

ایران و جاده ابریشم: هنر و تجارت در مسیر شاهراه های آسیا*

جاده ابریشم نام راه بازرگانی است که در بخشی بزرگ از هزاره اول میلاد چین و اروپا را به یکدیگر مرتبط می کرد. در آن دوران، ابریشم کالای اصلی کاروان های شتری بود که با گذشتن از کوه ها و صحراهای قلب آسیا به اروپا رفت و آمد می کردند. این جاده به ابتکار امپراطوری ایران رونق گرفت و زبان رایج تجاری در آن سفدی، از زبان های ایرانی میانه بود. جاده ابریشم از چین به سمت باختر آغاز می شد و از میان دشت بیضی شکل تاریم که نزدیک به هزار و سیصد کیلومتر درازا داشت و با سلسله کوه های آسیای میانه محصور بود، می گذشت. جای جای کناره این دشت و دامنه کوه های مرتفع ایالت سینکیانگ چین را آبادی های کوچکی نشان می زدند. از کاشغر، در انتهای باختری این دشت، شاخه ای از جاده، پس از عبور از نجد پامیر و جنوب دریاچه آرال، از سرزمین های حاصل خیز نواحی سفد و خوارزم، که امروز در جمهوری های ترکمنستان و ازبکستان و تاجیکستان قرار دارند، می گذشت، به سوی مدیترانه امتداد می یافت و به شهر رم ختم می شد.

* این نوشته ترجمه سخنرانی دکتر گیتی آذری، استاد تاریخ هنر در دانشگاه کالیفرنیا، برکلی، به زبان انگلیسی است که در ۲۵ مارس ۱۹۹۶ در برنامه "سخنرانی های نروزی استادان ممتاز ایران شناسی" - که هر سال به دعوت مشترک بنیاد مطالعات ایران و دانشگاه جورج واشنگتن آمریکا در این دانشگاه برگزار می شود- ایراد شد.

شاخه دیگری از این جاده به سوی مرو، شهر تجاری در مرز خاوری ایران، و از آنجا به تیسفون، پایتخت اشکانیان و ساسانیان در کناره دجله، و نقطه پایانی خود، می رسید.

تحقیقاتی که اخیراً انجام گرفته نشان می دهد که در پایان هزاره نخست میلادی ارتباط بازرگانی شرق و غرب از راه استپ های شمال آسیا و آبراه های جنوب این قاره برقرار شده بود. اما، در این نوشته مقصود از جاده ابریشم همان است که نخستین بار در سده نوزدهم بارون فردیناند فن ریشتوفن، جغرافیادان، زمین شناس و جهانگرد آلمانی، آن را به کار برد، یعنی راه میان قاره ای که از صحرای گچی، بین استپ های سیبری و جبال سرکشیده در مرکز آسیا می گذشت، و اروپا و آسیا را به هم می پیوست. در این معنا، جاده ابریشم تصویر دشت های برهوت، شنزارهای روان، گذرگاه های پربرف کوهستانی و مسافران بی پروای گذشته روزگارانی را به ذهن می آورد که، در سودای مبادله محموله های ابریشم و ادویه دیار شرق در بازارهای جهان غرب، سختی ها و خطرهای سفر را به جان می خریدند.

ایران، به سبب موقع جغرافیایی اش در تقاطع تمدن های بزرگ جهان، نه تنها آفریننده بلکه منتقل کننده کالاهای تجاری و فرآورده های فرهنگی بوده است. در واقع، ریشه های تلاش کنونی ایران را برای گسترش روابط بازرگانی با کشورهای آسیای میانه، ازبکستان، تاجیکستان، قرقیزستان، ترکمنستان و قزاقستان، باید در دوران های تاریخی گذشته جست. راه آهنی که اخیراً در شرق ایران کشیده شده است قلب آسیا را از راه مناطق آزاد تجاری در ایران با دریای آزاد مرتبط خواهد کرد و احتمالاً شهر مرزی سرخس در مرز خراسان و ترکمنستان را به یک کانون عظیم تجاری و بین المللی مبدل خواهد ساخت. این خط راه آهن، که نه با بودجه دولتی بلکه به هزینه آستان قدس مشهد ساخته شده است، در سراسر سال حامل کالاها و فرآورده های کشورهای آسیای مرکزی خواهد بود و خلیج فارس را به مسکو و پکن را به اروپا وصل خواهد کرد.

در هیچ دوره ای از تاریخ موقع جغرافیایی ایران، در راه بازرگانی میان شرق و غرب، به قدر زمانی که در هزاره نخست میلادی امپراطوری های پارتی و ساسانی به ایجاد روابط دیپلماتیک با چین دست زدند و بازرگانی در امتداد جاده ابریشم را گسترش دادند، اهمیت نیافت. در دوران طلایی تاریخ خود، یعنی در هزاره نخست میلادی، این شاهراه افسانه ای یک از اولین رشته های پیوند را میان تمدن های بزرگ جهان، میان یونان و روم و ایران و هند و چین را به

وجود آورد. افزون بر این، جاده ابریشم در خدمت مبادله فرهنگ میان این تمدن‌ها بود و ویژگی‌ها و دستاوردهای خاص این کشورها را در زمینه هنر، ادبیات، فلسفه و مذهب پخش و منتقل می‌کرد. در امتداد این جاده بود که مسیحیت، مانویت و بودائیزم به آسیای مرکزی و خاور دور راه یافتند.

گرچه اغلب معتقدند که هنر ایرانی در دوران ساسانی بر سایر کشورهای مجاور جاده ابریشم اثری عمیق داشت، دلائل جاذبه این هنر در آن سوی مرزهای تمدن ایران تاکنون چندان مورد بررسی قرار نگرفته است. از همین رو، هدف اساسی این نوشته تجزیه و تحلیل این جاذبه با تکیه بر معنا و کاربردهای هنر ساسانی است. در این نوشته نخست به روندهای عمده در تاریخ هنر و معماری ساسانی اشاره خواهد شد و آن‌گاه تأثیر هنر ساسانی بر سنت‌های جاده ابریشم مورد بررسی قرار خواهد گرفت. بخش پایانی این نوشته معطوف به معنا و ویژگی‌های هنر ساسانی در پرتو اهمیت مذهبی و اجتماعی آن و نیز در ارتباط آن با دربار ساسانیان خواهد شد. جلوه متعالی دنیای مادی را که در همه ابعاد هنر دوران ساسانی مشهود است باید نشانی از ارزش‌های والا و جهان‌بینی مثبت ایرانیان باستان دانست.

مروری تاریخی

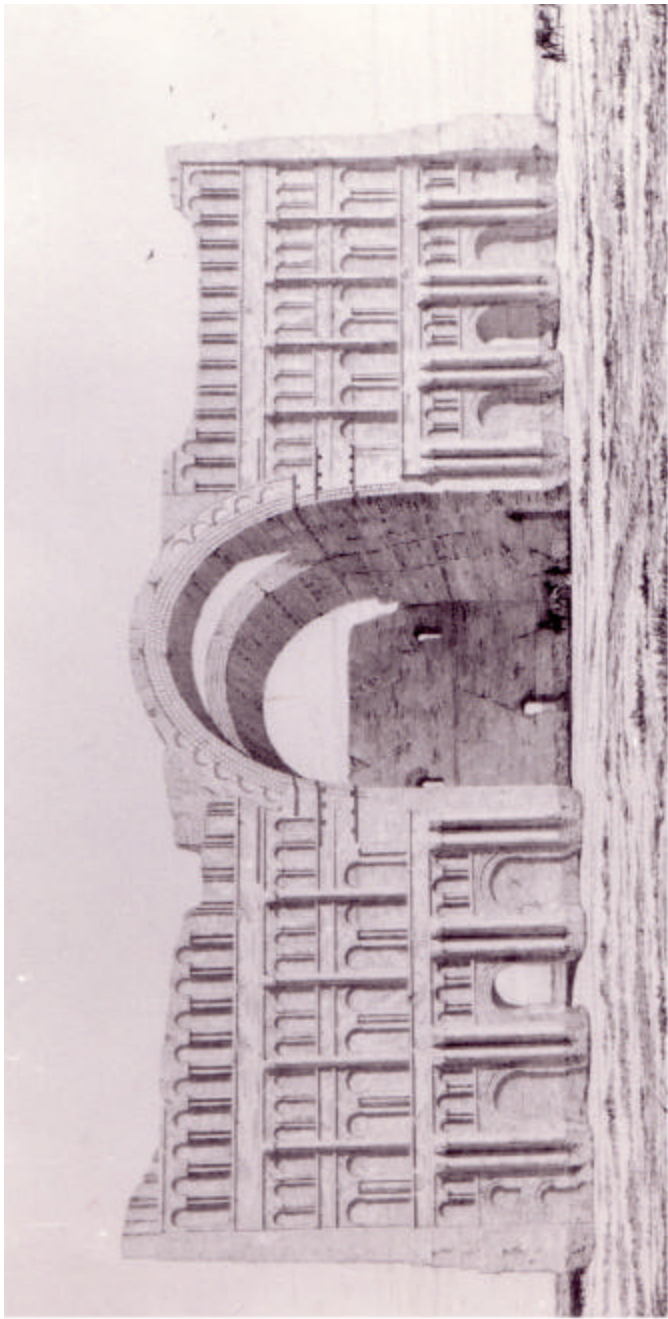
آغاز دوران ساسانیان به سال ۲۲۴ میلادی، یعنی زمانی می‌رسد که اردشیر اول آن را در فارس، قلب خاک ایران، بنا نهاد. امپراطوری متمرکز ساسانیان در طول چهار سده در دنیای باستان ابر قدرتی هم‌تراز امپراطوری‌های روم و بیزانس بود. این امپراطوری، در اوج قدرت و عظمت خود، سرزمین وسیعی را دربر می‌گرفت که زمانی از خلیج فارس تا دریای سیاه و از افغانستان تا سواحل خاوری دریای مدیترانه امتداد داشت.

از دستاوردهای عمده سلسله ساسانی ایجاد یک دیوان سالاری متمرکز زیر فرماندهی شاه به جای نظام رهبری فئودالی دوران اشکانی بود. ساسانیان همچنین به اختلاط نهادهای مذهبی و حکومتی و یکی کردن اقتدار و مشروعیت این نهادها پرداختند. به این ترتیب، اردشیر اول که از تبار موبدان زرتشتی فارس بود نه تنها ریاست بر حکومت که نگهبانی آتش مقدس، نماد مذهب رسمی، را نیز بر عهده گرفت. این دو نقش را به روشنی در دوسوی سکه‌های

این دوران می توان دید: در یک سو پادشاه را با تاج و نشانه‌های پادشاهی و در سوی دیگر همو را در کنار آتش مقدس. نشانه‌های تداخل مذهب و حکومت در آثار معماری و هنرهای بنائی این دوران نیز یافت می شود.

برای پی بردن به معنای هنر دوران ساسانی باید نخست به کاربردهای این هنر، یعنی چگونگی بهره جویی از آن در جامعه آن روزی، پرداخت. هنر یادبودی دوران ساسانی که در مجسمه های کلان و نقوش برجسته صخره ای نمودار است، همچون معماری ساسانی، مظهر و نمودار زندگی و ارزش های سرآمدان و دیوان سالارانی است که بر آخرین امپراطوری بزرگ پیش از اسلام در خاور میانه حکومت می راندند. ارزش های حاکم بر زندگی این سرآمدان در هنرهای تزئینی این دوران، مانند ظروف سیمین، پارچه های نقش دار و سنگ های قیمتی تراش یافته، نیز منعکس است. این گونه اشیاء پربها و سبک وزن را برای استفاده در مواقع و تشریفات خاص می ساختند و یا از آن ها برای اعطای جایزه یا پاداش رسمی و یا در مبادلات تجاری استفاده می کردند. در واقع، اشیاء نقره ای و منسوجات زربفت دوران ساسانی بیشتر در حفاری های خارج از ایران کشف و شناخته شده اند. این اشیاء و منسوجات یا اصل اند که در مبادلات تجاری از ایران به سرزمین های دیگر برده شده اند و یا تقلیدی محلی از نمونه های اصلی اند.

در باره هنر و معماری مردمی دوره ساسانی، که تنها در مهره های سنگی شخصی یا در گچ بری های بناهای عادی به یادگار مانده اند، آگاهی های چندانی در دست نیست. شکل و کاربرد بناهای بزرگ دوران ساسانی به طور کلی در جهت تأیید و تبلیغ ارزش ها و هدف های حکومت بوده است. کاخ سلطنتی را باید بنای اصلی ساسانی دانست که تمایزش به زیربنای وسیع، ارتفاعی قابل ملاحظه و تزئینات پیچیده و نفیس است. بخش ورودی کاخ را سراسراهی مزین پذیرایی و کانون و قلب آن را تالار بزرگ سلطنتی با سقف گنبدی خود نشان می زنند. هنگامی که ساسانیان پایتخت را از فارس به مدائن بردند، تالار عظیم مجتمع ساختمانی دوران پارتی را عریض تر و مجلل تر ساختند و به این ترتیب جلوه ای تازه از عظمت امپراطوری را به نمایش گذاشتند. با وجود آسیبی که در سال ۱۹۰۸ از سیل به کاخ مدائن رسید، عظیم ترین طاق آجری آن، طاق کسری، به بلندی نزدیک به ۳۵ متر و عرض بیش از ۲۵ متر که بدون قالب باربر مرکزی بنا شده، هنوز پابرجاست (شکل ۱). همانگونه که از نمای قصرهای دوران قاجار، مانند مجتمع وکیل در سنندج، و عمارت بروجردی



شکل ۱- طاق کسری

در کاشان، برمی آید، این نمای با ابهت نسل‌هایی پی درپی از معماران و سازندگان ایرانی را تحت تاثیر خود قرار داده است. در تکه‌هایی از گچ‌بری‌های رنگین و مطلایی که در تزئین دیوارهای کاخ تیسفون، و دیگر تالارهای پذیرایی ساسانی، به کار برده شده است همان تم‌های آشنایی دیده می‌شود که در دیگر هنرهای تزئینی ساسانیان مانند استودان‌ها، منسوجات و نقره‌های منقوش و قلم‌کار به چشم می‌خورد.

در توصیف مورخین اسلامی از طاق‌دیس که جایگاه تخت جواهرنشان خسرو بود، از طاق‌هلالی تالار شاه‌نشین، به تحسین و اعجاب یاد شده است. این طاق عظیم، که به نقش کبکشان‌ها و ستارگان تزئین یافته، در نزدیکی‌های شهر گنجه در کنار یکی از آتشکده‌ها و مراکز مذهبی عمده ساسانی در تخت سلیمان آذربایجان قرار دارد. از این گونه طاق‌های سه‌کنجی به عنوان یک فن ساده و مؤثر در ساختن تالار شاه‌نشین و آتشکده، یا چهارطاق، در دوران ساسانی استفاده می‌شده است (شکل ۲). این سبک را امروزه نیز در طاق‌های سه‌کنجی چند آویزه موزائیک و باشکوه بناهای باستانی اسلامی ایران و آسیای میانه، و شبیه آن را در دیگر بناهای اسلامی می‌توان دید.

بارزترین نمونه هنر ساختمانی ساسانی نقوش عظیم صخره‌ای در نزدیکی‌های شیراز، در نقش رستم، و نیز در بیشاپور است، که همانند تابلوهای غول‌پیکر در کنار راه‌های باستانی که به پایتخت‌های ساسانیان می‌رسیده، برشاشده‌اند. بسان معماری ساسانی این نقوش صخره‌ای نیز به فرمان و زیر نظر پادشاهان حک می‌شد و هدف و رسالت اصلی آن تأیید و تثبیت مشروعیت پادشاهی و استحقاق پادشاه به فروانروایی در پرتو فرّ ایزدی بود. در تصویر تاج بخشی اهورامزدا به اردشیر اول که در "نقش رستم" حکاکی شده، عظمت پادشاهی به روشنی تبلور یافته است (شکل ۳). در این نقش که مستقیماً زیر مقابر سنگی هخامنشیان حکاکی شده، اردشیر در اعلام پیروزی مادی و معنوی خود گذشته و امروز و فردای ایران را به یکدیگر می‌پیوندد. فتوحات وی در عرصه‌های نبرد با پیروزی اهورا مزدا در جهان معنوی قرین شده‌اند. در این تصویر که مظهری گویا از تعادل و تضاد است شاه و یزدان به هنگام پیروزی رویوی یکدیگر قرار دارند. چیرگی اردشیر بر آخرین فرمانروای پارتی، که فروافتاده برپای اسب او تصویر شده، بسان پیروزی نهایی اهورامزدا بر اهریمن از پا افتاده است. پاداش پیروزی اردشیر "فرّ" ایزدی است که اهورامزدا به او عطا می‌کند. در دوران پادشاهی شاپور اول، پسر اردشیر، پیروزی‌های درخشان نظامی



شکل ۳- ناچ بخشی اردشیر اول
نقش صخره ای، نقش رستم، فارس .

به رونق اقتصادی و بالندگی فرهنگی انجامید. فتوحات شاپور در سرزمین‌های خاوری ایران کنترل بخشی بزرگ از جاده ابریشم را به ایران سپرد و پیروزی های چشم گیر او علیه امپراطوری روم، که در نقوش برجسته صخره‌ای منعکس است، بازارهای تازه ای را بر ایران گشود. در این نقوش صخره ای پیروزی های سه گانه شاپور در مصاف با روم به گونه ای فشرده ترسیم و دستاوردهای او بر روی سنگ نوشته هایی شمارش شده است. اندیشه های این پادشاه در باره این پیروزی ها نیز از زبان خود او در برج سنگی "کعبه زردشت"، در نقش رستم، به فصاحتی تمام نوشته شده است (شکل ۴). مظهر اشتیاق ساسانیان به احیا عظمت امپراطوری ایران را شاید بیشتر از هر جای دیگر در بناها و سنگ نوشته های دوران پادشاهی این سلسله بتوان دید که اغلب در پای آرامگاه های سلطنتی هخامنشیان در نقش رستم، که هفتصد سال پیش از دوران ساسانیان به دست داریوش بزرگ بنا شده بود، حکاکی شده است.

نوه شاپور، شاپور دوم، که در سده چهارم میلادی از سوی امپراطوری روم شرقی در معرض تهدید قرار گرفته بود، سیاست ها و استراتژی اداری و نظامی تازه ای را اتخاذ کرد. وی، رویو با تسلط مسیحیت بر امپراطوری روم، به حمایتی یک پارچه از زرتشتی گری در ایران پرداخت. از سوی دیگر، گسترش قدرت امپراطوری ساسانی به گونه ای نوزائی هنری بخصوص در زمینه هنرهای تزئینی انجامید. این نوزایی به ویژه در ظروف منقوش سیمین که در زمره اشیاء تزئینی دربار شاپور دوم بود تجلی چشم گیر و فوق العاده یافت. همانگونه که پرودنس هارپر، رئیس بخش هنرهای باستانی خاور میانه در موزه متروپولیتن نیویورک، نشان داده است، قاب های سیمین ساسانی که نمایش گر مناظر درباری، به ویژه تصاویری بدیع از شکار پادشاه اند، اغلب در کارگاه های سلطنتی در دوران سلطنت شاپور دوم ساخته می شدند (شکل ۵).

دربار و آئین ها و جشن های درباری تم اصلی هنر تزئینی و تجملی ساسانیان است. در این آثار هنری نخبگان و درباریان در حال ایفا وظایف رسمی و نمادین چون شرکت در مراسم شکار یا ضیافت یا تاجگذاری سلطنتی دیده می شوند. معمولاً شخص پادشاه نیز، با تاج و دیگر نشان ها و نمادهای پادشاهی، بازیگر اصلی چنین صحنه هایی است. سوژه های دیگر این گونه هنرهای تزئینی نمادها، اشکال گوناگون حیوانات و درختان است که در میان حلقه های مروارید یا حاشیه های پیچکی تاک نشان ترسیم شده اند.

در سده پنجم امپراطوری ایران دستخوش هجوم و تاراج اقوام بیابان گرد و

گرفتار هرج و مرج و آشوب داخلی شد و عظمت دیرینه خود را از دست داد. هفتالیان، یا هون های سفید تنها در ازای گرفتن باج از حکومت ایران از حمله و هجوم بر نواحی خاوری کشور دست بر می داشتند. در این دوران، یعنی در دوران افول اقتدار ساسانیان، هفتالیان و سران قبائل همسایه که مایه و سرمایه ای برای ترویج و تشویق هنرمندان داشتند، به تقلید از سبک درباری هنرهای تزئینی ایرانیان پرداختند. روند افول قدرت سیاسی ساسانیان در دوران پادشاهی خسرو انوشیروان، که همراه با انجام اصلاحات اساسی مالی و نظامی بود متوقف گردید و عظمت گذشته امپراطوری بار دیگر احیا شد. افزایش اختیارات پادشاه در دوران انوشیروان همراه با گسترش دیوان سالاری بر اقتدار پادشاهی افزود و مقام او را در هاله ای از رمز و راز فرو برد. فرّ پادشاهی از شاه ابر مردی متمایز و بیرون از دسترس مردمان عادی ساخت و او را در پس پرده آئین ها و تشریفات پادشاهی پنهان کرد. تمثال خسرو انوشیروان که در "جام سلیمان" بر قطعه مدوّزی از کریستال سنگی کنده شده نمونه ای نفیس از چهره یکی از آخرین پادشاهان ساسانی است.^۱ در سیمای تمام رخ پادشاه، که با شکوهی خاص در مرکز این جام جواهر نشان بر تخت سلطنت نشسته، فرّ پادشاهی تجلی یافته است. بنا بر روایتی جام سلیمان، که در کتابخانه ملی فرانسه در پاریس نگاه داری می شود، در سده نهم میلادی از سوی هارون الرشید، خلیفه عباسی، به شارلمانی، امپراطور روم غربی، هدیه شد.

بازتاب فرّ پادشاهی ساسانیان را بیشتر در مجسمه های خسرو دوم در نقوش صخره ای طاق بستان، نزدیک کرمانشاه، که به اوائل سده هفتم بر می گردد می توان دید. نقوش حک شده بر این ایوان ها تقلیدی از نمای طاق های سنگی سه گانه کاخ های ساسانی است. دو ایوان بازمانده در این محل که نخجیرگاه پادشاهان ساسانی بود مشرف بر یک چشمه و پارک است (شکل ۶). دو طاق همانند نمای طاق پیروزی رم که در آن تصویر فتوحات در گوشه های طاق کنده شده اند، بر نمای ایوان مرکزی طاق بستان نیز تصاویر بهم آمیخته موجودات بالدار حک شده اند که نیم تاج، یعنی نماد فرّ ایزدی، و قاب های دالبری پُر از غذا که نماد نعمات و مواهب طبیعت است. به دست دارند. نقش های گل و بته حاشیه تصویرهای مجسمه ای چغدگاه را تزئین می کنند. بر دیوار عقبی ایوان بزرگ مرکزی، مجسمه تمام رخ و بلندتر پادشاه در میان دو ایزدی که نعمت های الهی را بر او ارزانی می دارند قرار گرفته است (شکل ۷). در قسمت پایینی هاله ای از فرّ ایزدی سرخسرو را که سوار بر اسب دیده می شود در میان گرفته.

در این تصویر، شاه که اندام و چهره اش یکسره در پس زره و رشته‌های فلزی کلاه خود پنهان شده، حالتی شی‌گونه به خود گرفته است (شکل ۸).
 با شکست سپاهیان ساسانی به دست مهاجمان عرب و ویران شدن مدائن در سال ۶۳۷ میلادی، گنجینه‌های افسانه‌ای خزانه سلطنتی به دست اعراب افتاد. در میان غنایم تاراج شده در این شهر باید از فرش مشهور به «بهارستان خسرو» نام برد که به روایت طبری «شصت ذراع در شصت ذراع بود. . . در آن راه‌های مصور بود و آب نماها چون نه‌رها، و لابه لای آن همانند مروارید بود و حاشیه‌ها چون کشتزار و سبزه زار بهاران بود، از حریر بر پودهای طلا که گل‌های طلا و نقره و امثال آن داشت.»^۲ طرح‌هایی که بر منسوجات نفیس آن دوران کشیده می‌شد، و در نقوش برجسته طاق بستان، در تصویر گیاهان و حیوانات مرواریدنشان بر جامه‌های خسرو و درباریان او دیده می‌شود (شکل ۹)، در هنر جاده ابریشم در سده هفتم میلادی تأثیری ژرف بر جای گذاشت.

جاذبه هنر ساسانی

بیشترین تأثیر هنر ساسانی را بر دربار سلسله تانگ چین از سده هفتم تا نهم میلادی می‌توان دید. هنگامی که یزدگرد سوم، آخرین پادشاه ساسانی، در سال ۶۴۲ میلادی، در حمله اعراب، از ایران گریخت قصد داشت با یاری نظامی چین تخت شاهی را بازیابد. پس از کشته شدن او در بلخ، فرزندش پیروز به دربار خاقان چین، که تا نیمه سده هشتم پناهگاه اشراف ساسانی بود، پناه برد. در آغاز دوران باشکوه و جهان‌گرای امپراطوری تانگ، و در اوج ارتباط بازرگانی شرق و غرب، چین پذیرای ۳۰ هیئت اعزامی از امپراطوری ساسانی شد و هزاران ایرانی مقیم پایتخت آن در چانگان (شیان کنونی)، در جنوب غربی پکن، بودند و در آن به تجارت اشتغال داشتند. تصاویر ایرانی در پیکره‌های تدفینی این دوره ماندنی شدند. ظروف اصیل و بدلی ساسانی را که در مقابر سده‌های ششم و هفتم میلادی کشف شده باید گواهی بر عشق و علاقه چینیان به هنر ساسانی دانست. پالغ (ریتون) شیپوری شکل نقره کوب شده با سری به شکل سر حیوان، که در مجموعه گالری سکالر واشنگتن قرار دارد (شکل ۱۰) مخصوص نوشیدن شراب بوده است. باید به یاد داشت که شراب از سرزمین‌های باختری به چین برده شده بود. ساغری از عقیق سلیمانی به همین شکل، و جامی عقیق بالبه‌دالبری که هردو ساخت ایران‌اند در حفاری‌های اخیر شیان به دست آمده‌اند.



شکل ۱۰- پالغ نقره اندود
کاری آرتور م. سکلر، واشنگتن

ظروف سیمین و منقوش ساسانی و صنایع دستی خاور ایران نیز در مقبره های سده ششم میلادی شیان یافت شده اند.

سبک نفیس و غیرعادی و شیوه ساختن ظروف منقوش سیمین ساسانی، و انواع دیگر آن که در نواحی ایران خاوری یافت می شد، چینیان را سخت مفتون این ظروف کرده بود. ظروف نقره ای ساسانی (شکل های ۵ و ۱۰) به شیوه های دقیق و وقت گیری، که هنوز نیز در ایران متداول است، برجسته کاری و حکاکی می شدند و آنگاه اغلب نیز با مینای سیاه و طلا سایه روشن می یافتند. به علت کمیابی نقره و سنگ های قیمتی در چین، کارهای فلزی که به تقلید از آثار ایرانی ساخته می شد به ندرت از طلا یا نقره بود. این ظروف تقلیدی بیشتر گلی و در قالب فلزهایی چون قلع و برنز ساخته و ماهرانه ترصیع می شد و به ظروف زرین و سیمین ساسانی شباهت می یافت. حتی سفالینه های چینی دوران امپراطوری تانگ به رنگ های فلزی و نقش های برجسته غیر چینی تزئین می شدند تا شبیه کارهای فلزی وارداتی شوند.

چینی ها که در زمینه تولید ابریشم پیشگام بودند حتی در طراحی بر منسوجات ابریشمی خود نیز از هنر ساسانی تقلید می کردند. نمونه نفیسی از این گونه تقلید را، که به سده هشتم میلادی باز می گردد، در گنجینه شاهی سوشوئین، در شهر نارای ژاپن، می توان یافت. نشان چینی بودن این بافته ابریشمی در واژه چینی منقوش بر ران اسب هویداست. هنر درباری ساسانی همچنین مدلی برای هنرهای تزئینی و تشریفاتی دربارهای غربی، به ویژه در شهرهای روم و بیزانس، از جمله قسطنطنیه و راون، شهری بندری در ساحل دریای آدریاتیک، بود. موزائیک کاری های بیزانس در کلیساهای راون، با رنگ های درخشان خود نمودار آمیزه ای از تم های شرقی و مدیترانه ای دوران شکوه و جلال امپراطوری یوستینوس است. این آمیزه را به ویژه در یک موزائیک کاری سده ششم که یوستینوس و ملکه او، تئودورا، و همراهانشان را در کلیسای سن ویتالیه شهر راون نشان می دهد می توان دید. در موزائیک های کلیسای دیگری در راون نیز تصویر سه شیخ با کاسه های گران بهایی از ادویه را باید متأثر از هنرهای تزئینی ساسانی دانست. این کاسه های دالبری شبیه ظروف سیمین ساسانی همان دوران است و جامه های زریفت، ردای مخملی جواهر نشان و شلوازهای خال خالی مغان نیز همزمان با دوران ساسانیان در بیزانس متداول شده بود.

در دیگر نقاط اروپا نیز تقلید از منسوجات ساسانی و دوران اولیه ایران

اسلامی رواجی گسترده داشت. این گونه منسوجات، که برای پیچیدن و حفظ یادگارهای مقدس قدیسین و شهدای مسیحی به کار می رفت، در گنجینه های بسیاری از کلیساهای اروپا برجای مانده اند.

هنرهای تزئینی ساسانی حتی جوامع صحرا گرد و طبقه سوداگر آسیای میانه را نیز مجذوب و شیفته خود کرده بود. بزرگ ترین مجموعه ظروف سیمین ساسانی، که امروزه در موزه ارمیتاژ در سن پترزبورگ روسیه نگهداری می شود در مقبره های عادی ساکنان ناحیه پرم روسیه در شمال دریای خزر یافت شده است، در همان جا که ظروف سیمین ساسانی با محصولات محلی به ویژه انواع پوست های قیمتی مبادله می شده.

جلوه ای از پویایی بازرگانی و مبادله کالا در جاده ابریشم در هنر سفدیانا، که کشوری در بخش خاوری ایران و مستقل از ساسانیان بود، می توان دید. آثار این هنر در دره های رودخانه های زرفشان و آمودریا، بخش جنوبی دریاچه آرال برجای مانده است. هنر سفدی مشخصا برای خوانین و بزرگ مالکین محلی و برای بازرگانان شهرهایی چون سمرقند و بخارا تولید می شد که در سده های پنجم تا هشتم میلادی در امتداد جاده ابریشم رشد و رونق یافتند. هنر سفدی، که آثار عمده اش در پنجیکند، ساحل رودخانه زرافشان برجای مانده، و بیشتر به منظور استفاده و مصرف عمومی آفریده می شد، اغلب در نقاشی های دیواری در اماکن مذهبی و اطاق های پذیرائی خانه های عادی شهرها و به ویژه در اطاق های پذیرایی این خانه ها یافت شده است. اغلب این نقاشی ها، که در حفاری های اواخر دهه ۱۹۴۰ به بعد کشف شده اند، در باره داستان های قهرمانی و جوانمردی، عشق و انتقام و بزم و رزم اند. این نقاشی ها به سبک فاخرانه هنر سفدی رویدادهای گوناگون هر داستان را ترسیم کرده اند. در واقع می توان گفت که این سبک نقاشی که داستانی را در شماری از تصاویر مرتبط بر پرده می آورد بسیاری از ویژگی های سبک خنیاگرن ایرانی را در بر دارد که داستانی را به سرود و شعر نقل می کرده اند.

روایتی از داستان هفت خوان رستم، که در آن یل سیستان، سوار بر رخس، ماجراهای گوناگون را پشت سر می گذارد نیز در این نقاشی ها ترسیم شده است. تصویر رستم سفدی بر پس زمینه ای از آسمان نیلی و در مصاف با دیوان و مردان با ریزه کاری هایی نقاشی شده که یادآور بسیاری از مشخصات آشنای رستم شاهنامه فردوسی است.^۵ این سبک نقاشی از خوان های رستم شباهت چندانی با سبک رسمی و تشریفاتی ساسانی و مضامین محدود آن ندارد. در

عین حال، باید اشاره کرد که کارگاه های هنری سفدی به تقلید از سبک درباری ساسانی اشتهای وافر داشتند. در نقاشی های دیواری سمرقند که به سده هفتم میلادی باز می گردد، تأثیر مناظر شکار و تصاویر حیوانات مرورید نشان ساسانی در طرح و نقش جامه های فرمانروای سمرقند و اطرافیان او به چشم می خورد.

* * *

معانی مترادف های تصویری

حیوانات در هنرهای تزئینی ساسانی اغلب دارای صفات یا ویژگی هایی جسمی غیرعادی اند. به عنوان نمونه می توان از حیواناتی که جواهر یا نواری از پارچه برگردن دارند، اسب بالدار و یا شیر و سگ با دم طاوس نام برد. معنا و اهمیت نمادین این ویژگی ها مورد بحث و تفسیر بسیار بوده است. آنا ژروسالیمسکایا (Anna Jeroussalimskaia)، متخصص منسوجات دوره ساسانی در موزه ارمیتاژ، در مرور بر آثاری که در باره این موضوع نوشته شده به معنا و اهمیت نجومی، کیهانی و دینی این تصویر ها پرداخته است. به این ترتیب، حیواناتی که با نمادهای نجومی و آسمانی، مانند قرص خورشید یا هلال ماه یا گل نگارستاره ای، تزئین شده اند، اهمیتی مذهبی دارند. تصویر حیوانات دیگری چون قوچ، اسب بالدار، سر گراز و سیمرغ نشانگر مفاهیمی چون فرّ یا بخت و پیروزی در نبرداند. با وجود اهمیت و معنای مذهبی این تصاویر آیا می توان گفت که شیفتگی دنیای غیر زرتشتی به این حیوانات تنها ریشه ای مذهبی داشته است؟ همانگونه که اشاره شد، چه در دوره ساسانیان و چه در عصر اسلام، هنر تزئینی ساسانی در جهان غیر زرتشتی، از سواحل اقیانوس اطلس گرفته تا دریای چین، محبوبیتی به سزا داشت. بدون تردید یکی از دلایل این محبوبیت را باید همانا سبک درباری و اشرافی این هنر دانست که مدلی متناسب برای ذوق و سلیقه سنتی امپراطوری های دیگر آن دوران بود. اما هنر ساسانی در عین حال پیامی جهانی و پرجاذبه را نیز در بر داشت که به نظر من ناظر بر ارزش های والای اجتماعی و معنوی ایرانیان باستان بود. براساس این ارزش ها، که از بسیاری جهات از دوران ساسانی بسیار فراتر رفته اند، جهان مادی آفریده منسجم و قانون مند خالق است. *اوستا* جهان را آوردگاه دو نیروی متضاد می شمرد که در آن نماینده ایزد، اهورامزدا، معرف نیکی و روشنایی، از یک سو، و حریف او اهریمن، نماد شرّ و تاریکی و نیرنگ به نبرد مشغول اند. خداوند جهان را

به مثابه حربه‌ای برای شکست اهریمن آفریده است. آسمان، آب، خاک، گیاهان، حیوانات، انسان و آتش همه مخلوقات خداوند در این جهان‌اند.^۷ انسان و دیگر مخلوقات یاری دهندگان اهورامزدا در مصاف با اهریمن و پیروزی بر اویند. گرچه انسان در گزینش میان نیکی و بدی آزاد آفریده شده اما نقش او این است که با اندیشه و گفتار و کردار نیک خود را با طبیعت همراه و سازگار کند. انسان ارزنده انسانی است که از نعمت‌های زندگی و مواهب جهان مادی، بر پیوندهای و خشنود شود. متون اوستائی بر ثبات و مواهب جهان مادی، بر پیوندهای مشترک میان زندگی انسان، حیوان و گیاه تأکید می‌کنند. حربه‌های خداوند در نبرد با اهریمن براساس شایستگی اجتماعی، مادی و اخلاقی آن‌ها از خوب تا بهتر و بهترین درجه بندی شده‌اند. در ساختار روانی ایرانیان عصر باستان نه تنها تضاد میان بهترین و بدترین، بلکه مفهوم "والاترین"، یعنی آنچه که معرف عالی‌ترین کیفیات و ویژگی‌ها در هر چیزی است، حک شده بود. بهترین پادشاه اوست که، در مقام رییس دولت و حافظ دین ملت، نظم و داد را در قلمرو خود برقرار کند. بهترین مرد مردی است که در ایمان خود استوار باشد، جز راست نگوید و دیگران را محترم شمرد. بهترین زن زن وفادار و نیک‌سیرت و خوش صورت و جوان است. بهترین گاو نر آن است که دارنده حرمی بزرگ از گاو ماده باشد. تیزپا ترین اسب بهترین اسب، درخت انگور بهترین درخت، گندم بهترین گیاه، شیر بهترین خوردنی و شراب بهترین آشامیدنی است. اگر در اعتدال نوشیده شود، شراب توانایی ادراک و تفکر انسان را می‌افزاید، نگرانی‌ها را می‌زداید، رنگ رخساره را سرخ‌گون می‌کند، و حافظه و حواس انسان را تیزی می‌بخشد؛ کار را خوشایندتر و خواب را گواراتر می‌سازد. از همین رو، شراب مناسب نوشیدن در جشن‌ها و اعیاد است. بهترین پارچه برای پوشاندن بدن پارچه ابریشمی و برای تسکین روان پارچه پنبه‌ای است.^۸ اهورامزدا و فرشتگان او محافظان مخلوقات این جهان‌اند. خداوند حافظ بشر و امشاسپندان حامی حیوانات و گیاهان‌اند. جهان مادی مخلوق خدا خود نمادی از اوست و بنابراین مستلزم احترام و ستایش. پس هر تجاوزی را که به این مخلوق رود باید تجاوزی نسبت به خالق آن شمرد.^۹

به این ترتیب، در پرتو جهان بینی ایران باستان است که هنر ساسانی اهمیت و معنای خاص خود را می‌یابد. در هنرهای تزئینی این دوران، تصاویر حیواناتی چون گاو نر، اسب، گراز، خروس و سیمرخ افسانه‌ای و یا شکل میوه‌هایی چون انار و گل‌هایی چون لاله، سرشار از معانی و اشارات فرهنگی،

اقتصادی و مذهبی‌اند. افزون بر این، چنین تصاویری را باید بزرگداشت موهبت‌های طبیعت و نعمت‌های زندگی به زبان هنر شمرد. در واقع، هنر تزئینی ساسانی در کار ستایش بهترین آفریده‌های خالق بوده است. تصویر شکارچی پردل و قهرمانی را که بر قاب سیمین و زرنگار نقش بسته باید بی‌تردید نماد بهترین پادشاه دانست و سیمای ملکه یا زن جوان اشراف زاده‌ای را که بر یاقوت کبود و عقیق سرخ تراشیده شده نماد بهترین زن. آن تجسم تاجدار و جواهر نشان چالاکی نیز که در آرزوی پرواز بالی از ابریشم یافته نماد بهترین اسب است و تصویر تزئین شده‌ی گاو و گوسفند که عالی‌ترین نمادهای نعمت و برکت‌اند تصویر بهترین حیوانات. انگور پر خاصیت و گونه‌گون، بهترین میوه هاست و شراب فرح بخش و سودمند بهترین نوشیدنی‌ها. و سرانجام، درخت شکوفنده در بهار و تاک پر بار در خزان، که جشن‌های نوروز و مهرگان عزیزشان می‌دارند، آشکارا نمادهای بهترین فصل‌های سال‌اند.

این همه مرا به این باور می‌رساند که معنا و اهمیت کلی‌تم‌ها و ایده‌های هنر ساسانی، که به مثابه مترادف‌های تصویری‌اند، از معنای مشخص مذهبی، تاریخی و کیهانی هر یک از آن‌ها فراتر می‌رود. بنابراین، سوژه‌های تزئینی ساسانی را باید اشاره‌های استعاری به بهترین آفریده‌های پروردگار دانست که در فاخرترین صور و وجوه خود مورد ستایش و بزرگداشت این آثارند.

در جست‌وجوی معنای هنر ساسانی من کوشیده‌ام تا به پیوند میان واژه و تصویر، میان جهان بینی از یک سو و تبلور و تجسم آن در هنرها و صنایع دستی، از سوی دیگر، دست یابم. درست هنگامی که، در امتداد جاده‌ی ابریشم، مبلغان متعصب بودایی و مانوی و مسیحی به قصد دین پراکنی و جذب پیروان تازه کتب آسمانی خود را عرضه و تبلیغ می‌کردند، ایرانیان تنها به پراکندن آثار هنری درباری و به ظاهر دنیوی خود، مانند منسوجات و ظروف سیمین منقوش، و گوهرهای تراش یافته مشغول بودند. دین آن روز ایرانیان در جستجوی پیروان و مؤمنان تازه نبود و ارزش‌ها و احکامش را بر کسی جز زرتشتیان جاری نمی‌دانست. با این همه، جهان بینی ایرانیان و نمادها و عناصر نیکبختی مادی، اجتماعی و معنوی این جهان بینی همه به مؤثرترین وجهی در آثار هنری آنان نهفته بود. به سخن دیگر، من بر این باورم که برتری و مزیت هنر ساسانی را نه تنها در جاذبه‌ی اشرافی و درباری آن بلکه در پیام مثبت و ارزنده‌ی آن باید جست، پیامی در باب ارزش‌های اجتماعی و معنوی ایران باستان به زبان هنر، به زبانی که همه‌ی جهانیان، همه‌ی اقوام و ملت‌های گوناگون در

امتداد جاده ابریشم، با آن آشنا و مأنوس بودند.

پانوشت ها:

۱. ن. ک. به:

Prudence Harper, *Silver Vessels of the Sassanian Period*, I, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1981.

۲. ن. ک. به:

Roman Ghirshman, *Persian Art, The Parthian and Sassanian Dynasties*, New York, 1962, fig. 401.

۳. محمدبن جریر طبری، *تاریخ طبری با تاریخ رسل و الملوک*، ترجمه ابوالقاسم پاینده، جلد پنجم، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲، ص ۱۸۲۴.

۴. ن. ک. به: *Ibid.*, fig, 445

۵. ن. ک. به:

G. Azarpay, et al., *Sogdian Painting, the Pictorial Epic in Oriental Art*, Berkeley/Los Angeles, 1981.

۶. ن. ک. به:

Splendeur des Sassanides, Bruxelles, Musées royaux d'art d'histoire, 1993, pp. 113-120.

۷. ن. ک. به:

Mary Boyce, *A History of Zoroastrianism III*, Leiden/Koln, 1991, *passim*; R. C. Zaehner, *The Teachings of the Magi, A Compendium of Zoroastrian Beliefs*, London/New York, 1956, ch. II.

۸. ن. ک. به:

Dīnā-ī Mainōg-i Khirad LXI, in *Pahlavi Texts*, III, tr., E. W. West, Oxford 1885, repr.

Delhi/Varanasi/Patna, 1970; Zaehner, *op. cit.*, ch. I.

۹. ن. ک. به: Zaehner, *op. cit.*, 124f.