



نمادینگی نقش ماکیان در منسوجات ساسانی از منظر آیکونولوژی اروین پانوفسکی (مورد مطالعاتی: خروس، مرغابی، طاووس)*

نسترن صابری^۱، آمنه مافی تبار^{۲*}

^۱ کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشگاه معماری و هنر پارس، تهران، ایران

^۲ استادیار، عضو هیات علمی گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۹/۲/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۴/۲)

DOI: 10.29252/rahpooyesoore.6.3.5

چکیده

اروین پانوفسکی در بررسی تصویر، سه مرحله در نظر می‌گیرد: گام اول به توصیف آیکونوگرافیک / پیش‌شمایل‌نگارانه مشهور است. در گام دوم یا تحلیل آیکونوگرافیک (آیکونوگرافی) / شمایل‌گردانی، معنای مکنون در یک اثر محل توجه قرار می‌گیرد و سرانجام در گام سوم؛ یعنی آیکونولوژی، محقق با تفسیر آیکونوگرافیک یک نقش‌مایه، نسبت به کشف محتوای ذاتی آن اقدام می‌کند. با این رویکرد در مقاله پیش‌رو، پرسش آن است: از منظر آیکونولوژی اروین پانوفسکی، نقش ماکیان پرتکرار در منسوجات ساسانی چگونه تحلیل و تفسیر می‌شود؟ فرضیه آنکه، این نوع پرندگان به‌رغم بی‌بهرگی از جلوه‌های ترکیبی و غریب، برمفاهیم فراتری دلالت می‌کنند که هم‌سو با شکوه و حشمت سلطنت ساسانی است. نتیجه به روش تحلیلی تاریخی، با استفاده از مطالعات اسنادی و گزینش سه قطعه پارچه به شیوه هدفمند نشان می‌دهد نقش ماکیان پرتکرار در پارچه‌های ساسانی به خروس، مرغابی و طاووس ارجاع می‌دهد. هر کدام از این نقوش با معانی قراردادی خاصی خویشاوندی دارد که به ترتیب در قالب نویدبخش روشنایی، آب‌های پاک و حیات مجدد قابل تعریف است. در بحث تفسیر ارزش‌های نمادین نیز می‌توان مدعی بود هر سه مورد با مفهوم فره ایزدی، اقبال و نیکبختی سلطنتی، قرابت معنایی برقرار کرده و پایداری و فزونی آن را برای دارنده خود تمنا می‌کنند.

واژگان کلیدی

ساسانی، پارچه، آیکونولوژی، اروین پانوفسکی، نقش ماکیان

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس نگارنده اول با عنوان «آیکونوگرافی نقوش منسوجات ساسانی در طراحی پوشاک مجلسی» در مؤسسه آموزش عالی معماری و هنر پارس با راهنمایی نگارنده دوم است.

** نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۲۱۸۸۶۰۵۰۱۴؛ پست الکترونیک: a.mafitabar@art.ac.ir

مقدمه

در منسوجات ساسانی، ماکیان به مثابه گونه‌ای از نقوش پرتکرار، در معنای بسیط «گروهی از پرندگان هستند که بال‌هایشان نسبت به جثه آنها کوتاه است و به همین جهت کم پرواز می‌کنند. به عنوان نمونه کبک، بوقلمون، طاووس و انواع مرغ‌های خانگی جزء این دسته هستند» (معین، ۱۳۸۶، ذیل ماکیان). با این تعریف، هدف نگارندگان این مقاله، مطالعه نقوش انواعی از پرندگان است که نه فقط به جهت فقدان جنبه‌های ترکیبی همچون سیمرخ در وجه اول از جنبه‌های شگفت‌عاری هستند که در مرتبه بعد به دلیل محدودیت به بستر زمین و عدم دستیابی به عالم آسمان‌ها که برای بشر آن روز نشانی از الوهیت بود، کاملاً در وجه مادی تعریف می‌شوند. این نوع از پرندگان همچون شاهین، باز یا عقاب در آسمان‌ها به پرواز درنیامده و با فقدان این بالگشایی، مصادیق فرازمینی ویژه‌ای را به ذهن متبادر نمی‌کنند. با این حساب تدقیق در چنین نمونه‌هایی از منظر آیکونولوژی^۱ اروین پانوفسکی^۲، دستاوردهایی در عرصه نمادینگی نقوش به دنبال خواهد داشت که پیش از این مغفول واقع شده است چراکه در مراتب سه‌گانه رهیافت پانوفسکی، طی یک مطالعه گام‌به‌گام پس از کشف معنای ابتدایی و طبیعی^۳ یک نقش‌مایه موسوم به توصیف آیکونوگرافیک^۴؛ در مرحله بعد یعنی تحلیل آیکونوگرافیک (آیکونوگرافی)^۵، معنای قراردادی یا ثانوی^۶ مکنون در تصاویر به مدد دانش حاصل از منابع ادبی مورد تدقیق واقع می‌شود و سرانجام در آخرین اقدام یعنی تفسیر آیکونوگرافیک (آیکونولوژی)، ارزش‌های نمادین^۷ هر مصداق با نظر به تاریخ‌نشانه‌های فرهنگی مورد دست‌اندازی قرار می‌گیرد بنابراین آنچه به دنبال می‌آید به دنبال پاسخ برای این پرسش است: از منظر آیکونولوژی اروین پانوفسکی، نقش ماکیان پرتکرار در منسوجات ساسانی چگونه تحلیل و تفسیر می‌شود؟ فرضیه آن است، نقش ماکیان پرکثرت که در این پژوهش براساس نمونه‌گیری هدفمند در قالب خروس، مرغابی و طاووس تعریف می‌شود به معنای تمثیلی و حتی نمادینی گواهی می‌دهند که معمولاً در اغناء مفهومی نقش پرندگان بلندپرواز، ترکیبی و غریب محل توجه بوده است. هدف، دستیابی به معنا یا محتوای ذاتی^۸ نقش پرندگان طبیعی و کم‌پرواز در منسوجات ساسانی است. بر این اساس پس از بررسی مراتب مطالعه تصویر نزد اروین پانوفسکی و نظری کوتاه بر زمینه‌های فرهنگی عصر ساسانی، نسبت به تفسیر آیکونوگرافیک سه قطعه پارچه ساسانی با نقش خروس، مرغابی و طاووس اقدام نموده و نتیجه در قالب جدول عرضه می‌شود.

پیشینه پژوهش

تاریخ مطالعه درباره آیکونولوژی به ادبیات یونان باستان بازمی

گردد. همچنین می‌توان در متون قرون وسطی اشاره‌های متعددی در این زمینه ملاحظه کرد؛ اما اگر هدف، در نظر گرفتن تاریخ مشخصی برای این سنخ از مطالعات باشد، باید به سده شانزدهم میلادی رجوع داشت (نصری، ۱۳۹۷: ۱۸). آیکونولوجیا^۹ (۱۵۹۳ م.) اثر رباستان‌شناس انسان‌گرا، سزار رپیا^{۱۰}، همواره از اعتبار بی‌نظیری برخوردار بوده است (عبدی، ۱۳۹۱: ۲۷) بعدها تمایل به تحقیقات آیکونوگرافی در سده هجدهم میلادی گسترش یافت و در نهایت ابی واربروگ^{۱۱} مطرح کرد برای تحلیل آثار هنری هر دوره، آشنایی با اسطوره‌شناسی، ادبیات، تاریخ و حیات اجتماعی و سیاسی آن عصر ضروری است (نصری، ۱۳۹۷: ۲۰) به واقع این رویکرد در سده بیستم در دنیای علم به شکل رسمی مطرح شد و توسط یکی از اعضای حلقه واربروگ یعنی اروین پانوفسکی توسعه یافت. او با کتاب مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس^{۱۲} شیوه‌ای را در نقد هنر پایه‌گذاری کرد که توسط سایر پژوهشگران در سرتاسر دنیا دنبال شد.

در زبان فارسی، ناهید عبدی با نگارش رساله دکتری در سال ۱۳۸۷، با عنوان بررسی تحلیلی نگارگری ایران در مکاتب هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی، پیش‌تاز این جریان است. مطالعه‌ای که بعدها به صورت کتاب درآمدی بر آیکونولوژی در ۱۳۹۱ نشر پیدا کرد. در همان سال مقاله «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی» از امیر نصری در کیمیای هنر به چاپ رسید. با ترویج این رویکرد در مطالعات فارسی زبان، آثاری پدید آمدند که این منظر را جهت مورد پژوهی‌های مختلف به کار گرفتند. از جمله آنها باید به مقاله «آیکونوگرافی نماد عقاب و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)» از مهران ملک و بهار مختاریان اشاره کرد که در ۱۳۹۱ در نامه انسان‌شناسی منتشر شد. اندکی بعد، شماره یکم کتاب تخصصی نقدنامه در سال ۱۳۹۲ به موضوع آیکونولوژی در هنر اختصاص یافت و با بررسی نکات پوشیده این منظر، امکان به کارگیری آن در بررسی هنر ایرانی را اشاعه داد. از متأخرترین این شکل از مطالعات می‌بایست از «شاپور هفت‌دست فیل یا ی زحل؟ (خوانش آیکونوگرافیک نقش‌های از اسکندرنامه نقالی)» یاد کرد که در ۱۳۹۸ نیما ادهم و مهدی حسینی در نشریه مطالعات تطبیقی هنر به چاپ رساندند و دیگر بار نگارگری ایرانی را از این نظرگاه مورد بحث و فحص قرار دادند. در زمینه خاص آیکونوگرافی هنرهای ساسانی می‌توان به مقاله «تفسیر شمایل‌نگارانه صحنه‌های شکار در ظروف ساسانی» از ندا اخوان‌اقدم در سال ۱۳۹۳ در فصلنامه کیمیای هنر اشاره کرد که به تفسیر نمادهای صحنه شکار در ظروف ساسانی پرداخته است. از سویی، بیشتر مکتوباتی که به نساجی عصر ساسانی پرداخته‌اند، پارچه‌بافی را در خلال دیگر هنرهای رایج در آن



دوره، فقط در سطح توصیف مورد بررسی قرار داده‌اند. در این میان، شاید تخصصی‌ترین اثر در حوزه خاص منسوجات ساسانی، کتاب طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافته‌های ساسانی باشد که محمدرضا ریاضی در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسانده است. آثار دیگری نیز موجود هستند که نساجی را در تمام ادوار مورد بررسی قرار داده و فصلی از آن را به عصر ساسانی اختصاص می‌دهند. موارد بی‌شماری نیز در قالب مقاله وجود دارند که با نگاه تطبیقی نساجی ساسانی را در قیاس با دوره‌های تاریخی یا سرزمین‌های دیگر به چالش گرفته‌اند. برخی دیگر نیز نمادینه‌های موجود در هنر ساسانی را در خلال تمامی هنرها از جمله منسوجات مورد مذاقه قرار داده‌اند که از جمله آنها «ارتباط ایزد باد(وای) با نوارهای در حال اهتزاز ساسانی» و «نمادشناسی نقش مرغابی‌سانان در آثار هنری ایران» است که به ترتیب از مینا جلالیان و شکیلا کریمی در سال‌های ۱۳۹۷ و ۱۳۹۸ در نشریه هنر و تمدن شرق به چاپ رسیده‌اند.

پیشینه پژوهش نشان می‌دهد نقش پرندگان و خاصه ماکیان در منسوجات ساسانی از یک منظر روشمند همچون آیکونولوژی به چالش گرفته نشده است بنابراین مطالعه آن در چارچوب نظری مشخص و در حیطه‌ای فراتر از تشریح وضعیت موجود؛ محققان را در وقوف به نکات پوشیده‌ای یاری می‌رساند که پیش از این محل توجه واقع نشده است.

روش‌شناسی پژوهش

این مقاله به لحاظ هدف، در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای بوده و از نظر روش‌شناسی، تحلیلی-تاریخی است چراکه می‌کوشد بر مبنای دستاوردهای مطالعات آیکونولوژی، نسبت به واکاوی محتوای نمادین نقش ماکیان در منسوجات ساسانی اقدام نماید. تجزیه و تحلیل داده‌ها به شکل کیفی صورت می‌پذیرد و گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) انجام گرفته و ابزار آن، به برگه شناسه(فیش) خلاصه می‌شود. مصادیق تصویری این مقاله نیز به شکل هدفمند انتخاب شده‌اند تا سه نمونه‌ای که از جامعه آماری پارچه‌های منسوب به عصر ساسانی به عاریت می‌آیند، تجسّدی از نقش خروس، مرغابی و طاووس را بر خود داشته باشند.

مراتب مطالعه تصویر در الگوی اروین پانوفسکی

اروین پانوفسکی انگاره‌ای جامع را برای تشریح هنرهای دیداری براساس سه لایه از معنا توسعه بخشید. برطبق نظر پانوفسکی، در اولین سطح از جهان، اشیاء و وقایع طبیعی قرار دارد که بدهی است. سطح دوم معانی قراردادی است که می‌توان آنها را در مایه‌ها و لحن‌های آثار هنری کشف کرد؛ این قلمرو همان شمایل‌نگاری در مفهوم دقیق واژه برای تعریف این معانی قراردادی است؛ و سرانجام اصول بنیادینی از ارزش‌های نمادین وجود دارند و فرآیند شهودی

کشف آنها در سایه شمایل‌شناسی توصیف می‌شود(کیپنبرگ، ۱۳۷۲: ۱۴۲). سطح اول یا پیش پیکرنگاری، شامل به رسمیت شناختن اشکال مشخص است. در این مرحله شمایل‌شناس فرم‌های خاص اثر را شناسایی کرده و آنها را به‌عنوان فرم‌های شناخته شده و آیکون به رسمیت می‌شناسد(تدین، ۱۳۹۵: ۸). در این مرحله تنها عناصر دیداری و اولین ارجاعات آنها که در همین سطح قرار دارند و تنها حالتی تشریحی به خود می‌گیرند، مورد استفاده تحلیل‌گر هستند(حسامی و احمدی، ۱۳۹۰: ۸۷). مرحله بعد موسوم به تحلیل آیکونوگرافیک نه‌تنها مستلزم شناسایی صحیح نقش‌مایه‌هاست، بلکه درک موضوع ثانویه مستتر در نقش‌مایه‌های هنری یا ترکیبات آنها که موضوع انتقال مفاهیم و مضامین اثر است، یا به عبارتی سازنده تصاویر، داستان، تاریخ یا تمثیل‌هاست مورد توجه قرار می‌گیرد(عبدی، ۱۳۹۱: ۵۶). به‌واقع سطح دوم یا شمایل‌نگاری، شامل معانی ثانویه و یا متعارف اثر در همان فرهنگ ارائه اثر است که شامل تفسیری عقلانی از اثر در یک زمینه مشترک فرهنگی است (تدین، ۱۳۹۵: ۸). می‌توان مدعی بود شمایل‌نگاری رویکردی است که به تحلیل معنای مکنون در اثر می‌پردازد. «این موضوع نشان می‌دهد که پانوفسکی جزء آن گروه از مورخان است که فرم اثر هنری را مجزا از محتوای آن بررسی می‌کند. تا پیش از او، بیشتر مورخان هنر بر مسائل انضمامی یا فرم ظاهری اثر تأکید داشتند. درحالی‌که پانوفسکی، در این مرتبه از معنا، باور دارد شمایل‌نگاری، به‌جای فرم اثر هنری، صرفاً به محتوای آن توجه دارد»(نصری، ۱۳۹۷: ۳۰).

در مرتبه سوم، تحلیل صرف وجود ندارد، بلکه به تفسیر اثر نیز پرداخته می‌شود. سطح سوم یا شمایل‌شناسی، به بررسی نمادین اثر می‌پردازد و با نگاهی عمیق و شهودی سعی در کشف رازهای اثر دارد. این سطح تنها به بیان درک ذهنی محقق از اثر می‌پردازد و اغلب با بررسی ناخودآگاه جمعی یک ملت یا یک دوره معین همراه است. در سطح سوم زنجیره‌هایی معنایی با دلالت‌های ضمنی، بررسی تصویر را به علوم دیگر مربوط می‌کند(تدین، ۱۳۹۵: ۸). مورخ هنر موظف است در بررسی خود از اثر یا آثار هنری، آنچه از نظر او معنای ذاتی این آثار تلقی می‌شود مورد واکاوی قرار دهد(پانوفسکی، ۱۳۹۳: ۷۰). سطح سوم، پنهان‌ترین حرف‌های ناگفته اثر هنری است؛ هر آنچه عمداً یا سهواً توسط خالق اثر در آن جای گرفته است و در خوانش سطحی و بدون مذاقه بیان نمی‌شود یا حداقل بلاواسطه توسط مخاطب درک نمی‌شود، در این مرحله کشف و تحلیل می‌شود (حسامی و احمدی، ۱۳۹۰: ۸۸). به‌واقع آخرین سطح آیکونولوژی با نظر به فرهنگ رایج در زمان و مکان آفرینش تصویر به محتوای درونی تصویر می‌پردازد.

نظری کوتاه بر فرهنگ عصر ساسانی

دوره ساسانی (۶۵۱-۲۲۴ م.) با پادشاهی اردشیر بابکان آغاز شد و با مرگ یزدگرد سوم پایان یافت (بوسایلی و شراتو، ۱۳۸۹: ۳۵). ساسانیان که برگستره وسیعی فرمان می‌راندند فرهنگ و هنر خود را علاوه بر سرزمین‌های تحت سلطه به سایر ممالک خارجی چون روم، چین، هند، اروپای غربی و حتی آفریقا صادر کردند. «حتی پس از ظهور اسلام تأثیر هنر ساسانی، در هر جا که اسلام توسعه یافت، کم‌وبیش در آثار هنر اسلامی جلوه‌گر شد» (زمانی، ۱۳۹۰: ۲۴). این سلسله که از سده سوم تا هفتم میلادی بر ایران بزرگ حکم‌فرمایی می‌کرد بنیانی آمیخته با فرهنگ دینی بنا نمود. درحقیقت از آنجا که در روزگار ساسانی، مذهب زرتشت رسمیت داشت، نمادینه‌های این آیین، دست‌مایه بارزشی شد که در غالب نقوش مورد استفاده در آثار هنری ظهور پیدا کند. «هیئت روحانیون با دخالتی که در امور ارضی می‌کردند، آن امور را جنبه مقدس و رنگ دیانتی می‌بخشیدند، این طایفه در کلیه مواردی که در زندگانی افراد پیش می‌آمد حق مداخله داشتند» (دیاکنوف و دیگران، ۱۳۹۱: ۹۸). «درواقع، آثار به‌جامانده دارای اهمیت خاص سیاسی، دینی و آئینی هستند و ظاهر آنان با نیازهای سلطنتی و آیین‌های مذهبی هماهنگ است» (اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۴۹-۴۸). یکی از برجسته‌ترین آثار هنری ساسانی که تبلور این اندیشه سیاسی و مذهبی است، پارچه‌های به‌جای‌مانده از آن دوره است. به‌ویژه آنکه این نوع از تولیدات به لحاظ هنری نیز ارشمنند هستند. «پارچه‌بافان دوره ساسانی، نوآوری‌های زیادی در ارائه طرح‌ها و نقوش جدید نمودند و به‌منظور تولید بافت‌های پیچیده، دستگاه‌های بافندگی را توسعه دادند» (طالب‌پور، ۱۳۹۴: ۵۳). مرغوبیت بافته‌های ابریشمی، کتانی، پشمی و پنبه‌ای در دوره ساسانیان نشانگر توجه خاص پادشاهان به این صنعت است، به کار گماردن فن‌آوران سوریایی به دستور شاپور دوم و ایجاد کارخانه‌هایی در شهرهای ایران (خوزستان، شوشتر و غیره) رونق پارچه‌های ابریشمی را سبب شد تا آنجا که بسیاری از کشورهای آن زمان که خود در بافتن پارچه دستی داشتند از نقوش زیبای پارچه‌ای ابریشمی ایران تقلید کردند (غیبی، ۱۳۹۵: ۲۳۴). به این ترتیب آثار هنری متنوع به‌جای‌مانده از آن دوره و البته در پیشاپیش آنها منسوجات به مظهر فرهنگی آن عصر بدل شدند.

آیکونولوژی نقوش چند پرنده بر منسوجات ساسانی

پارچه با نقش خروس

قطعه پارچه تصویر ۱، طایری را بر زمینه زرد طلایی پارچه مجسم می‌سازد که با هاله تقدس بخش دور سر در فرم دایره محاط شده است. فرم سر، گردن و طوق رنگین گرداگرد آن، شکل



تصویر ۱. پارچه با نقش خروس، ابریشم، حدود سده‌های ۷-۶ میلادی، موزه واتیکان (Malekzadeh Bayani, 1971: 17)

پنجه‌ها، شیوه تجسم پروبال پرنده و به‌کارگیری رنگ‌های متنوع به‌ویژه زرد و سرخ و سیاه، پرنده‌ای را نشان می‌دهد که براساس تجربه پیشین نگارندگان، نقش خروس را تداعی می‌کند. درتحلیل آیکونوگرافیک آنکه «خروس از مصدر خرئوس در اوستا»^{۱۳} به معنی خروشدیدن و خروش است. این مرغ در اوستا پیک سروش^{۱۴} و ایزدی است که پاسداری شب به او سپرده شده است» (هینلز، ۱۳۸۳: ۴۵۱). در اوستا، خویش‌کاری ایزد سروش، نگهداری از شب است و سروش برای فراخواندن مردم به سحرخیزی، از خروس کمک می‌گیرد. در وندیداد^{۱۵} آمده است: «مرغی است به نام پروردش که همگام بامداد پگاه بانگ برمی‌دارد که ای مردمان بپاخیزید و...» (پورداوود، ۱۳۹۲: ۲۷۰) در دوران باستان عقیده بر این بود که ارواح شریر در تاریکی فعال هستند و خروس با بانگ بامدادی آنان را می‌راند و خبر از روشنایی می‌دهد (اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۱۰۴). به نظر می‌رسد خوانش آیکونوگرافیک خروس در پارچه ساسانی مؤید آن است که این نقش با مفهوم آئینی نوید روشنایی، بامداد و سحرخیزی گره خورده است. در تفسیر آیکونوگرافیک و دستیافت به دنیای ارزش‌های سمبلیک این نماد؛ خروس در قطعه پارچه مورد بحث، هاله نور به دور سر داشته و در دایره محاط شده است. با چنین ویژگی، تدقیق در تاریخ نشانه‌های فرهنگی، نقش خروس را با تقدس‌مآبی بیشتر به مظهري از فرّه شاهی بدل می‌کند، چرا که در دنیای اساطیری، نور به دور سر موجوداتی حلقه می‌زند که شایسته نور الهی هستند بنابراین جانورانی هم که با نور همراه می‌شوند به یقین ماهیت الوهی به خود می‌گیرند خاصه آنکه در هنر ساسانی، نماد افتخار فرّه در خانواده سلطنتی به شکل هاله نورانی، سر پادشاهان را احاطه می‌کند. به عبارت دیگر «فرّه درخشش نیروی هورمزد آفریده است که در خدایان، فرمانروایان و



تصویر ۲. پارچه با نقش مرغابی، ابریشم، حدود سده‌های ۷-۹ میلادی، جمع‌آوری‌شده در چین توسط جک دالتون (URL1)

باور با توجه به گل‌های طرفین قاب‌ها به صورت نیلوفر آبی، تقویت می‌شود. «مینوی همه آنها، آبان است که با صفت آن‌ها شناخته می‌شود. گل نیلوفر متعلق به اوست» (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۶).

در تفسیر آیکونوگرافیک این پرند اهورایی، جستجو در جزئیاتی همچون نوار در اهتزاز دور گردن و حلقه آویز به منقار وی راهگشاست. «بر اساس باورهای عهد ساسانی، حلقه‌ای که شهریار از ایزد یا الهه‌ها دریافت می‌کرد نماد فرّ ایزدی و به مفهوم اجازه و تفویض قدرت به فرمانروا از سوی ایزدان به شمار می‌رفت. این حلقه دارای ویژگی خاصی است بدین معنی که نوارهای بلند موج به آن متصل است» (آورزمانی، ۱۳۹۳: ۳۳۹). افزون بر آن، «نوارهای بلند، موج و در اهتزاز از شاخصه‌های هنر ساسانی است که ارتباط با نیروهای آسمانی را تداعی می‌کند. این نوارها با آنچه سبب فرّه‌مندی، حفظ فرّه و افزونی آن می‌شود ارتباط دارد و حتی نماد مناسبی برای جایگزینی بال محسوب می‌شده است» (جلالیان، ۱۳۹۷: ۵). با این حساب، در مرتبه سوم و در جهت دستیابی به عمیق‌ترین لایه‌های معنایی این نقش، بر اساس تاریخ نشانه‌های فرهنگی، حلقه آویز به منقار مرغابی و نوار در اهتزاز به دور گردن وی در هم‌سویی با محتوای سمبلیک بال پرند، بهره‌مندی این جانور از فرّه ایزدی را محل تأکید قرار می‌دهد و بین نقش مرغابی در این قطعه پارچه و مضامین مرتبط با فرّه همچون توفیق، سعادت و نیکی‌بخشی خویشاوندی برقرار می‌کند. درست همانطور که «در متون ایران باستان، به جایگاه ویژه پرندگان تیزپرواز به عنوان واسطه آسمان و انسان اشاره شده است و پرواز او در آسمان و گستردن بال‌هایش بر فراز آدمیان را نمادی از قدرت و رحمت ایزدی برای انسان‌ها دانسته و آن را به عنوان یکی از مأموره‌ای فرّه تعبیر کرده‌اند» (امامی و حسامی، ۱۳۹۴: ۲۰). در اینجا نیز مرغابی به مثابه پرند اهلی و کم‌پرواز به مدد به‌کارگیری نشانه‌ها و نمادهای الوهی به لحاظ

پهلوانان شکوفا می‌شود. با استناد به نشانه‌های پهلوی باید گفت فرّه در دوره ساسانی با بخت معنایی برابر یافته که این تحول مفهوم فرّه را نشان می‌دهد» (زمردی، ۱۳۸۸: ۳۳۸). به این ترتیب محدود شدن سر خروس در هاله نورانی و قرار گرفتن کل اندام او در فرم دایره، مخاطب آگاه به دانش نمادشناسی را به مرتبه سوم تحلیل هدایت می‌کند. با این حساب چنین نقشی، آبستن مضمونی فراتر از معنای تلویحی سحرخیزی بوده و با فرّه و مفاهیم عمیق متناسب با آن همچون نیکی‌بخشی، روشنی بخشی و موفقیت هم‌نشینی پیدا می‌کند. «فرمانروایان، موبدان، آریاییان، زرتشت و... فرّه مخصوص به خود را دارند. تا زمانی که فرّه ایزدی با فرمانروایان همراه باشد، پیروزی با آنها یار است و به مجرد آنکه فرّه از آنها بگریزد، بخت از آنان روی می‌تابد» (قلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۳۱۳).

پارچه با نقش مرغابی

تصویر ۲، تکه پارچه‌ای را نشان می‌دهد که در متن قاب آن، پرندای تجسد یافته است. فرم این جانور به واسطه شکل گردن، چشم‌ها و همین‌طور منقار قوی و برجسته و البته پیچ و تاب بال، یادآور نوعی مرغابی، خاصه اردک نر است. رنگ سبزی سر حیوان نیز این باور را تقویت می‌کند. در تعریف پرندگان تحت عنوان مرغابی باید در نظر داشت: «مرغابی یا بط نامی است که معمولاً برای تعدادی از گونه‌های مرغابی‌سانان در خانواده اردکیان به‌کار می‌رود» (معین، ۱۳۸۶، ذیل مرغابی). شناخت این حیوان در منسوجات ساسانی، چندان دشوار نشان نمی‌دهد چرا که «نقش مرغابی در دوره ساسانی به فرم کاملاً واقع‌گرا ظاهر می‌شود» (کریمی، ۱۳۹۸: ۲۶). بر این اساس پس از حصول دانش پیش آیکونوگرافیک و تعریف این حیوان به عنوان مرغابی، باید بر اساس دانش ادبی نسبت به دسترسی معنای ثانوی این تصویر اقدام نمود. البته به‌طور کلی و از عصر باستان تاکنون این نگاه کلی وجود دارد که «در باور ایرانیان، هر پرندای که در ارتباط با آب باشد نمادی از آن‌ها یا ناهید است» (شهبازی و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۵۱). از سویی در شکل دقیق‌تر «از آنجا که نقش این پرند در دوران ساسانی و اوج آن‌ها پستی به وضوح در هنرها جلوه‌گر شد می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که مرغابی نمادی از آن‌ها، ایزدبانوی باروری و آب‌های پاک باشد» (کریمی، ۱۳۹۸: ۲۶). «اینکه مرغابی را از نشانه‌های آن‌ها آورده‌اند شاید منوط به اشتراک نقش نمادین آب در هر دو باشد که آن‌ها نماد آب است و مرغابی در آب خوراک خود را می‌یابد و به‌نوعی حیات او با آب است» (جوادی و بستار، ۱۳۸۳: ۱۸). به این ترتیب پس از شناسایی این پرند به‌عنوان مرغابی، در مرتبه فراتر، تحلیل آیکونوگرافیک، نشان می‌دهد که این نقش با الهه آن‌ها و مفاهیم منتسب به او قرابت معنایی ایجاد می‌کند. این

گرفته‌اند که در مقایسه با نمونه‌های طبیعی به جهت فرم اندام و رنگ آمیزی، طاووس را تداعی می‌کنند. در تحلیل معنای ثانوی نقش طاووس می‌توان اظهار کرد این حیوان در باور ساسانیان، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود چنانکه این نقش در الواح گچی تیسفون و حتی منسوجات به‌وفور قابل ملاحظه است. از سوی دیگر «در فرهنگ و هنر ساسانیان پیوند عمیقی بین طاووس و سیمرغ، پرنده اساطیری وجود دارد، به طوری که ساسانیان در تجسم سیمرغ از دم طاووس استفاده می‌کردند» (صادقی‌نیا و پوزش، ۱۳۹۵: ۵۶). در واقع طاووس به جهت شکل ویژه پیکره و نوع ایستایی دم که برای بسیاری دیگر از پرندگان قابل احراز نیست و البته رنگ‌های درخشان به نمادی از سلطنت شکوهمند پادشاهی ساسانی بدل گشت، بر بسیاری از هنرها همچون منسوجات نقش گرفت و جزئی از حیوان اساطیری سیمرغ شد چراکه طاووس در عین حال که در معنای قراردادی، نماد سلطنت است و «جامه‌هایی با چنین نقشی، متعلق به خاندان سلطنتی است» (موسوی و آیت‌اللهی، ۱۳۹۰: ۵۴). از لحاظ پیکربندی «با دمی همچون اشعه‌های خورشید پرنده بی‌مرگی نیز هست زیرا دم او نشان از خورشید دارد و نمادی از حیات



تصویر ۳. پارچه با نقش طاووس، ابریشم، حدود سده‌های ۴-۳ میلادی، (نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲: ۳۳)

معنای نمادین همچون خروس قطعه پارچه پیشین در سطح پرندگان بلندپرواز و حتی ترکیبی و غریب ارتقاء یافته و در نهایت در فرم سمبلیک دایره قرار گرفته است.

پارچه با نقش طاووس

در توصیف معنای ابتدایی تصویری ۳، دو پرنده به رنگ‌های نارنجی، آبی، فیروزه‌ای و سفید، به صورت متقابل، پشت به یکدیگر قرار

جدول ۱. آیکونولوژی نقش ماکیان در سه قطعه پارچه ساسانی (نگارندگان)

نقش ماکیان در منسوجات ساسانی	توصیف آیکونوگرافیک	تحلیل آیکونوگرافیک	تفسیر آیکونوگرافیک
<p>(Malekzadeh Bayani, 1971, 17)</p>	خروس است به واسطه فرم سر و گردن/ طوق رنگین دور گردن/ شکل پنجه‌ها/ شیوه تجسم پروبال پرنده/ رنگ‌های متنوع به ویژه زرد و سرخ و سیاه	نویدبخش روشنایی، بامداد، سحرخیزی	تأکید بر فره ایزدی و مفاهیم متناسب با آن همچون اقبال- و نیک‌بختی به واسطه حضور هاله نور و قرارگیری در فرم دایره
<p>(URL 1)</p>	نوعی مرغابی (احتمالاً اردک نر) است به واسطه شکل چشم‌ها/ فرم منقار/ اندازه و حالت گردن/ پیچ‌وتاب بال/ رنگ سبزی‌سبز آبی سر حیوان	ایزدبانوی آناهیتا و مفاهیم متناسب با وی همچون فزونی آب‌های پاک	تأکید بر فره ایزدی و مفاهیم متناسب با آن همچون توفیق و سعادت‌مندی به واسطه همراهی نمادهایی همچون روبان در اهتزاز، حلقه پادشاهی و قرارگیری در فرم دایره
<p>(نامجو و فروزانی، ۱۳۹۲، ۳۳)</p>	طاووس است به واسطه فرم سر و گردن/ حالت چشم‌ها و منقار/ تاج سر/ نوع ایستایی/ فرم اندام و دم در اهتزاز پرنده سمت چپ (احتمالاً به قرینه پرنده سمت راست)/ رنگ‌های متنوع آبی، فیروزه‌ای و نارنجی	خورشید و مفاهیم متناسب با آن همچون حیات مجدد و بی‌مرگی	تأکید بر فره ایزدی و مفاهیم متناسب با آن همچون پیروزی و بهروزی به واسطه وجود نمادهایی همچون خورشید، مروارید و قرارگیری سر حیوان در فرم دایره



مجدد است» (اخوان اقدم، ۱۳۹۶: ۱۴۰). بدین قیاس است که طاووس به عنوان مظهر بی‌مرگی و تجدید حیات نه فقط بر جامه افراد منتسب به دربار نقش می‌بندد که به‌عنوان بخشی از جانور ترکیبی سیمرغ، خاصیت جاودانگی را به آن تسری می‌دهد. در مرتبه سوم و با هدف تفهیم سنت محتوایی طاووس، مضمون بقاء اهورایی این پرنده به‌واسطه قرارگیری نقش خورشید مروارید نشان در پس سر وی، مورد تأکید قرار می‌گیرد. خورشید مصور در این قطعه پارچه، همچون هاله نور که دور سر خروس تصویرا قرار گرفته و دایره‌ای که آن را محاط کرده بود، فرّه ایزدی شاهان ساسانی را یادآوری می‌کند. «قرار گرفتن نقوش در داخل دایره نمادی از فرّه ایزدی است و به احتمال بسیار این نقش‌ها به ایزدان و فرّه آنها دلالت دارند. افزون بر آن، کادر مروارید دور نقوش منسوجات ساسانی، می‌تواند به قرص خورشید یا شمشه اشاره داشته باشد که در این صورت نیز نمادی از فرّه ایزدی است. تعداد دوایر در یک تصاویر می‌تواند نمادی از فرّه افزون و نماینده قدرت بیشتر و در نتیجه فرّه بیشتر باشد» (امامی و حسامی، ۱۳۹۴: ۲۲). در حقیقت ارزش نمادین فرّه در این قطعه پارچه به واسطه قاب‌بندی نقش خورشید با تزیینات مرواریدگون به سماجت مورد ابرام قرار می‌گیرد. «حلقه مروارید، نشانه فرّه است چراکه مروارید، نمادی از ایزدان آب (آناهیتا) و فرّه ایشان محسوب می‌شود» (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۹ و ۶۵). به این ترتیب در دنیای ارزش‌های سمبلیک عصر ساسانی نقش پارچه سوم نیز مترادف فرّه ایزدی قرار می‌گیرد و به شکل پوشیده و رازوار برمعانی متناسب با آن حکم می‌کند.

نتیجه‌گیری

مطالعه در روش تفسیری اروین پانوفسکی مشهور به آیکونولوژی نشان می‌دهد، کشف معنای نهادین هر تصویر مشتمل بر طی مراتب سه‌گانه است. اولین آنها که به توصیف پیش آیکونوگرافیک شهرت دارد به شناخت کلیات فرمی منتج می‌شود. در مرتبه بعد محقق با وقوف به دانش ادبی، نسبت به خوانش آیکونوگرافیک/ آیکونوگرافی اقدام می‌کند و در مرتبه نهایی با بهره‌گیری از تاریخ نمادها، امکان همدلی و دستیابی به محتوای درونی فراهم می‌گردد که به شکل آگاهانه یا ناآگاهانه در اثر هنری به نمایش درآمده است. منسوجات ساسانی به واسطه نقوش متنوع، مورد پژوهی مناسبی برای آزمون این منظر هستند. البته که به جهت گستره وسیع، نیاز به تحدید موضوعی ضروری است. براین اساس در این مقاله نقش ماکیان (پرنده‌گان اهلی و کم‌پرواز) مورد ژرف‌نگری قرار گرفت. علت این‌گزینهش آن بود که در نگاه نخست مفاهیم اساطیری بر مواضع مصادیقی پیشی نداشته باشند چرا که برخی از انواع طبیعی همچون عقاب یا گونه‌های اساطیری مانند سیمرغ، در صورت

ظاهری نشان می‌دهند که بر معانی ضمنی غنی‌تر دلالت می‌کنند. در این بین و در میان انواع ماکیان، نقش خروس، مرغابی و طاووس به‌عنوان نمونه‌هایی از پرنده‌گان پرتکرار در پارچه‌های ساسانی مورد مطالعه قرار گرفت. بنا به اسلوب عقاید عهد ساسانی، این پرنده‌گان، به‌عکس صورت ظاهر طبیعی و کاملاً زمینی، به ترتیب با نوید روشنی بخشی، آب‌های پاک و تجدید حیات قرابت معنایی برقرار می‌کنند. در کشف و شهود محتوای ذاتی؛ این نوع از ماکیان معمولاً با نقش مایه‌هایی همراه می‌شوند که به شکل تلویحی به فرّه ایزدی اشاره می‌کند و وجود این مفهوم نمادین در بطن رمزگانی آنها را تقویت می‌نماید. دایره، هاله نور، نیلوفر آبی، حلقه، خورشید، مروارید و روبان در اهتزاز مصادیقی از این طیف هستند که به حصول فرّه ایزدی برای این پرنده‌گان و در نهایت صاحب پارچه تأکید دارند. به‌واقع نمادینه‌های جانوری خروس، مرغابی و طاووس هرچند در قالب پرنده‌گان طبیعی تعریف شده‌اند، در شکل ظاهری از جنبه اساطیری عاری هستند و قدرت پرواز به دنیای فرازین را ندارند اما براساس دانش ادبی منتج از عصر ساسانی هر کدام به مفهوم فراتری اشاره می‌کنند که در نهایت با هم‌نشینی دیگر نشانه‌های فرهنگی با مضمون بهره‌مندی از فرّه ایزدی و معانی متناسب با آن همچون اقبال و نیکبختی سنخیت برقرار می‌کند (جدول ۱). بدین‌سان می‌توان مدعی بود که ساسانیان حتی در تجسم صور مادی در بستر هنرهای کاربردی همچون پرنده‌گان کم‌پرواز منقوش بر منسوجات، اغناء، مفاهیم اساطیری را در سر می‌پروراندند و با استفاده از دیگر نمادهای آیینی در کنار مصادیق ملموس، به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه نسبت به تبیین مفاهیم سمبلیک اقدام می‌کردند. امید است سایر پژوهشگران به‌عوض غور در بازه وسیع موضوعی، ژرف‌اندیشی در مصادیق خاص را هدف قرار دهند و با تأسی به رویکردهای روشمند علمی نسبت به تدقیق در آثار هنری این سرزمین اهتمام نمایند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Iconology /Iconographical Interpretati که در فارسی معادل آیکونولوژی، تفسیر آیکونوگرافی یا شمایل‌شناسی را برای آن در نظر گرفته‌اند.
2. Erwin Panofsky (1892-1968)
3. Primary & Natural Subject Matter
۴. Pre-iconographic Description که در فارسی به توصیف آیکونوگرافیک یا توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه معنی می‌دهد.
۵. Iconography/ Iconographical Analysis که در فارسی به آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافیک یا تحلیل شمایل‌نگارانه ترجمه می‌شود.



6. Secondary or Convection Subject Matter

7. Symbolic Values

8. Content or Intrinsic Meaning

9. Iconologia

10. Cesare Ripa (1560-1622)

11. Aby Warburg (1866-1929)

12. Studies in Iconology (Humanistic Themes in the Art of Renaissance)

۱۳. اصلی ترین کتاب دینی زرتشتیان

۱۴. سروش از ایزدان بزرگی است که بر نظم جهان مراقبت دارد و فرشته نگهبان خاص زرتشتیان است (قلی زاده، ۱۳۸۸: ۲۶۸).

۱۵. نوزدهمین دفتر از مجموعه اوستا

منابع فارسی

اخوان اقدم، ندا (۱۳۹۳)، تفسیر شمایل نگارانه صحنه های شکار در ظروف فلزی ساسانی. کیمیای هنر، ۳ (۱۲)، ۳۳-۵۰.

اخوان اقدم، ندا (۱۳۹۶)، بررسی ظروف فلزی ساسانی از دیدگاه نمادشناسانه. تهران، فرهنگستان هنر.

ادهم، نیما و حسینی، مهدی (۱۳۹۸)، شاپور هفت دست فیل پا یا زحل؟ خوانش آیکونوگرافیک نقش مایه ای از اسکندرنامه نقالی

۷۴-۱۲۷۳ ه.ق. مطالعات تطبیقی هنر، ۹ (۱۷)، ۵۹-۷۴.

امامی، مونا و حسامی، منصور (۱۳۹۴)، کاربرد میراث کهن ساسانی در طراحی نشانه. هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۲۰ (۳)، ۱۷-۲۴.

آورزمانی، فریدون (۱۳۹۳)، هنر ساسانی، تهران، پازینه.

بوسایلی، ماریو؛ امبرتو، شراتو (۱۳۸۹)، هنر پارتی و ساسانی.

مترجم یعقوب آژند، تهران، مولی.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۳)، شمایل نگاری و شمایل شناسی: مقدمه ای بر مطالعه هنر رنسانس. مترجم رباب فغفوری. کتاب ماه هنر، (۱۸۷)، ۶۴-۷۱.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۹۲)، وندیداد. کتاب سبز، تهران.

تدین نجف آبادی، نجمه (۱۳۹۵)، الگوی شمایل نگاری شیعی با تکیه بر بررسی شمایل نگارانه نسخه خاوران نامه فرهاد نقش. شباک، ۲ (۳)، ۴، ۱۹-۷.

جلالیان، مینا (۱۳۹۷)، ارتباط ایزد باد (وای) با نوارهای در حال اهتزاز ساسانی. هنر و تمدن شرق، ۶ (۲۲)، ۵-۱۸.

جوادی، شهره و بستار، عفت (۱۳۸۳)، عناصر منظر در هنر ساسانی. باغ نظر، ۱ (۲)، ۱۶-۲۴.

حسامی، منصوره و احمدی توانا، اکرم (۱۳۹۰)، مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی و نظریه شمایل شناسی اروین پانوفسکی؛ بررسی موردی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری. مطالعات

هنرهای تجسمی، ۲ (۲)، ۸۱-۹۶.

دیاکنوف، م؛ کریستن سن، آرتور؛ مینورسکی؛ آوری، پیترو؛ فرای، ن؛ زرین کوب، عبدالحسین؛ مشکور، جواد؛ شمیم، علی اصغر؛ بیانی، شیرین و هروی، جواد (۱۳۹۱)، به کوشش: ندا حسینی. تاریخ ایران از نگاه مورخان. تهران، ژرف.

ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۲)، طرحها و نقوش لباسهای و بافتههای ساسانی. تهران، گنجینه هنر.

زمانی، عباس (۱۳۹۰)، تأثیر هنر ساسانی در هنر اسلامی. تهران، اساطیر.

زمردی، حمیرا (۱۳۸۸)، نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر. تهران، زوار.

سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳)، فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان. هوستون آمریکا، میرک.

شهبازی شیران، حبیب؛ معروفی اقدم، اسماعیل؛ ستارنژاد، سعید و طهماسبی، فریبرز (۱۳۹۷)، مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الهه زن در ایران باستان (مطالعه نقش مایه های ظروف زرین و سیمین ساسانی

حاوی نقش این الهه). زن در فرهنگ و هنر، ۱۰ (۲)، ۲۳۷-۲۶۲.

صادقی نیا، سارا و بوزش، سارا (۱۳۹۵)، بررسی تأویلی و نمادشناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی. ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، ۱ (۲)، ۵۳-۶۲.

طالب پور، فریده (۱۳۹۴)، تأثیر نقوش ساسانی بر منسوجات اندلس. مطالعات تاریخ فرهنگی انجمن ایرانی تاریخ، ۷ (۲۵)، ۴۵-۷۲.

عبدی، ناهید (۱۳۸۷)، بررسی تحلیلی نگارگری ایران در مکاتب هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی. رساله دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران.

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، درآمدی بر آیکونولوژی نظریه ها و کاربردها. تهران، سخن.

غیبی، مهرآسا (۱۳۹۵)، هشت هزار سال پوشاک اقوام ایرانی. تهران، هیرمند.

قلی زاده، خسرو (۱۳۸۸)، فرهنگ اساطیر ایرانی. تهران، نشر پارسه. کریمی، شکیلا (۱۳۹۸)، نمادشناسی نقش مرغابی سانان در آثار هنری ایران. هنر و تمدن شرق، ۷ (۲۶)، ۲۱-۴۰.

کیینبرگ، اچ. جی (۱۳۷۲)، شمایل نگاری و دین. مترجم مجید محمدی. نامه فرهنگ، ۱۶ (۱۶)، ۱۴۷-۱۳۹، تهران.

معین، محمد (۱۳۸۶)، فرهنگ معین. تهران، زرین.

ملک، مهران و مختاریان، بهار (۱۳۹۱)، آیکونوگرافی نماد عقاب و مار در آثار جیرفت (هزاره سوم قبل از میلاد)، مجله انسان شناسی، ۱۰ (۱۷)، ۱۶۳-۱۹۵.

موسوی، بی بی زهرا؛ آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۹۰)، بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی. نگره، (۱۷)،



From the historians' point of view, Tehran, Jarph.

Hinnells, John Russell. (1973). *Persian Mythology*. United Kingdom, Hamlyn.

Kippenberg, H. G. (1987). *Iconography as Visible Religion. Encyclopedia of Religion*. Marmillan Publishing Company, 2-7.

Malekzadeh Bayani. (1971). *The Fine Arts of Iran in the Sasanian Period*. Tehran. Published by the Central Council of the Celebration of the 2500th Anniversary of the founding of the Persian Empire by Cyrus the Great, June.

Panofsky, Erwin. (1939). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. England, Oxford.

URL1: daultonart.com/silkroadtextile1.html, Access Date: 03/19/2020.

۴۷-۵۸.

نامجو، عباس و فروزانی، مهدی (۱۳۹۲)، مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی. هنر علم و فرهنگ، ۱(۱)، ۴۲-۲۱.

نصری، امیر (۱۳۹۲)، خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی. کیمیای هنر، ۱(۶)، ۲۰-۷.

نصری، امیر (۱۳۹۷)، تصویر و کلمه؛ رویکردهایی به شمایل‌شناسی تهران، چشمه.

هینلز، جان راسل (۱۳۸۳)، شناخت اساطیر ایران. مترجم باجلان فرخی. تهران، اساطیر.

منابع لاتین

Bussagli, Mario & Scerrato, Umberto. (1959). *Encyclopedia of Word Art*, Myers, Bernard S. (1959).

Encyclopedia of word art. New York, McGraw-Hill.

Dyakonov. M and Others. (2012). *History of Iran*



A Study on Symbolic Meaning of Poultry Motifs in Sassanid Textiles from the Standpoint of Erwin Panofsky's Iconology (Case Study: Rooster, Duck and Peacock Motifs)

Nastaran Saberi¹, Ameneh Mafitabari^{*2}

¹ M.A. Degree in Textile and Fashion Design at Pars University, Tehran

² Assistant Professor, Faculty Member of Textile and Clothing Design, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran

(Received: 10 May 2020, Accepted: 20 July 2020)

As the prime exponent of the iconology approach in image analysis, Erwin Panofsky proposes three steps for the approach: the first step, termed “pre-iconographic description,” is to gain an overall understanding of a given artwork; in the second step, namely iconographic analysis, the hidden meaning of that piece is investigated; and finally in the third step, the iconology itself, the researcher tries to explore the intrinsic content by means of iconographic interpretation of a motif. The approach is used in this paper to discuss the poultry motifs found in Sassanid textiles, because on the one hand, bird motifs in this context are a frequent theme which has not been studied from that standpoint, and on the other hand, poultry may seem to have failed to adopt deep, mystical meanings due to their lack of evident mythical qualities. Therefore, this research tries to answer the following: “How are the bird motifs in Sassanid textiles analyzed and interpreted through Erwin Panofsky's iconology?” The hypothesis is that because these birds lack any unusual, crossover qualities in their appearance, they have come to represent higher notions in line with the glory of the Sassanid Empire. Through a review of existing documents and a study of three hand-picked textiles, this analytical, historical research showed that the most frequently used poultry motifs in Sassanid textiles are those of roosters, duck and peacocks. According to the belief system of Sassanid era, these birds, unlike their natural and earthly appearance, are congruent in meaning with promising light, purifying waters, and rebirth, respectively. In discovering and revealing the innate content, this type of poultry is frequently grouped with

motifs that indicate “Khvarenah” (Persian: *Farrah-e izadi*) divine royal glory and fortune implicitly and the intrinsic presence of such a symbolic concept amplify their enigma. Circle, halo, water lily, ring, the sun, pearl, and raised ribbon are instances that emphasize the realization of Khvarenah for these birds and as a result the owner of the fabric. Therefore in analytical terms, each bird is associated with a specific conventional notion, namely the harbinger of light, clean waters, and rebirth respectively. In terms of interpretation of symbolic values, one can argue that all three are close in meaning to the Zoroastrian concept of Khvarenah and act as a wish for the persistence and increase of the Khvarenah for those who already have it. In fact, although rooster, duck, and peafowl fauna motifs are defined in the form of natural birds, they are devoid of mythological aspects in appearance and are not able to fly to the celestial world. However, each of them refer to a greater concept and are finally consistent with other cultural motifs with the theme of realization of Khvarenah and related concepts such as good fortune and felicity. Therefore, it could be claimed that the Sassanid artists envisaged the richness of mythological concepts even in imagining material objects in applied arts such as flightless birds drawn on textiles; they also used other ritualistic concepts alongside tangible instances and consciously or unconsciously elucidated symbolic concepts.

Keywords:

Sassanid Empire, Textile, Iconology, Erwin Panofsky, Poultry Motif

*Corresponding Author: Tel: (+98-21) 88605014 ; E-mail: a.mafitabar@art.ac.ir