ART University e-Journal Website



تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۶/۸

هانیه نیکخواه[۱]، محمد خزایی[۲]، غلامعلی حاتم[۳]، جواد نیستانی[۴]

# واکاوی رازهای تداوم هزار ساله تصویر «بهرام گور و آزاده»[۵]

## چکیده

تصویر «بهرام گور و آزاده» با یک شکل‌بندی کمابیش یکسان بر آثار هنری گوناگونِ به‌جای مانده از یک سده پیش از هجرت تا سده نهم هجری قمری (سده پنجم تا پانزدهم میلادی) نقش بسته است. این تصویر در طول قرن‌ها در عرصه هنر دوره پیشااسلامی و اسلامی ایران رواجی چشمگیر یافته و حیاتی بدون گسست داشته است. این تداوم، پرسش‌هایی چند را به ذهن متبادر می‌سازد که این نوشتار نیز در پی یافتن پاسخ آن‌ها است. چرا در میان انبوه نقوش و مضامین مورد استفادهٔ هنرمندان در پیش از اسلام، این طرح تا سده‌های میانه اسلامی بدون تغییر همچنان بازتولید می‌شد؟ آیا بعد از اسلام نیز مفهوم این تصویر همانند دوره ساسانیان بوده است؟ چرا ظهور حکومت‌های بیگانه در ایران نه‌تنها بر این تداوم تأثیر نگذاشته، بلکه آن را تقویت نیز کرده است؟ مبنای کار این جستار از لحاظ نظری، نظریه‌های مربوط به مشروعیت سیاسی است و اطلاعات جمع‌آوری شده به روش توصیفی- تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. هدف در این پژوهش، یافتن علل اصلی ماندگاری هزارساله این تصویر در گستره هنر ایران حتی در زمان استیلای حکومت‌های غیرایرانی است. نتیجه آنکه به نظر می‌رسد اغراض سیاسی و مشروعیت‌طلبی حکمرانان در دوره اسلامی از دلایل عمدهٔ دیرپایی این نقش باشد و مفهوم آن بیش از زیبایی، مورد نظر پدیدآورندگان بوده است.

**کلیدواژه‌ها:** هنر ایران، نقاشی ایرانی، بهرام گور، آزاده، شاهنامه، مشروعیت.

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران
E-mail: h.nikkhah@modares.ac.ir

۲. دانشیار گروه آموزشی ارتباط تصویری، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران (نویسنده مسئول)
E-mail: mohamad.khazaie@gmail.com

۳. استاد گروه آموزشی عمومی، دانشگاه هنر، استان تهران، شهر تهران
E-mail: hatam.gholamali@gmail.com

۴. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، استان تهران، شهر تهران
E-mail: jneyestani@modares.ac.ir

۵. این مقاله برگرفته از رساله دکتری پژوهش هنر هانیه نیکخواه در دانشگاه تربیت مدرس با عنوان «واکاوی خاستگاه سفال زرین‌فام ایران (تحلیل و بازشناسی نمادگرایانه نقوش)» به راهنمایی آقای دکتر محمد خزایی، و آقای دکتر غلامعلی حاتم به‌عنوان استاد مشاور اول و آقای دکتر جواد نیستانی به‌عنوان استاد مشاور دوم است.



http://Journal.art.ac.ir

## مقدمه

برخی از تصاویر و نقوش آثار هنری ایران در دوره‌ای ظهور کرده و با افول آن عصر هم از یاد رفته‌اند. ولی برخی دیگر، به سلسله و زمان خاصی وابسته نیستند. از مصادیق بارز این گفته صحنه شکار بهرام گور و آزاده است که ماندگاری هزارساله در هنر ایران دارد. این داستان از دوره ساسانیان تا سده‌های میانه اسلامی، موضوع مورد علاقه تصویرسازان بوده و دستمایۀ تزیین بسیاری از آثار هنری گردیده است. این تصویر در دوران استیلای دولت‌های غیرایرانی بیشترین حضور را در عرصه هنر داشته و این تداوم چشمگیر و تأمل‌برانگیز، پرسش‌هایی را به ذهن متبادر می‌سازد. اگر تصویر مزبور چنین حضور پرشماری یافته، آیا به‌سبب سفارش افرادی برای نقش‌اندازی آن بوده است؟ دلیل علاقه به ترسیم این تصویر چه بوده و آیا اندیشه‌ای در پس این عمل نهفته است؟ آیا همین اندیشه اگر نگوییم در ساختن و آفریدن، دست کم در بازسرایی این داستان و بازتولید تصویر آن وجود دارد؟ چرا تصویرهایی با مضمون مشابه این تصویر، چنین استمراری نداشته‌اند؟ پس بدین‌ترتیب، شاید پاسخ را نه در مضمون بلکه باید در شخصیت‌های آن جستجو کرد. شاید در ورای تکرار برخی مضامین و یا تصاویر، مقصودی خاص و فراتر از تزیین و زیبایی دنبال می‌شده است. هدف اصلی این مقاله، یافتن دلیل ماندگاری و اندیشه‌ای است که تداوم نقش بهرام گور و آزاده را در هنر ایران در پی داشته است. از ضرورت‌های انجام این پژوهش، آشکار شدن واقعیت‌های مکتوم این سده‌های پرتلاطم، سیاست فرهنگی حاکمان، نقش مؤثر هنر در سیاست‌های حکومت‌گران و نیز اثبات تأثیر فرهنگ و هنر ایران بر اقوام بیگانه است.

## روش تحقیق

بنیاد بررسی در این جستار بر پایه پیش‌فرض‌های یافت شده از سوی برخی پژوهشگران، مبنی بر مشروعیت‌طلبی حکومتگران است. این پژوهش با مفهومی میان‌رشته‌ای بر اساس هدف، از نوع بنیادی بوده و در جستجوی کشف حقایق و واقعیت‌های مرتبط با این تصویر است؛ بر اساس ماهیت و روش نیز از نوع تاریخی و توصیفی است که مبتنی بر جمع‌آوری و پردازش داده‌های تاریخی و تحلیل مدارک و مستندات تاریخی مکتوب و عینی (آثار هنری) است. روش گردآوری اطلاعات (هنری، تاریخی، ادبی و سیاسی) کتابخانه‌ای بوده است.

## پیشینه تحقیق

تا به‌حال، کمتر پژوهشی به‌طور مستقل به موضوع این نوشتار پرداخته و در بررسی‌های انجام شده، موضوعی منطبق با تحقیق حاضر به‌طور مبسوط یافت نشد. پژوهش‌های پیشین عمدتاً در گسترۀ ادبیات به موضوع بهرام گور و آزاده پرداخته‌اند و در عرصۀ هنر، به‌مرور آثار منقوش به این تصویر اکتفا شده است.

## داستان بهرام گور و آزاده

در میان وقایع مربوط به شاهان ساسانی، افسانه‌هایی که به بهرام پنجم یا بهرام گور (سلطنت ۴۲۰–۴۳۸ م.) نسبت داده می‌شود، دارای کشش و گیرایی ویژه‌ای است. به‌همین دلیل داستان‌های گوناگونی از دوره‌های مختلف زندگی بهرام گور نه‌تنها در متون ادبی و فرهنگ عامه، بلکه در هنر ایران هم رواج و شهرت یافته و سده‌های متمادی زیور آثار هنری گوناگون گردیده است. روایت

دلدادگی بهرام ساسانی به دوشیزه‌ای خنیاگر به‌نام «آزاده» که از نظرگاه زمانی، نخستین و نیز شاید مهمترین داستان مربوط به بهرام گور است، رخدادی از دوران ولایت‌عهدی بهرام پنجم است که فردوسی (۳۲۴-۴۱۶ ه.ق.) در شاهنامه، نظامی‌گنجوی (۵۳۵-۶۱۲ ه.ق.) در هفت‌پیکر[۱] و امیرخسرو دهلوی (۶۵۱-۷۲۵ ه.ق.) در هشت بهشت آن را به نظم درآورده‌اند. این داستان به‌اندازه‌ای شهرت یافت که به یک مضمون محبوب در هنر اسلامی تبدیل شد. با وجود آنکه شاهنامه فقط یکی از روایت‌های متعدد از داستان بهرام گور است، ولی داستانی که دستمایه نقش‌اندازی طرح مورد بحث این نوشتار و تصویرگری نخستین هنرمندان سده‌های میانه اسلامی قرار گرفت، بی‌گمان سروده فردوسی است.[۲] خلاصه‌ای از این داستان به نقل از شاهنامه چنین است که در زمان ولایت‌عهدی بهرام، امیر حیره[۳] (منذر بن نعمان) کنیزک رومی زیباروی و چنگ‌نواز درباری به نام آزاده را به وی پیشکش کرد. مهارت آزاده در نواختن چنگ و زیبایی او موجب شد تا در میان زنان دیگر از موقعیتی خاص برخوردار شده و همیشه در کنار شاه باشد. روزی بهرام گور با آزاده، سوار بر شتری به قصد شکار عازم نخجیرگاه می‌شوند. در آنجا پس از دیدن چهار آهو، بهرام از آزاده می‌پرسد که کدام یک را برای شکار برمی‌گزیند. آزاده از ولیعهد جوان خواستار شکاری شگرف گشته و در پاسخ می‌گوید که دو تیر بر سر آهوی ماده بیفکن تا مانند آهوان نر شود. سپس شتر را بتاز تا آهو از دست تو بگریزد و به هنگام گریختن آهو، کمان مهره‌ای بینداز. آهو که برای خاراندن گوش خود، پای را به نزدیک گوش می‌آورد؛ آنگاه تو با تیری؛ پا، گوش و سرش را به‌هم بدوز. بهرام چنین کرد، آزاده از این چیره‌دستی وی چندان شگفتی نشان نداد و با دیدن این صحنه، دل‌آزرده شد. وی این کار بهرام گور را به اهریمن نسبت می‌دهد و زبان به نکوهش و ملامت او می‌گشاید. اعتراض او، خشم بهرام را برانگیخته و آزاده را از پشت شتر به‌زیر می‌افکند تا لگدکوب هیون[۴] گردد (تصویر ۱). در آخر، بهرام اظهار می‌دارد که اگر نمی‌توانستم خواسته او را اجرا کنم، بی‌گمان رسوای طایفه خود می‌شدم. این داستان با جان دادن آزاده در زیر دست و پای شتر پایان می‌یابد (فردوسی، ۱۳۴۷، ۲۷۲).

**شکل ۱.** بشقاب نقرهٔ زراندود، قرن ۵ تا ۶ میلادی، مجموعه گوئنول، موزه متروپولیتن، **منبع**: Harper, 1978 , 48

فردوسی در شاهنامه، به نگارش صحنه‌های شکار بهرام بر روی پرند توسط صورتگرانی از یمن و ارسال آن به دربار یزدگرد، جهت باخبر شدن وی از توانایی فرزند اشاره کرده است[۵] (فردوسی، ۱۳۴۷، ۲۷۶). همچنین ترسیم تصاویر شکار شگرف بهرام، در زمان خود وی بر دیوار کاخ خورنق به‌روشنی در تاریخ ثعالبی بیان شده است[۶] (ثعالبی، ۱۳۶۸، ۳۵۰). قزوینی در آثار البلاد و ابن‌فقیه در البلدان نیز تردستی بهرام در نخجیرگاه، کشتن آزاده و دفن وی توسط بهرام گور و نگارش این رویداد بر روی سنگ قبر وی را روایت کرده‌اند[۷] (قزوینی، ۱۳۷۳، ۲۹۰ و ۵۴۰؛ ابن‌فقیه، ۱۳۶۶، ۲۳۴). با این اوصاف شاید بتوان چنین نتیجه گرفت که این تصویر در دوره ساسانیان یعنی زمان رخداد یا شکل‌گیری داستان، یک واقعه بوده و در سده‌های بعدی شکل حماسه و اسطوره را به خود گرفته است.

**شکل ۲.** قطعه‌ای از گچ‌بری یافت شده از کاخی ساسانی در چال ترخان (ری)، نیمه دوم قرن ۷ یا نیمه اول قرن ۸ م.، موزه هنرهای زیبا بوستون، آمریکا، **منبع**: Harper, 1978, 115

**شکل۳.** کاسه مینایی، ری، قرن۶ و ۷ ه.ق./۱۲ و۱۳م.، مجموعه مورتیمرشف، موزه متروپولیتن، نیویورک، **منبع**: http://www.metmuseum.org

## دلایل ماندگاری تصویر بهرام گور و آزاده

برخی از آثار ادبیات کهن برای تصویرگری جذابیت بیشتری داشته‌اند. تکرار ترسیم برخی تصاویر بنا به ضرورت و سفارش انجام گرفته و طرح‌هایی که بر اساس این‌گونه مضامین ساخته و پرداخته می‌شد، از مشروعیت خاصی برخوردار بود (پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱، ۱۰۴). به‌نظر می‌رسد تصاویر و مضامینی که سده‌های پیاپی با تغییر جزئی به کرات استفاده شده‌اند، موضوعاتی بوده‌اند که به حد تبلور و ثبات رسیده و اغلب به‌دلایلی خاص، زیاده از حد مورد احترام بوده یا کارکردی ویژه، ورای ظاهر خود داشتند. لازمه تداوم یک نقش، داشتن پشتوانه فرهنگی غنی و جایگاهی ویژه در پنداشت جمعی مردم است تا بتواند ادامه حیات تصویری خود را تضمین کرده و برای سده‌ها و گاه هزاره‌ها ادامه یابد. در این وضعیت، برای واکاوی دقیق‌تر باید از شکل ظاهری اثر و تصویر فراتر رفت. یکی از مضامین باستانی رایج در انگاره‌های آثار هنری سده‌های میانی ایران که تاریخ هنری آن را می‌توان در نسل‌های متوالی دنبال کرد داستان بهرام گور و آزاده و تصویرگری آن است. تصویر بهرام گور و آزاده بارها بر روی ظروف نقره، مُهرها و گچ‌بری کاخ‌های ساسانیان نقش گردیده (تصویر ۲) و تا اواخر سده هشتم ه.ق./چهاردهم م. در فلزکاری، سفالگری، پارچه‌بافی و سایر رشته‌های هنری دوره اسلامی نیز مورد توجه و پیروی هنرمندان قرار گرفت (تصویر ۳). این تصویر در دوره ساسانیان کمتر مورد استفاده هنرمندان بود و در دوره اسلامی بر روی طیف گسترده‌تری از اشیا، به‌ویژه در سده‌های ششم تا هشتم ه.ق./دوازدهم تا چهاردهم م. جای گرفت. کاربرد این تصویر در هر دو مقطع زمانی دارای وجوه مشترکی است.

این طرح در هر دو دوره بر روی اشیاء و اماکنی که پایگاه اجتماعی استفاده‌کنندگان آن‌ها مشخص و متعلق به پادشاه، درباریان و افراد والامقام بوده به‌کار رفته است. در اینجا این پرسش مطرح است که چرا تصویرهایی با مضمون مشابه این صحنه چنین استمراری نداشته‌اند؟ برای یافتن پاسخِ پرسش اساسی این پژوهش باید به واکاوی شخصیت اصلی این روایت یعنی بهرام گور پرداخت. با بررسی فرهنگ و ادبیات ایران در می‌یابیم که در گذر ایام برخی شخصیت‌های تاریخی از قهرمانان عمده داستان‌های حماسی و عاشقانه شده و از سوی دیگر، در اغلب آثار پهلوی نیز اسطوره‌ها و واقعیت‌های تاریخی در هم آمیخته‌اند (تفضلی، ۱۳۷۷، ۲۶۶). همچنین، گروهی از خدایان هندوایرانی از جهان خدایی بیرون آمده و به حماسه‌ها وارد گشته‌اند. این تحول که شاید از عصر اوستا آغاز می‌گردد، در عصر اشکانیان و ساسانیان کمال می‌پذیرد و بخشی از آن در شاهنامه متبلور می‌گردد (بهار، ۱۳۸۴، ۴۹۱). بهرام گور نیز یکی از این شخصیت‌ها است که شاعران و تاریخ‌نگاران به بهترین وجه و در قالب شخصیتی آرمانی به وصف و ترسیم خصلت‌ها، گفتار و رفتار او پرداخته‌اند. فردوسی، بهرام را یک فرمانروای تاریخی و محبوب معرفی می‌کند. با این‌که ترسیم شخصیت او در شاهنامه بیشتر جنبه تاریخی دارد، ولی کم‌وبیش عناصر حماسی، اسطوره‌ای و به‌ویژه غنایی نیز در داستان‌های بهرام به‌چشم می‌خورد (غلامی‌نژاد، تقوی و براتی، ۱۳۸۶، ۱۱۷ و ۱۳۵) و خصوصیاتی به وی نسبت داده می‌شود که جنبه اساطیری دارد. بهرام که شخصیتی تاریخی است با ویژگی‌هایی به جهان اساطیری پیوند می‌خورد. او نسل هیولاها و بدخواهان را برمی‌اندازد و اژدهاکش است که ویژگی پهلوانان اسطوره‌ای است.[۸]از آنجا که روایات اساطیری ایران، گاه به مرور صورت داستان‌های افسانه‌آمیز تاریخی و حماسی به‌خود می‌گیرند؛ در فرآیند دگردیسی این داستان از نقل تاریخ (دوره ساسانی) تا داستان‌سرایی (در

شاهنامه) نیز هسته اصلی اسطوره‌های مربوط به ایزدبهرام که در طی سده‌ها و با پیدایش دین جدید از بین نرفته، به حماسه‌های پهلوانی تبدیل شده و در نهایت بن‌مایهٔ برخی افسانه‌های بهرام گور را ساخته است. این‌گونه است که آن «پهلوان- خدای» اسطوره‌ها به این «شاه- پهلوان» حماسه تبدیل می‌گردد. داستان شکار بهرام تنها نقل اطلاعات تاریخی نیست. در این داستان آنچه واقعاً رخ داده اهمیت ندارد، بلکه چرایی و چگونگی نقل این حوادث مهم است. در ساخت این افسانه‌ها، فقط نکته‌ای از واقعیت تاریخی کافی بوده تا سلسله روایات و حکایت‌های منسوب به بهرام را پدید آورد و از آن پس این روایت‌ها خود مستقلاً به‌صورت سنت و جریانی تاریخی- فرهنگی درآید و شخصیت داستانی او در فرهنگ ایران و در نزد مردم دوام یابد (مزداپور، ۱۳۸۹، ۲۲۵ و ۲۲۴). هنگامی که در سده چهارم ه.ق./دهم م. در طی روند تصاحب اسلامی اسطوره‌شناسی ایرانی، ادبیات فارسی اسلامی شده‌ای پدیدار می‌شود، قهرمانان ایرانی مانند بهرام گور که بر اهریمن پیروز می‌شوند برابر با ارزش‌های نوین و در چارچوب کیشی دیگر از نو ظهور می‌کنند. بهرام گور که مرز میان قهرمان بشری و پیش‌نمونه‌اش در حماسه را مخدوش کرد، تنها یک شاه زمینی نیست بلکه قهرمانی به مفهوم سنتی حماسه‌ها یعنی اغلب یک نیمه‌خدا، یا در هر حال تجلی یک اصل الهی فعال با چهره انسان فانی شکوهمند است. وی که در پایان دوره اسطوره‌های ایران ظهور می‌کند، نمونه خدایی را که همنام اوست به کمال می‌رساند. پژوهش‌گر تطبیقی می‌تواند در این داستان همه عنصرهای نبرد اسطوره‌ای «ایندرا» با دیوها را بیابد که اگرچه تغییر شکل یافته‌اند، اما همچنان قابل بازشناسی‌اند (بری، ۱۳۸۵، ۷۷ و ۹۵ و ۹۸). پس به این ترتیب، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در این تصویر نه مضمون بلکه فرد نخست آن جایگاه و مقامی ویژه در دوره ساسانیان و سده‌های اسلامی برای شاهان، درباریان و مردم عادی داشته است. این تصویر که بازتاب سلیقه درباری و در خدمت علایق و خواسته‌های طبقه اشرافی و جنگجو بوده است، مورد علاقه جامعه‌ای بود که ارزش‌های عصر پهلوانی را گرامی می‌داشت.

با توجه به ویژگی‌های این تصویر، رواج و تداوم آن و از سوی دیگر با بررسی شرایط سیاسی، فرهنگی و جامعه‌شناختی ایران به‌نظر می‌رسد که باید نقشی سیاسی برای این سنت هنری قایل شد. این تصویر که حاوی مضامین رسانه‌ای-تبلیغی بوده، در هر دو مقطع زمانی به‌عنوان یک وسیله ارتباطی استفاده می‌شده است. رهاورد این مثلث حکومت، سیاست و تبلیغات، تثبیت حاکمیت است. ثبات حکومت با مشروعیت حاصل می‌شود. پس این طرح از مرحله روایی گذشته و به نماد مشروعیت‌سازی و ابزاری تبلیغاتی تبدیل می‌گردد. مضمون «مشروعیت‌بخشی» و «مشروعیت‌یابی» از جمله مفاهیم نهفته در این نگاره و یکی از دلایل اقبال حاکمان به آن و استمرارِ طرح‌اندازی آن است. مشروعیت چیست؟ و چرا حاکمان برای دستیابی به آن تلاش دارند؟

## مشروعیت‌طلبی حکمرانان

مشروعیت روادید شهریاری و لازمهٔ تداوم آن است. دوام و قوام حکومت‌ها و نظام‌های سیاسی به مشروعیت آنان بسته است. بنیاد قدرت حکومت و اساس حاکمیت‌ها، مشروعیت است که از یک‌سو حق فرمانروایی را به حکومت می‌دهد و از دیگر سو، حکومت‌شوندگان را نسبت به چنین حقی آگاه و به تمکین وادار یا ترغیب می‌نماید. حتی اگر حکومتی با قهر و غلبه بساط سلطه خویش را بر جامعه استوار سازد، برای ادامه حیات خویش به پذیرش اقشار نسبتاً فراگیر جامعه متکی است. مسئله مشروع بودن یا نبودن حکومت‌ها آنقدر پراهمیت است که حکومت‌های غاصب نیز

همواره تلاش می‌کنند تا حکمرانی خود را مشروع جلوه دهند و با مشروعیتی دروغین، مشروعیت از دست رفتهٔ اقتدار خود را ترمیم و جبران کنند (شجاعی‌زند، ۱۳۷۶، ۵۱). توفیق قدرت در به‌دست آوردن مشروعیت، نیازمند زمان و ابزارهای لازم است. دستگاه‌های مشروعیت‌ساز متناسب با شرایط زمان و در دوره‌هایی معین، زاده و شکوفا و سپس زایل می‌گردند (کسرایی، ۱۳۸۹، ۱۹۱ و ۱۹۲).

حکومت‌های کهن با توجه به زمینه‌ها و بسترهای اعتقادی مردم می‌کوشیدند تا با استفاده از روش‌های گوناگون برای کسب مشروعیت اقدام کنند. حکومت‌های بیگانه در ایران (غزنویان، سلجوقیان و ایلخانیان) نیز که به اهمیت کسب مشروعیت و جایگاه آن در میزان پذیرش حکومت شوندگان واقف شدند، برای مشروعیت‌یابی و استمرار سیادت، سعی در موجه جلوه دادن نهاد حکومت خویش (که بر پایه قهر، غلبه و تجاوز استوار بود) داشتند. آن‌ها به‌منظور پذیرش مردمی و به اطاعت واداشتن آنها، سیاست‌های فرهنگی[۹] ویژه‌ای را در پیش گرفتند تا چنین القا نمایند که باورها و ارزش‌های درونی مردم با ارزش‌های دولت آنان تقارن و همسویی دارند (نیکخواه، ۱۳۸۹، ۱۱۳ و ۱۱۴). آن‌ها دریافتند هر اندازه هم که زورمند باشند، نمی‌توانند با زور و شمشیر بر مردم فرمانروایی کرده و برای همیشه حاکم بمانند و تنها پس از اثبات کارآمدی خویش و کسب مقبولیت عامه مشروعیت می‌یابند. بدین‌ترتیب، به‌نظر می‌رسد که تکرار در ترسیم این تصویر چه در زمان ساسانیان و چه در دوره اسلامی از سیاست‌های فرهنگی حکومتیان و یکی از ابزار مشروعیت‌ساز بوده است. اکنون این پرسش مطرح می‌گردد که این تصویر در این دو دوره چگونه مشروعیت‌یابی حکمرانان را مهیا می‌کرده است. به‌نظر می‌رسد که این صحنه در دوره ساسانیان با نمایش قدرت و هیبت پادشاه و در دوره اسلامی با تجدید حیات سنت‌های کهن پادشاهی و تبارسازی به این امر یاری می‌رسانده است.

## الف) مشروعیت‌یابی در دوره ساسانیان به‌وسیله نمایش هیبت پادشاه و قدرت‌نمایی او (تبلیغات سیاسی)

هنر از دیرباز مورد توجه و استفاده قدرت‌مداران و وسیله تحکیم سلطه حاکمان بوده است. حکومت‌گران توسط هنرمندان و با اعمال سیاست‌های فرهنگی گوناگون، برای بقای حکومت خویش مشروعیت و پذیرش عمومی کسب می‌کنند. در تاریخ ایران استفاده از شیوه‌های تبلیغی معمول هر دوره برای تنفیذ و مشروعیت‌بخشی احکام صادره و تلاش در جهت انطباق نهادهای فرهنگی و تربیتی جامعه با خواست‌ها و برداشت‌های خاص خود، از جمله اولویت‌های عملی حکومت‌ها بوده که در واقع همان سیاست فرهنگی آنان است (شعبانی، ۱۳۷۱، ۱۸۹).

فرآیند پیش‌گفته، مشابه فعالیت‌هایی است که در دوره مورد بحث این نوشتار انجام می‌شد. داستان‌های بهرام گور و تصویرسازی از آن‌ها نیز تلاشی در جهت اثبات حقانیت شاهی ساسانیان بوده و بیشتر وجه الهی سلطنت بهرام را تأیید می‌کردند که خود گونه‌ای تبلیغ سیاسی و دینی محسوب می‌شد (مزداپور، ۱۳۸۹، ۲۱۵). دولت ساسانیان و بهرام پنجم در حدود نیمه دوم سده پنجم میلادی دچار بحران خارجی شده و در برابر هجوم هیاطله، اقوام ترک و بیزانس به تقویت غرور ملی و وطن‌پرستی نیازمند بود (زرشناس، ۱۳۸۴، ۸۸). این رویداد تقریباً هم‌زمان با شکل‌گیری این‌گونه داستان‌ها و تصاویر است که می‌تواند تأییدی بر رابطه علی و معلولی آن‌ها باشد. کنده‌کاری روی صخره‌ها نیز بی‌تردید در واکنش به اوضاع سیاسی ایران و برای نمایش

ART University e-Journal Website



بزرگی و اقتدار پادشاهان ساسانی انجام گرفته است، اما آن‌ها شکل محدودی از تبلیغات شاهی بوده و کاربرد داخلی داشتند؛ پس به تبلیغی فراگیرتر و با برد بیشتر نیاز بود. زمانی که دودمان ساسانی خواهان استواربخشی به موقعیت خویش بود، این نیاز بیشتر احساس شد و یکی از سیاست‌های فرهنگی دولت ساسانیان برای حل این مشکل، ساختن بشقاب‌های سیمین و درج تبلیغات سیاسی بر روی آن‌ها بود. تنها در دوره ساسانیان است که این درون‌مایه در شکلی پدیدار می‌شود که جابه‌جایی‌پذیر بوده تا بتواند پیامی ویژه را به افراد بیشتر و نقاط دوردست‌تر ارسال نماید (یارشاطر، ۱۳۷۷، ۶۶۲). در این ترکیب‌بندی‌های دوبعدی (خواه به‌صورت نقاشی باشد یا نقوش کم‌برجسته) قصد هنرمند، بازنمایی رخدادی ویژه نیست بلکه ارائه تصویری آرمانی از واقعیت است. او می‌خواهد مفاهیم عام قهرمانی را به گویاترین وجه بیان کند. این صحنه‌ها تمثیل دیرینۀ شکار، جنگ و شکست دشمنان دنیوی و معنوی در قالب پیکره‌های انسانی و جانوری هستند. شاه با این‌گونه نقوش حس بصری از قدرتش را به رخ افراد می‌کشید. زمانی به اهمیت نمادین این نقش‌مایه‌ها بیشتر پی می‌بریم که آن را چون سنت تصویرشناختی پایدار در ادوار بعدی و به‌ویژه در نگارگری ایرانی- اسلامی ملاحظه کنیم (پاکباز، ۱۳۷۹، ۲۴ و ۳۲).

**شکل۴**. کاشی زرین‌فام رنگارنگ خشتی مربوط به کاشی‌کاری کاخ آباقاخان در تخت سلیمان، قرن ۷ ه.ق./۱۳م.، موزۀ ویکتوریا و آلبرت لندن، **منبع**: http:// collections.vam.ac.uk.

تصویر شکار مضمونی کهن و مرتبط با قدرت شکست‌ناپذیر شاهانه را بیان می‌کرده است. عمل پیروزمندانه این فرد، نمایانگر فضیلتی شاهانه بود (پاکباز، ۱۳۷۹، ۲۹). در عالم واقعیت شکار از سرگرمی‌های تشریفاتی شاهان ساسانی بود. مردم، پادشاهی را که دارای قدرت بدنی بسیار بود و با مهارت‌های جسمانی خود می‌توانست بر تمامی دشمنان کشور و ملت پیروز شده و اهریمنان را از آنان دور سازد، در حکمرانی نسبت به دیگران شایسته‌تر می‌دانستند. این نقوش در پی القای قدرت بالای مادی و روحی شاه بودند و او را در جایگاه جنگجو و پهلوانی نشان می‌دهند که سرنوشت کشور و ملت در گرو تصمیم‌گیری‌ها و رشادت‌های او است. فرمانروا در این‌گونه صحنه‌ها به‌عنوان شخصیتی آرمانی در حال ایفای نقش شکارگر هماره پیروز است. از سوی دیگر، یکی از راه‌های تشخیص این‌که قدرت آسمانی هنوز در وجود شخص شاه باقی است از پیروزی او در شکار معلوم می‌شد. بدین‌ترتیب، باید در برابر این قدرت بی‌نظیر که سر در آسمان دارد، متواضع بود و راه اطاعت پیمود. به این سبب نقش مجالس شکار شاهانه موضوع متداول کار هنرمندان در زمینه‌های گوناگون بود (پوپ، ۱۳۳۸، ۵۳) و وسیله مناسبی برای مشروعیت‌طلبی شاه نیز محسوب می‌شد. به‌همین دلیل است که ظرف‌های منقوش به نقش شکار که در کارگاه‌های شاهی ساخته می‌شدند را به امرا و سفرای کشورهای بیگانه یا حاضران در صحنه شکار یا میهمانی شاهنشاه، هدیه می‌دادند (کریستین‌سن، ۱۳۶۷، ۵۰۱). کارگاه‌های شاهی با ساخت و پرداخت نقوشی از شکار شاه بر بشقاب‌های زرین و سیمین، این پیام مذهبی- سیاسی

را به‌صورتی مصور به کسانی که به‌نحوی با شاه و مجموعه پادشاهی در ارتباط بوده‌اند، به‌عنوان پیشکش ابلاغ کرده و در سراسر عالم منتشر می‌ساختند تا بدین‌ترتیب، پایه‌های حکومت را به کمک هنر مصورسازی بر فلز، سنگ، گچ، پارچه و نقش‌برجستهٔ صخره‌ای محکم نمایند.

بازتاب این سنت ریشه‌دار را به‌ویژه در داستان‌های شکار بهرام گور و تصاویر آن می‌توان یافت. تکرار این نقش در دوره ساسانی نیز حاصل این رویکرد است. شاید گفته‌ای از «ماکس وبر»[۱۰] در تأیید این نظریه مفید باشد. وی معتقد بود که تمام صاحبان قدرت، افسانه‌هایی درباره برتری و شایستگی طبیعی خودشان برای حکمرانی به‌وجود می‌آورند. این افسانه‌ها یا توجیهات شخصی برای اتکاء به نفس خود آنان و حس شایستگی سیاسی آن‌ها ضروری است (پارکین، ۱۳۸۴، ۱۱۰). پس خواسته‌های حکمرانان برای تحکیم پایه‌های حکومت با پایه‌ریزی داستان بهرام گور و آزاده و تصویرسازی از آن، قابل حصول بود. بدین‌ترتیب اثبات می‌گردد که برخی آثار ادبی، هنری و مضامین و نقوش آن‌ها تنها برای زیبایی و یا حتی اطلاع‌رسانی به مردم عادی کاربرد نداشتند، بلکه به‌عنوان تبلیغات و به‌منظور ترغیب طبقه ممتاز برای جلب حمایت از حکومت و شخص شاه به‌کار می‌رفتند. در اینجا ارتباط میان هنر و سیاست نیز آشکار می‌شود. آشکار است که ظروف سفالین عالی و مجلل (زرین‌فام و مینایی)، آثار سیمین و یا مفرغین نقره‌کاری شده و پارچه‌های ابریشمین و مطلا برای درباریان و ثروتمندان ساخته می‌شد و چنانکه گفته شد هرگز بر روی آثار متعلق به طبقات پایین‌تر جامعه از نقش بهرام گور استفاده نشده و همواره بر روی آثاری با ارزش و مورد استفاده درباریان و حلقه حکومتیان نقش بسته است. پس این تصویر و روایت آن مستقیماً با سلیقه، خواسته‌ها، مسایل و رخدادهای درباری مرتبط است (تصویر ۴) و پیامی را با این مضمون به افراد والاتبار ارسال می‌دارد که: «این تصویر شاهی قدرتمند و شکارورزی همیشه پیروز است که دشمنان را به‌راحتی از پای درخواهد آورد». برای نمونه می‌توان به دو بشقاب نقره‌ای در موزه آرمیتاژ (تصویر ۵) اشاره کرد. اسامی صاحبان و سفارش دهندگان این دو ظرف به‌نام‌های «مهربوژه یا مهربوجت»[۱۱]و «پیروزان» به خط پهلوی بر آن‌ها حک شده است (دیماند، ۱۳۶۵، ۱۳۵). با توجه به‌نظر پژوهندگان که یکی از آن‌ها را مربوط به اواخر ساسانی[۱۲] و دیگری را متعلق به عصر بعد از ساسانی می‌دانند و همچنین اسامی این دو تن، گمان می‌رود که آن‌ها از بزرگان، درباریان یا امیران محلی در اواخر دوره ساسانیان یا اوایل دوره اسلامی باشند که ساخت ظرفی را با چنین تصویری به هنرمندان سفارش داده‌اند.

**شکل۵**. بشقاب نقرهٔ سبک ساسانی، ساخت اواخر سده ۶ و اوایل سدهٔ میلادی، موزه آرمیتاژ، سن‌پترزبورگ، روسیه، **منبع**: http://www.hermitagemuseum.org.

ART University e-Journal Website



**ب) مشروعیت‌یابی در دوره اسلامی به‌وسیله تجدید حیات سنت‌های پادشاهی کهن**

احترام به شاهان ساسانی، ستایش فرهنگ و ارزش‌های پیشین و تمایل به باززنده‌سازی سنت‌های پادشاهی کهن در دوره‌های بعد از فروپاشی ساسانیان تداوم یافت و در سده‌های میانه اسلامی به‌روشنی توسط حکمرانان پیگیری شد. افزون بر این، حضور اندیشه ایران‌شهری[۱۳] در دوره اسلامی بر استمرار تصویرگری بهرام گور و آزاده بی‌تأثیر نبوده است. اندیشه سیاسی ایران‌شهری، مجموعه‌ای از آراء و عقاید ایرانیان در طول تاریخ و درباره اساسی‌ترین مفاهیم سیاسی به‌ویژه مسئله فرمانروایی است که همچون رشته ناپیدایی دو دوره بزرگ تاریخ دوره باستان و اسلامی را به یکدیگر پیوند می‌زند. نظام سلطنتی و شخص شاه، مهمترین عامل شکل‌گیری این اندیشه بوده‌اند. تدوین و تداوم افسانه‌های پهلوانی و شرح سلحشوری شاهان به حفظ اندیشه ایران‌شهری در این زمان کمک می‌کرد (رستم‌وندی، ۱۳۸۸، ۲۵ و ۵۶ و ۵۷). در زمان دولت‌های غیرایرانی که نظام‌هایی جنگ‌سالار و مبتنی بر اراده مطلق سلطان بودند، میان حکومت‌گران غاصب و مردم ایران هیچگونه مؤانست و پیوندی وجود نداشت. کشتار و قتل عام ایرانیان بین حاکمیت و مردم، شکاف عمیقی ایجاد کرده بود. ملت از آن‌ها متنفر و نسبت به آنان بدبین بودند. حکومت‌گران برای نزدیکی به مردم، می‌بایست خود را با جامعه ایرانی تطبیق می‌دادند (پرگاری، ۱۳۷۹، ۳۴۸). در ابتدا آن‌ها همانند هر نیروی مهاجم، صرفاً به جنگاوری خود اتکا داشتند ولی پس از استقرار سیاسی متوجه شدند که برای تداوم حکومت در روزگار صلح به‌نوعی مشروعیت مردمی نیاز دارند. این دودمان‌ها، در دربارهای خود فرهنگ ایرانی را پذیرفته و به‌کار بستند و برای اداره کشور ناگزیر به استخدام وزیران ایرانی گردیدند تا بدین‌وسیله از سنن باستانی کشور در زمینه قدرت فائقه پادشاه و فرمانبرداری مردم به سود خود بهره‌برداری کنند (بویل، ۱۳۷۱، ۹). در واقع، امرای سلجوقی و ایلخانی با زنده‌سازی آداب و سنن دربارهای پرطمطراق و تجمل پادشاهان پیشین و انتساب سلاله خود به پادشاهان کهن چنین قصدی داشتند. آنان به پایه‌گذاری امپراتوری شبه‌ساسانی در ایران متمایل بودند و در نهایت سلجوقیان توانستند چنین امپراتوری را در ایران اسلامی پایه‌گذاری کنند (زمانی، ۱۳۹۰، ۹۱ و ۹۲). ایلخانیان نیز بر ارائه پیوند با گذشتگان بلندپایه و تقلید از روش‌های حکومتگران پیشین و آداب درباری آنان، اصرار داشتند (شعبانی، ۱۳۷۱، ۱۴۳؛ سودآور، ۱۳۸۳، ۶).

با واکاوی متون تاریخی می‌توان شواهدی را در زمینه تداوم آداب و سنت‌های درباری دوره ساسانیان (در وجه کلان و خرد آن) در دوره اسلامی بازیافت. گفته می‌شود که عضدالدوله از جمله امیران آل بویه بود که سنت قدیم پادشاهی ساسانی را احیاء و امارت آل‌بویه را به سلطنتی واقعی تبدیل کرد. عضدالدوله به سنت شاهان بزرگ که در روایت مربوط به اسکندر کبیر و بهرام گور آمده بود، چشم دوخته و آرمان‌ها و شعارهای تاریخی خود را هم از بهرام گور (نیای به‌خود بسته‌اش) وام می‌گرفت. این تقلید به‌حدی بود که داستانی در مورد غرق کردن کنیزکی که دوست می‌داشت، توسط وی رواج یافت. برخی احتمال می‌دهند این داستان جعلی و تقلیدی از داستان بهرام گور و آزاده باشد[۱۴] (کرمر، ۱۳۷۵، ۸۳ و ۲۹۵ و ۳۷۸ و ۳۸۱) تا با نوعی مشابه‌سازی و هم‌ذات پنداری، خود را بهرام گور زمان معرفی نماید. محمود غزنوی که گویی خود، تبارِ ساختگی‌اش را باور داشت، به پیروی از رفتارهای بهرام گور علاقه نشان می‌داد. ابوالفضل بیهقی[۱۵] به نمونۀ جالبی از این‌گونه موارد اشاره دارد؛ وی می‌گوید: «... و همچنین دیده بودم که امیرمحمود رحمه‌الله علیه... گورخری در راه بگرفتند و بداشتند به اشکال‌ها پس فرمود تا داغ بر

نهادند به‌نام محمود و بگذاشتند که محدثان پیش وی خوانده بودند که بهرام گور چنین کردی»[۱۶] (بیهقی، ۱۳۵۶، ۶۶۰). مسعودی[۱۷] در کتاب مروج‌الذهب، «سفاح»[۱۸] را کسی توصیف می‌کند که می‌کوشید خود را آگاهانه با آداب سه شاه بزرگ ساسانی یعنی اردشیر، بهرام گور و خسرو انوشیروان سازگار کند. آن‌ها پادشاهانی بودند که اسلامِ سده‌های میانه همواره به‌عنوان سرمشق پرهیزگاری مطلقِ شاهانه به‌خاطر می‌سپرد. در بین این سَه شاه بزرگ، اسلام رایج در این دوران ترجیح می‌داد درون‌مایه هم‌آمیزی عرب و ایرانی را در سیمای بهرام گور متبلور سازد. [۱۹] خلیفه سفاح به‌گونه‌ای جدی از رفتار بهرام گور پیروی می‌کرد. وی به خود می‌بالید که در پاداش دادن فوری به خوانندگان و نوازندگان مورد علاقه‌اش با پول و خلعت از بهرام تقلید می‌کند (بری، ۱۳۸۵، ۱۰۲ و ۱۱۳).

با این اوصاف به‌نظر می‌رسد، هم امرای ترک و هم عرب به‌جنبه‌ای از ویژگی‌های بهرام گور علاقه داشتند و از آن پیروی می‌کردند. همین دنباله‌روی‌ها نشانگر آن است که این پادشاه ساسانی در دوره اسلامی بین حکمرانان ایران، جدای از نژاد آنان محبوبیت داشته و اهمیتی که برای او قایل می‌شدند، سبب گشته تا هر یک سعی در پیروی از رفتارهای او و برای همانندسازی با وی را داشته باشند. در واقع، تصورات و پنداشته‌های جمعی که از بهرام تا دوران بعدی در ذهن و ضمیر جامعه دوام یافت، در گذر زمان باعث شکل‌گیری تصویری روشن از یک پادشاه آرمانی شد. همین امر، این انگیزه را در حکمرانان پس از بهرام به‌وجود آورده است که نسبت با او را، اگر چه بهره‌ای از واقعیت نبرده باشد، مبنای مشروعیت سیاسی خود قرار دهند. پس بی‌دلیل نیست که در دوره‌های بعد، صفات و نقش بهرام گور به پادشاهان دیگر داده شد. آن‌ها به‌علت محبوبیت بهرام گور و هاله اسطوره‌ای و حماسی که بر گرد او بود، سعی داشتند تا خود را به‌گونه‌ای به بهرام مرتبط و در قالب وی به مردم معرفی نمایند.

افزون بر این موارد و در راستای اجرای سیاست فرهنگی باززنده‌سازی پادشاهی ساسانیان در دوره اسلامی، می‌توان تلاش‌هایی را در گستره هنر نیز مشاهده کرد. در تصاویر منقوش بر آثار هنری دوره سلجوقی و ایلخانی، برخی از عناصر هنری دوره ساسانیان و همچنین مضامین خاص آن زمان با رویکردی جدید و متناسب با فضای حکومت اسلامی و فرهنگ و هنر رایج در سده‌های ششم و هفتم ه.ق./دوازدهم و سیزدهم م. رواج و نمودی چشمگیر می‌یابد. صحنه‌های شکار، اسب‌سواری و تیراندازی، بار عام شاهانه، ضیافت‌های درباری و مراسم اعطای منصب از تصاویر رایج در عصر ساسانیان بودند که بر روی دست‌آفریده‌های قرون میانه اسلامی نیز راه یافتند. در واقع، با ارائه این‌گونه تصاویر، گویی حاکم سلجوقی یا ایلخانی تکیه بر جای پادشاه ساسانی زده و بدین‌ترتیب دولت خود را نیز ادامه امپراتوری بزرگ ساسانیان معرفی و خود را به خاندان شاهان پیشین منتسب می‌کرد. از آنجا که نقوش آثار ارزشمند درباری توسط حاکمان انتخاب می‌شدند، پس می‌توان بازتاب سلایق درباری و خواسته امیران را در آن‌ها یافت و گذشته‌گرایی و تشبث به افتخارات پیشین را به‌منظور کسب مشروعیت، دلیل انتخاب این‌گونه موضوعات دانست. بدین‌ترتیب، تمام حاکمانی که به پیروی از سنت‌های ساسانی علاقه داشتند، با استمرار تصویرگری طرح بهرام گور و آزاده خود را در جایگاه شاهان نامدار ساسانی تجسم می‌بخشیدند و بدین‌وسیله برای خود، تشخص و تباری والا ایجاد کرده و آن را به مردم القا می‌کردند. آن‌ها چه در رفتار و چه در انعکاس رفتار خود بر روی آثار هنری تمایل بسیار به تقلید از شاهان ساسانی داشتند.

ART University e-Journal Website



## ج) مشروعیت‌یابی در دوره اسلامی به‌وسیله تبارسازی

نام بهرام گور را نه‌تنها در آثار مذهبی و ادبی پیش از اسلام، بلکه در متون تاریخی دوره اسلامی و در بخشی که از تبار و شجره‌نامۀ حاکمان استیلا یافته بر ایران در سده‌های نخستین تا میانه اسلامی سخن می‌رود نیز می‌توان یافت. چرا و چگونه؟ در امپراتوری‌های بزرگ ایران باستان سه عنصر تبار، لطف خداوند و عدالت (یا خصال ویژه انسانی) از مهمترین مبانی مشروعیت سیاسی بوده‌اند. در این میان، تبار مبنای مهم مشروعیت نظام سیاسی شناخته شده است (کسرایی، ۱۳۸۹، ۱۹۹). بر اساس باورهای ایرانیان کهن نیز فردی که زمام امور جامعه بزرگ را در دست می‌گرفت، باید دارای خصوصیاتی می‌بود تا از مشروعیت سیاسی-اجتماعی برخوردار و حکومت وی تثبیت گردد. یکی از این موارد، نژاده بودن[۲۰] است (شعبانی، ۱۳۷۱، ۱۴۳). پادشاهان سعی داشتند با منتسب کردن خود به خاندانی بلندپایه و صاحب‌نام، خود را موجه و والاتبار نشان دهند. حتی در ایران باستان، فره به کسی تعلق داشت که دارای نژاد اصیل بود (شعبانی، ۱۳۷۱، ۲۰۳). بر این اساس، شاهزادگانی که با استناد به «فر شاهی» مدعی حکومت بودند، ادعای خود را بر این پایه استوار می‌کردند که فرزند ارشد شاه و یا از نسل یک شاه هستند و بنابراین حکومت را به ارث برده‌اند (رستگار، ۱۳۸۴، ۲۳).

با وقوف به ویژگی‌های مشروعیت‌بخشی تبار و در دورانی که برشمردن اصل و نسب و انتساب به خاندانی بزرگ به‌عنوان یک افتخار قلمداد می‌شد، برخی سلاطین و امرا برای برترنمایی، کسب مشروعیت، کسب پیروزی‌ها و سود بیشتر، حفظ و بقای فرمانروایی‌شان و پذیرش حکومتشان از سوی مردم، اقدام به ساخت «نسب‌نامه» می‌نمودند و بدین تمهید، نژاده و بزرگ‌زاده شمرده می‌شدند. گاهی نیز به‌دلیل عدم ارتباط تاریخی برخی دودمان‌ها و امکان‌ناپذیر بودن انتساب به یکدیگر، سلسله‌های حاکم می‌کوشیدند با تمسک به اساطیر ایرانی، به‌ویژه تاریخ اسطوره‌ای شاهان کیانی و پیشدادی، سلسله نسب‌های جعلی منتسب به آنان را بسازند (رستم‌وندی، ۱۳۸۸، ۷۱). به‌طور مثال، برخی از این سلسله‌ها، مشروعیت سیاسی خویش را بدینگونه توجیه می‌کردند که از نسل ایرج هستند (جهانبخش، ۱۳۸۶، ۳۹). این امر چنان اهمیت داشت که ساسانیان و اشکانیان هر دو خود را به هخامنشیان منتسب می‌کردند و آنان نیز خود را به مادها پیوند می‌دادند.

پس از اسلام شکل‌های دیگری از این نوع وابستگی‌ها نیز شکل گرفت (شعبانی، ۱۳۷۱، ۱۴۳) و هیچیک از امرا و سلاطین ایران در سده‌های سوم و چهارم ه.ق./نهم و دهم م. را نمی‌توان یافت که نسب خود را به‌گونه‌ای به شاهان و پهلوانان قدیم نرسانده باشند. حافظانِ سلسله نسب‌ها به مقتضای حال، تغییرات لازم را در شجره‌نامه‌ها می‌دادند (رستم‌وندی، ۱۳۸۸، ۷۱) و جعل شجره‌نامه‌ها که مورد اعتراض بعضی از دانشمندان آن دوره مانند ابوریحان بیرونی نیز قرارگرفت، دلیل قاطعی است بر آنکه ایرانیان در دوره اسلامی هم به موضوع اصالت نژادی اهمیت می‌دادند و کسانی را سزاوار سروری می‌شمردند که از تخمه بزرگان و آزادگان باشند (صفا، ۱۳۵۶، ۲۲۰). از سوی دیگر، این نسب‌نامه‌ها نشانگر آگاهی حاکمان بر اهمیت پیوند با دنیای باستانی برای تحکیم قدرت نیز هستند. «طاهر حسین»، سرسلسله طاهریان خراسان برای آنکه مقبولیت عام یابد و پادشاهی در خاندانش باقی بماند، خود را از نژاد رستم پهلوان معرفی کرد. «یعقوب لیث صفار»، برای آنکه مردم او را به پادشاهی بپذیرند، دست به جعل نسب‌نامه زده و نژاد خود را پس از نه پشت به خسرو پرویز ساسانی رسانید (انصاف‌پور، ۱۳۵۶، ۵۱۳). سامانیان نیز ادعای اصل و نسب از ساسانیان داشتند. آن‌ها با تکیه بر اصالت نژاد خود، نسبشان را پس

از هشت پشت به بهرام چوبین و گاه بهرام گور می‌رساندند (رستم‌وندی، ۱۳۸۸، ۱۵۴). امیران سامانی نه‌تنها خود را از اخلاف شاهان ساسانی به‌حساب می‌آوردند، بلکه در اداره امور کشور نیز از تجربیات نیاکان نامدار خود هم پیروی می‌کردند (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۶، ۱۲). «آل میکاییل» از خاندان دیگری هستند که نسب خود را به بهرام گور رساندند (دهخدا، ۱۳۷۷، ۱۹۷). «مرداویج زیاری» برای خود تبارنامه‌ای درست کرد و خود را شاهنشاه تازه تولد یافتهٔ ساسانی معرفی کرد. پسران بویه ماهی‌گیر چون به حکومت رسیدند، ناگزیر به جعل نسب‌نامه‌ای برای خود شدند. هرچند «رکن‌الدوله» نخستین امیر آل‌بویه بود که مدعی سلطنت شد، ولی احتمالاً پسرش «عضدالدوله» بود که شجره‌نامه‌ای جعل کرد تا نسب و نژاد آل‌بویه را به بهرام گور ساسانی برساند.[۲۱] کار غلو در این موضوع به‌جایی کشیده بود که غلامان نوخاسته ترک و مهاجمان زردپوست اوایل سده پنجم ه.ق./یازدهم م. هم به جعل تبارنامه برای خود مبادرت می‌کردند (صفا، ۱۳۵۶، ۲۲۰). سلطان محمود غزنوی ترک، نسب خود را به ساسانیان رساند. برای وی شجره‌نامه‌ای ساختند مبنی بر این‌که فرزند بهرام گور است. حتی فردوسی هم در شاهنامه از قول رستم فرخزاد طی نامه‌ای که به برادرش نوشته و از انقراض ساسانیان سخن می‌گوید، این‌گونه ادامه می‌دهد که چهارصد سال بعد از فتح اعراب و انقراض ساسانیان، این سلطان محمود است که تبار از ساسانیان دارد! (شریعتی، ۱۳۸۱، ۹۸).

بر این اساس به‌نظر می‌رسد که به‌سبب محبوبیت بهرام گور در دوره اسلامی، امرای ایرانی و غیرایرانی فارغ از نژادشان، سعی در انتساب تبار خود به وی را داشته‌اند. افزون بر شجره‌نامه‌های درج شده در متون، تصاویر و نگاره‌ها نیز وظیفه تبارسازی برای حاکمان را بر عهده گرفتند تا تعداد بیشتری از افراد از نسب آنان آگاه شوند و دایره کسب مشروعیت گسترش یابد. شاید زمانی که تلاش آن‌ها در تبارسازی نوشتاری و کلامی ناموفق یا ناکافی بود، به نقش و نگارها روی آوردند. اکنون با آگاهی یافتن بر علاقه‌مندی امرا و حاکمان دوره اسلامی به ساسانیان و به‌ویژه بهرام گور برای انتخاب نیایی برساخته، می‌توان دلیل دلبستگی آن‌ها به این تصویر را نیز دریافت. تصویر مورد بحث این جستار برای تقویت و یا بسترسازی نسب‌بخشی‌های آتی مفید بوده است. بدین‌ترتیب، در آثار هنری این دوره، پادشاهی با چهره نژاد زرد و هیبت بهرام گور ظاهر شد. آن‌ها با این نقش، خود را در قالب بهرام گور که پادشاه آرمانی ایرانیان بود، به مردم معرفی و به‌گونه‌ای خود را از تبار وی اعلام می‌کردند. با بررسی آثار دوره اسلامی درمی‌یابیم که تا دوره غزنویان نمونه‌ای از این تصویر به‌دست نیامده است، ولی آثار پرشماری منقوش به این تصویر به دوره غزنویان، سلجوقیان و ایلخانیان تعلق دارد. این نکته که در زمان حکمرانانِ مهاجمِ اشغالگر که نیاز بیشتری به کسب مشروعیت برای ادامه سلطه بی‌دغدغه خود داشتند، اینَ تصویرَ کاربرد وسیع‌تری یافته می‌تواند تأییدی بر این فرضیه باشد. در گذر ایام و با تحول مبانی مشروعیت‌طلبی در سلسله‌های بعدی، از تصویرگری این نقش بر آثار هنری نیز نشانی یافت نمی‌شود.

ART University e-Journal Website



## نتیجه‌گیری

تصویر بهرام گور و آزاده که بازتاب سلیقه درباری، حاوی مضامین تبلیغاتی و یک وسیله ارتباطی-رسانه‌ای به‌شمار می‌آید، از سویی نشانگر استحاله خصوصیت حماسی خدا-پادشاهان است و از سوی دیگر نشان از تبدیل نقشی روایی به نماد مشروعیت‌خواهی در دوره اسلامی دارد. از دلایل دیرپایی این نقش می‌توان به این موارد اشاره کرد: اعاده اندیشه ایران‌شهری و نگاه حسرت‌بار به بخشی از گذشته آرمانی تاریخ و فرهنگ ایران در سده‌های میانه اسلامی، نیاز حکومت به تقویت غرور ملی و وطن‌پرستی در برابر هجوم بیگانگان، قدرت سازگاری و همسازی بالا با شرایط گوناگون فکری و اجتماعی و مشروعیت‌طلبی حکمرانان به‌وسیله تجدید حیات سنت‌های پادشاهی کهن، نمایش قدرت و پیروزی پادشاه و تبارسازی. علاقه سرایندگان، تاریخ‌نگاران، مردم عادی و حاکمان پیش از اسلام و دوره اسلامی به بهرام گور به‌علت همانندی‌های وی با ایزدبهرام و ویژگی‌های شایسته‌ای که از او در تاریخ ذکر شده و او را پادشاه آرمانی و اسطورۀ عصر زرینِ تاریخ ایران ساخته است نیز از دلایل تداوم این تصویر است. بسیاری از حاکمان ایرانی، عرب و ترک به این‌که دنباله‌روی رفتارهای بهرام گور باشند و تبار خود را به او پیوند دهند، افتخار می‌کردند و بسیار دلبسته این تصویر و خواهان بازتولید آن بودند. افزون بر شجره‌نامه‌های درج شده در متون، تصاویر و نگاره‌ها نیز وظیفه تبارسازی برای حاکمان را بر عهده گرفتند تا تعداد بیشتری از افراد از نسب آنان آگاه شوند و دایره کسب مشروعیت گسترش یابد. در زمان حکمرانانِ مهاجمِ اشغالگر که نیاز بیشتری به کسب مشروعیت برای ادامه سلطه بی‌دغدغه خود داشتند، این تصویر کاربرد وسیع‌تری یافته است. در گذر ایام و با تحول مبانی مشروعیت‌طلبی در سلسله‌های بعدی، از تصویرگری این طرح بر آثار هنری نیز نشانی یافت نمی‌شود. از آنجا که حاکمان به نقوشی که مبلغ و مشروعیت‌بخش اقدامات آن‌ها به‌ویژه فتوحات و کشورگشایی‌های‌شان باشد علاقه داشتند و چون این نقشِ روایی تبدیل به نمادی پیروزی شد، آن‌ها نیز بسیار دلبسته این نقش و خواهان بازتولید آن بودند.

## پی‌نوشت‌ها

۱. حکیم نظامی‌گنجوی در مثنوی چهارم هفت‌پیکر از دلاوری‌های بهرام گور در شکار روایتی دارد. وی در مورد بهرام گور داستانی مشابه شاهنامه (ولَی با برخی تفاوت‌ها) را بازگو می‌کند. آزاده (رومی‌نسب) شاهنامه، در هفت پیکر به فتنه (چینی‌تبار) تغییر یافته است. بر خلاف شاهنامه، در هفت‌پیکر داستان پایانی خوش می‌یابد (نظامی، ۱۳۰۰، ۱۰۷).

۲. برخی از هنرمندان سده‌های هفتم و هشتم ه.ق./سیزدهم و چهاردهم م. سرودۀ نظامی از این داستان را الگوی کار خود قرار داده‌اند.

۳. حیره Al-Hira در عراق امروزی قرار داشته و کوفه در جنوب و نجف در جنوب شرقی آن واقع است. حیره شهری باستانی و در اصل یک اردوگاه نظامی بود و بعدها تبدیل به پایتخت «لخمی‌ها» شد. در تمام مدت سلطنت ساسانیان، حیره در قلمرو ایران بود. یزدگرد پادشاه ساسانی، حیره را که ناحیه‌ای خوش آب و هوا بود برای پرورش پسر خود بهرام گور برگزید و او را نزد نعمان از پادشاهان لخمی (آل لخم) که دست‌نشانده ساسانیان بودند، فرستاد. بهرام پنجم تاج و تخت خود را به کمک منذر اول (ولیعهد لخمی‌ها) در سال ۴۲۰ میلادی باز پس گرفت (مرادیان، ۱۳۵۵، هشت و ۸۱).

۴. هیون : به فتح اول بر وزن زبون، به معنی شتر باشد و بعضی گویند هیون شتر جمازه است و بعضی شتر بزرگ را گویند و هر جانور بزرگ را نیز گفته‌اند و اسب را هم هیون خوانند (برهان، ۱۳۶۱،۲۴۱۰).

۵. فراوان مصور بجست از یمن/شدند این سران بر درش انجمن/بفرمود تا زخم او را به تیر/مصور نگاری کند بر حریر (فردوسی، ۱۳۴۷، ۲۷۶).

۶. ابومنصور عبدالملک بن محمد بن اسماعیل ثعالبی نیشابوری (تاریخ‌نگار ایرانی: ۳۵۰–۴۲۹ ه.ق./ ۹۶۱–۱۰۳۸ م.) در کتاب «غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم» در این باره می‌نویسد: «... این خبر {شکار بهرام گور و آزاده} به منذر رسید. بهرام را با دعای تعویذ به پناه خدا سپرد و دستور داد چهره‌اش را به نقش آورند، در کنار چنگ‌زن و شتر و آهوان و این مناظر را به کاخ خورنق در جایی درخور تصویر کنند» (ثعالبی، ۱۳۶۸، ۳۵۰).

۷. قزوینی در آثارالبلاد دوبار از این رخداد یاد کرده و به تفصیل ماجرای کشتن «دلارام» را شرح می‌دهد. وی حتی محل دفن او را که « ناووس‌الظبیه» می‌نامد، معین کرده است (قزوینی، ۱۳۷۳، ۵۴۰ و ۲۹۰). ابن‌فقیه نیز همین داستان را بازگو کرده ولی از معشوقی با نام «جاریه» نام می‌برد و قصر بهرام را مشرف بر این تپه می‌داند (ابن‌فقیه، ۱۳۶۶، ۲۳۴).

۸. اژدها موجودی اهریمنی است که در برابر نیروهای ایزدی و نیک‌اندیش ناتوان است. یکی از ویژگی‌های اساطیر آریایی این است که پهلوانان در ماجراهای خود به پیکار اژدها می‌روند و این مبارزه به‌صورت بخشی از حماسه پهلوانی درآمده است. شاهان و پهلوانان ایرانی با این اژدهاکشی کار ویژه خود، یعنی برکت‌بخشی را انجام می‌دهند (بهار، ۱۳۸۴، ۱۹۱).

۹. سیاست فرهنگی راهبردی است که افراد، گروه‌ها و دولت‌ها بدون آشکار کردن خواست خویش و یا ایجاد قانون رسمی، برای تحقق هدف‌ها و منافع خود به‌کار می‌گیرند.

۱۰. ماکس وبر (۱۸۶۴–۱۹۲۰ م.) جامعه‌شناس آلمانی و بنیانگذار جامعه‌شناسی سیاسی.

۱۱. Mihrbojet

۱۲. به عقیده «دیماند» تزیین این دو ظرف که به سبک رسمی و کم‌برجسته با طراحی سنگین انجام شده، از خصوصیات ظروف نقره‌ای است که بلافاصله بعد از دوره ساسانی ساخته می‌شدند (دیماند، ۱۳۶۵، ۱۳۵).

۱۳.واژه ایران‌شهر که در زبان پهلوی «ارانشتر» خوانده می‌شود، در عصر ساسانیان به کشور ایران اطلاق می‌شد (دهخدا، ج ۱، ۱۳۷۷، ۲۵۰). پس از ورود اسلام به ایران، این واژه تداول خود را از دست نداد. اندیشه سیاسی ایران‌شهری، اصطلاح جدیدی است که امروزه برای اشاره به مجموعه تفکرات ایرانیان شامل آراء و عقاید اسطوره‌ای، دینی و ملی در عرصه‌های هستی‌شناسی، انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی به‌کار می‌رود (رستم‌وندی، ۱۳۸۸، ۲۴).

۱۴. علت غرق کردن کنیز، بازنماندن عضدالدوله از امور جدی ذکر شده که به قصد شکوه بخشیدن به انضباط شخصی او گفته شده است. «بوسه» از جمله پژوهشگرانی است که به صحت این روایت شک کرده است (کرمر، ۱۳۷۵، ۳۷۸).

۱۵. تاریخ‌نگار ایرانی: ۳۸۵–۴۷۰ ه.ق./ ۹۹۵–۱۰۷۸ م.

۱۶. نظامی در این‌باره می‌گوید که بهرام، گوران زیر چهارسال را نمی‌کشت و آنان را داغ و در دشت رها می‌کرد و کسی اجازه شکار کردن آن‌ها را تا پایان عمر نداشت.

گور اگر صد گرفت پشتاپشت　　کمتر از چارساله هیچ نکشت
خون آن گور کرده بود حرام　　که نبودش چهارسال تمام
نام خود کرد بر رانش　　داد سرهنگی بیابانش (نظامی، ۱۳۰۰، ۶۹).

۱۷. تاریخ‌نگار و جغرافی‌دان بغدادی: ۲۸۳–۳۴۶ ه.ق./ ۸۹۶–۹۵۷ م.

۱۸. نخستین خلیفه عباسی: ۱۳۲ ه.ق./ ۷۵۰ م.

۱۹. گذراندن دوران خردسالی و ولایت‌عهدی بهرام در حیره و تربیت وی توسط امرای عرب با این رویکرد مرتبط است.

۲۲. از دودمان خاصی بودن و به دیگر سخن، خونِ خانواده و تبارِ مخصوصِ حکومت‌گر را، در تن داشتن. نژاده در لغت به‌معنای صاحب نژاد، دارای اصل و نسَب و نسل خوب، اصیل و نَجیب است (دهخدا، ج ۱۴، ۱۳۷۷، ۲۲۴۴۶).

۲۱.متن این نسب‌نامه چنین است: «بویه بن فنا خسرو بن تمام بن کوهی بن شیره زیل بن شیرانشاه بن سیستان بن سیس‌جرد بن شیره زیاد بن سناد بن بهرام گور» (صفا، ۱۳۵۶، ۲۲۰).

ART University e-Journal Website



## فهرست منابع


- آداموا، آدل تیگرانوا و گیوزالیان، ل.ت. (۱۳۸۶) *نگاره‌های شاهنامه*، ترجمه زهره فیضی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- ابن فقیه (۱۹۸۸ م./۱۳۶۶ ه.ش.) *مختصر کتاب البلدان*، دار احیاء التراث العربی، لبنان، بیروت.
- انصاف‌پور، غلامرضا (۱۳۵۶) *ساخت دولت در ایران*، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- برهان، محمدحسین بن خلف (۱۳۶۱) *برهان قاطع*، جلد ۴، مقدمه و تصحیح دکتر معین، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- بری، مایکل (۱۳۸۵) *تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی*، ترجمه جلال علوی‌نیا، نشر نی، تهران.
- بویل، ج.آ. (۱۳۷۱) *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمه حسن انوشه، جلد ۵، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۴) *پژوهشی در اساطیر ایران*، نشر آگه، تهران.
- بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۱۳۵۶) *تاریخ بیهقی*، تصحیح علی‌اکبر فیاض، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد.
- پارکین، فرانک (۱۳۸۴) *ماکس وبر*، ترجمه شهناز مسمی‌پرست، انتشارات ققنوس، تهران.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹) *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، نشر نارستان، تهران.
- پرگاری، صالح (۱۳۷۹) «علل فروپاشی حکومت ایلخانان»، مجموعه *مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن*، جلد ۱، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران، صص ۳۴۷-۳۶۳.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۳۸) *شاهکارهای هنر ایران*، اقتباس و نگارش پرویز ناتل خانلری، انتشارات بنگاه صفی‌علی‌شاه، تهران.
- پولیاکووا، یلنا آرتیوموونا؛ رحیموا، ز.ای (۱۳۸۱) *نقاشی و ادبیات ایرانی*، ترجمه زهره فیضی، انتشارات روزنه، تهران.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۷) *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، انتشارات سخن، تهران.
- ثعالبی، ابومنصور عبدالملک بن محمد (۱۳۶۸) *تاریخ ثعالبی یا غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*، ترجمه محمد فضایلی، نشر نقره، تهران.
- جهانبخش، فرهنگ ( ۱۳۸۶) *تاریخ اندیشه ایرانی در دو قرن سکوت*، ناشر مؤلف، تهران.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷ ) *لغتنامه دهخدا*، مؤسسه لغتنامه دهخدا انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
- دیماند، موریس اسون (۱۳۶۵) *راهنمای صنایع اسلامی*، ترجمه عبدالله فریار، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- رستگار، نصرت‌الله (۱۳۸۴) «مشروعیت حکومت از دیدگاه فردوسی»، نشریه *آینه میراث*، سال سوم، شماره ۲، صص ۹-۴۰.
- رستم‌وندی، تقی (۱۳۸۸) *اندیشه ایرانشهری در عصر اسلامی*، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- زرشناس، زهره (۱۳۸۴) *میراث ادبی روایی در ایران باستان*، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
- زمانی، عباس (۱۳۹۰) *تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی*، انتشارات اساطیر، تهران.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۳) *فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان*، نشر میرک، آمریکا (هوستون).
- شجاعی‌زند، علیرضا (۱۳۷۶) *مشروعیت دینی دولت و اقتدار سیاسی دین*، مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی تبیان، تهران.
- شریعتی، علی (۱۳۸۱) *تشیع علوی و تشیع صفوی*، انتشارات چاپخش، تهران.
- شعبانی، رضا (۱۳۷۱) *مبانی تاریخ اجتماعی ایران*، نشر قومس، تهران.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۶) *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد ۱، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- غلامی‌نژاد، محمدعلی؛ تقوی، محمد و براتی، محمدرضا (۱۳۸۶)، «بررسی تطبیقی شخصیت بهرام در شاهنامه و هفت‌پیکر»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، شماره ۱۵۸، صص ۱۱۷-۱۳۸.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۹۶۰-۱۹۷۱ م./ ۱۳۳۹-۱۳۵۰ ه.ش.) *شاهنامه* (متن انتقادی)، تصحیح م.ن. عثمانوف و رستم علی‌یف، انتشارات دانش، مسکو.
- قزوینی، زکریا بن محمد بن محمود (۱۳۷۳) *آثارالبلاد و اخبارالعباد*، ترجمه جهانگیر میرزا قاجار، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- کرمر، جوئل. ل. (۱۳۷۵) *احیای فرهنگی در عهد آل‌بویه*، ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
- کریستین سن، آرتور (۱۳۶۷) *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمه رشید یاسمی، انتشارات امیرکبیر، تهران.


http://Journal.art.ac.ir

- کسرایی، محمدسالار (۱۳۸۹) *«فرمانروایی توأمان: حکومت و مشروعیت در ایران باستان»*، فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوقی و علوم سیاسی، دوره ۴۰، شماره ۲، صص ۱۸۹-۲۰۸.
- مرادیان، خدامراد (۱۳۵۵) *کشور حیره در قلمرو شاهنشاهی ساسانیان*، انتشارات بنیاد نیکوکاری نوریانی، تهران.
- مزداپور، کتایون (۱۳۸۹) *«قصه‌های بهرام گور در شاهنامه»*، پژوهش‌های ایران‌شناسی، (جلد بیستم- آفرین‌نامه)، به کوشش نادر مطلبی کاشانی، نشر بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، تهران، صص ۲۱۴-۲۴۳.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۰۰ ) *هفت‌پیکر*، تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، نشر علمی، تهران.
- نیکخواه، هانیه و شیخ مهدی، علی (۱۳۸۹) «رهیافتی به سیاست‌های فرهنگی ایلخانیان در سدهٔ هفتم ه.ق.»، *مجله هنر اسلامی*، سال هفتم، شماره ۱۳، صص ۱۰۹-۱۲۹.
- یارشاطر، احسان (۱۳۷۷)، *ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان*، ترجمه حسن انوشه، جلد ۳ قسمت دوم، امیرکبیر، تهران.
- Harper, Prudence Oliver (1978), *The Royal Hunter*, Asia House Gallery, New York.
- http://collections.vam.ac.uk (access date: 08/10/2010)
- http://www.hermitagemuseum.org (access date: 20/04/2011).
- http://www.metmuseum.org (access date: 12/05/2011)