ای سفالگر است با اثری وجود دارد که ساخت کارگاه و هنرمندی ناشناخته است، همچنین تفاوت بسیاری بین اثری که تولید انبوه یافته و اثری که حاصل ساعاتی متوالی از دقت و تلاش هنرمندی چیره دست است، وجود دارد.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

توجه می‌کند و آن انسجام و شباهت‌های شمایل‌شناسانه‌ای است که به تفصیل مورد اشاره قرار گرفتند. آن چنان‌که اشاره شد، تعداد ۳۳۰۰ بیت از شاهنامه به بهرام گور[1]مرتبط است. در این ابیات به ویژگی‌های مختلفی نظیر عدالت و رعیت‌پروری، احسان و نیکی، شجاعت و مردانگی و شکار و مهارت او در تیراندازی نیز اشاره شده است،[2] لیکن به نظر می‌رسد که در قرون اولیه اسلامی بهرام گور از شخصیت تاریخی دوره ساسانی خود فاصله گرفته و به شخصیتی اسطوره‌ای تبدیل گشته است. شخصیتی که به گفته مایکل بری: «... به اسطوره نمادین یک تمدن و... یک قهرمان- فرهنگ بدل می‌شود (بری، ۱۳۸۵:۱۱۳). او تنها یک شاه زمینی نیست، بلکه قهرمانی به مفهوم سنتی حماسه‌ها یعنی اغلب نیمه‌خدا یا در هرحال تجلی یک اصل الهی فعال با چهره انسان فانی شکوهمند است (همان: ۷۷). حال این پرسش قابلیت طرح می‌یابد که چرا با وجود جایگاه رفیع شخصیت این پادشاه در متون نوشتاری و هنرهای تصویری در سده‌های متمادی، در سفالینه‌های موضوع پژوهش تنها داستان شکار او و مرگ کنیزکش آزاده مورد توجه قرار گرفته است؟ طرح این پرسش هنگامی جذابیت می‌یابد که بدانیم تنها ۳۵ بیت از ۳۳۰۰ بیت مختص این پادشاه به این داستان اختصاص یافته است (ذوالفقاری، ۱۳۸۵:۳٤). بدین ترتیب مشخص است که این داستان به نسبت دیگر داستان‌های زندگی بهرام گور از اهمیت روایی چندانی در شاهنامه فردوسی برخوردار نبوده است. جالب آن است که در روایت نظامی گنجوی از زندگی بهرام بیشتر به ابعاد عاشقانه حیات او پرداخته شده و در توضیح این داستان آزاده کشته نمی‌شود.

به طور کلی می‌توان گفت شمایل‌سازی شاهکارهای بهرام در اواخر دوره ساسانی و اوایل دوران اسلامی متکی بر ویژگی‌های بهرام گور در مقام صیادی ماهر بوده است. توصیف تیراندازی او به آهو و صحنه احتضار آزاده نیز گویای آن است که در اواخر سده ششم و طی سده هفتم هجری جنبه عاطفی داستان بیش از جنبه قهرمانی آن مورد توجه بوده است. اگرچه

---

۱. صاحب مجمل التّواریخ والقصص در وصف این پادشاه گوید: «... اندر پادشاهی، داد و عدل از همه نیکان بیافزود و از آن شادخوارتر پادشاه نبود و نباشد و دلیرتر. و مردم رعیت از آن به نشاط و رامشگری که در ایام بودندی به هیچ روزگار نبوده است. همواره از احوال جهان خبر و کس را هیچ رنج و ستوه نیافت» (بی‌تا، ۱۳۱۸ :٦۹). قزوینی در آثار البلاد در میان پادشاهان عجم ده تن را اشرف مخلوقات و چهارمین آنان را بهرام گور می‌داند (قزوینی،۱۳۷۳ :۲۹).

۲. در کتاب تاریخ قم از دین‌مداری و رعیت‌پروری او سخن به میان آمده است (قمی، ۱۳٦۱ : ۲۳ و ۱۸۷).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

پاسخ دقیق به پرسش پژوهش نیازمند بررسی تمام منابعی است که به داستان بهرام گور و آزاده اشاره کرده‌اند، اما باید بیان داشت که شاهنامه فردوسی را نمی‌توان تنها اثر ادبی مؤثر بر انسجام شمایل‌نگاری سفالینه‌های موضوع پژوهش به حساب آورد.[۱]

یکی دیگر از موضوعات شمایلی و حکایی بر سه سفال موصوف، نقش موسوم به فریدون و ضحاک است که در آن‌ها فریدون سوار بر گاو تصویر شده است. از آن‌جایی که در داستان طولانی نبرد فریدون و ضحاک در شاهنامه و به ویژه هنگام اسارت ضحاک هیچ اشاره‌ای نگردیده که فریدون بر گاو سوار باشد، ممکن است تصور گردد که سفالگر به اشتباه این حیوان را به عنوان مرکب فریدون نقش نموده است. لیکن به نظر تأکید سفالگر بر گاو آگاهانه بوده است، زیرا منابع دیگری چون تاریخ طبری، مروج الذهب و معادن الجوهر، التنبیه و الاشراف مسعودی، تاریخ بلعمی، آثارالباقیه عن القرون الخالیه بیرونی، گرشاسپ‌نامه اسدی، تاریخ طبرستان ابن اسفندیار، غرراخبار ملوک الفرس و سیرهم ثعالبی و تجارب الامم الابن مسکویه به گاوسوار بودن فریدون اشاره کرده‌اند (مختاریان، ۱۳۸۷: ۱۰٤). برای نمونه در آثار الباقیه ابوریحان بیرونی، تألیف شده در سده چهارم هجری، می‌خوانیم: «... در این روز [روز مهر از ماه مهر] بود که فریدون بر گاو سوار شد (بیرونی، ۱۳۷۷:۳٤٦). علاوه‌بر این در تاریخ طبرستان، که در سده پنجم تألیف شده، نیز آمده است: «... و هر روز او بر گاو نشسته با ایشان به شکار و دیگر کار می‌رفتی...» (ابن اسفندیار، ۱۳۲۰: ۸–۵۷). بدین ترتیب ریشه تفاوت میان روایت متنی شاهنامه با روایت تصویری سفالینه‌های موصوف آشکار می‌گردد. با توجه به تأکیدی که سفالگر بر گاوسوار بودن فریدون می‌کند به نظر می‌رسد که او به نیکی بر روایات بیرونی، ابن اسفندیار و حکیم طوس در این خصوص وقوف کافی داشته است.

این‌که چرا با وجود قابلیت‌های تصویری فراوانی که داستان پرفراز و نشیب فریدون دارد، صحنه به اسارت بردن ضحاک به دست فریدون به صورت مکرر تولید شده پرسشی است که

---

۱. به طور کلی همچنان چرایی گستردگی همگون این نقوش و گزینش این روایت در هاله‌ای از ابهام است، برخی از پژوهشگران این نقش را در ارتباط با تصاویر فلکی می‌دانند (اولد، ۱۳۸۸: ۲۰۵). به هر روی برای آگاهی بیشتر از جوانب بحث رجوع شود به:

The Epic of the Kings, Shah-nama, transl. R. Levy, London 1967, pp. 299.300; R. Ettinghausen, “Bahram Gur`s Hunting Feats or the Problem of Identification”, in: Iran, vol. ۱۷, ۱۹۷۹, □□. ۲۵–۳۱

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

در پاسخ بدان باید به نکات شمایل‌نگارانه این نقوش توجه کرد. به علاوه ممکن است این صحنه در ذهن سفالگر دارای اهمیتی فراتر از نمایش روایتی خاص باشد. تأکید او بر نقش گاو در تزیین ظروف می‌تواند حاکی از توتم خانوادگی فریدون باشد (بهار، ۱۳٦۲:۱٤۲). اگرچه استفاده از نقش گاو در حمل فریدون و کشیدن ضحاک با توجه به پیوندهای اساطیری عمیق گاو با شخصیت فریدون قابل اثبات است،[1] اما با توجه به کشته شدن گاو برمایه/ برمایون (پرورنده فریدون و جمشید) به دست ضحاک شاید استفاده از تصویر گاو به هنگام اسارت ضحاک نیز تأکیدی سمبلیک بر مشارکت آن در پیروزی بر پلیدی‌ها و پلشتی‌هاست. نمایش فریدون در قامتی پیروزمندانه و مسلط (سواره بودن و داشتن تاج و گرز گاوسار، لباسی فاخر و ...) نیز مؤید آن است که هنرمند آگاهانه عناصر صحنه پیروزی فریدون بر ضحاک را انتخاب نموده است. برای نمونه گرز گاوسر در دست فریدون (شکل ١٤) نیز سلاحی مقدس و اساطیری است که در دست دیگر شخصیت‌های حماسی مثل رستم، گرشاسپ، سام نریمان، گیو، لهراسپ و حتی بهرام گور بوده است[2](قایمی، ۱۳۹۱: ۳-۱۰۱).

در مورد قطعات سفالینه مجموعه خلیلی (نقش فریدون و سه پسرش) می‌توان گفت کلیت روایی صحنه‌ها در تطابق با روایت شاهنامه فردوسی است، اما در این صحنه‌ها نیز جزییاتی وجود دارد که آن‌ها را تا حدی متفاوت از روایت فردوسی می‌سازد. برای نمونه، در صحنه قتل ایرج شمایل شباهتی با متن فردوسی ندارد و سلم که در اصل داستان حضور داشته این‌جا نیست، همچنین در این سکانس‌ها تخت طلایی‌ای که فردوسی به آن اشاره کرده، مشاهده نمی‌شود و به جای آن از روش صحنه‌پردازی سلجوقی استفاده شده است. در این صحنه بر پنهان شدن ایرج پشت یک درب تأکید شده، حال آن‌که در روایت شاهنامه عنصر «درب» حضور ندارد. در روایت شاهنامه فریدون هنگامی که خبر قتل ایرج را می‌شنود از اسب به زیر

---

۱. حضور پررنگ گاو در القاب پدران فریدون، دایگی گاو برای او، کین‌خواهی او از ضحاک برای کشتن گاو، گرزه گاوسار داشتن و گاوسوار بودن او

۲. پیش‌نمونه این گرز در اساطیر ایران، گرز صدگره و صد تیغه‌ای۲است که ایزد مهر به آن مسلح است و در نگهبانی از آفریدگان، پاسداری از داد و پیمان و سرکوب شر از آن یاری می‌جوید. همچنان که موبدان زرتشتی، گرز گاوسر مهر را به عنوان نمادی از جنگی که باید با نیروهای شر داشته باشند، با خود حمل می‌کنند (قایمی، ۱۳۹۱: ۳-۱۰۱). در مهریشت در خصوص گرز صد تیغه آمده است: «...گرزی صد گره و صد تیغه که [مهر] بر دست گیرد و به سوی مردان همستار [دشمن و هماورد] نشانه رود و آنان را از پای درافکند (مهریشت، بند ۹٦).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

می‌افتد، ولی در این‌جا تنها دست‌هایش را به طرف بالا آورده است، در واقع شرایط والاتری را برای شاه فراهم می‌آورد (اشمیتز، ۱۹۹٤: ۱٥٦-۱٦٤).

در مقابل، در مورد تأثیرپذیری نقش بیژن و منیژه از روایت ادبی حکیم طوس کمتر از موارد پیشین می‌توان شک نمود. اصالت این اثر و تطابق آن با داستان فردوسی را مرحله‌ای و تسلسلی بودن نقش به خوبی نشان می‌دهد. با این‌حال چند پرسش در مورد جزییات این اثر قابلیت طرح می‌یابد. نخست این‌که در روایت این ظرف بیژن به منیژه اظهار عشق می‌کند، در حالی که در داستان فردوسی این امر برعکس است. می‌توان این مسئله را حاصل اشتباه هنرمند دانست و یا حتی عرف فرهنگی که اظهار عشق زن به مرد را ناهنجار می‌دانستند. پرسش دیگر آن است که به چه دلیلی از کل صحنه‌های هفت‌گانه داستان چنین سکانس‌هایی انتخاب شده است؟ چرا معاشقه بیژن و منیژه که به تفصیل در شاهنامه به آن‌ها پرداخته شده در این ظرف تنها به یک سکانس گل دادن محدود شده است؟ حال آن‌که جداره بیرونی ظرف مملو از نقوشی است که از نظر روایتی اهمیت چندانی ندارند. نقش فیلی که سنگ بر چاه بیژن می‌گذارد از آن جمله‌اند. آشکار است که در داستان روایت‌شده در این ظرف نقوش عاشقانه محدود گشته و بر حماسه (اسب، پهلوان، فیل، اغراق و...) تأکید بیشتری شده است. پاسخ دادن به این قبیل ابهامات به نگاهی که هنرمند (یا حامی و مشتری اثر) از داستان داشته است باز می‌گردد. تغییرات در زبان تصویری یک نقش‌مایه ممکن است برخاسته از تنوع روایات شامل شفاهی و مکتوب مربوط به موضوع باشد (شالم، ۱۳۸۸: ۲۲٦). شاید بتوان وجود روایات دیگر از داستان را در ظهور این اختلافات دخیل دانست. دست‌کم توجیه‌پذیرترین دلیل برای این تفاوت می‌تواند وجود روایات شفاهی یا مکتوب دیگری از داستان و تداخل آن با روایت شاهنامه باشد.

اگرچه تشخیص روایت کاشی مینایی ستاره‌ای شکل شکسته موزه بوستون (نقش تسخیر دژ فرود توسط ایرانیان) با توجه کتیبه بالای کاشی آسان است، لیکن با توجه به از بین رفتن بیش از نیمی از کاشی نمی‌توان تحلیل شمایل‌نگارانه دقیقی از آن داشت. به هر روی روایت این کاشی از داستان تسخیر دژ فرود منطبق با روایت شاهنامه است.

در نقش کاشی دوازه پر که با عنوان «نقش رستم در پیکار با اژدها» معرفی شده، از آن‌جایی که هیچ نشانه شمایل‌شناسانه‌ای جز نبرد با اژدها برای رستم نامیدن کشنده اژدها وجود ندارد،

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

این پرسش که دلیل رستم نامیدن این فرد چیست هنوز به قوت خود باقی است. اگرچه به دلیل جنگ رستم با اژدها در خوان سوم شاهنامه، امتیاز کشتن اژدها به نام این پهلوان اسطوره‌ای ثبت گردیده، اما باید دانست که اژدهاکشی مفهومی اساطیری دارد و در اساطیر و حماسه‌های ایرانی، اژدهاکشان دیگری نظیر گرشاسپ، سام نریمان، فریدون، ایزد بهرام، بهرام گور و بهرام چوبین نیز وجود داشته‌اند (ایمانی، ۱۳۹۰: ۲۱). اساساً یکی از ویژگی‌های اساطیر آریایی این است که پهلوانان در ماجراهای خود به پیکار اژدها می‌روند و این مبارزه به صورت جزیی از حماسه‌های پهلوانی درآمده است (بهار، ۱۳۷۵: ٤٠). بن‌مایه اژدهاکشی به جای‌مانده از اسطوره گرشاسپ است که پراکنده در یشت‌های اوستا دیده می‌شود. این اسطوره جلوه تغییریافته روایت کهن آریایی کشتن اژدهای کیهانی وریتره به دست ایندرا (بهرام) است (عباسی، ۱۳۹۲: ۳۷). با این تفاسیر اطلاق خاص رستم به این فرد سواره غیرعلمی محسوب می‌شود و بهتر آن است که این نقش به صورت عام «قهرمان اژدهاکش» نامیده شود.

داده‌های مورد تحلیل به روشنی مشخص ساختند که در سده‌های میانه اسلامی صاحبان صنایع و هنرها نیز در تلاشی هم‌سو با حکیم طوس، بخش‌هایی از روایات منقول در شاهنامه را بر سطوح مصنوعاتی نظیر سفال و کاشی نقش نموده‌اند تا هم‌سو با حکیم طوس حکایت‌گر سنت‌های کهن این سرزمین باشند و در احیا هویت ملی ایرانی سهیم گردند.

٤. نتیجه

در نوشتار حاضر تلاش گردید تا با اتکا به شواهد باستان‌شناسانه قرون اولیه و میانه اسلامی میزان مشارکت و هم‌سویی هنرمندان و به ویژه سفالگران و کاشی‌کاران ایران با حکیم طوس در بازیابی و استمرار مظاهر تمدنی پیش از اسلام مورد بررسی قرار گیرد. از آن‌جایی که استمرار روایات ایران عصر ساسانی خود می‌توانست در احیا هویت ایران عصر ساسانی مفید فایده واقع شود، این اقدام صنعت‌گران و هنرمندان ایرانی به عنوان نشانه‌های تلاش در احیا هویت ملی ایرانیان قلمداد گردیده‌اند. شواهد مورد مطالعه روشن ساختند که هنرمندان ایرانی با استفاده از کارکرد مصنوعات خویش به عنوان رسانه همگانی از آن‌ها به نحو مؤثری در جهت روایت داستان‌های حماسی ایران باستان بهره جسته‌اند. بهره‌گیری از کارکرد رسانه‌ای سفال‌ها از آن جهت مؤثر بود که نقوش روایت‌گرایانه بیش از نقوش تک‌صحنه‌ای می‌توانند کلیت و تمامیت خواست‌ها و نیازهای رسانه‌ای

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

سفارش‌دهندگان را برآورده سازند. یکی دیگر از عوامل مرتبط با گستردگی نقوش روایت‌گرایانه قوام یافتن حس حماسه‌محور یا شاید ملی‌گرای ایرانی در این دوره باشد. این مسئله می‌تواند بیشتر از دلیل پیشین با گستردگی نقوش روایت‌گرایانه موسوم به شاهنامه مرتبط گردد. با توجه به منابع مکتوب موجود می‌توان اظهار داشت که انسجام و توجه دوباره به اسطوره‌ها و حماسه‌های ملی از سده سوم تا هفتم هجری رواج پیدا می‌کند و بسیاری از اندیشمندان و شاعران مورد اشاره در آثار خود آگاهانه و مشتاقانه به گردآوری و تدوین این روایات حماسی پرداخته‌اند. هرچند اوج‌گیری استفاده از این نقوش موسوم به شاهنامه‌ای دقیقاً در دهه‌های پایانی سده چهارم هجری رخ می‌دهد، اما با اتکا به شواهد ارائه شده در این نوشتار به نظر می‌رسد گستردگی منسجم نقوش در سده ٦ و ۷ هجری ارتباطی تنگاتنگ با جو فرهنگی حماسه‌محور آن دوره و سده‌های پیشین آن داشته باشد. جوی که تا به امروز نیز به عنوان پشتوانه‌ای در جهت تقویت گرایش‌های ملی ایفای نقش نموده است.

در خصوص میزان تأثیرپذیری این نقوش از شاهنامه فردوسی دست‌کم در چند مورد باید با احتیاط بیشتری به اظهار نظر پرداخت، زیرا همان‌گونه که در بخش‌های پیشین اشاره شد، در روایت تصویری برخی از نقوش تفاوت‌هایی با روایت شاهنامه ملاحظه شد. اگرچه می‌توان یکی از دلایل این تفاوت‌ها را ناشی از اشتباهات تصویرگر دانست، اما باید پذیرفت که اساساً هیچ دلیلی وجود ندارد که تصویر کاملاً مقید به متن باشد و شاید تنها ملهم یا حتی کاملاً مستقل از متن باشد. مسئله دیگر آن است که بخشی از این تفاوت‌های ساختاری، محتوایی و شمایلی می‌تواند تحت تأثیر روایات مکتوب دیگری به جز شاهنامه شکل یافته باشد. در این موارد می‌توان گفت هرچند احتمالاً شاهنامه فردوسی در شکل‌گیری این روایات تأثیرگذار بوده، اما نباید از نقش روایات متفاوت دیگر که در سایر منابع مکتوب آمده غافل شد. البته می‌توان تأثیرپذیری این نقوش از روایات شفاهی را نیز عامل دیگر این تفاوت‌ها دانست. این فرضیه با توجه به آن‌که سنت روایت شفاهی در ایران قوام‌یافته‌تر از سنت روایت مکتوب است، تقویت می‌گردد. چون شواهد ما از این سنن بسیار محدود و مغشوش است، هر اظهار نظری در این مورد غیرمستند و براساس گمان‌های نه چندان علمی خواهد بود. با این وجود آن‌چنان‌که هیلن براند معتقد است این شخصیت‌ها و حکایت‌های آن‌ها خارج از کتاب در قالب فولکلور وارد شده و احتمالاً با انتقال شفاهی یا از طریق روایت‌های هم‌ریشه و متعدد استمرار می‌یافتند.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل‌ها

شکل ۱. بهرام گور وآزاده، سینی نقره‌ای طلاکاری شده سده ششم میلادی (موزه متروپولیتن)

شکل ۲. قطعه گچ‌بری با نقش بهرام‌گور و آزاده مکشوفه از چال ترخان ری بهرام سوار بر شتر در حالی که پای آهو را به گوش او دوخته و آزاده نیز در پشت او مشغول نواختن موسیقی است (موزه ملی ایران).

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۳. بشقاب مینایی با نقش بهرام گور، سده ششم هجری، موزه هنر متروپولیتن (محمدپناه، ۱۳٦۸:۸۰)

شکل ٤. بشقاب شکسته نقاشی روی لعاب، سده هفتم هجری (موزه پرگامون برلین)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۵. کاسه نقاشی روی لعاب، سده ششم یا هفتم هجری (موزه تاریخ طبیعی آمریکا)

شکل ٦. کاشی هفت‌رنگ شکسته، سده هفتم هجری (موزه کویونقلو)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۷. کاسه مینایی، سده ششم هجری (پوپ، ۱۳۸۷:٦٨٢)

شکل ۸. کاسه مینایی، سده ششم هجری (موزه فیتز ویلیام دانشگاه کمبریج)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۹. کاسه مینایی سده ششم یا هفتم هجری (پوپ، ۱۳۸۷:۶۷۲)

شکل ۱۰. ظرف شکسته سده ششم یا هفتم هجری (موزه گولبنکیان لیسبون)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۱۱. کاشی طلاکاری سده هفتم هجری، مجموعه بانو پاراویچینی (پوپ، ۱۳۸۷:٦٧٩)

شکل ۱۲. طرح کاشی دایره‌شکل سده ششم هجری، مجموعه صدرالدین آقاخان، ژنو (بری، ۱۳۸۵:١٦٧)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۱۳. کاسه مینایی سده ششم یا هفتم هجری (مجموعه هاروی)

شکل ١٤. کاسه مینایی سده ششم یا هفتم هجری (گالری هنر دانشگاه ییل)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۱۵. کاسه مینایی سده ششم یا هفتم هجری (موزه متروپولیتن)

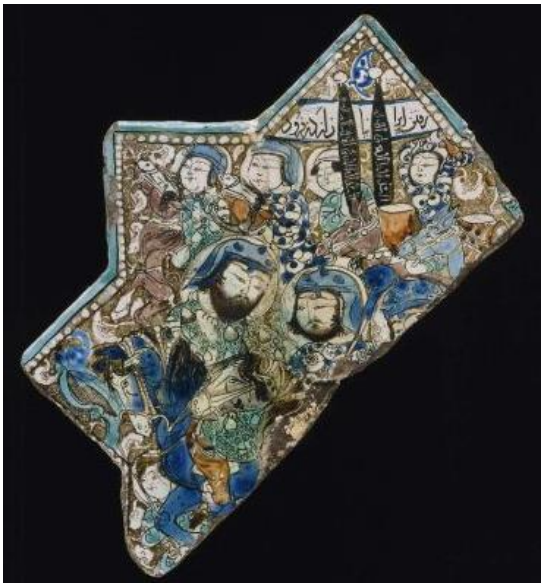
شکل ۱٦. قطعاتی ازکاسه شکسته مینایی سده ٦ تا ۷ هجری (مجموعه هنر اسلامی ناصر خلیلی، لندن)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۱۷. لیوان مینایی سده ششم هجری (گالری فریر تصویر ۱۸)

شکل ۱۸. کاشی مربع با عبارت رستم بر سر چاه بیژن در بالای آن سده ششم تا هفتم (**keir collection**)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]



شکل ۱۹. نیمی از کاشی مینایی ستاره‌ای شکل سده ششم تا هفتم هجری (موزه هنرهای زیبای بوستون)

شکل ۲۰. کاشی ۱۲ پر مینایی سده هفتم هجری (موزه هنر آسیایی اسمیتسونین)

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

شکل ۲۱. بشقابی با نقاشی روی لعاب متعلق به سده هفتم هجری در مالکیت کلکیان که اکنون در گالری فریر واشنگتن نگهداری می‌شود (پوپ، ۱۳۸۷:٦٧٤)

منابع

- ابن اسفندیار، بهاءالدین محمد بن حسن (۱۳۲۰). *تاریخ طبرستان*، جلد اول، به تصحیح عباس اقبال آشتیانی، کلاله خاور، تهران.
- اولد، سیلویا (۱۳۸۸). *شخصیت‌های خارج از متن: تاس موزه ویکتوریا و آلبرت، در هیلن براند، رابرت. زبان تصویری شاهنامه*، ترجمه سید داوود طباطبایی، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری، صص ۲۱٦-۱۷۹.
- ایمانی، الهه و محمد طاووسی (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی بین اژدهاکشان ایران و هند در اسطوره‌ها، *نشریه مطالعات تطبیقی هنر*، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان، سال اول ش دوم، پاییز و زمستان، صص ۲۸-۱۷.
- بری، مایکل (۱۳۸۵). *تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی*، ترجمه جلال علوی نیا، تهران: نشر نی.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۵). *پژوهشی در اساطیر ایران*، چاپ اول، تهران: نشرآگه.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

- بهدانی، مجید و حسین مهرپویا (۱۳۹۰). بررسی تصویر بهرام گور درهنر ایران ازدوره ساسانی تا پایان دوره قاجار، *مجله علمی پژوهشی نگره*، سال ششم، ش ۱۹. صص ۵-۱۹.
- بیرونی، ابوریحان (۱۳۷۷). *آثار الباقیه*، ترجمه اکبر داناسرشت، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران*، جلد نهم، زیر نظر سیروس پرهام، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- توحیدی، فائق (۱۳۸٦). *فن و هنر سفالگری*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۵). یک داستان و چهار روایت: مقایسه داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه، *فصلنامه پژوهشهای ادبی*، ش ١٤، تهران: انجمن زبان و ادبیات فارسی، صص ۵۳-۳۱.
- زکی، محمدحسن (۱۳٦۳). *تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام*، ترجمه محمد علی خلیلی، چاپ دوم، تهران: انتشارات اقبال.
- شالم، آوینوآم (۱۳۸۸). *نقش زربفت بهرام گور: تکه ابریشم محفوظ در آوکسبورک و شیوه‌های تفسیر یک مضمون متداول، در هیلن براند، رابرت. زبان تصویری شاهنامه*، ترجمه سید داوود طباطبایی، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری، صص ۲۳۷-۲۱۷.
- طبری، محمدبن‌جریر (۱۳۷۵). *تاریخ طبری یا تاریخ‌الرسل والملوک*، جلد ۱، چاپ پنجم، ترجمه ابولقاسم پاینده، تهران: نشر اساطیر.
- عباسی، سکینه و یدالله جلالی‌پندری (۱۳۹۲). بازشناسی چهره قهرمان اژدهاکش در سرگذشت ابومسلم خراسانی، *نشریه ادب‌پژوهی*، گیلان: دانشگاه گیلان، ش ٢٤، صص ۵۵-۳۳.
- غلامی‌نژاد، محمدعلی؛ تقوی، محمد و محمدرضا براتی (۱۳۸٦). بررسی تطبیقی شخصیت بهرام در شاهنامه و هفت پیکر، *نشریه جستارهای ادبی*، مشهد: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش ۱۵۸، صص ۱۳۸-۱۱۷.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

- قائمی، فرزاد (۱۳۹۱). اسطوره نبرد مهر و گاو نخستین و ارتباط آن با ابزار نمادین گرز گاوسر، *ادب‌پژوهی*، ش ۲۱، صص ۸۹-۱۱۰.
- قزوینی، زکریابن محمد (۱۳۷۳). *آثار البلاد و اخبارالعباد*، ترجمه جهانگیر میرزا قاجار، تصحیح میرهاشم محدث، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- قمی، حسن (۱۳٦۱). *تاریخ قم*، ترجمه حسن بن علی قمی، تصحیح سیدجلال الدین تهرانی، تهران: انتشارات توس.
- لازار، ژیلبر (۱۳۲۱). *اشعار پراکنده قدیمی‌ترین شعرای فارسی زبان از حنظله بادغیسی تا دقیقی*، تهران: کتاب آزاد.
- ـــ (۱۳۱۸). *مجمل التواریخ و القصص*؛ تصحیح ملک الشعرای بهار، تهران: کلاله خاور.
- محمد پناه، بهنام (۱۳٦۸). *کهن دیار*، جلد اول، چاپ چهارم، تهران: نشر سبزان.
- مختاریان، بهار (۱۳۸۷). گاو برمایه، گرز گاوسر و ماه‌پیشانی، *نامه فرهنگستان*، ش ۳۸، صص ۱۲۵-۳۵.

- Azarpay, G. (1981). Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art (with contributions by A. M. Belenitskiĭ, B. I. Marshak, and Mark J. Dresden), Berkeley, Los Angeles, and London.
- Guest, Grace D. and Richard Ettinghausen (1961). The Iconography of the Kashan Luster Plate, *Ars Orientalis*, Vol 4, pp.25-64.
- Gray, Basil (1994). Shahnama Illustration from Firdausi to the Mongol Invasions, in R. Hillenbrand, the Art of Saljuqs in Iran and Anatolia, Mazda Publishers, Colifornia, pp. 96-1٠٥.
- Harper, Prudence (1983). *The Sasanian silver from Cambridge History of Iran*, Vol 3: The Seleucid, Parthain and Sasanid Periods, Part 2, Ehsan Yarshater (Ed), Cambridge University Press, pp. 1113-1129.
- Hillenbrand, Robert (1994). *The Relationship Between Book Painting and Luxury Ceramics in 13th –century Iran, in R. Hillenbrand, The Art of Saljuqs in Iran and Anatolia*, Mazda Publishers, Colifornia, pp.134-1٤٥.
- Lane, Arthur (1947). *Early Islamic pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia*, First Edition, London: Faber and Faber.
- Milwright, Marcus (2010). *an Introduction to Islamic Archaeology*, Edinburg University Press.
- Peirce, Charles, Sanders (1935). *Collected papers of Charles Sanders* Peirce, edited by Charles Hartshorne & Paul Weiss, Vol VI.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]

- Schlumberger D, M. Le Berre, J. C. Garcin and G. Casal (1978). Lashkari Bazar, une residence royaleghaznevide et ghoride, Memoires de la Delegation ArcheologiqueFrancaise en Afghanistan, Part 1A 'L'Architecture'
- Schmitz, Barbara (1994). *A Fragmentary Mina`I Bowl with Scenes from The Shahnama, in R. Hillenbrand, The Art of Saljuqs in Iran and Anatolia*, Mazda Publishers, Colifornia, pp. 156-164.
- Simpson, Shreve (1985). Narrative Allusion and Metaphor in the Decoration of Medieval Islamic Objects, in: H.L. Kessler and M. Shreve Simpson (eds.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art*, vol. 16, pp. 131-149.
- Wilkinson, Ch. K. (1973). *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

[Downloaded from jhs.modares.ac.ir on 2024-04-27]