بررسی نگاره انسان لمیده بر تخت و متکی به بالِش در هنر دوران تاریخی ایران

چکیده:
هنر ایران در دوره‌های هخامنشی، اشکانی و ساسانی نمودگاه بارز رویکردهای بازتاب و شکل‌دهی به شمار می‌رود که از جمله مصادیق آن تجسم لمیدگی و تکیه بر بالش/ بالش‌ها است. لمیدگی/ تکیه بر بالش یک صاحب منصب، در نقوش برجسته، ظروف فلزی و مهرها حاکی از تاثیر و تاثر طبقه حاکم سلسله‌های ایرانی در برخورد با فرهنگ هلنی و بعدها رومی است. هدف از انجام پژوهش پیشرو، بررسی وضعیت مناسبات اجتماعی (اغلب طبقه حاکم) اعم از مولفه‌های مذهبی و سیاسی در زمینه به تصویر کشیدن نقش یک فرد از طبقه ممتاز به حالت لمیده است. آن چه انجام پژوهش حاضر را ضرورت بخشیده است، سیر تحول تاریخی چنین نقشی در بسترهای متفاوت فرهنگی جهان باستان در دو قطب شرق و غرب و شناسایی این بسترهای متفاوت فرهنگی، که ریشه در فلسفه حیات فکری آن‌ها داشته است، که بسیاری از جریان‌های سیاسی-مذهبی بعدی مستتر در تاریخ را آشکار می‌کند. نگارندگان در این مقاله کوشش نموده‌اند تا به این پرسش پاسخ دهند که، حالت لمیدگی و تکیه بر بالِش در هنر ایران باستان (هخامنشی، اشکانی و ساسانی) چه ارتباطی با بسترهای جامعه فعال آن بازه زمانی داشته است؟ و چگونه این بسترهای هنری باعث شکل‌دهی جمعی در جامعه و یا بازتاب در کنش‌های هنری گردیده است؟ نتیجه آن‌که، بسترهای فرهنگی جامعه موجب تداوم بهره‌گیری عناصر هلنی در طبقه حاکم هخامنشی بر جامعه هلنی آسیای صغیر شد و هم چنین، تداوم آن در دوره بلافصل آنان یعنی، دوره سلوکی که خود زاییده فرهنگ هلنی بود و دوره‌های بعدی فرهنگ حاکمیت‌های ایرانی اشکانی و ساسانی در نقوش برجسته، ظروف و مهرها حاکی از دقت طبقه حاکم بر نحوه بازنمایی مولفه‌های مشروعیت سیاسی و احترام به فرهنگ غالب توده مردم تحت حاکمیت آن‌ها است. مطالعات استنادی و تجربه‌های موزه‌ای در کنار بررسی‌های پیمایشی شیوه‌هایی است که داده‌های پژوهش حاضر را تامین نمود. توصیف تحلیل تاریخی به کمک رویکردهای بازتاب و شکل‌دهی در ارایه تحلیل نهایی مورد استفاده واقع شد.

واژگان کلیدی: لمیدگی، ایران باستان، شکل‌دهی، بازتاب، نقوش برجسته

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۰۵

سید ابراهیم رایگانی
(نویسنده‌مسئول)
استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه نیشابور، ایران.
Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir

مهسا ویسی
استادیار پژوهشکده تاریخ ایران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ایران.
Email:m.veisi@ihcs.ac.ir

اسماعیل همتی ازندریانی
استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه بوعلی سینا همدان، ایران.
Email: hemati30@yahoo.com

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/jtpva.2022.40729.1432

مقدمه

آثار هنری هر جامعه نشانگر روح فرهنگی حاکم بر جامعه یا حداقل قشر حاکم آن جامعه به شمار می‌روند. بستر تاریخی و جامعه‌شناختی شکل‌گیری پدیده‌های هنری می‌تواند الگویی منطقی را ارایه نماید تا بتوان در پرتو آن خصوصیات و مولفه‌های رفتار فرهنگی را مورد واکاوی و تحلیل قرار داد. جامعه‌شناسی هنر و در کنار آن جامعه‌شناسی تاریخی شاخه‌های علمی برای بررسی این جنبه از فرهنگ انسانی به شمار می‌روند. نظریه‌های بازتاب و شکل‌دهی دو نمونه از نظریات مهم و کاربردی در زمینه شناخت هنر هر جامعه اعم از روزگار گذشته و حال در نظر گرفته می‌شوند. هر دو رویکرد ساختار نسبتاً مشابهی دارند؛ لیکن داده‌ها و خروجی حاصل از بررسی این دو نظریه عکس هم عمل می‌کنند. یکی، آثار هنری هر جامعه را به مثابه بازنمودی از حالات روحی و هم‌چنین، وضعیت اجتماعی هر جامعه در نظر می‌گیرد. دیگری، فرایندهای فرهنگی (به طور عام) را به‌عنوان عامل مهم در شکل‌گیری هنر هر اجتماعی لحاظ می‌کند. به طور خلاصه، وضعیت تاثیر هنر بر اجتماع و اجتماع بر هنر روندی است که هر یک از رویکردهای بازتاب و شکل‌دهی از آن سخن می‌گویند. اگر این رویه نسبت به جامعه غیرفعال و به اصطلاح جامعه تاریخی مورد استفاده قرار گیرد، بدیهی است که کارکرد هر دو نظریه قابل توجه است؛ لیکن باید توجه داشت که آن‌چه در جامعه غیرفعال به‌عنوان داده مورد استفاده قرار می‌گیرد، محدودیت‌های مشخصی دارد که در جامعه زنده چنین محدودیت‌های پژوهشی وجود ندارد. بخش مهمی از این محدودیت‌ها انتزاعی بودن مواد و داده‌های مورد استفاده است که مفاهیم ذهنی سفارش دهندگان و هم‌چنین، سازندگان به طور کامل درک نمی‌شود و می‌بایست با شواهد هم‌سان سنجیده شوند. بنابراین داده‌ها در طیف واحدی از هنرهای تجسمی و در طیف متنوعی از مصداق‌های کارکردی اعم از نقوش برجسته و مهر مورد توجه این پژوهش قرار گرفته‌اند. نگارندگان در این پژوهش کوشش نمودند، تا موضوعی واحد تحت عنوان نقش انسان لمیده یا متکی به بالِش بر تخت در روزگار تاریخی ایران از عصر هخامنشی تا پایان عصر ساسانی را به کمک نظریه‌های بازتاب و هم‌چنین، شکل‌دهی مورد واکاوی و تحلیل قرار دهند.

مبرهن است که توصیف داده‌ها از منظر کارکردی و هم‌چنین، مفاهیم به کار رفته در آن‌ها، به‌عنوان پیش‌زمینه‌ای برای تحلیل نهایی قلمداد می‌شود. از طرفی بستر جامعه‌شناختی روزگار استفاده از داده‌ها نیز مدنظر بوده است؛ این بستر تاریخی دور (به لحاظ تاریخی) به کمک قراین تاریخی و هم‌چنین، داده‌های باستان‌شناسی تا حدودی بازسازی شده تا بتوان داده‌های پژوهش را در آن بستر مورد تحلیل قرار داد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر نوع بنیادی محسوب می‌شود. رویکرد پژوهش حاضر جامعه‌شناسی هنر و جامعه‌شناسی تاریخی است که به کمک روش‌های معمول در تفسیر داده‌ها در پژوهش هنر و باستان‌شناسی از طریق دو نظریه بازتاب و شکل‌دهی به سرانجام رسیده است. دو نظریه یاد شده به منزله چارچوب در نظر گرفته شدند و داده‌های حاصل از بررسی‌های استنادی و پیمایشی در پرتو این دو نظریه به صورت تحلیل توصیف تاریخی مورد واکاوی قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی بر مبنای مطالعات جامعه‌شناسی هنر و هم‌چنین، مطالعات تاریخ هنر مرتبط با آثار هنری ایران صورت گرفته است. از آن میان می‌توان به مهم‌ترین آن‌ها اشاره نمود. ترکاشوند (۱۳۸۸)، در مقاله «اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر؛ مطالعه موردی نگاره بهرام گور در قصر هفت گنبد ۸۱۳ ه.ق.» به بررسی یک اثر هنری در بستر جامعه روزگار گذشته پرداخته است و سیر عواطف و مسایل اجتماعی زمان خود را مورد تحلیل قرار داده است. سیدآبادی و همکاران (۱۳۹۹)، در مقاله «تحلیل نقوش اسکناس‌های ایران پس از انقلاب اسلامی براساس رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر» سیر تکوین نمادها و نشانه‌های سیاسی/مذهبی بر اقتصادی‌ترین دست‌افزار یعنی پول و اسکناس را در روزگار معاصر مورد تحلیل قرار داده‌اند. نکته جالب در مورد این پژوهش‌ها، دوره تاریخی آن‌ها است که اصطلاحاً «گذشته نزدیک» نامیده می‌شود. لیکن پژوهش حاضر دوره‌های نسبتاً با قدمت بیش‌تر یعنی روزگار پیش از اسلام ایران یا به اصطلاح «دوره باستان» را مورد توجه قرار داده است؛ تا بتواند در این زمینه به اظهار نظری نوین دست یازد. هر چند پیش از این در برخی از دوره‌ها از جمله دوره اشکانی آثاری تالیف گردید از جمله پژوهش‌های ترودی کوامی (۱۹۸۷)، «هنرهای یادبودی

دوره اشکانی در ایران» و ماتینسن (۱۹۹۲)، «مجسمه سازی در امپراتوری اشکانی: مطالعه‌ای در زمان شناسی»؛ لیکن چنین پژوهش‌هایی صرفاً از باب یادمان و نگاهی صرفاً تاریخ هنری به داده‌ها بود که در پژوهش پیشرو تلاش گردید تا ضمن توجه به دانسته‌ها و حتی مفروضات پیشین، نگاهی جامعه‌شناختی تاریخی و هنری نیز با همان داده‌ها افکنده شود.

چارچوب نظری پژوهش

چارچوب نظری این پژوهش بر مبنای رویکردهای شکل دهی و بازتاب در جامعه‌شناسی هنر قرار گرفته است. اصولاً جامعه‌شناسی هنر تعریف خاصی نسبت به هنر دارد. از منظر متخصصان این رشته، هنر پدیده‌ای است که امکان نقد، بررسی و تحلیل آن توسط جامعه‌شناس وجود دارد. در نتیجه، توصیف و تبیین فلسفه پیدایی هنر چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد، بلکه تاثیرگذاری و تاثیرپذیری جامعه و هنر نسبت به یک‌دیگر مورد اقبال است (Alexander, 2020: 11). به این ترتیب، جامعه‌شناسیِ هنر برای کسب چنین نگاه انتقادی یا تحلیلی، نیازمند رویکردهایی است که پیش از این نیز در مورد آن مطالبی ذکر شد. دو رویکرد «بازتاب» و «شکل دهی» اساسی‌ترین رویکردهای جامعه‌شناسیِ هنر در نگاه دوطرفهِ هنر و جامعه نسبت به یک‌دیگر است. به هر یک از این دو رویکرد که نگاهی عمیق شود، تقریباً روابط دو سویه جامعه و هنر را در زمینه شکل‌گیری مفاهیم و تاثیر و تاثر آن‌ها را نشان می‌دهد. لیکن نکته‌ای که نباید از آن غافل شد، نگاه جامعه‌شناسی هنر به جوامع معاصر بوده است و این دو رویکرد کم‌تر در بستر جوامع باستان مورد توجه قرار گرفته است.

هنگامی‌که جامعه‌شناس از رویکرد شکل‌دهی تعریفی این‌چنین ارایه داده است که: «تاثیرات هنر بر جامعه» را شکل‌دهی می‌گویند؛ یا در مورد رویکرد بازتاب ذکر نموده است که: «هنر همچون آیینه‌ای احساسات و عواطف جامعه خود را بازتاب می‌دهد» (Ibid: 22-39). در واقع، جوامع زنده را مد نظر قرار می‌دهد که به‌عنوان یک مدل قابل مشاهده، توانایی شناخت این تاثیر و تاثر به‌صورت کنش و واکنش‌های فعال قابل بررسی است. حال آن‌که در پژوهش حاضر، نگارندگان به بررسی این هنر از منظر دو رویکرد یاد شده در جامعه‌ای پرداخته‌اند که توان بررسی کنش‌های فعال و زنده وجود ندارد. در نتیجه، داده‌های باستان‌شناختی و در کنار آن شواهد حاصل از مطالعه متون تاریخی چون نوشته‌های مورخان رومی یا یونانیان مورخ در دوره‌های رومی و بعدها، بیزانسی برای جامعه مورد مطالعه (ایران در دوران باستان) مورد استفاده قرار گرفته است.

هنر دوران تاریخی ایران

در این پژوهش آثار هنری سه دوره مهم هخامنشی، اشکانی و ساسانی به‌واسطه تجربه‌های موزهای و شواهد باستان‌شناسی مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته‌اند؛ تا بتوان مطلوب پژوهش یعنی مصداق‌های تجسمی شاه لمیده بر تخت و متکی بر بالش را در آن‌ها مورد بررسی قرار داد.

۱) عصر هخامنشی: اقتباسات وسیع هنری و فرهنگی دوران هخامنشی (۵۵۹-۳۳۱ ق.م.) از تمدن‌های هم‌جوار و حتی تمدن‌های منقضی شده در آسیای غربی از جمله اورارتو، آشور، بابل، عیلام و ماد و حتی مصر در آفریقا، هیچ‌گاه از حدود منطقی و مذهبی فراتر نرفت. به عبارتی، اگر عنصری اقتباس می‌گردید، بسترهای نیاز جامعه مورد استفاده را نیز در نظر می‌گرفت یا در راستای تاثیرگذاری بوده است؛ که در ادامه مطلب، تخت جمشید را به‌عنوان شاهد مثالی در این زمینه مطرح نموده‌ایم.

هخامنشیان ضمن توجه به مولفه‌های سیاسی جهت حاکمیت بر ملل تابعه، عناصر فرهنگی اقتباس شده را در کلیتی منظم موسوم به پارسی‌نیزه شده (Miller,2017: 49-67)، چنان به کار گرفته‌اند که هم می‌تواند موجب تاثیرگذاری بازدید کنندگانی از ملل تابعه (رویکرد شکل‌دهی) در نظر گرفته شود و هم این‌که، آن‌چنان این عناصر فرهنگی را در قالب هنر به نمایش درآورده‌اند که نشان دهنده واقعیت ملل یاد شده و جایگاه آن‌ها نزد قوم حاکم (رویکرد بازتاب) است.

تخت جمشید از جمله نمودگاه بارز چنین اندیشه‌هایی است که در قالب نقوش برجسته به نمایش درآمده است (Schmidt,1953; Root,1979)؛ و ملل تابعه و هم‌چنین، قوم حاکم را در تعامل با یک‌دیگر به تصویر کشیده است. شاید تخت جمشید را بتوان در زمره نخستین تجلی‌گاه‌های توجه به رویکردهای هنری بازتاب و شکل‌دهی در زمینه جامعه‌شناسیِ هنر در روزگار هخامنشی در نظر گرفت؛ لیکن آن‌چه در پژوهش پیش‌رو مورد توجه قرار می‌گیرد، مبحث هم‌سازی هنری با توجه به رویکردهای یاد شده در قلمروهای بیرون از سرزمین‌های سیاسی امروز ایران و در

خاک آسیای صغیر است که در دوران باستان، بخشی از قلمرو سرزمینی هخامنشیان محسوب می‌شد. در نقش برجسته یونانی-پارسی که در منطقه پافلاگونیا کشف شد (تصویر۱)، صاحب منصب یا شاهی بر تخت لمیده، شیئی مشابه جام را تا محاذات سینه بالا آورده است و با دست راست شاخه گلی را به بانویی در مقابل تقدیم نموده است. ظاهراً در این نقش برجسته، حضور دیاسپورای شاهنشاهانه یا مهاجران پارسی را به تصویر کشیده است (بریان، ۱۳۹۲: ۲/ ۱۱۰۲).

تصویر۱- نقش برجسته یونانی-پارسی پافلاگونیا (بریان، ۱۳۹۲: ۱۱۰۲).

در تمامی نقوش برجسته موجود در جغرافیای گستره هخامنشی که اقوام آریایی حضور داشتند، حتی یک نمونه شاه یا صاحب منصب لمیده بر تخت ملاحظه نمی‌شود. این موضوع ظاهراً پیش از آن است که لمیدگی/تکیه بر بالش به‌عنوان تجسمی از مشروعیت و حاکمیت در فرهنگ ایرانی نمود پیدا کند و چنین اندیشه‌ای بعدها، وارد قاموس فرهنگی ایران می‌شود. در این زمینه حضور سلوکیان به‌عنوان نمایندگان فرهنگ هلنی را نباید بی‌تاثیر دانست. در بخش ارایه شده، با واژه «مهاجران پارسی» پیر بریان هم‌عقیده هستیم. چرا که جمعیت غالب مناطق آسیای صغیر زیر نفوذ فرهنگ یونانی رشد و نمو یافته‌اند. آن چه توسط یک شاه یا صاحب منصب هخامنشی به صورت اثر هنری درآمده است، لزوماً بازتاب اندیشه شخصی و آیینی هخامنشیان نیست، بلکه نیاز جامعه پیرامون این شاه یا صاحب منصب است که چنین حالتی را در نقش برجسته ارایه نماید. به عبارت دیگر، لمیدگی/تکیه بر بالش در یک نقش برجسته رسمی وابسته به طبقه حاکم، بازتاب دهنده جامعه‌ای غیر پارسی در سده‌های ششم تا چهارم ق.م. است که علیرغم حاکمیت پارسی، هم‌چنان پایبند به ارزش‌های آیینی خویش است.

چنین وضعیتی در دیگر آثار به‌دست آمده از محوطه‌های هخامنشی آسیای صغیر نیز قابل مشاهده است. از جمله آن‌ها، نقشی است که بریان از آن تحت عنوان خشترپاون نشین داسکیلیون یاد کرده است (بریان، ۱۳۹۲: ۱۱۰۴) (تصویر۲). در بالای این نقش برجسته، سوارکاری در حال شکار گراز به تصویر کشیده شد و در پایین مراسم بزمی با شاه یا صاحب منصب لمیده بر تخت دیده می‌شود. دربار خشترپاون نشین داسکیلیون، به طور قطع از چند نسل پیش بر نفوذ یونانی کاملاً گشوده شده بود. استل‌های متعدد «یونانی –پارسی» و مهرهای فراوان به نحو گویایی موید این امر است (همان: ۱۱۰۴) (تصویر۳). جالب آن‌که دوسین بره این استل‌های تدفینی را -که امروزه در موزه باستان‌شناسی استانبول نگهداری می‌شوند- مکشوفه از فریگیه هلسپونت دانسته است (Dusinberre,2013: 175). البته، به لحاظ تقسیم‌بندی‌های اداری هخامنشیان در آسیای صغیر، داسکیلیون مرکز فریگیه هلسپونت است

تصاویر۲ و ۳- استل‌های به دست آمده از فریگیه هلسپونت با نقش فرد لمیده بر تخت (Dusinberre,2013: 175).

(هژبری نوبری و ویسی، ۱۳۹۲: ۸۵).

در این نقش برجسته نیز از رویکرد بازتاب بهره گرفته شد، زیرا جامعه یونانی‌ماب داسکیلیون تحت حاکمیت هخامنشی را به تصویر کشیده‌اند. این نقش برجسته به طور ضمنی یادآوری می‌کند که اگرچه حاکمیت این منطقه به دست هخامنشیان یا عمال پارسی آن‌ها است، لیکن یونانی زدگی یا یونانی‌مابی موجود در این مناطق را نمی‌توانند حذف کنند و احتمالاً پای‌بندی به آن فرهنگ می‌توانست در همراهی قوم مغلوب در حاکمیت بی‌دردسر هخامنشیان بر این مناطق، تاثیرگذار باشد.

نقوش برجسته تدفینی دیگری از منطقه لیکیه در آناتولی نیز کشف شد که از جمله آن‌ها، نقوش موجود بر یادمان نرئیدها به شمار می‌رود. روی این یادمان تصاویری از صاحب منصب لمیده بر تخت را به تصویر کشیده‌اند (تصاویر ۴ و ۵). پوشش افراد حاضر در این صحنه‌ها، ترکیبی از لباس هخامنشی و پوشش یونانی آسیای صغیر است. هرچند وام‌گیری‌های یونانی در آن قابل توجه است، اما تاثیر مضامین به وام گرفته از تخت جمشید و به طور عام از هنر سلطنتی هخامنشی، در صحنه‌های متفاوت نقش شده در این یادمان اعم از صحنه‌های بار و ضیافت قابل مشاهده است (Briant, 2002: 671). مضمون کلی نقش برجسته نیز شادخواری آیینی یا صحنه‌ای بزمیک برای نشان دادن جایگاه حاکمیتی فرد متوفی است. این صحنه ضمن تجلیل، قدرت شاه کسانتوس[1] را نشان می‌دهد؛ ناچار از بهره‌گیری از کدهای قدرتی (بازنمای شکوه قدرت از طریق نقوش برجسته) است (Ibid:672)، که در دست پارسیان بود؛ لیکن مکان ایجاد آن یعنی لیکیه/کسانتوس، زیر نفوذ شدید فرهنگ یونانی بود. بنابراین، از منظر جامعه‌شناسیِ هنر و رویکرد بازتاب، این نقوش برجسته یادآور فرهنگ هلنی حاکم بر جامعه‌ای است که تحت حاکمیت سیاسی پارسیان است؛ ولی راغب به بازنمایی تلفیقی فرهنگ‌های موجود قوم حاکم و هم‌چنین، ملت تابعه است.

در نقاشی‌های دیواری کارابورون II [2] در آسیای صغیر نیز

تصویر۴- یادمان نرئیدها از لیکیه (Briant, 2002: 671).

تصویر۵- یادمان نرئیدها از لیکیه (Briant, 2002: 671).

تصویر۶- فرد صاحب منصب هخامنشی، از کارابورون II در آسیای صغیر (Dusinberre, 2013: 136).

این رویه دیده می‌شود که صاحب منصبی با حالت لمیده روی تخت یا بستری به بالشتک‌هایی تکیه داده و مطابق رسوم محلی منطقه، جامی را با دست تا محاذات سینه بالا آورده و آماده نوشیدن است (Dusinberre, 2013: 135-136). اگرچه این نقش یک صاحب‌منصب یا اصطلاحاً فردی از طبقه نخبه حاکم هخامنشی در جامعه یونانی‌ماب آسیای صغیر را به تصویر کشده است (تصویر۶) و لباس این فرد و آرایش مو و چهره او نیز هخامنشی است، لیکن الزامات سیاسی- فرهنگی وی را وا می‌دارد تا برای هماهنگی یا شاید احترام به ارزش‌های فرهنگی یا عرفی جامعه‌ای که بر آن حکمرانی می‌کند، چنین نقشی را ارایه دهد. از منظر جامعه‌شناسی هنر این همان رویکرد بازتاب است و از طرفی نیز تاثیرپذیری میلی یا از سر ناچاری حاکم هخامنشی را نیز نشان می‌دهد.

تصویر۷- استل تدفینی ضیافت از منطقه سارد (Dusinberre, 2013: 161).

تصویر۸- استل های تدفینی از اودمیش و هایالی (Dusinberre, 2013: 162).

استل‌های تدفینی که از سارد (تصویر۷) و یا از منطقه اودمیش[۳] و هایالی[۴] (تصویر۸) به‌دست آمده‌اند، نیز چنین رویکردی را از جامعه یونانی ولی تحت انقیاد هخامنشیان به تصویر کشیده‌اند؛ که ظاهراً لمیدگی در حین اجرای بزم و یا ضیافت، بخشی از فرهنگ بصری آن به شمار می‌رفت. این درحالی است که در آثار هخامنشی -که از مناطق شرقی به دست آمده‌اند- حالتی از لمیدگی دیده نمی‌شود.

چنین وضعیتی در پیشینگی قابل توجه است؛ چراکه در تزیین یک صحنه سنتوری که از سارد به دست آمده است نیز این صحنه لمیدگی در ضیافت به چشم می‌خورد (تصویر۹).

این رویه در عصر اشکانی نمودهای بسیار چشم‌گیرتری به خود اختصاص داده است که در ادامه، به بررسی لمیدگی شاه یا صاحب منصب در هنر روزگار اشکانی می‌پردازیم.

لازم به توضیح است که، مبانی چنین تفکری، که منجر به برجسته شدن نقش شاه/ حاکم/ صاحب منصب لمیده بر تخت یا متکی به بالش گردید، در ادبیات دوره‌های بعدی به خصوص، دوران اسلامی از جمله کتاب چهارمقاله عروضی به خوبی بیان گردید و این همان چهاربالش شهریاری است که از آن به‌عنوان یک وجه سیاسی/ مذهبی و هم چنین، دارنده و کننده آن را صاحب فرّه ایزدی دانسته است (سودآور، ۱۳۸۳: ۴۲). بنابراین، این مورد با فرهنگ ایرانی هم‌خوانی داشته[۵] و ورود آن به فرهنگ ایرانی به همراه تغییر و تحولاتی بوده است که ابتدا، به صورت لمیده و بعدها، تکیه بر بالش یا بالش شهریاری جایگزین حالت لمیدگی بر

تصویر۹- لمیدگی صاحب منصب در نقش برجسته تزیین سنتوری (Dusinberre, 2013: 167).

تخت می‌شود. تخت و اسباب و ادوات آن اعم از خود ساختار تخت و بالش‌های وابسته آن از جمله نمودهای تجسمی فرّه ایزدی به شمار می‌روند که ظاهراً ارتباط تخت با فرّه ایزدی و مشروعیت اندیشه‌ای است ایرانی، ولی لمیدگی اندیشه‌ای است غربی، و بعدها، تکیه بر بالش به‌عنوان اندیشه‌ای ایرانی به‌لحاظ بسامد موجودیت جایگزین آن می‌شود. واژه ارمنی Bazmoc'k به معنای «لمیدن» نمایان‌گر تخت یا نیمکتی است که در میهمانی‌ها قرار می‌دادند و اشراف و شاه در طول جشن در دربار روی آن‌ها لم می‌دادند. درباریان به نازبالش‌هایی/ بَرج[۶] لم می‌دادند که تعداد آن‌ها نمایان‌گر اهمیت شخص در دربار بود. برخی از نیمکت‌ها مخصوص لمیدن برای دو نفر جا داشتند و به آن‌ها تخت یا گاه می‌گفتند که هرکس در کنار شاهنشاه می‌نشست، نشانه افتخار یا نزدیکی او به شاه بود (Garsoïan,1989: 515). احتمالاً بتوان این تکیه بر تخت را همان تکیه بر «چهار بالش شهریاری» در نظر گرفت (Soudavar, 2003: 37). یکی از اساسی‌ترین مفاهیم حاکمیت در ایران باستان مفاهیم جدایی‌ناپذیر «تاج و تخت» هست. این مفهوم به کرات در شاهنامه ذکر شده است. معمولاً فردی لیاقت تکیه بر «تخت» پادشاهی، بستن «کمربند» پادشاهی و در نهایت، گذاشتن «تاج» شاهی بر سر را دارد، که دارای «فرّه ایزدی» باشد. فردوسی در ابیات زیادی این مفاهیم را ذکر کرده است. از جمله:

کمر بست با فرّ شاهنشهی جهان گشت سرتاسر او را رهی

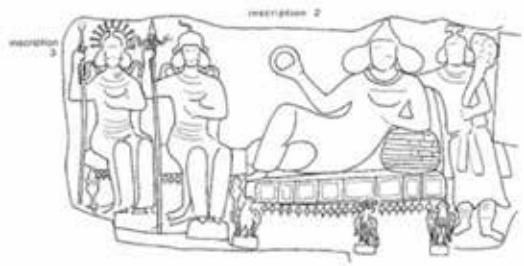
۲) عصر اشکانی: آغاز دوره اشکانی هم‌زمان با حاکمیت سلوکیان بر بخش‌های وسیعی از فلات ایران بود. سلوکیان به‌عنوان جانشینان اسکندر، وارث فرهنگ هلنی در سرزمین‌های تحت حاکمیت خویش بودند. الگوهای

هلنیستی، با شروع دوره اشکانی یا حتی زودتر- و نه تنها از طریق سوریه، بلکه از راه باکتریا- بر ایران تاثیر داشته است (پانینو، ۱۳۹۹: ۸۲). این الگوها هم در تغییر الگوهای زبانی و هم نمودهای هنری تاثیر نسبتاً مشهودی -حداقل در دوره پساهخامنشی تا قرن نخست حاکمیت اشکانیان بر ایران- برجای گذاشته‌اند. این تاثیرات علاوه بر هنر در مولفه‌های اقتصادی از جمله سکه و پوشش نیز تاثیر خود را نشان داد. مهرداد یکم (۱۷۱-۱۳۸ ق.م.) در سکه‌های جدید خود، کلاه نرم شاهان پارت را کنار گذاشته و فقط با پیشانی‌بندی ظاهر می‌شود و تصویری مشابه فرمانروایان هلنی را عرضه می‌کند؛ لیکن به سنت ایرانی یا سنت خاور نزدیک، ریش هم دارد (Curtis, 2007: 9). چهاردرهمی‌های همین پادشاه که در سلوکیه ضرب می‌شدند، عنوان فیل‌هلن (یونان دوست) را بر خود دارند که احتمالاً، مهرداد به پشتیبانی جمعیت یونانی در آن ناحیه نیاز مبرم داشت (Sellwood,1980: 29-35). این عنوان تا عهد اردوان دوم (۱۰-۳۸ م.) یعنی ابتدای قرن یکم میلادی، هم‌چنان روی سکه‌ها ضرب می‌شد (Curtis,2000: 24). این عناوین صرفاً بازتاب‌دهنده وضع جامعه موجود در عهد این پادشاهان و بهره‌برداری سیاسی آن‌ها از این وضع با استفاده از عبارت فیل‌هلن است و نه علاقه واقعی به هلن و هلنی. چرا که اردوان دوم، پس از رفع چنین نیازی در جامعه آن زمان، بلافاصله اقدام به حذف عنوان فیل‌هلن از روی سکه‌های چهاردرهمی خویش نمود (Sellwood,1980, Types. 62-63). لمیدگی در هنر روزگار اشکانی به‌عنوان هنری که ادامه روند روزگار هخامنشی و هم‌چنین، سلوکی بوده است، نه تنها در سرزمین‌های وابسته که در سرزمین اصلی[۷] آن‌ها نیز نمود یافته است. این رویه هم در هنرهای غیرمنقول چون نقوش برجسته و هم در هنرهای منقول از جمله پیکره‌سازی به خوبی قابل مشاهده است. ظاهراً پیشینه این گونه آثار، نقش برجسته یا پیکره لمیده هرکول در بیستون است (تصویر۱۰)، که کتیبه یونانی-آرامی این پیکره را هرکول کالینکیون[۸] و برای سلامتی کلئومنس[۹] حاکم ساتراپی‌های بالا معرفی می‌کند (Kleiss,1970: 145-147). این اثر به تاریخ ۱۴۸ ق.م. یعنی کم‌تر از یک سال پیش از شکست سلوکیان از اشکانیان در این محل ایجاد شد (کوامی، ۱۳۹۲: ۴۳). پس از این دوره، زنجیرهِ ایجاد افراد لمیده در آثار غیرمنقول و منقول عصر اشکانی شتاب بیش‌تری به خود گرفت. که به نظر می‌رسد تداوم همان جریان فرهنگی است که از دوران سلوکی و با

تصویر۱۰- هرکول لمیده، بیستون (نگارندگان).

تصویر۱۱- نقش برجسته هرکول لمیده، مسجد سلیمان (کوامی، ۱۳۹۲: ۲۴۰).

تصویر۱۲- نقش برجسته باجول ایذه (نگارندگان).

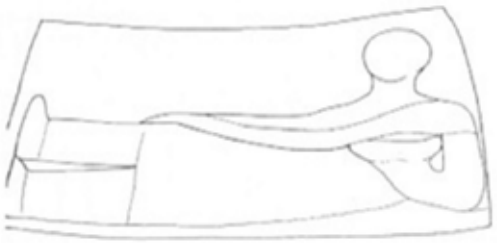


تصویر۱۳- وجه شمال شرقی بلوک سنگی ۲، بخش فوقانی
(Drawing by Erik Smekens, 1975 in Vandenberghe and Schippmann, 1985: 69, fig. 9).

تصویر۱۴- بلوک سنگی ۴ تنگسروک (واندنبرگ و شیپمن، ۱۳۸۶:۹۱).

نقش هرکول در بیستون شروع شده و بعدها، گسترهای وسیع‌تری یافته است و به مناطق جنوبی‌تر نیز سرایت نموده است. نقش برجسته کوچک مسجد سلیمان، که فردی را به حالت لمیده به تصویر کشیده است (تصویر۱۱)، از نظر کوامی همان هرکول است که به صورت کوچک‌تر به نمایش درآمد (همان:۲۴۰).

تداوم این جریان هنری به سمت ایرانیزه شدن سوق می‌یابد و در نقوش برجسته الیمائی به میزان قابل توجهی افراد لمیده با یک جام در دست به نمایش درآمده‌اند. نقش برجسته باجول ایذه (تصویر۱۲) و نقوش برجسته بلوک‌های سنگی شماره ۲ و ۴ تنگ سروک (تصاویر۱۳ و ۱۴) و نقش برجسته تخریب شده کوه تینا (تصویر۱۵) از جمله این موارد به شمار می‌روند.



تصویر۱۵- فرد لمیده در نقش برجسته کوه تینا (نگارندگان).

فارغ از مفاهیم سیاسی-فرهنگی مستتر در این نقوش برجسته، چنین نقوشی محلی برای به تصویر کشیدن اندیشه‌ای شبه‌هلنی شده که بسامد آن در دوران پساهخامنشی رشد چشمگیری داشته است. لمیدگی در یک صحنه ضیافت و حتی گاهی، با حضور خدایان کم‌تر در بستر فرهنگ مذهبی ایران عصر هخامنشی جایگاه و نمود ویژه‌ای داشته است. لیکن به نظر می‌رسد ارتباط وسیع با مردمان دارای فرهنگ هلنی، موجب نمودار شدن چنین جنبه‌هایی در فرهنگ سیاسی-مذهبی ایران شده باشد که پیش از این فقط در مناطق دارای فرهنگ هلنی فرصت ظهور پیدا می‌کرده است.

لمیدگی افراد در مراسم بزم یا حتی مراسم رسمی به آثار منقول از جمله پیکره‌ها و هم‌چنین، ظروف فلزی نیز اشاعه یافت. تجسم زنان و مردان در سنگ مرمر با آرنج چپ روی یک تخت یا راحتی لمیده‌اند (Von der Osten,1956, T. 93, fig. 1 & 3)، از جمله این آثار به شمار می‌رفت که پیش از آن در عصر هخامنشی چنین نمودهایی در بخش شرقی امپراتوری

تصویر۱۶- بانوی لمیده (Dames, 2001:129. Fig. 172).

تصویر۱۷- صاحب منصب لمیده پارتی (URL1).

ملاحظه نشده بود (تصویر۱۶). دست راست این پیکره‌ها بر روی ران قرار دارد. این حالت لمیدگی و هم‌چنین، دست‌ها به یقین از صحنه‌های یونانی به عاریت گرفته شده است. به نظر می‌رسد این زنان و هم‌چنین، مردان، لباس بسیار نازک و بدن‌نما به تن دارند. بنا به گفته فن دراوستن (۱۹۵۶:۸۲)، پیکره بانوانی که به حالت لمیده نشان داده می‌شدند، الهه آناهیتا را به تصویر کشیده‌اند. از آن جا که، هیچ یک از این نمونه‌ها کتیبه ندارند، بنابراین، هیچ مدرکی -که این نظر را اثبات کند- وجود ندارد (Dames, 2001: 47). از طرفی، دراوستن هیچ نظری در مورد پیکره‌های مردان که به وفور در سرزمین‌های غربی وابسته به شاهنشاهی پارت به دست

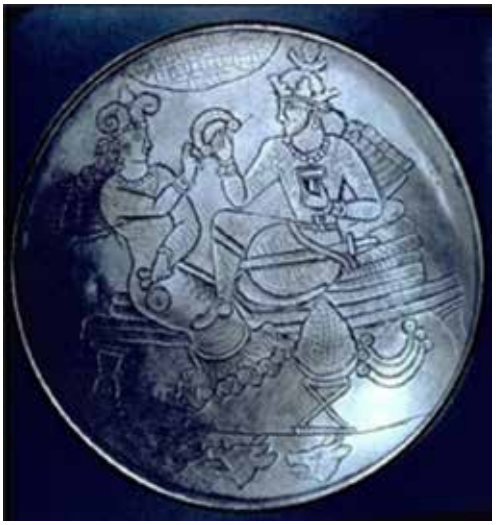
تصویر۱۸- صاحب‌منصب لمیده پارتی (URL1).

تصویر۱۹- صاحب‌منصب لمیده پارتی (Ibid).

آمده‌اند، ارایه نکرد. برخی از این مردان به همان حالتی که در نقوش برجسته ذکر شد به حالت لمیده جامی را تا محاذات سینه بالا آورده و به روبه‌رو خیره شده‌اند و دست راست را بر روی ران قرار داده‌اند (تصاویر۱۷-۱۹).

بنابراین، تصاویر لمیده بر روی یک آرنج، در بازه‌های زمانی متفاوت از دوره حاکمیت اشکانی در ایران و سرزمین‌های وابسته به آن قابل ملاحظه است. کوامی اصل و منشای این تصاویر را به هرکول منتسب نموده است و نوشته است که در خارج از ایران شاهان و در کل افراد میرای متعددی با این سبک تصویر شده‌اند (کوامی، ۱۳۹۲: ۱۹۱-۱۹۲)، به‌عنوان مثال، در نقش برجسته بلاش یکم حاکم فاتح از هترا (Colledge,1977:93) و هم‌چنین، نقش برجسته‌ای در معبد جزیره خارک نیز چنین صحنه‌هایی به تصویر درآمده‌اند (Haerinck,1974: 134-167). برخی از پژوهشگران این صحنه‌ها را در قبور پالمیری به وجه قهرمانانه صاحب آن مقبره مرتبط نموده‌اند (Gawlikowski,1970: 80-85). فارغ از تاثیر و تاثر فرهنگی عصر اشکانی و هم‌چنین، الیمائیان از غرب، بسامد چنین نقوشی در عصر اشکانی بسیار مشهود است و این امر می‌تواند در ارتباط با مبحث بازتاب در جامعه‌شناسی هنر باشد که پیش‌تر در مورد آن سخن یاد کردیم. ولی ما با نظر کوامی در مورد هرکول بودن همه این تصاویر و نقوش برجسته همرای نیستیم و معتقدیم این نقوش اگرچه به دلیل حضور عناصر و جنبه‌های متفاوت فرهنگ هلنی در دوره سلوکی و پس از آن، دوره اشکانی بسامد قابل توجهی داشته است، لیکن این عنصر در نیمه و پایان عصر اشکانی حالتی ایرانی به خود گرفت و بعدها، در عصر ساسانی نه در نقوش برجسته که در ظروف و مهرها به حالتی مشابه نمود یافته است.

۳) عصر ساسانی: نیک می‌دانیم به لحاظ تداوم مفاهیم هنری در میان عصر اشکانی و ساسانی تقریباً شکاف عمدهای دیده نمی‌شود (کوامی، ۱۳۹۲: ۳۱۹). شاه یا صاحب‌منصب لمیده برتخت که کوامی آن را هرکول می‌دانست و بعدها، در قالب شاه روی نقوش برجسته و هم‌چنین، در قالب پیکره‌ها ظاهر شد، ابتدا، نمود قابل توجهی در عصر اشکانی یافت (Carter, 1974: 171-202) و سپس، به صورت تعدیل شده موجب غنای تصویری آثار منقول عصر ساسانی شد. همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد، از جمله این آثار، ظروف سیمین و هم‌چنین، مهرها در اولویت چنین نقش‌اندازی بودند. بیش‌تر صحنه‌های حاوی لمیدگی و تکیه بر بالش / برشن‌های سیمین در عصر ساسانی، که اغلب تحت عنوان ضیافت معرفی شده‌اند، روی جام‌ها به تصویر کشیده شده‌اند. یکی از نکات قابل توجه در عصر ساسانی که باید مورد توجه قرار گیرد، حالت اندک لمیدگی است. این حالت بیش‌تر موسوم به تکیه زدن است



تصویر۲۰- زوج سلطنتی یا الهی، تکیه زده برتخت (Dames, 2001:142. Fig. 211).

تصویر۲۱- صاحب منصب تکیه زده برتخت (URL1).

تصویر۲۲- صاحب منصب لمیده برتخت و جام به دست (URL2).

تالمیدگی و نیک می‌دانیم که براساس متون موجود چنین رویه‌ای معمول بوده است (سبئوس، ۱۳۹۶: ۹۵ و ۲۲۳). دو ظرف نقره‌ای، یک زوج سلطنتی را نشان می‌دهند. تاجی که برسر دارند حاکی از هویت سلطنتی آن‌ها است (Frye,1963: 438; Gunter,1992: 131) (تصویر۲۰). روی هر دو جام عناصر یک‌سانی وجود دارد. شاه و ملکه روی تختی به یک جفت بالش تکیه زده‌اند. شاه نشسته و روی آرنج چپ لمیده است و در دست دیگرش حلقه اعطای منصب را نگه داشته که آن را به همسرش اعطا می‌کند یا شاید فقط نشان می‌دهد (Dames, 2001: 56). مشکل چنین آثاری این است که دقیقاً روشن نیست، آیا تصویر ارایه شده روی آن‌ها یک صحنه ضیافت است یا یک صحنه رسمی اعطای منصب (Ibid:57). روی جام نقره دیگری که احتمالاً از مازندران به دست آمده است (تصویر۲۱)، دقیقاً مشخص نیست که مراسم جشن و سرور یا یک مراسم رسمی سیاسی را به تصویر کشیده است (Duchesne-Guillemin,1963: 58). در این صحنه صاحب منصبی به حالت نشسته و با شیئی شبیه برسم یا گرزی در دست به بالشت تکیه زده و بانویی روبه‌روی او دست‌ها را بلند

تصویر۲۳- صاحب منصب لمیده برتخت، مکشوفه از افغانستان (URL1).

تصویر۲۴- بشقاب با نقش ضیافت، سده هفتم میلادی، آسیای میانه (URL2).

کرده است. نوازندگانی در صحنه قابل رویت هستند و بساط سورفراهم آمده است. شاخه‌های سرازیرشده تاک برسرتاسر صحنه سایه افکنده است. اثر دیگری که مانند جام سیمین قبل در بریتیش میوزیوم نگهداری می‌شود، صحنه‌ای از یک صاحب‌منصب لمیده متعلق به اواخر عصر ساسانی را نشان می‌دهد (تصویر۲۲).

لمیدگی و تکیه زدن بر بالش در ظروف سیمین متعددی که منتسب به دوره ساسانی هستند، قابل مشاهده است؛ که ارایه تمامی نمونه‌ها منجر به طولانی شدن مطلب می‌گردد. لیکن یکی از نمونه‌هایی که احتمالاً بتوان آن را انتهای روزگار پارتی و هم‌چنین، ابتدای عصر ساسانی در نظر گرفت و امروزه در بریتیش میوزیوم نگهداری می‌شود، بشقاب مطلایی است که صحنه‌هایی روایی از اساطیر هلنی/ باختری را به تصویر کشیده است و فرد لمیده برتخت در این بشقاب تداوم نقوش برجسته عصر اشکانی را نشان می‌دهد؛ که احتمالاً بعدها، پیشاهنگ لمیدگی در نقوش بشقاب‌های سیمین عصر ساسانی شده است (تصویر۲۳). این اثر از افغانستان کشف شده و گاه‌نگاری دقیقی برای آن وجود ندارد. لیکن

انتهای دوران اشکانی و ابتدای روزگار ساسانی تاریخی است که کارشناسان موزه برای آن در نظر گرفتند. چنین گاه‌نگاری می‌تواند راه حل مناسبی برای تداوم این گونه نقش‌اندازی روی دیگر آثار عصر ساسانی بوده باشد. جالب آن‌که، این رویه در روزگار پساساسانی نیز تداوم یافت و آثار متعددی در سرزمین‌های شمالی و شرقی که روزگاری بخشی از جغرافیای اداری-سیاسی حاکمیت ساسانی بودند و بعدها، تحت حاکمیت اعراب مسلمان اداره درآمدند، صاحب‌منصب/ شاه/ حاکم لمیده بر تخت هم‌چنان روی ظروف نقرهای ادامه یافت و نمادی از مشروعیت سیاسی در نظر گرفته می‌شد. بشقابی که در موزه هرمیتاژ روسیه نگهداری می‌شود و به سده هفتم میلادی منتسب است از جمله چنین آثاری به شمار می‌رود (تصویر۲۴). در این بشقاب نیز به سبک روزگار هخامنشی (در نقوش برجسته)، دوران اشکانی (نقوش برجسته الیمایی) و ساسانی (بشقاب‌های سیمین و مهرها) صاحب‌منصبی بر تخت خویش لمیده، جامی را تا محاذات سینه بالا آورده است و با یک بانو اختلاط می‌کند.

چندین مهر مسطح از روزگار ساسانی با صحنه ضیافت وجود دارد؛ تصاویر نقر شده بر این مهرها با نقوش افراد حاضر بر بشقاب‌های نقره پیش گفته شباهت دارد. برخی از این مهرها دارای کتیبه هستند. در یک نمونه از این مهرها، دو بانوی درباری به تصویر کشیده شدند (تصویر۲۵)، که گیرشمن آن‌ها را مادر و دختر معرفی نموده است (Ghirshman,1962: 242, fig 296). دیگری، مهری است که کودکی را با دیهیم در کنار مادر به تصویر کشیده است (تصویر۲۶). در مورد اصالت این مهرها تردیدی وجود ندارد. لیکن در مورد محل کشف و بازه زمانی تولید آن‌ها نمی‌توان اظهار نظر کرد. بالشت و طرز تکیه زدن بانوی مهتر در این مهر و حلقه‌ای که در دست بانوی کهتر ملاحظه می‌شود، مبحث سلطنتی بودن این نگاره را قوت می‌بخشد و ارتباط آن با حوادث سیاسی شاهنشاهی ساسانی را نشان می‌دهد. بیوار (Bivar, 1969: CD1) این مهرها را به سده I چهارم میلادی منتسب نموده است و ابتدای دوران ساسانی و انتهای روزگار اشکانی همان حدس محتمل بشقاب بریتیش میوزیوم (تصویر۲۳) را یک بار دیگر به یاد می‌آورد.

مهر دیگری که بیوار معرفی نموده است، زوج سلطنتی را مشابه تصاویر بشقاب‌ها با جامی در دست مرد و جامی مشابه در دست بانو به تصویر کشیده است (تصویر۲۷). این اثر نیز به سده چهارم میلادی تاریخ‌گذاری شده است. بنابراین، مجموعه مهرهای ارایه شده در این پژوهش در بازه زمانی نسبتاً یک‌سان تولید و مورد استفاده بودند. به‌نظر می‌رسد این هم‌زمانی و موضوع واحد، وجود اندیشه همگن در زمینه مشروعیت سلطنتی از طریق بازنمایی هنری (اثری کاربردی، از نظر کنشگران هم‌عصر) را بازگو نموده است که می‌توان آن را از منظر جامعه‌شناسی هنر منطبق با نظریه بازتاب و از نظر جامعه‌شناسی تاریخی، تداوم الگوی سیاسی-مذهبی در نظر گرفت.

تصویر۲۵- دو بانوی سلطنتی (Bivar, 1969: CF2).

تصویر۲۶- بانوی سلطنتی لمیده و کودک (Ibid:CD1).

تصویر۲۷- زوج سلطنتی در یک ضیافت (Bivar, 1969: CF1).

بحث و تحلیل

آثار هنری برجای مانده از روزگار هخامنشی، اشکانی و ساسانی در ایران و سرزمین‌های همجوار گویای سیر اندیشه مبتنی بر توجه به فرهنگ غالب جامعه تحت حاکمیت است. گاهی، آثار هنری فرهنگسازی می‌کردند که از جمله آن‌ها می‌توان نقوش برجسته تخت جمشید را نام برد که علاوه بر بازنمایی واقعیت جامعه روزگار هخامنشی، می‌توانستند در همراه و همرای کردن ملل تابعه نقش‌آفرینی کنند (روت، ۱۳۹۷: ۳۰۷-۳۰۹). این امر همان رویکرد شکل‌دهی در جامعه‌شناسی هنر در نظر گرفته می‌شود. در برخی از اوقات نیز آثار یاد شده خود فرهنگ و وضعیت موجود جامعه وقت را به تصویر می‌کشیدند. نقوش برجسته، ظروف فلزی و هم‌چنین، مهرها مهم‌ترین جایگاه به تصویر کشیدن رویکردهای شکل‌دهی و بازتاب در هنر این دوران نسبتاً طولانی به شمار می‌رفت. نکته‌ای که در بحث جامعه‌شناسی توده مردم و هم‌چنین، نخبگان وقت اعم از عصر هخامنشی تا دوره ساسانی در آثار هنری قابل مشاهده است، بهره‌گیری تام و تمام از هنر در دو زمینه بازتاب و شکل‌دهی به جهت تداوم جریان حاکمیت و توجیه مشروعیت آن بوده است. این دو رویکرد موجب به کارگیری یک زمینه نسبتاً غیرآشنا در هنر گردید که در این پژوهش تحت عنوان «لمیدگی / تکیه زدن بر بالِش» از آن یاد شد. این حالت پیش از ارتباط هخامنشیان با یونانیان در آثار ایرانی دیده نمی‌شود و احتمالاً ارتباطی با آداب خشک و نسبتاً غیرقابل تغییر مرتبط با طبقه حاکم بوده است که برخی از مورخان دوره‌های بعدی نیز از آن یاد کرده‌اند. گرچه پیشینه حالت لمیدگی / تکیه زدن بر بالِش در هنر آشوری قابل پیگیری است؛ لیکن به‌نظر می‌رسد لمیدگی بخشی جدایی ناپذیر از هنر هلنی است که در نتیجه ارتباط هخامنشیان با آسیای صغیر و پس از آن یونانیان، وارد قاموس هنری این سلسله شده بود. نیک می‌دانیم اسطوره فایتون[10] (فائتون) یکی از اساطیر نسبتاً قدیمی در فرهنگ یونانی است (اسمیت، ۱۳۹۷: ۲۷۲-۲۷۳). در این اسطوره به دلیل رشته اتفاقاتی، فایتون به درون رودخانه اریدان[11] سقوط می‌کند. در نقش برجسته‌ای که این صحنه از اسطوره را روایت می‌کند، تجسم خدای رودخانه به حالت لمیده در حال تماشای فایتون است که از ارابه به درون رودخانه اریدان

تصویر۲۸- لمیدگی خدای رودخانه در اسطوره فایتون (URL2).

تصویر۲۹- معبد آتنا در اسوس، هراکلس لمیده (Boardman,1978: fig. 216.4).

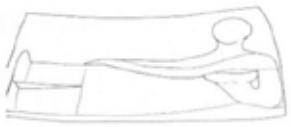
سقوط می‌کند (تصویر۲۸). این نقش‌برجسته، از جمله نقوش‌برجسته قابل توجه روزگار رومی است که روی تابوتی به نمایش درآمد. گرچه زمینه ذهنی این لمیدگی، براساس متن اسطوره مربوط به قرن‌ها پیش بوده است. چراکه قرن‌ها پیش‌ازآن و در فریزهای معبد آتنا در اسوس[۱۲] تصویر لمیده هراکلس به حالت لمیده در حال سرنوشیدنی به طور ردیفی دیده می‌شود (تصویر۲۹). این نقش‌برجسته متعلق به دوران آرکائیک (۶۰۰-۴۸۰ ق.م.) است (Boardman,1978: fig. 216.4).

تداوم این جریان هنری به آسیای صغیر رسید و هخامنشیان در این منطقه به ارایه نقوش‌برجستهای مبتنی بر نگاه فرهنگ غالب توده مردم پرداختند تا بتوانند از آن بهره‌برداری سیاسی نمایند. پس از سقوط سلسله هخامنشی و حضور سلوکیان بر ماترک سیاسی- اداری هخامنشیان، بسامد حضور «لمیدگی / تکیه زدن بر بالِش» در جغرافیای فرهنگی ایران تحت حاکمیت سلوکیان بیش از پیش شد. تا آن جاکه، نخستین پیکره نسبتاً آزاد لمیده توسط سلوکیان در بیستون ایجاد شد (Kleiss,1970: 145-147). ارتباط خصمانه و گاهی، مسالمت‌آمیز الیمائیان با سلوکیان و هم‌چنین، تاثیر و تاثر فرهنگی این دو گروه حاکم، باعث خلق نمونه‌های متنوعی از حالت «لمیدگی» در هنر و غالباً در قالب نقوش‌برجسته شد؛ تا شاید بتواند جای پای محکمی برای فرهنگ هلنی ایجاد نماید. برخی از محققین روند بهره‌گیری از این مولفه و نمونه‌های مشابه در هنر الیمائی را ناشی از ارتباط مستقیم میان هنر خوزستان یا الیمائی باستان با هنر قدیمی‌تر جنوب آناتولی به خصوص لیکیه در نظر گرفته‌اند (Hopkins,1936: 25)، که در نتیجه، ارتباط تجاری چنین رویه‌ای در هنر الیمائی نمودار گشت (کوامی، ۱۳۹۲: ۳۱۷). محوطه‌هایی مانند تنگ سروک، کوه تینا، باجول ایذه هم‌چنین، آثار منقول این دوره که غالباً در موزه‌ها نگهداری می‌شوند، از جمله نمونه‌های قابل ذکر هستند و همه آن‌ها نشان دهنده تاثیری است که فرهنگ هلنی از خود به یادگار گذاشته است. عصر ساسانی دوره رسمیت دین زرتشتی و هم‌چنین، تداوم اختلافات مرزی و سیاسی دو همارد دیرینه یعنی شاهنشاهی ساسانی و امپراتوری روم -بعدها بیزانس- بوده است. بنابراین، نبردهای مانند روزگار اشکانی، باعث حضور اسرای رومی در جغرافیای فرهنگی ایران شد. این حضور دیاسپورایی، موجب تداوم سنت‌های به وام گرفته شده از دوران اشکانی از جمله لمیدگی نه تنها در نقوش برجسته که روی ظروف فلزی -غالباً ظروف سیمین- و هم‌چنین، مهرها شد. این موضوع هم رویکرد بازتاب و هم شکل‌دهی را در هنر کاربردی روزگار ساسانی را نشان می‌دهد. بنابراین، تا حدودی بستر جامعه‌شناسانه شکل‌گیری این تصاویر و زمینه پیدایی و ضرورت بهره‌گیری از آن‌ها را نشان می‌دهد. نکته قابل توجه در مورد تصاویر لمیده و تکیه بر بالِش در هنر ساسانی، عدم حضور چنین تصاویری روی نقوش‌برجسته سنگی و وفور آن روی ظروف و مهرها است. رسمی بودن این نقوش‌برجسته دلیلی است که برای این موضوع می‌توان در نظر گرفت. تقریباً اغلب مورخین غیرایرانی -که به فرهنگ و آداب ایرانیان توجه نمودند و مطالبی را در این زمینه نگاشته‌اند- متفق‌القول از آداب نسبتاً خشک مذهبی یا فاقد انعطاف در زمینه زندگی اشرافی و حتی مردم عادی یاد نموده‌اند (آگاثیاس، ۱۳۹۹: ۷۸-۸۰؛ Wickevoort Crommelin,1998: 259-277). به نظر می‌رسد این آداب و رسوم دشوار مذهبی و درباری نمود قابل توجهی در بازنمایی‌های هنری به خود گرفته است؛ این همان هنری است که برای تکامل اجتماعی ضرورت دارد (فیشر، ۱۳۸۶: ۷۶). چرا که در نقوش‌برجسته روزگار هخامنشی و ساسانی، نمی‌توان هیچ فرد لمیده‌ای یا متکی به بالش را مشاهده کرد. این لمیدگی در نقوش‌برجسته خارج از مرزهای ایران فرهنگی، از جمله ساتراپنشین‌های آناتولی / آسیای صغیر، مشاهده می‌شود. در عصر ساسانی نیز این لمیدگی و هم‌چنین، تکیه بر برشن هیچگاه در نقوش‌برجسته نمود و بروز نیافته است و صرفاً آثار منقول هم‌چون ظروف سیمین و مهرها محملی برای ایجاد این‌گونه تصاویر بوده‌اند که گاه، این آثار زمینه‌ای برای صدور اندیشه و هم‌چنین، فرهنگ در مناطق موسوم به استپ‌های شمالی در نظر گرفته می‌شوند.

دوران حاکمیت سلوکیان بر ایران هم‌چنین، پس از آن عصر شاهنشاهی اشکانی، بسامد عناصر فرهنگ هلنی در جغرافیای فرهنگی ایران در نقوش‌برجسته و آثار منقول حضور چشمگیری یافت. لمیدگی از جمله این عناصر هلنی بود که جای محکمی در هنرهای متنوع ایران برای خود باز کرد. به این ترتیب، لمیدگی عنصری هلنی بوده که از ابتدای ارتباط هخامنشیان با جامعه هلنی‌ماب آسیای صغیر با آن آشنا و سپس، در روزگار سلوکی و اشکانی روند تاثیرپذیری هنر جغرافیای فرهنگی ایران از هنر هلنی بیش‌تر شده و در روزگار ساسانی، ضمن توجه به مولفه‌های شخصیتی و روحیات

جدول۱. نقش صاحب منصب لمیده / متکی به بالش در هنر دوران تاریخی ایران (نگارندگان).

ردیف	دوره تاریخی	مصداق تصویری	توضیحات
۱	هخامنشی		نقش برجسته یونانی-پارسی پافلاگونیا (بریان، ۱۳۹۲: ۱۱۰۲).
۳-۲	هخامنشی		استل های به دست آمده از فریگیه هلسپونت با نقش فرد لمیده بر تخت (Dusinberre, 2013: 175).
۴	هخامنشی		یادمان نرئیدها از لیکیه (Briant, 2002: 671).
۵	هخامنشی		یادمان نرئیدها از لیکیه (Ibid).
۶	هخامنشی		فرد صاحب منصب هخامنشی، از کارابورون II در آسیای صغیر (Dusinberre, 2013: 136).
۷	هخامنشی		استل تدفینی ضیافت از منطقه سارد (Ibid: 161).
۸	هخامنشی		استل های تدفینی از اودمیش و هایالی (Ibid: 162).
۹	هخامنشی		لمیدگی صاحب منصب در نقش برجسته تزیین سنتوری (Ibid: 167).

۱۰	اشکانی		هرکول لمیده، بیستون (نگارندگان).
۱۱	اشکانی		نقش برجسته هرکول لمیده، مسجد سلیمان (کوامی، ۱۳۹۲: ۲۴۰).
۱۲	اشکانی		نقش برجسته باجول ایذه (نگارندگان).
۱۳	اشکانی		وجه شمال شرقی بلوک سنگی ۲، بخش فوقانی (Drawing by: Erik Smekens 1975 in Vanden-berghe and Schippman, 1985:69).
۱۴	اشکانی		بلوک سنگی ۴ تنگسروک (واندنبرگ و شیپمن، ۱۳۸۶: ۹۱).
۱۵	اشکانی		فرد لمیده در نقش برجسته کوه تینا (نگارندگان).
۱۶	اشکانی		بانوی لمیده (Dames, 2001: 129. Fig. 172).
۱۷	اشکانی		صاحب‌منصب لمیده پارتی (URL1).
۱۸	اشکانی		صاحب‌منصب لمیده پارتی (Ibid).

۱۹	اشکانی		صاحب‌منصب لمیده پارتی (Ibid).
۲۰	ساسانی		زوج سلطنتی یا الهی، تکیه زده بر تخت (Dames, 2001: 142. Fig. 211).
۲۱	ساسانی		صاحب‌منصب تکیه زده بر تخت (URL1).
۲۲	ساسانی		صاحب‌منصب لمیده بر تخت و جام به دست (Ibid).
۲۳	ساسانی		صاحب‌منصب لمیده بر تخت، مکشوفه از افغانستان (Ibid).
۲۴	ساسانی		بشقاب با نقش ضیافت، سده هفتم میلادی، آسیای میانه (Ibid).
۲۵	ساسانی		دو بانوی سلطنتی متکی به برشن‌های سیمین (Bivar, 1969: CF2).
۲۶	ساسانی		بانوی سلطنتی لمیده و کودک (Ibid: CD1).
۲۷	ساسانی		زوج سلطنتی در یک ضیافت (Ibid: CF1).

ایرانی، لمیدگی هم‌چنان به‌عنوان عنصری مشروعیت‌بخش روی ظروف و مهرها به تصویر درآمده است. چراکه پیش از این نیز شرح داده شد، بالش یا برشن سیمین که فرد برآن تکیه داده یا لمیده است و هم‌چنین، خود تخت از مظاهر و گاهی شعایر بارز فرّه ایزدی و در نتیجه، مشروعیت شاه/ حاکم تلقی می‌گردید (Raiygani, et al, in refree). اگر از منظر جامعه‌شناسی هنر به این تاثیر و تاثر هنری پرداخته شود رویکرد بازتاب در هنر هخامنشی آناتولی به خوبی قابل ملاحظه است. در دوره هخامنشی این مضمون در یک بستر کاملاً هلنی وارد هنر می‌شود و در هنر دوران سلوکی و اشکانی، شکل‌دهی و بازتاب در کنار هم مشاهده می‌شوند. بدین معنا که در دوره سلوکی چون فرهنگ غالب بر جامعه هلنیست، این نوع تصاویر بر رویکرد بازتاب تحلیل می‌شوند، لیکن این نقش در دوره اشکانی کم کم نمود فرهنگی پارتی نیز به خود می‌گیرد. یعنی نقوشی با مضمون فرد لمیده که از دوران قبلی به ارث رسیده بود، به نوعی فرهنگ رایج در جامعه اشکانی را تحت تاثیر قرار داده و وارد فرهنگ هنری جامعه می‌شود. در عصر ساسانی نیز تا حدودی رویکرد شکل‌دهی و اندکی رویکرد بازتاب در صحنه‌های لمیدگی روی ظروف و مهرها دیده می‌شود. بدین معنا که این مضمون هنری شکل‌گرفته در دوره‌های پیشین که متاثر از جامعه بود در این دوره وارد بطن جامعه‌ای غیر هلنی شده و نمود ساسانی به خود گرفته است.

نتیجه‌گیری

هنر ایران باستان شیوه‌های متنوعی را برای ارایه به مخاطب یا تاثیرگذاری بروی به خدمت گرفته بود. از منظر جامعه‌شناسی هنر و هم‌چنین، جامعه‌شناسی تاریخی، رویکردهای بازتاب و شکل‌بخشی دو نمونه از این شیوه‌ها به شمار می‌رود که در بستر هنری جامعه شناختی قابل بررسی و تحلیل است. لمیدگی در شئون هنری گوناگون از جمله نقوش برجسته، پهنه ظروف فلزی و مهرهای استامپی و کم‌تر استوانه‌ای از جمله این شئون هنری در روزگار هخامنشی تا ساسانی بوده‌اند که در آن‌ها به جهت تاثیرگذاری و هم‌چنین، تاثیرپذیری، نقشی موسوم به انسان لمیده نمود یافته است. فارغ از پیشینه آشوری نقش انسان لمیده در میانرودان -که گاهی این لمیدگی در نقوش برجسته را به معرض نمایش گذاشته بودند- این نقش، پایه و اساسی هلنی دارد و برای هخامنشیان به سان یک مفهوم نسبتاً ناآشنا جلوه می‌کرد. بنابراین، به جهت مدیریت اقوام تحت انقیاد خویش، در ساتراپی‌های واقع در آسیای صغیر به استفاده از این نقش‌مایه در قالب نقوش برجسته، اعم از صحنه‌های ضیافت و استل‌های تدفینی، همت گماشتند. دوران حاکمیت سلوکیان بر ماترک هخامنشی و با رواج پیکره هرکول لمیده، این عنصر وارد جغرافیای فرهنگی ایران شد و در عصر اشکانی به‌خصوص در نقوش برجسته الیمائی بسامد بهره‌گیری از این عنصر نمود بیش‌تری به خود گرفت. این افزایش به‌کارگیری نقش انسان لمیده در نقوش برجسته و گاهی، ظروف روزگار سلوکی تا پایان اشکانی را باید ناشی از میزان جمعیت روبه رشد کلونی‌های هلنی در ایران در نظر گرفت که از منظر جامعه‌شناسی هنر هم نشان دهنده رویکرد بازتاب و هم شکل‌دهی به شمار می‌روند. بدیهی است اگر تاثیر این مفهوم را در دوره ساسانی با بیش‌ترین بسامد در آثار منقول ملاحظه نماییم نه نقوش برجسته. زیرا روزگار ساسانی با شعار ملی‌گرایی و بازگشت به سنت سلف اشکانیان یعنی هخامنشیان آغاز شد. لیکن بهره‌گیری از انسان لمیده و متکی به برشن‌های سیمین نه در نقوش برجسته که روی ظروف نقره و هم‌چنین، مهرها از منظر شکل‌دهی و به جهت ارایه قالب مشروعیت‌بخشی و در کنار دیگر نمادهای موسوم به فرّه ایزدی ظاهر گشت. به این ترتیب، نقش انسان لمیده در هنر هخامنشی بیش‌تر در جهت ارتباط با مخاطب هلنی بوده است. این وضعیت در عصر سلوکی تا پایان اشکانی حاصل رشد جمعیت هلنی در جغرافیای فرهنگی ایران بوده است. روزگار ساسانی نیز این عنصر به جهت اعلام مشروعیت‌بخشی در کنار دیگر نمادهای وابسته و در بسترهای هنری غیر رسمی از جمله ظروف و مهرها تداوم یافت. کنشگر جامعه ساسانی قرن‌ها فاصله زمانی تا دوره هخامنشی را با چنین رویکردهای هنری طی نموده و می‌توانست با فرهنگی که ساخته دست پیشینیان آن‌ها بود ارتباط نزدیک برقرار نماید. واسطه و پشتیبان چنین فرهنگ‌سازی نیز دین دولتی و هم‌چنین، دولت دینی ساسانیان بود که تلاش می‌نمود وجه مشروعیت‌بخشی را در دو جبهه رسمی و غیر رسمی پی بگیرد که جبهه رسمی همان نقوش برجسته و جبهه غیر رسمی نیز همین مهرها و ظروف در نظر گرفته می‌شوند.

پی‌نوشت

۱. Xanthosمرکزخشترپاون نشین لیکیه.

2. Karaburun.
3. Odemis.
4. Hayali.

۵. البته، ازمنظرشواهد باستان شناسانه که همین نمودهای تجسمی هستند.

6. Barj.
7. Heartland.
8. Kalinkin hercules.
9. Kleomenes.
10. Phaethon.
11. Aridan.
12. Assos.

کتاب‌نامه

- آگاثیاس (۱۴۰۰). ***تواریخ***، ترجمه محمود فاضلی بیرجندی، تهران: لاهیتا.
- اسمیت، ژوئل (۱۳۹۷). ***فرهنگ اساطیر یونان و روم***، ترجمه شهلا برادران خسروشاهی، تهران: فرهنگ معاصر.
- بریان، پیر (۱۳۹۲). ***امپراتوری هخامنشی***، ترجمه ناهید فروغان، تهران: فرزانروز.
- پاناینو، آنتونیو (۱۳۹۹). ***«پادشاهی مقدس و دیگر جنبه‌های نمادین سلطنتی در ایدئولوژی هخامنشیان و ساسانیان»***، نهاد پادشاهی در ایران باستان، مجموعه مقالات، ترجمه مهناز بابایی، ویراستار تورج دریایی، تهران: پل فیروزه.
- ترکاشوند، نازبانو (۱۳۸۸). ***«اثر هنری و رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر؛ مطالعه موردی نگاره بهرام گور در قصر هفت گنبد ۸۱۳ ه.ق.»***، هنرهای زیبا، شماره ۴۰، ۲۵-۳۲.
- روت، مارگارت کول (۱۳۹۷). ***شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی***، ترجمه علی بهادری، تهران: دانشگاه شهید بهشتی و دانشگاه تهران.
- سبئوس (۱۳۹۶). ***تاریخ سبئوس***، ترجمه محمود فاضلی بیرجندی، تهران: ققنوس.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۳). ***فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان***، هوستون: میرک.
- سیدآبادی، سینا؛ رهبر، ایلناز و معین‌الدینی، محمد (۱۳۹۹). ***«تحلیل نقوش اسکناس‌های ایران پس از انقلاب اسلامی براساس رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر»***، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره ۱، ۱۲۷-۱۵۵.
- فیشر، ارنست (۱۳۸۶). ***ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی***، ترجمه فیروز شیروانلو، چ. هفتم، تهران: توس.
- کوامی، ترودی (۱۳۹۲). ***هنر یادمانی ایران در دوره اشکانی***، ترجمه یعقوب محمدی‌فر و علیرضا خونانی، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.
- واندنبرگ، لویی و شـــیپمن، کلاوس (۱۳۸۶). ***نقوش برجسته منطقه الیمائی در دوران اشکانی***، ترجمه یعقوب محمدی‌فر و آزاده محبت‌خو، تهران: سمت.
- هژبری نوبری، علیرضا و ویسی، مهسا (۱۳۹۲). ***هخامنشیان در آسیای صغیر با تکیه بر داده‌های باستان‌شناسی***، تهران: پردیس دانش.
- Alexander, V. D. (2020). ***Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms***. USA: John Wiley & Sons.
- Becker, H. S. (1982). ***Art Worlds***. University of California Press, Berkeley, CA.
- Bivar, A. D. H. (1969). ***Catalogue of the Western Asiatic seals in the British Museum/Stamp Seals 2 The Sassanian Dynasty/***. Trustees of the British Museum.
- Boardman, J. (1978). ***Greek Sculpture: The Archaic Period: A Handbook.*** USA: Oxford University Press.
- Briant, P. (2002). ***From Cyrus to Alexander.*** USA: Penn State University Press.
- Carter, M. L. (1974). Royal Festal Themes in Sasanian Silverwork and Their Central Asian Parallels. ***Acta Iranica I.*** 171-202.
- Colledge, M. A. (1977). ***Parthian Art***. London: Elek.
- Curtis, V. S. (2000). Parthian Culture and Costumes. ***Mesopotamia and Iran in the Parthian and Sasanian Periods: Rejection and Revival c***. 238, 23-34.
- Curtis, V. S. (2007). The Iranian Revival in the Parthian Period. ***The Age of the Parthians.*** 7-25.
- Daems, A. (2001). The Iconography of Pre-Islamic Women in Iran. ***Iranica Antiqua. January***. 0. 1-150.
- Duchesne-Guillemin, J. (1963). Heraclitus and Iran. ***History of Religions***. Summer. 1. 34-49.
- Dusinberre, E. R. (2013). ***Empire, Authority, and Autonomy in Achaemenid Anatolia.*** UK: Cambridge University Press.
- Frye, R. N. (1963). ***The Heritage of Persia***. Cleveland. World.
- Garsoïan, N. G. (Ed.). (1989). ***The Epic Histories Attributed to P'awstos Buzand:(Buzandaran Patmut'iwnk').*** (No. 8). Cambridge, Mass.: Distributed for the Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University by Harvard University Press.
- Gawlikowski, M. (1970). Palmyrena. ***Berytus***. September. 19. 65-94.
- Ghirshman, R. (1962). ***Persian Art, Parthian and Sassanian Dynasties, 249 BC-AD 651***. (Vol. 3). California: Golden Press.
- Gunter, A. C., & Jett, P. (1992). ***Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art.***

Washington, D.C: Arthur M. Sackler Gallery Puublication.
- Haerinck, E. (1974). Quelques monuments funéraires de l'île de Kharg dans le golfe Persique. ***Iranica Antiqua***. 11. 134.
- Hopkins, C. (1936). ***Aspects of Parthian Art in the Light of Discoveries from Dura-Europos***. Cambridge University Press.
- Kawami, T. S. (1987). ***Monumental Art of the Parthian Period in Iran***. (Vol. 13). The University of Michigan.
- Kleiss, W. (1970). ***Zur Topographie Des Partherhanges in Bisutun***. Berlin : Reimer.
- Mathiesen, H. E. (1992). ***Sculpture in the Parthian Empire: A Study in Chronology***. (Vol. 1). Aarhus Universitetsforlag.
- Miller, M. C. (2017). Quoting 'Persia' in Athens. ***Persianism in Antiquity***. 49-67.
- Osten, H. H. V. D. (1956). ***Die Welt der Perser***. Phaidon Verlag.
- Raiygani, E., Basafa, H., Veisi, M. & Kheradmand Nik, M. (2022). "Investigation of the visual components of Xwarrah in the Elymais reliefs of Tang-e Sarvak", in refree.
- Root, M. C. (1979). The ***King and Kingship in Achaemenid Art: Essays on the Creation of An Iconography of Empire***. Brill.
- Schmidt, E. F. (1953). ***Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions***. OIP 68.
- Sellwood, D. (1980). ***An introduction to the Coinage of Parthia***. London: Spink.
- Sodavar, A. (2004). ***The Aura of Kings***. USA: Mirak.
- Vanden Berghe, L &., Schippmann, K., (1985). ***Les reliefs rupestres d'Elymaïde (Irān) de l'epoque parthe***. Iranica Antiqua.
- Wickevoort Crommelin, B. van (1998). ***Die Parther und die Parthische Geschichte bei Pompeius Trogus-Iustin***. Wiesbaden: Historia. 122. 259-277.

URLs:
- URL1. https://britishmuseum.org, date access: 7/8/2021
- URL2. https://hermitagemuseum.org, date access: 5/2/201

Investigating the Image of Lying Person on the Bed and Leaning on A Pillow in the Art of Historical Period of Iran

Abstract:

The artworks of any society represent the cultural spirit that governs the society or at least the ruling class of that society. The historical and sociological background of the formation of artistic phenomena can provide a logical model so that the characteristics and components of cultural behavior can be analyzed. Sociology of art and along with it historical sociology are the scientific branches for investigating this aspect of human culture. Basically, the sociology of art has a specific definition for art. From the point of view of experts in this field, art is a phenomenon that can be criticized, examined and analyzed by sociologists. As a result, the description and explanation of the philosophy of the discovery of art is not paid much attention. Rather, the impact of society and art on each other is important. The theories of reflection and formation are considered two examples of important and practical theories in the field of understanding the art of any society, including the past and the present. The sociologist has given a definition of the shaping approach as follows: "The effects of art on society" are called shaping. Or about the reflection approach, he mentioned that "art reflects the feelings and emotions of its society like a mirror". The art of Iran during the Achaemenid, Parthian and Sassanid periods is a clear example of the reflection and shaping approaches, which include the visualization of lunging and leaning person on a pillow(s). Lying/leaning on the pillow of an official, on reliefs, metal vessels and seals indicate the influence of the ruling class of Iranian dynasties encounter of Hellenic and later Roman culture. The aim of the present research is to examine the state of social relations (mostly the ruling class), including religious and political components, in the context of portraying a lying person from a privileged class. What made the present research necessary is the historical evolution of such a motif in the different cultural contexts of the ancient world in the East and West. Also, the identification of these different cultural backgrounds that have their roots in the philosophy of their intellectual life. In this article, the authors have tried to answer the question, what is the relationship between the state of lying down and leaning on the pillow in the art of ancient Iran (Achaemenid, Parthian and Sassanid periods) with the context of the active society of that time? And how these artistic platforms have caused collective formation in society or reflection in artistic actions?

The current research is considered fundamental in terms of type. The approach of the current research is sociology of art and historical sociology which has been achieved with the help of the usual methods of data interpretation in the research of

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 15 June 2022
Accept Date: 26 December 2022

Ebrahim Raiygani
(Corresponding author) Assistant professor of Archaeology Department, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran.
Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir

Mahsa Veisi
Assistant Professor, Department of History of Iran, Institute for Humanities and Cultural Studies, Iran.
Email: m.veisi@ihcs.ac.ir

Esmail Hemati Azandaryani
Assistant Professor of Archaeology, Bu-Ali Sina University, Iran.
Email: hemati30@yahoo.com

DOI:
10.22051/jtpva.2022.40729.1432

art and archeology through two theories of reflection and formation. The two mentioned theories were considered as the framework and the data obtained from citation and survey studies with these two theories have been analyzed in the form of historical description analysis. Archaeological data and evidence from the study of historical texts, such as the writings of Roman historians or Greek historians in the Roman and later Byzantine periods, were used for the studied society (Iran in ancient times). In this research, the art works of art of the three important periods Achaemenid, Parthian and Sasanian have been examined and evaluated through museum experiences and archaeological evidence in order to be able to examine the results of the research, i.e., the visual examples of the king lying on the bed and leaning on the pillow. The result of the investigation indicates that the art of ancient Iran used various methods to give to the audience or to influence them. From the point of view of sociology of art as well as historical sociology, reflection and shaping approaches are two examples of these methods that can be examined and analyzed in the context of sociological art. Regardless of the Assyrian background of the lying human motif in Mesopotamia, which sometimes is seen in reliefs; This motif has a Hellenistic basis; and for the Achaemenians, it seemed like a relatively unfamiliar concept. Therefore, in order to manage the tribes under their subjugation, in the satrapies located in Asia Minor, they tried to use this motif in the form of prominent motifs (including banquet scenes and burial steles). Perhaps Takht-Jamshid can be considered among the first manifestations of attention to the artistic approaches of reflection and shaping in the field of sociology of art in the Achaemenid era; But what is taken into consideration in the upcoming research is the subject of artistic assimilation with regard to the aforementioned approaches in the territories outside the political territories of Iran today and in the soil of Asia Minor, which in ancient times was considered a part of the territory of the Achaemenids. During the rule of the Seleucids after the Achaemenid empire and with the popularization of the statue of Hercules, this element entered the cultural geography of Iran. and in the Parthian era, especially in the prominent Elimai motifs, the frequency of using this element became more apparent. This increase in the use of the motif of the lying man in the relief motifs and sometimes in the dishes from the Seleucid period until the end of the Parthian period should be considered as a result of the growing population of the Hellenic colonies in Iran which from the point of view of sociology of art, they represent both the reflection and shaping approach. If we observe the influence of this concept in the Sasanian period with the highest frequency in movable works, it is obvious. This concept is not depicted in Sassanid reliefs. Because the Sassanid period began with the slogan of nationalism and returning to the tradition of the predecessors of the Parthians, namely the Achaemenids. But the use of lying and leaning man is not in the prominent motifs that appeared on the silverware and also on the seals from the point of view of shaping and in order to provide a legitimizing format and along with other symbols known as Farrah Izadi. In this way, the motif of the lying man in the Achaemenid art was more in the direction of communicating with the Hellenic audience. This situation in the Seleucid era until the end of the Parthian period was the result of the growth of the Hellenic population in the cultural geography of Iran. In the Sassanid era, this element was continued in order to declare legitimacy along with other related symbols and in unofficial artistic contexts such as vessels and seals. The activist of the Sassanid society traveled the centuries until the Achaemenid period with such artistic approaches and could establish a close relationship with the culture that was created by their predecessors. The mediator and supporter of such cultural formation was the state religion and also the religious state of the Sassanids, which tried to realize the legitimacy-giving aspect in two official and unofficial fronts, where the official front is the prominent motifs and the unofficial front as well. The same seals and containers are considered. It is necessary to explain that the foundations of such thinking, which led to the prominence of the motif of the king/ruler/officer lying on the throne or leaning on a pillow, were well expressed in the literature of later periods, especially the Islamic era, and this is Shahriari's four pillows, which is considered as a political/religious aspect.

Keywords: Lying, Ancient Iran, Shaping, Reflection, Sculptures.

References:

- Agathias (2021). ***The Histories***. (Translated by M. F. Birjandi). Tehran: Lahita.
- Alexander, V. D. (2020). ***Sociology of the Arts: Exploring Fine and Popular Forms***. USA: John Wiley & Sons.
- Becker, H. S. (1982). ***Art Worlds***. University of California Press, Berkeley, CA.
- Bivar, A. D. H. (1969). ***Catalogue of the Western Asiatic seals in the British Museum/Stamp Seals 2 The Sassanian Dynasty/***. Trustees of the British Museum.
- Boardman, J. (1978). ***Greek Sculpture: The Archaic Period: A Handbook***. USA: Oxford University Press.
- Briant, P. (2002*). **From Cyrus to Alexander***. USA: Penn State University Press.
- Briant, P. (2013). ***The Persian Empire***. (Translated by N. Forughan). Tehran: Farzane Rooz.
- Carter, M. L. (1974). Royal Festal Themes in Sasanian Silverwork and Their Central Asian Parallels. ***Acta Iranica I***. 171-202.

- Colledge, M. A. (1977). ***Parthian Art***. London: Elek.
- Curtis, V. S. (2000). Parthian Culture and Costumes**.** ***Mesopotamia and Iran in the Parthian and Sasanian Periods: Rejection and Revival c***. *238*, 23-34.
- Curtis, V. S. (2007). The Iranian Revival in the Parthian Period. ***The Age of the Parthians***. 7-25.
- Daems, A. (2001). The Iconography of Pre-Islamic Women in Iran. ***Iranica Antiqua. January***. 0. 1-150.
- Duchesne-Guillemin, J. (1963). Heraclitus and Iran. ***History of Religions***. Summer. 1. 34-49.
- Dusinberre, E. R. (2013). ***Empire, Authority, and Autonomy in Achaemenid Anatolia***. UK: Cambridge University Press.
- Fitcher, E. (2007). ***The Necessity of Art in the Process of Social Evolution***. (Translated by F. Shirvanlu). Tehran: Toos.
- Frye, R. N. (1963). ***The Heritage of Persia***. Cleveland. World.
- Garsoïan, N. G. (Ed.). (1989). ***The Epic Histories Attributed to P'awstos Buzand:(Buzandaran Patmut'iwnk')***. (No. 8). Cambridge, Mass.: Distributed for the Department of Near Eastern Languages and Civilizations, Harvard University by Harvard University Press.
- Gawlikowski, M. (1970). Palmyrena. ***Berytus***. September. 19. 65-94.
- Ghirshman, R. (1962). ***Persian Art, Parthian and Sassanian Dynasties, 249 BC-AD 651***. (Vol. 3). California: Golden Press.
- Gunter, A. C., & Jett, P. (1992). ***Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art***. Washington, D.C: Arthur M. Sackler Gallery Puublication.
- Haerinck, E. (1974). Quelques monuments funéraires de l'île de Kharg dans le golfe Persique. ***Iranica Antiqua***. *11*. 134.
- Hejebri Nobari, A. and Veisi, M. (2013). ***Achaemenian in Asia Minor***. Tehran: Pardis-e Danesh.
- Hopkins, C. (1936). ***Aspects of Parthian Art in the Light of Discoveries from Dura-Europos***. Cambridge University Press.
- Kawami, T. (2013). ***Monumental Art of the Parthian Period in Iran***. (Translated by Y. Mohammadifar and A. Khonani). Tehran: Samt.
- Kawami, T. S. (1987). ***Monumental Art of the Parthian Period in Iran***. (Vol. 13). The University of Michigan.
- Kleiss, W. (1970). ***Zur Topographie Des Partherhanges in Bisutun***. Berlin : Reimer.
- Mathiesen, H. E. (1992). ***Sculpture in the Parthian Empire: A Study in Chronology***. (Vol. 1). Aarhus Universitetsforlag.
- Miller, M. C. (2017). Quoting 'Persia'in Athens. ***Persianism in Antiquity***. 49-67.
- Osten, H. H. V. D. (1956). ***Die Welt der Perser***. Phaidon Verlag.
- Panayno, A. (2020). Holy Kingdom and other symbolic aspects of royalty in Achaemenid and Sassanid ideology. ***The Institution of the Kingdom in Ancient Iran***. (Edited by T. Daryaee). (Translated by M. Babaei). Teharn: Pol-e Firozeh.
- Raiygani, E., Basafa, H., Veisi, M. & Kheradmand Nik, M. (2022). "Investigation of the visual components of Xwarrah in the Elymais reliefs of Tang-e Sarvak", in refree.
- Root, M. C. (1979). ***The King and Kingship in Achaemenid Art: Essays on the Creation of An Iconography of Empire***. Brill.
- Root, M. C. (2018). ***The King and Kinship in Achaemenid Art***. (Translated by A. Bahadori). Teharn: Shahid Beheshti University and Tehran University.
- Schmidt, E. F. (1953). *Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions*. OIP 68.
- Sebeos (2017). ***The Histories***. (Translated by M. Fazeli Birjandi). Tehran: Qoqnos.
- Sellwood, D. (1980). ***An introduction to the Coinage of Parthia***. London: Spink.
- Seyedabady, S., Rahbar, E & Moeinadini, M. (2020). An Analysis of Banknote Motifs of Iran after the Islamic Revolution According to Reflection Approach in Sociology of the Art. ***Sociology of Art and Literature***. November. 1. 128-155. doi: 10.22059/jsal.2020.78615.
- Smith, J. (2018). ***Dictionary of Greek and Roman Mythology***. (Translated by Sh. Baradaran). Tehran: Farhange Moaser.
- Sodavar, A. (2004). ***The Aura of Kings***. USA: Mirak.
- Soudavar, A. (2003). ***The Aura of Kings, Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship***. California: Mazda Publishers.
- Torkashvand, N. (2009). The Artwork and the Reflection Approach in the Sociology of Art; A Case Study of Bahram Gur Painting in the Haft Gonbad Palace in 813 A.H. ***Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi***. 40. 25-32.
- Vanden Berge, L. and Schippmann, K. (2007). ***Les Reliefs Rupestres Delyaide***. (Translated by Y. Mohammadifar and A. Mohabatkhou). Tehran: Samt.
- Vanden Berghe, L &., Schippmann, K., (1985). ***Les reliefs rupestres d'Elymaïde (Irān) de l'epoque parthe***. Iranica Antiqua.
- Wickevoort Crommelin, B. van (1998). ***Die Parther und die Parthische Geschichte bei Pompeius Trogus-Iustin***. Wiesbaden: Historia. 122. 259-277.

URLs:
- URL1.https://britishmuseum.org,date access: 7/8/2021
- URL2. https://hermitagemuseum.org,date access: 5/2/201