نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • شماره ۴۶ • تابستان ۱۳۹۰

زمینه‌های تاریخی-اساطیری در بنیان‌های طراحی سنگ‌نگاره‌های ساسانی
(با تأکید بر سنگ‌نگارهٔ اردشیر بابکان در نقش رستم)

مهدی حق‌شناس*
دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه هنر و عضو انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۲/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۴/۵)

چکیده

سنگ‌نگاره‌های ساسانی که تعدادشان نزدیک به سی می‌رسد، اهمیت بسزایی در شناخت سیر هنر تصویری ایران دارند. هدف این پژوهش،گسترش مطالعات بصری، با غور در این آثار و با تأکید بر سنگ‌نگارهٔ اردشیر بابکان در نقش‌رستم می‌باشد. مقاله حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و شیوه کتابخانه‌ای و میدانی صورت پذیرفته است. ابتدا عناصر مشهودِ سنگ‌نگاره مورد مطالعه قرارگرفته، سپس با تجزیه و تحلیل بصری؛ به بررسی ساختار و ترکیب‌بندی اثر می‌پردازد. این موارد با جست‌وجو در اساطیر ایرانی و متن‌های تصویری متقدم، در پیِ شناخت بُنمایه‌ها و مفاهیمِ پنهان موجود در نگاره، همراه گشته است. نتایج حاصل بر آن است که سنگ‌نگارهٔ اردشیر، با بهره‌گیری از زمینه‌های تاریخی-اساطیری ایران و استفاده از تمهیدات و پیام‌های تجسمی، شمایلی و زبانی ارائه شده است. حضور ایزد وای(تجسمی از فضا) و همراهی دو ایزد میترا و باد با مظهر اهورا مزدا، اسطوره و تاریخ را درمی‌آمیزد. توجه به هماهنگیِ سنگ‌نگاره با مجموعه نقش‌رستم، با استفادهٔ آگاهانه از نور، جهت‌های باز و بسته در کادر و حذف شکل آتشدان از ترکیب اثر، نشان می‌دهد که سنگ‌نگاره با فضا در تعامل است. در پی این موارد، ضمن ادامهٔ سنت دیوارنگاری، ویژگی‌ها و محتوای تبلیغاتی آشکاری ضمیمهٔ مضمون اثر شده است که می‌توان آن را از موارد مهم در بررسی پیشینهٔ تبلیغ محیطی در ایران دانست.

واژه‌های کلیدی

نقش رستم، سنگ‌نگاره اردشیر بابکان، زمینه‌های تاریخی-اساطیری، فضای اثر.

* تلفن: ۰۹۱۴۸۵۰۱۸۸۷، نمابر: ۶۳۷۰۲۶۹- ۰۴۱۱، E-mail: info@mehdihaghshenas.com.

مقدمه

سنگ‌نگاره‌های ساسانی که به سنت‌های کهن ایرانی می‌پیوندند، تمایزی خاص نسبت به دیگر هنرهای این عصر دارند. اکثر این آثار «که تعدادشان نزدیک به سی می‌رسد در زادگاه خاندان ساسانی، یعنی پارس، قرار دارند و متعلق به صد سالهٔ اول پادشاهی آنان بوده‌اند. سه صحنهٔ یادبود دیگر کنده‌کاری شده در سده‌های چهارم و ششم ب‌م در طاق بستان(کرمانشاه) و باز یک نقش‌برجسته تک‌افتاده که متعلق به دورهٔ پیشتری بوده در سلماس(آذربایجان) برجا مانده‌اند. اغلب این برجسته‌کاری ها اختصاص به دو مضمون دارند که هر دو توسط اردشیر ارائه شده‌اند: یکی اعطای منصب شاهی از جانب مقامی ربانی، که عموماً اهورامزدا بوده؛ و دیگری پیروزی پادشاه ساسانی بر دشمنانش. این هر دو مضمون در نقش‌برجستهٔ بی‌همتای اردشیر در نقش رستم، یکجا به اجرا درآمده‌اند» (فریه،۱۳۷۴، ۶۶). اگرچه این مضامین توسط اردشیر یکم در عصر ساسانی ارائه شد، اما سابقه آن به روزگاری بسیار کهن‌تر برمی‌گردد.«دیرین‌ترین و از جهاتی چند ارزنده‌ترین‌شان نقش‌برجسته‌های صخره‌ای-هنر عیلام- در سر پل زهاب و متعلق به حدود ۲۰۰۰ ق‌م است که آنوبانی‌نی پادشاه لولوبی را در حال تعیین مرزهای کشورش نشان می‌دهد» (همان، ۱۹).

«کوه نقش رستم[۱]، نزدیک به تخت‌جمشید، مکانی مقدس و مورد احترام ادوار باستانی بوده که مردم برای زیارت آن و قبور شاهان خود و دیدن آتشگاه و نثار نذر و نیاز بدانجا می‌آمده‌اند. از پیش از میلاد این محل، آباد و تا اواخر دورهٔ ساسانیان دارای اهمیت قابل بحثی بوده است» (سامی،۱۳۳۱، ۶۶). از جنبهٔ تاریخی«آثار موجود در نقش رستم را به چهار دسته می‌توان تقسیم نمود: آثار حجاری عیلامی، هخامنشی، ساسانی، اسلامی» (همان، ۶۹). با وجود ارزش و جایگاه این آثار در شناخت سیر هنر تصویری ایران، اکثر مطالعات دربارهٔ سنگ‌نگاره‌های ساسانی، به بررسی و طبقه‌بندی آنها با توجه به عواملی نظیر دورهٔ تاریخی و موضوع آثار پرداخته‌اند و بررسی ویژگی‌های بصری آنها همواره تحت تأثیر این عوامل بوده است. در این پژوهش؛ جستجوی ما در سنگ‌نگاره‌های ساسانی، با هدف گسترش مطالعات بصری و با تأکید بر سنگ‌نگارهٔ اردشیر یکم در نقش رستم صورت گرفته است.

بررسی عناصر سنگ‌نگارهٔ اردشیر بابکان در نقش رستم

(بررسی هر عنصر، با رویکردی کل‌نگرانه دربارهٔ اثر همراه بوده است)

اردشیر: در این اثر، اردشیر آرام و مصمم، سوار بر اسب در یک مراسم دریافت منصب شاهی، تصویر شده است. هنرمند به منظور ایجاد شکوه و عظمت بیشتر در این صحنه، آن را به همراه یک صحنهٔ پیروزی مجسم می‌کند (تصویر۱). پیکر اردشیر در سمت چپ و رو به راست قرار گرفته است[۲]. او در حالیکه دست چپ خود را به حالت نیمه‌مشت و با انگشت اشارهٔ خم‌شده[۳] بالا برده، دست راستش را برای گرفتن حلقهٔ تأیید به سمت مظهر اهورا مزدا می‌گشاید.

چهرهٔ اردشیر از نیمرخ است اما چشم و ابروی او به حالت تمام‌رخ مصور شده‌اند. او نیم‌تاجی ساده بر سر دارد با آویزه‌هایی که روی قسمت گوش و گردن وی را پوشانده‌اند. در لبهٔ این نیم‌تاج- دور پیشانی- نواری بسته شده که ادامه‌اش تا پشتِ سر و بالاتنهٔ اردشیر آویخته است. بخشِ بالای نیم‌تاج به شکلِ گوی بزرگی است. شاید گوی تلویحاً مبینِ جهانداری[۴] اردشیر باشد. ترکیبِ گوی، نیم‌تاج و نوار بلند به صورت یک مجموعه دیده می‌شوند و «تاج او شکل قطعی خود را به دست آورده است» (گیرشمن،۱۳۵۰، ۱۳۳). روی گوی؛ چین ها به صورت هلال‌های بزرگی مشاهده می‌شود که

تصویر ۱- سنگ‌نگاره اردشیر بابکان، نقش رستم.
ماخذ: (www.cais-soas.com)

در بالا هلال کوچکی شبیه ماه را در میان دارند (تصویر۲). ترکیب گوی و هلال ماه در تاج اکثر پادشاهان بعدی ساسانی به وضوح نمایان می‌شود.

تصویر ۲-سکه رسمی اردشیر یکم، در اینجا تاج او شکل قطعی خود را بدست آورده است.
ماخذ: (ملک‌زاده بیانی، ۱۳۴۹، ۴۰)

اردشیر جامه‌ای ساده و بدون تزیینات بر تن دارد؛ از لباس او پیداست که در یک مراسم شرکت کرده است و صحنهٔ پیروزی با پیکره‌های دشمنان بر خاک افتاده جنبه‌ای نمادین دارد؛ چرا که در سنگ‌نگاره‌ای در فیروزآباد، حضور اردشیر در یک میدان جنگ علیه اردوان، با زره و زین و برگ مصور شده است(تصویر۳).

تصویر ۳-سنگ‌نگاره اردشیر در جنگ بر علیه اردوان، فیروزآباد.
ماخذ: (Ghirshman,1962,126)

مظهر اهورامزدا: مظهر اهورا مزدا[۵] که استحکام خاصی در چهره و حالت بدن دارد، گویی جدا از پیکره‌های زمینی اردشیر و ملازم اوست. با اینهمه او به هیأت انسانی، سوار بر اسب دیده می‌شود. میان‌تنهٔ او تقریباً از روبروست. با دست راست حلقهٔ تأیید را به اردشیر داده و در دست چپش شاخهٔ برسُم است که با آن «به شاه برکت و پیروزی می‌دهد» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰، ۱۵۶).

مظهر اهورامزدا، نگاه به چهرهٔ اردشیر دوخته است. چهره، محاسن بلند که انتهای آن به طور افقی پیرایش شده، موی سر با پیچ‌های حلزونی‌شکل و تاج کنگره‌دارش یادآور هخامنشیان است. بخشی از موهای او بالای سر جمع شده و از میان تاج پیداست (تصویر۴). تاج کنگره‌دار سرگشاده، در سنگ‌نگاره‌های دیگر ساسانی نیز برای ترسیم مظهر اهورا مزدا دیده می‌شود. نکته قابل توجه اینکه اردشیر نیز در ضرب یکی از سکه‌های رسمی‌اش «تاجی کنگره‌دار با نوارهایی آویزان به پشت گردن، و نیز قبه‌ای کروی شکل بر بالای تاج» (فریه،۱۳۷۴، ۶۳) دارد (تصویر۵). آیا می‌توان گفت اردشیر با ایجاد این شباهت، در پی کسب مشروعیت بوده است؟ بر لبهٔ تاج مظهر اهورامزدا نیز نواری با خطوط افقی گره خورده که ادامهٔ آن تا

تصویر ۴-چهره و تاج مظهر اهورا مزدا، نقش رستم.
ماخذ: (www.livius.org)

تصویر ۵-یک سکه رسمی اردشیر یکم با تاج ساسانی.
ماخذ: (فریه، ۱۳۷۴، ۶۳)

ردایش سرازیر شده است. نمایش پیچ و تاب لباس و ردای او بیشتر از اردشیر است.

ملازم اردشیر: در حالی که به نظر می‌رسد مظهر اهورامزدا و اردشیر به هم می‌نگرند، مسیر نگاه ملازم اردشیر به دست‌های آنها و به حلقه تأیید است. گویی وی ناظر صَحنه است. ملازم نیز با سر و بدن نیم‌رخ نمایش داده شده است، این شیوهٔ نمایش «همواره از قواعد کهن هنر شرقی پیروی می‌کند» (گیرشمن، ۱۳۵۰، ۱۷۳). او با دست راست، بادبزن تشریفاتی- مگس‌پران- را بر فراز سر اردشیر گرفته و دست چپش دیده نمی‌شود.

بر روی کلاه بلند و نیم‌گرد ملازم، نشان ویژه‌ای مصور شده است (تصویر۶). این فرد جوان «نزد اردشیر منزلتی والا می‌داشت، و در اکثر نقش‌برجسته‌های وی دیده می‌شود» (فریه،۱۳۷۴، ۶۷). اما در صحنهٔ نبرد هرمز دوم در نقش رستم، این نشان بر کلاه فردی کهنسال قرار دارد که مغلوب پادشاه ساسانی گشته است!؟(تصویر۷). آیا این مطلب اشاره به واقعهٔ تاریخی خاصی در روند این سلسله دارد؟ به هر ترتیب، لبهٔ کلاهِ نمدی مانند ملازم، در قسمت پیشانی، برشی دارد که جهت کلاه را مشخص می‌کند و در کلاه‌های مشابه قبل از ساسانیان، نظیر کلاه مادها دیده نمی‌شود.

تصویر ۶-نشان کلاه ملازم اردشیر یکم، نقش رستم.
ماخذ: (www.livius.org)

تصویر ۷-نشان کلاه فرد مغلوبِ هرمز دوم، نقش رستم.
ماخذ: (www.oi.unchicago.edu)

حلقه تأیید: حلقهٔ تأیید[۶] که نوعی سربند با نوار شناور است، نقطهٔ تمرکز اصلی و رابطی میان مظهر اهورا مزدا و اردشیر است که دست‌ها و نگاه‌ها را به سوی خود دارد. پل ایجاد شده توسط حلقه، به صورت نمادین، دو دنیای متمایز، خدا و انسان(پادشاه) را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. مظهر اهورا مزدا با احساسی قاطعانه

حلقه را پیش آورده و اردشیر با حرکتی آرام و موقر دستش را برای گرفتن آن گشاده است. اگر این حلقه نمادی از فرّه باشد، «تا زمانی که فرّه‌ایزدی با فرمانروایان همراه باشد، پیروزی با آنان یار است و به مجرد اینکه فرّه از آنان بگریزد[۷]، بخت از آنان روی می‌تابد» (آموزگار،۱۳۸۸، ۵۵). «بدین سان فرّه پیش‌شرط فرمانروایی بر ایران‌زمین است و بدون آن فرمانروایی ناممکن» (دریایی،۱۳۸۲، ۳۵). «ساسانیان مفهوم فره را به خوبی می‌دانستند. آنها با کاربرد اندیشه‌های موجود در اوستا که کتاب مقدس ایشان بود، فرّه را به عنوان نماد حکومت مشروع تبلیغ می‌کردند» (همان، ۳۸).

حلقه تأیید شباهتی کامل به سربندی که بر پیشانی مظهر اهورامزدا و اردشیر بسته شده، دارد. آیا دو سربند (آنکه اردشیر در حال گرفتن آن است و آنکه بر پیشانی وی بسته شده) لحظهٔ قبل و بعدِ دریافت یک سربند را نشان می‌دهند؟ چنین برخوردی را در آثار دیگر ساسانی و نیز در سنگ‌نگاره‌ای در سرمشهد (نزدیک کازرون فارس) می‌توان مشاهده کرد. در آنجا «بهرام دوم خنجرش را در سینهٔ شیری حمله‌ور فرو کرده است، ضمن اینکه شیر کشته‌ای هم در جلوی پایش به خاک غلتیده است. نکته شایان توجه اینکه به روش خاص هنر ساسانی همان یک شیر منظور نظر بوده که دوباره تجسم یافته، یعنی نخست به سوی شاه جهیده و در لحظهٔ بعد به ضرب خنجر شاه در زیر پایش غلتیده است» (فریه،۱۳۷۴، ۷۰). لذا بسیار محتمل است که یک سربند(حلقه تأیید) مورد نظر بوده باشد (تصویر۸).

تصویر۸- تأکید در نمایش دریافت حلقه تأیید به روش خاص هنر ساسانی(ایجاد حس حرکت).
ماخذ: (www.cais-soas.com)

اسب‌ها: کمی پایین‌تر، در محور مرکزی افقی، پیکر نسبتاً تنومند اسب‌ها در حالیکه سرهایشان را به طرف هم و به سوی زمین خم کرده و یک دستشان را مقابل هم بالا آورده‌اند؛ احساسی از تکریم را به تماشاگر منتقل می‌کند. سکون و آرامش صحنه، با افسارهایی که روی گردن اسب‌ها رها شده، محسوس است. «اسب‌ها به نیمرخ نشان داده شده‌اند و در تناسب با مردان ایستاده‌ای که پایشان بر زمین است، بیش از حد کوچک می‌نمایند؛ لیکن آن‌گونه بازنمایی را باید کاملاً عمدی به شمار آورد، چرا که آدم‌ها، که اهمیت بیشتری داشته‌اند، عموماً در تناسبات بزرگتری از جانوران نشان داده می‌شده‌اند» (پوپ،۱۳۸۷، ۷۴۸). بر پشت اسب‌ها، زینپوشی ساده مشخص است که با لباس سوارها یکپارچه شده است. زنجیری از زیر زینپوش و از روی پهلوی اسب‌ها رد شده که در پایین، شیئی گوه‌شکل «برای قشنگی و زینت» (سامی،۱۳۳۱، ۱۵۷) از آن آویزان است. مهره‌هایی روی یراق دور سینه و کپل اسب‌ها نصب شده که فواصل منظم و نقش‌های ویژه‌ای دارند. مهره‌های روی یراق اسب اردشیر به شکل قبه‌هایی است با نقشی از سر شیرهای غران، و مهره‌های یراق اسب مظهر اهورا مزدا، به صورت تخت با طرح کمرنگی از گل نیلوفر(لوتوس) است. به نظر نمی‌رسد که این نقش‌ها در چنین صحنه‌ای صرفا جنبه‌ای تزیینی داشته‌اند.

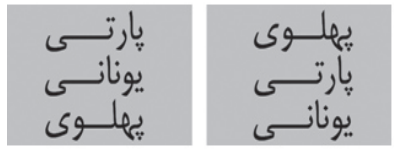
کتیبه‌های نوشتاری: روی سینه اسب اردشیر ده سطر نوشته و روی سینه اسب مظهر اهورامزدا سه سطر، نقر گردیده است. «کتیبه‌های شاهان و رجال ساسانی به الفبایی که از آرامی گرفته شده نوشته شده‌اند. این الفبا، که هُزوارش[۸] دارد، از راست به چپ نوشته می‌شده است» (ابوالقاسمی،۱۳۸۹، ۱۳۳). این کتیبه‌ها از «شاهان نخستین ساسانی تا زمان نرسه غالبا به پهلوی (= فارسی میانه)، پهلوی اشکانی (=پارتی) و یونانی است» (تفضلی،۱۳۸۶، ۸۳).

«بر روی شانهٔ اسب اردشیر، کتیبهٔ کوچکی به سه زبان پهلوی (در پایین)، پارتی (در بالا) و یونانی (در میان دو کتیبه) وجود دارد. تحریر پهلوی و پارتی- هرکدام- دارای سه سطر و تحریر یونانی دارای چهار سطر است» (همان، ۸۴) (تصویر۹). ترجمهٔ متن آن[۹] چنین است: «این پیکر خداوندگار مزدیسن اردشیر، شاهان شاه‌ایران، ک[ـش] چهر از ایزدان، پور خداوندگار بابک شاه [است]» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۹،۱۸۷).

«در همین نقش بر روی اسب اورمزد نیز کتیبه‌ای به همان سه زبان نام برده شامل جملهٔ «این پیکر اورمزد بغ» نگاشته شده است. کتیبهٔ پهلوی در بالا و پارتی در زیر آن و کتیبهٔ یونانی در زیر کتیبهٔ پارتی است» (تفضلی، ۱۳۸۶،۸۴).

«ظاهراً این دو کتیبه قدیم‌ترین کتیبه‌های پهلوی از دورهٔ ساسانی‌اند» (همان) و «ادامهٔ سنت کتیبه‌های سه‌زبانی هخامنشی» (گیرشمن،۱۳۵۰،۱۳۳). با توجه به این کتیبه‌ها، هویت شخصیت‌های اثر تثبیت می‌شود. اما از جنبه بصری، ترتیب نگارشِ زبان‌ها در دو کتیبهٔ روبروی هم، متفاوت و پرسش‌برانگیز است! (تصویر ۱۰).

تصویر۹- کتیبه نوشتاری بر شانه پیشین اسب اردشیر.
ماخذ: (www.oi.unchicago.edu)



تصویر ۱۰- ترتیب نگارش زبان‌ها در دو کتیبهٔ روبروی هم، بر شانه اسب مظهر اهورامزدا(راست) و اردشیر بابکان(چپ).

اهریمن و اردوان: در زیر پای اسبِ مظهر اهورامزدا، پیکر«نیروی مخالف او اهریمن یا مظهر تاریکی و پلیدی» (فریه،۱۳۷۴، ۶۷) در حالیکه موهای سرش شبیه مار است و گوش بلندی دارد، و در زیر پای اسب اردشیر، «دشمن مغلوب وی اردوان پنجم آخرین پادشاه پارتی، با نشانهٔ کلاه اشکانی‌اش» (همان) به طور وارونه بر زمین افتاده‌اند. نواری که به دور کلاه اردوان بسته شده، نظیر نوار تاج اردشیر است. بنابراین او هر چند مغلوب گشته اما مقام پادشاهی‌اش با این نشانه نمایان است. «این صحنه دربردارندهٔ شعار سیاسی قاطعی است، شکست پادشاه اشکانی به منزلهٔ شکست اهریمن بود» (سودآور،۱۳۸۳، ۳۷). در توازنِ این دو پیروزی مذهبی و سیاسی بر نیروهای مخالف، بر همانندیِ پادشاه و خدا و به تبع آن، بار دیگر بر مشروعیتِ اردشیر تأکید شده است. همچنین دو وجه مذهبی و قدرت نظامیِ او را در پایه‌گذاری حکومت ساسانی می‌توان دریافت کرد. «چنین می‌نماید که-ایرانیان- اسطوره را به تاریخ مبدل کرده و در نمادهای اساطیری خویش این اعتقاد خود را بیان داشته‌اند که شاهِ خوب تجلی روح نیکوکار (سپندمینو) خداست. ایرانیان انتظار روزی را داشتند که سلطنت کامل با دین پیوند خورد، زیرا در این هنگام است که بازسازی جهان به وقوع می‌پیوندد» (هینلز،۱۳۸۶، ۱۵۸) و«جهان دوباره به وضع کاملی که پیش از حملهٔ اهریمن از آن برخوردار بود، بازسازی می‌شود» (همان، ۱۰۷). لذا ایجاد توازن بصری در پیکر اهریمن و اردوان، اشاره‌ای به‌این زمینه تاریخی- اساطیری، در مخالفت با حکومت اشکانی و تأسیس دولت ساسانی بوده است.

اهریمن ظاهراً عریان است چرا که چین و شکنی برای نمایش لباس او کار نشده است. او یک دست خود را زیر سرش گرفته و دست دیگرش در امتداد بدن اوست، گویی بیهوش شده و یا به خوابی عمیق فرو رفته است (تصویر۱۱). این حالتِ اهریمن، نکته جالب توجهی را در اساطیر ایران نشان می‌دهد؛ «اهریمن هنگامی که از کارافتادگی خویش و همهٔ دیوان را از مرد پرهیزگار دید، سست(ازکارافتاده و گیج، مدهوش) شد و سه هزار سال به سستی فرو افتاد» (بهار، ۱۳۸۷، ۸۶).

میترا: بر فراز حلقه‌ای که مظهر اهورامزدا و اردشیر را به هم می‌پیوندد، سطح برجسته‌ای است که«شاید نماد میترا باشد[۱۰]» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۰، ۱۴۷). «صفت خدای همیشه بیدار» میترا، که «هرگز خواب به چشمانش نمی‌آید» (آموزگار، ۱۳۸۸، ۲۰) نقطهٔ مقابل فروافتادن و خواب اهریمن در این نگاره است. اردشیر در حالی که یک دستش را به طرف حلقه تأیید آورده، با انگشتِ دست دیگرش به سوی این عنصر اشاره دارد.

تصویر ۱۱- اهریمن، گویی به خوابی عمیق فرو رفته است. در این تصویر، تاج اردوان و نشان اشکانی روی آن نیز پیداست.
ماخذ: (www.livius.org)

مطالعه دربارهٔ میترا به ما می‌گوید؛ «مهر، میتره یا میترا، مفهوم پیمان و دوستی دارد. در سنت دینیِ زردشتی، میترا آفریدهٔ اورمزد محسوب می‌شود. او خدای پیمان است و پیمان‌ها و نظم و راستی را نگاهبانی می‌کند. وظیفهٔ مهم او نظارت بر پیمانهاست» (همان، ۱۹و۱۱). همچنین« از مهریشت[۱۱] برمی‌آید که مهر نه تنها وظائفی در زمینهٔ برکت‌بخشی بر عهده دارد، بلکه ایزدی جنگاور و نیز حامی پیمان‌ها و داور است» (بهار،۱۳۸۷، ۲۲۶). «میترا حکم ایزدی را دارد که دستیار اهورامزدا است و در صف مبارزان خیر و راستی نبرد می‌کند» (ورمازرن،۱۳۷۲، ۱۷). بنابر این مطالب، حلقه تأیید (نماد سلطنت و پیمان شاه با اهورامزدا) و تصویر غلبه بر دشمنان(اهریمن و اردوان) در این صحنه بر حضور میترا صحه می‌گذارند و گویی اردشیر بر بالای اسبش[۱۲]، با حالت خاص دست و انگشت، نیایشی به درگاه مهر انجام می‌دهد.

یک بررسی تطبیقی با سنگ‌نگاره‌های دیگری که پس از این اثر و در عهد پادشاهان بعدی ساسانی کار شده‌اند، حضور الهه‌هایی چون میترا و آناهیتا را تأیید می‌کند. اما بایستی توجه داشت که در این دوران، الهه‌ها با هیئت انسانی تصویر شده‌اند. از نمونه‌های نمادین و پیش از نگارهٔ اردشیر؛ در آرامگاه‌های هخامنشی[۱۳] واقع در نقش رستم و تخت جمشید، سطح برجسته‌ای بر بالا و سمت راست نگاره‌ها «به صورت یک هلال در میان یک کره نشان داده شده. شاید این رب‌النوع میترا(مهر) باشد» (گیرشمن،۱۳۴۶، ۲۳۴). البته در اینجا نیز تفاوت بین کارکرد این نگاره‌ها را با نگارهٔ اردشیر نباید از نظر دور داشت (تصویر۱۲).

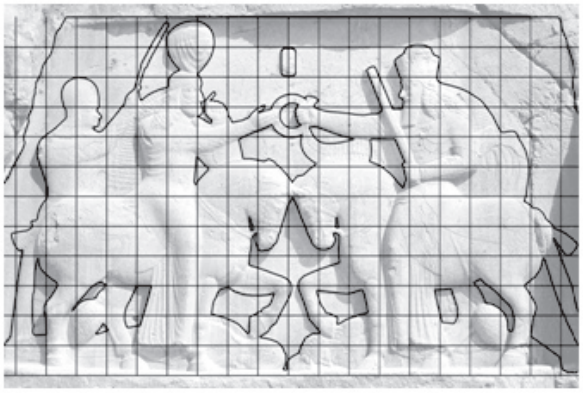
تصویر ۱۲- حضور میترا(سمتِ راست، بالا) به صورت یک هلال در میان یک دایره، آرامگاه داریوش هخامنشی، نقش رستم.
ماخذ: (www.realhistoryww.com)

گیرشمن می‌گوید:«این عادت که موضوع‌هایی را به وسیلهٔ نشانه‌هایی مجسم نمایند، از آشوری‌ها به مادی‌ها و سپس به پارسی‌ها منتقل شده است» (۱۳۴۶، ۲۳۴). نکته چالش‌برانگیز بصری این است که، چگونه در تصویری واحد، یک عنصر انتزاعی و نمادین در کنار عناصر طبیعی قرار می‌گرفته است؟ جان هینلز در بررسی اساطیر ایران پرسش جالب توجهی را مطرح می‌کند، او می‌گوید:«در تصور ایرانیان، چگونه خدایان می‌توانند به صورت‌های گوناگون درآیند؟» (۴۱،۱۳۸۶) و ادامه می‌دهد:«در حالی که موجودات زمینی، صورت مادیی به خود می‌گیرند که مناسب طبیعت آنهاست، موجودات آسمانی یا ایزدی نیز می‌توانند به اشکال گوناگون به صورت مادی درآیند» (همان). «در حالی که بعضی نشان‌دهندهٔ تصورات انتزاعی هستند، بعضی دیگر نمادی از پدیده‌های طبیعی‌اند. بعضی به زبانی که خاص توصیف انسان است، وصف شده‌اند و بعضی دیگر چنین توصیفی ندارند. بنابراین، تنوع بسیاری در تصورات مربوط به خدایان مختلف وجود دارد» (همان،۴۶).

ساختار و ترکیب : عناصر سنگ‌نگارهٔ اردشیر، در راستای دو محور اصلی افقی و عمودی و به موازات سطحِ تصویر آرایش یافته‌اند. تقسیمات افقی، راستا و محل عناصر را در طول تصویر مشخص می‌کنند. این خطوط ساختاری، نظم و ارتباط بین شکل‌ها را در طرح برقرار کرده و تناسب عناصر سنگ‌نگاره را نشان می‌دهند. فواصل این محورها مطابق با ارتفاع عنصری است که بر فراز حلقهٔ تأیید قرار دارد و از آن به عنوان نمادی از میترا یاد شد (تصویر۱۳). جالب توجه است که در اساطیر ایران «میترَه و وَرُونه به صورت فرمانروایان گیهانی توصیف شده‌اند که نظم را در جهان خدایان و آدمیان برقرار می‌کنند» (هینلز،۱۳۸۶، ۱۱۹).

تصویر ۱۳- محورهای افقی در ساختار طرح. فواصل محورها برابر با سطحی است که به عنوان نمادی از میترا از آن یاد شد.

موضع پیکره‌ها و اسب‌ها در عرض (ارتفاع) تصویر با محورهای عمودی تثبیت می‌شود (تصویر۱۴). به نظر می‌رسد هنرمندان ساسانی با تعیین خطوط ساختاری مبتنی بر نسبت‌های هندسی و نحوه تأثیرگذاری آنها بر طراحی عناصر و روابط آنها، ترکیب منسجمی را در کل اثر ایجاد کرده‌اند. به طوریکه پژوهشگرانی چون گ. هرمن (فریه،۱۳۷۴، ۶۶) و فریدریش زاره (پوپ،۱۳۸۷، ۷۴۸) آن را به «ترکیب‌بندی نقش پرچمی یا نشان‌مانند» تشبیه کرده‌اند.



تصویر ۱۴- محورهای عمودی در ساختار طرح. فواصل محورها برابر با محورهای افقی است و موضع پیکره‌ها و اسب‌ها را مشخص می‌کند.

تجزیه و تحلیل عناصر اثر به سطوح اصلی و حرکت‌ها، نشان می‌دهد که شکل‌های منحنی در کل اثر هماهنگی ایجاد کرده‌اند (تصویر۱۵).

مظهر اهورامزدا در سمت راست و اردشیر در سمت چپ، جریان متقابلی از اشارهٔ دست‌ها و جهت نگاه‌ها را ضمیمهٔ مضمون اثر کرده‌اند و دو عنصر بزرگتر توسط سومین و کوچکترین عنصر، حلقه تأیید، با یکدیگر متحد شده‌اند. درونمایه و مضمون اثر که «هدف از آن نیز باشکوه جلوه‌دادن جنبهٔ الهی شاه است که قدرتش را از اهورا مزدا دریافت می‌کند و همچون خدا در مبارزه علیه شر پیروزمند است» (شراتو،۱۳۸۳، ۶۷۶) به همین مورد اشاره دارد. حالت عمودی پیکره‌ها که گویای ایمان راسخ شخصیت آنهاست، با پیکر سترگ اسب‌ها در پایین همراه گشته است. با اینحال بدن و خط پشت اسب‌ها به عنوان یک عنصر موازنه‌کنندهٔ افقی، این عناصر عمودیِ قوی را تعدیل کرده و انسجام کلیت ترکیب‌بندی را پدید آورده است.

عوامل ارتباط‌دهنده‌ای، بر اساس روابط اجزاء نسبت به کل، «هماهنگیِ» ترکیب را نشان می‌دهند. به طور مثال حرکت دست‌ها در پیوند با حلقهٔ تایید، با دست اسب‌ها در پایین استمرار می‌یابد. چنین است اتصال سر اسب‌ها در مرکز، با سر اهریمن و اردوان در ضلع پایینی گسترهٔ اصلی. ارتباط میان نوار تاج‌ها نیز از طریق نوار حلقه تأیید در مرکز برقرار می‌گردد. پیام کتیبه‌های اثر نیز اردشیر را از

تصویر ۱۵- حرکت نیروهای موجود در ساختار عناصر سنگ‌نگاره.

یک سو به اهورا مزدا(آسمانی) و از سوی دیگر به بابک‌شاه(زمینی) پیوند می‌دهد.

در نگاه اول، در حالیکه ممکن است حضور ملازم اهمیت چندانی در کل ترکیب و حتی مضمونِ اثر نداشته باشد، اما از جنبهٔ بصری چالش‌برانگیز است. حضور وی در تضاد با فضای خالی پشت سر مظهر اهورامزداست و تنها عنصر بصری است که ترکیب قرینه را به قرینه در بی‌قرینگی تبدیل کرده است. بیننده به راحتی فضای خالی سمت راست را درک می‌کند و نمی‌توان گفت که ردای مظهر اهورامزدا در تقارن[۱۴] با ملازم قرار دارد(تصویر۱۶). حتی بدون تفاوت های ارتفاعی که در نقش‌برجسته، سطوح مختلف را در برابر یکدیگر فعال می‌سازد، تأثیر کلیِ حضور ملازم روشن است. کافی است به وزن ناشی از درهم‌تنیدگیِ پیکر ملازم با اردشیر و اسب او دقت کنیم. حضور ملازم، ضمنِ افزایش پلان تصویر، «تنوع» را در ترکیب بوجود آورده است.

در پایین، چشم به سوی اهریمن و اردوان جلب می‌شود که با اشارهٔ سر و دست اسب‌ها مؤکد شده‌اند. آنها وارونه بر زمین افتاده‌اند و در قیاس با پیکر مظهر اهورا مزدا و اردشیر جلوهٔ کمتری دارند. قرارگرفتن آنها در آنسوی پاهای اسب‌ها موجب شده تا از پیش‌زمینه فاصله بگیرند، و از طریق روی هم قرارگرفتن عناصر، القای بُعد کنند. از نظر مفاهیم تصویری؛ در صحنه برگزیده‌شدن اردشیر، با حرکت از بالا به پایین، سقوطِ اهریمن و اردوان و از پایین به بالا، صعود و پیروزی را می‌توان مشاهده کرد.

تصویر ۱۶-حضور ملازم در آنسوی پیکره‌ها، ضمن افزایش پلان تصویر، و ایجاد تنوع در ترکیب‌بندی، ترکیب متقارن را به چالش کشیده است.

فضای منفی(خالی): لازم به ذکر است که «اندازه‌ها و تناسبات، تنها در فرم‌های یک نقش وجود ندارند بلکه در فضاهای خالی بین فرم‌ها نیز حضور دارند و باید مورد محاسبه قرار گیرند و اهمیت فضاهای خالی مطلقاً کمتر از فضاهای پر و مثبت نیستند بلکه یک نقش عبارت است از فرم‌های مثبت و منفی متعددی که جمعاً نقش را به وجود می‌آورند» (ممیز،۱۳۸۲). شکل قرینه‌ی موجود در فضای خالی بین دست، سینه و سر اسب‌ها در مرکز تصویر، برای لحظه‌ای یادآور یک آتشدان است (تصویر۱۷). «آتشدان، نماد زردشتیگری است که به دین رسمی دولت ساسانی تبدیل شد» (کرتیس، ۱۷،۱۳۸۸).

تصویر ۱۷-(راست) فضای منفی بین اسب‌ها شبیه به یک آتشدان است. (چپ) آتشدان بر روی یک سکه رسمی اردشیر یکم.
ماخذ: (نگارنده)، (www.cais-soas.com)

پیش از این سنگ‌نگاره، در فیروزآباد در سنگ‌نگارهٔ دیگری از اردشیر با همین مضمون(تصویر۱۸)، «از دو طرف یک آتشدان، اهورا مزدا و اردشیر رو به رو می‌گردند. آتشدان در نقوش برجستهٔ بعدی ساسانی دیده نمی‌شود ولی بر روی تمام سکه‌های ساسانی نقش شده است» (گیرشمن، ۱۳۱،۱۳۵۰).

تصویر ۱۸- سنگ‌نگاره‌ای که اردشیر و مظهر اهورا مزدا از دو طرف یک آتشدان روبرو می‌گردند، فیروزآباد.
ماخذ: (www.livius.org)

امکان دارد که حذف آتشدان در سنگ‌نگارهٔ نقش رستم، به سبب تغییری ظریف در معنا بوده باشد. نظیر توجه به این«قاعدهٔ مقرر شده در شریعت زردشت، که آفتاب بر آتش نتابد» (کریستین‌سن،۱۸۳،۱۳۵۱).

وای و باد: در بررسی فضای خالی اثر، گستردگیِ فضای خالی سمت راستِ تصویر جای غور دارد (تصویر۱۹). در این مورد، گزاره‌ها و پیام‌هایی که ما را به تأمل وا می‌دارند به شرح ذیل هستند:

الف) مطالعهٔ این سنگ‌نگاره و سنگ‌نگاره‌های دیگر عصر ساسانی نشان می‌دهد که هنرمند به صورت یک سنت، کادر را تقریباً مماس با لبه‌های عناصرِ تصویر قرار داده و حتی در بعضی آثار آن را به شکل پله‌ای درآورده است. بدین ترتیب کادرِ تنگ و فشردهٔ اثر، با حداقل فاصله با عناصر، موجب می‌شده تا فضای بی‌تحرک و غیرضروری در هیچ نقطه‌ای به چشم نخورد. بنابراین آیا حضور فضای خالی، بخصوص در بخشی از اثر که به نیروی اهورا مزدا اختصاص یافته است، اشاره به معنایی دارد؟ برای شناخت این

مطلب در هنر عصر ساسانی، بایستی مبنایی را که این آثار بر آن قرار گرفته‌اند، بیشتر شناخت. یعنی آن اندیشه را بجوییم که موجب شده است اثر به روشی ساختار یابد. «در اساطیر زردشتی جهان به سه بخش تقسیم می‌شود: جهانِ بَرین یا جهان روشنی که جهان هرمزد است، جهان زیرین یا جهانِ تاریکی که جهان اهریمن است و فضای تهی میان این دو جهان که در ادبیات پهلوی بدان تهیگی یا گشادگی می‌گویند» (بهار،۱۳۸۷، ۳۹). در بُنْدَهِش آمده است؛ «میان ایشان(نیروهای هرمزدی و اهریمنی) تهیگی[۱۵] بود که وای است، که آمیزش[دو نیرو] بِدو است» (همان،۳۲). «وای، به معنای فضا و نیز نام ایزد جنگ است» (همان،۴۰).

تصویر ۱۹- گسترهٔ فضای منفی(خالی) در سنگ‌نگاره اردشیر بابکان.

ب) دقت در کل سنگ‌نگاره نشان می‌دهد که اهتزاز ردای مظهر اهورامزدا و نوار حلقه تأیید در دست وی، تنها عناصری هستند که حسی از عنصر باد را نمایش می‌دهند. با مطالعه در اساطیر می‌بینیم «وای (وَیو) تجسمی است از فضا و همچنین از باد. او یکی از اسرارآمیزترین خدایان هندوایرانی است» (آموزگار، ۱۳۸۸، ۲۸). تمهید تجسمی در نمایش ایزد «باد»، بر شخصیت آسمانی و غیر زمینی مظهر اهورامزدا تأکیدکرده است. به طور متقابل ایزد باد نیز ارزش تصویری و ادراکی خود را در ترکیب با مظهر اهورامزدا کسب می‌کند. این مسئله نتیجهٔ این اصل منطقی است که یک عنصر وقتی در ترکیب با عنصر دیگری به کار می‌رود، معنای دیگری می‌یابد.

ج) در کتیبه‌های اثر، علاوه بر «اورمزد» به «ایزدان» اشاره می‌شود.

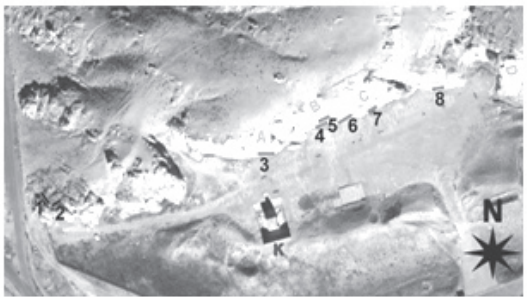
د) پیروزی بر دشمنان در این صحنه. مطالعهٔ اساطیر نشان می‌دهد «باد ایزدی است که با صفت پیروز می‌آید. گاهی شخصیت او با شخصیت وای یکی می‌شود» (همان،۳۶).

این موارد نشان می‌دهند که محتملاً نزد هنرمندان ساسانی، فضای خالی اثر، مفهومی از «وای» را دارا بوده است. همچنین نمایش اهتزازِ لباس و عناصر دیگر، تجسمی از حضور ایزد «باد» در صحنه است(تصویر ۲۰).

تصویر ۲۰- سنگ‌نگاره شاپور اول، نقش رجب.
ماخذ: (www.cais-soas.com)

نور: اجرای یک اثر در محیط بان، توجه ما را به عناصر دیگری نظیر نور و تأثیر بصری حاصل از آن بر روی کلِ اثر جلب می‌کند. نور، تنها عنصری است که به عناصر دیگر صحنه، اضافه و دوباره کاسته می‌شود. نمی‌توان به علت طبیعی‌بودن این نور، به آن توجه نکرد!؟ زیرا توجه دقیق در سنگ‌نگارهٔ اردشیر و غور در اندیشه‌های آن دوره[۱۶]، اهمیت عنصر نور و توجه آگاهانه به آن را نشان می‌دهد.

الف) سنگ‌نگارهٔ اردشیر یکم در سمت غربی محوطه و تقریباً عمودبر دیواره یک صخره، درمجاورت یک سنگ‌نگارهٔ عیلامی(بعدها نقش بهرام دوم روی آن کار شد) اجرا شده است(تصویر ۲۱).



تصویر ۲۱- سنگ‌نگاره اردشیر(=۱) در سمت غربی محوطه نقش رستم.
ماخذ: (www.maps.google.com)

ب) با نوری که از سمت راست (جنوب شرقی) و بالایِ صخره به صحنه می‌تابد، گویی نیرویی مینُوی از دست[۱۷] مظهر اهورا مزدا به انگشتان اردشیر منتقل می‌شود(تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲- نور همچون نیرویی مینُوی به دست اردشیر منتقل می‌شود.

ج) هنگام غروب، تابش مستقیم نور قرمز-نارنجی خورشید بر روی این سنگ‌نگاره (با قرارگرفتن سنگ‌نگاره رو به جنوب غربی)، انعکاسی از آتش مقدس زردشتی را به خاطر می‌آورد.

د) عنصر نور، بار دیگر بر حضور میترا (مهر) در این سنگ‌نگاره تأکید می‌کند؛ «مهر همراه با خورشید از مشرق به مغرب می‌رود و پس از فرورفتن خورشید نیز به زمین می‌آید و بر پیمان‌ها نظارت می‌کند» (آموزگار، ۱۳۸۸، ۲۰). آیا تأکید بر قرارگرفتن این سنگ‌نگاره (که تصویری از پیمان اردشیر با اهورا مزداست) در منتهی‌الیه سمت غربی محوطهٔ نقش رستم، برای ایجاد هماهنگی بین این صفت مهر با خورشید نبوده است؟ چرا که در زمان اردشیر یکم، سطح بسیاری از صخره‌های محوطه برای سنگ‌نگاری در دسترس بوده و در زمان شاهان بعدی ساسانی کار شده‌اند. بنابراین موارد بسیار محتمل است که از طریق توجه دقیق به مسیر خورشید و انتخاب محل سنگ‌نگاره، از نور برای بیانی نمادین استفاده شده باشد.

فضای اثر: شاید قبل از همگی این موارد، بایستی به چگونگی تراش لبه‌های صخره و به عبارتی لبه‌های کادر تصویر پرداخته می‌شد. چه چیزی علت حضور برش‌هایی آزاد در دو محور عمودی تصویر بوده است؟ صرف نظر از جنبه فنی و امکانی که صخره در اختیار قرار می‌داده، از لحاظ بصری، گویی هنرمند سعی داشته ضمن حفظ حالت طبیعی مجموعه، یک ورود و خروج برای تصویر پیش‌بینی کند. توجه به اهمیت هماهنگیِ اثر با مجموعه، یعنی اصل تطبیق با فضا و بدنهٔ عمودی صخره‌ها در یک میدانِ دیدِ باز، می‌تواند بر این امر صحه گذارد. الف) در موقعیتی که این تصویر دارد، به نظر می‌رسد اگر بیش از حد به جزییات ساختاری دیواره پرداخته شود آن را عملاً در پیش‌زمینه قرار خواهد داد. در چنین صورتی چشم بلافاصله جلب آن شده و با حرکت افقی از تصویر خارج می‌شود. برخورد ظریفی که هنرمند داشته این است که دیواره را با تمام ویژگی طبیعیش به عنوان مرجعی به درون تصویر و نه به خارج آن، به خدمت گرفته است. او با ایجاد ابهام (عدم وضوح) در محورهای عمودی چنین امکانی را به دست آورده است.

ب) ایجاد جهت‌های باز و بسته در کادر تصویر، نه تنها در سنگ‌نگاره‌ها و آثار دیگر هنر ساسانیان، بلکه به صورت یک سنت در هنر ایران در سده‌های بعد نیز دیده می‌شود. کادرِ تنگ و با حداقل فاصله با عناصر، ترکیب‌بندی فشرده‌ای را بوجود آورده است که در آن، تداوم فضا، در اثرِ شکستن بخشی از دورهٔ ظاهری کادر صورت می‌گیرد. بنابراین، سنگ‌نگاره اردشیر با فضا در تعامل است. به عبارت دیگر در این سنگ‌نگاره، محدوده، فضای اثر محسوب می‌شود.

ج) موارد دیگری که بر اهمیت فضای اثر صحه می‌گذارند، یکی عنصر نور است که بحث شد و دیگری، حذف آتشدان در این نگاره است که در بخش فضای منفی(خالی) به آن اشاره شد و لازم است در اینجا با یک نگاه دیگر به این موضوع پرداخته شود. دقت در دو سنگ‌نگارهٔ اردشیر در فیروزآباد (تصویر۱۸) و نقش رستم (تصویر ۱) نشان می‌دهد که در فیروزآباد، مظهر اهورا مزدا و اردشیر هر دو پیاده‌اند در حالی که در نگاره نقش رستم سوار بر اسب‌اند. اگر این امر اشاره به دو مکانِ سرپوشیده و باز در این دو اثر داشته باشد، آنگاه حذف شکل آتشدان در سنگ‌نگارهٔ نقش رستم -در انجام شریعت زردشت که آفتاب بر آتش نتابد- به امری مرتبط با فضا و میدان بازِ نقش رستم نیز اشاره دارد. به حضور آتشدان‌هایی در محوطهٔ نقش رستم که سنگ‌نگاره اردشیر را در ارتباط و تعامل با آنها می‌دیدند. بنابراین لزومی در مصورسازی تصویر آتشدان وجود نداشته است.

د) در سنگ‌نگاره‌های ساسانی، ضمن ادامهٔ سنت دیوارنگاری، ویژگی‌ها و محتوای تبلیغاتی آشکاری ضمیمهٔ مضمون اثر شده است. در این آثار؛ الف) اندیشهٔ تبلیغ رویدادی ملی یا اقدامی شاهانه، ب) حضور این آثار در محیط باز و مسیر حرکت یا تجمع مردم، ج) همراهی دو عنصر تصویر و نوشتار در کنار هم، د) تأثیر سلیقهٔ سفارش‌دهندگان-که عمدتاً مراکز حکومتی بوده‌اند- در تولید این آثار، نشانی از پیشینهٔ «تبلیغ محیطی» در ایران است. مع‌الوصف در مقایسه بین این آثار و تبلیغ محیطی به معنای امروز آن، باید جانب احتیاط را رعایت کرد.

ظاهراً این نگاهِ تبلیغی در سده‌های بعد نیز ضمیمهٔ مضمون برخی آثار ساسانی بوده است. پرودنس اُو.هارپر می‌نویسد: «با کاهش شمار نقش برجسته‌های صخره‌ای در ایران، افزایشی در تولید بشقاب‌های سیمین سلطنتی پدید آمد. به احتمال قوی، بشقاب‌های دارای صحنهٔ شکار را بدین منظور می‌ساختند که چون هدیه به سراسر امپراتوری بفرستند. آنها شکلی از تبلیغات سلطنتی پیدا کرده بودند» (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹، ۱۱۹-۱۱۸). در اینجا باید افزود که در سنگ‌نگاره‌ها، این جنبهٔ تبلیغی، تنها در محدودهٔ اثر خلاصه نمی‌شود بلکه به رابطهٔ اثر با فضای پیرامون آن هم پیوند دارد.

نتیجه

این پژوهش سعی کرده است به سنگ‌نگاره اردشیر بابکان در نقش رستم، به مثابه یک اثر تجسمی نظر بیاندازد و به مدد درک نقش های ساده شده، زمینه‌های تاریخی- اساطیری و بازشناسیِ آنها در اثر، عناصر و کیفیت های ساختاری موجود در آن را بررسی کند. از آنچه گذشت، نتایج زیر حاصل می‌آید:

۱) در سنگ‌نگارهٔ اردشیر بابکان در نقش رستم، مشروعیت اردشیر، با بهره‌گیری از زمینه‌های تاریخی-اساطیری ایران و با بیانی نمادین ارائه شده است. این شیوهٔ بیان توسط پادشاهان بعدی سلسله نیز تکرار شده، چنان که در این آثار اسطوره و تاریخ با هم درمی‌آمیزند.

۲) از زمینه‌های تاریخی- اساطیری در این اثر می‌توان به: سنگ‌نگاری در مکان مقدس نقش رستم، حضور مظهر اهورا مزدا و ایزدان در صحنه، ایجاد شباهت بین چهرهٔ مظهر اهورا مزدا و هخامنشیان، تصویر شاه و باشکوه جلوه‌دادن جنبهٔ الهی او، دریافت نماد سلطنت(فره)، پیروزی بر دشمنان و به تبع آن نمایش پیوند دولت با دین، حالت خواب و فروافتادن اهریمن، کاربرد کتیبه‌های سه‌زبانی، و کاربرد عناصر نمادین در ترکیب اثر اشاره کرد.

۳) بر فراز حلقه‌ای که مظهر اهورا مزدا و اردشیر را به هم می‌پیوندد، میترا (ایزدی جنگاور و ناظر بر پیمان‌ها، با صفت خدای همیشه بیدار) به صورت نمادین حضور دارد.

۴) محتملاً نزد هنرمندان دورهٔ ساسانی، فضای منفی(خالی) اثر، مفهومی از «وای» را دارا بوده است. وای تجسمی است از فضا. این مطلب همچنین توجه به فضای منفیِ اثر را در این دوران نشان می‌دهد.

۵) در سنگ‌نگاره‌های ساسانی، نمایش اهتزاز لباس و عناصر دیگر، تجسمی از حضور ایزد «باد» در صحنه است. باد ایزدی است که با صفت پیروز می‌آید.

۶) در سنگ‌نگارهٔ اردشیر در نقش رستم، بسیار محتمل است که از طریق توجه دقیق به مسیر خورشید و انتخاب محل سنگ‌نگاره، از نور برای بیانی نمادین استفاده شده باشد.

۷) از عناصر و نقشمایه‌های نمادین در سنگ‌نگاره اردشیر می‌توان از موارد زیر نام برد: گوی بر بالای تاج، دریافت حلقه تأیید به عنوان فره، نماد حکومت مشروع و پیمان شاه با اهورامزدا، شیوه نمایش و ترکیب پیکره‌ها، شاه سوار بر اسب، دست اردشیر به صورت نیمه‌مشت و با انگشت اشارهٔ خم‌شده، جهت قرارگیری اردشیر و نوار حلقهٔ تایید رو به راست که می‌تواند اشاره‌ای به مفهوم راه راست (اَشَه) باشد. این مطلب بر روی سکه‌های ساسانی نیز دیده می‌شود که صورت شاه تقریباً همیشه به سوی راست است، حالت وارونه و در خوابِ اهریمن، نمایش حضور ایزدان در همراهی با مظهر اهورا مزدا، توجه به عنصر نور، علائم تاج‌ها، ریسهٔ مروارید (به عنوان گردنبند)، گوش بلند و موهای شبیه به مار بر سر اهریمن، مهره‌های روی یراق اسب‌ها با نقشی از سر شیرهای غران و گل نیلوفر.

۸) از نظر تجسمی: خطوط، جهت نگاه‌ها، مسیر دست‌ها و محل قرارگیری، عواملی هستند که به‌ایجاد یک نقطهٔ تمرکز-حلقهٔ تأیید- کمک کرده‌اند. پل ایجاد شده توسط حلقه، به صورت نمادین، دو دنیای متمایز، خدا و انسان(پادشاه) را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. تأکید در نمایش حلقهٔ تأیید به روش خاص هنر ساسانی(ایجاد حس حرکت) صورت گرفته است.

۹) ترکیب‌بندی این اثر با پرهیز از تقارنِ کامل، با ایجاد تعادلی که واحدهای مشابه در دو طرف محور تعادل بوجود می‌آورند، صورت گرفته است. لذا این سنگ‌نگاره نه تنها از آنچه قبلاً در سنت‌های تصویری به اجرا درآمده بود، به طور کامل تبعیت نمی‌کند، بلکه از یک سو برخوردار از معنایی برای تاریخ، و از سوی دیگر دارای محتوایی برای تکامل شیوهٔ هنری بوده است.

۱۰) توجه به هماهنگیِ سنگ‌نگاره با مجموعهٔ نقش رستم، با استفادهٔ آگاهانه از نور محیط، ایجاد جهت‌های باز و بسته در کادر و حذف شکل آتشدان از ترکیب عناصر اثر، نشان می‌دهد که سنگ‌نگاره اردشیر با فضا در تعامل است. به عبارت دیگر در این سنگ‌نگاره، محدوده، فضای اثر محسوب می‌شود.

۱۱) ایجاد جهت‌های باز و بسته در کادر تصویر، نه تنها در سنگ‌نگاره‌ها و آثار دیگر هنر ساسانیان، بلکه به صورت یک سنت در هنر ایران و بخصوص در نقاشی ایرانی در دوران اسلامی نیز دیده می‌شود.

۱۲) در سنگ‌نگاره‌های ساسانی، ضمن ادامهٔ سنت دیوارنگاری، ویژگی‌ها و محتوای تبلیغاتی آشکاری ضمیمهٔ مضمون اثر شده است. این مطلب نشانی از پیشینهٔ «تبلیغ محیطی» در ایران است.

۱۳) در تجزیه و تحلیل عناصر این اثر و مقایسهٔ تطبیقی آن با سنگ‌نگاره‌ها و اسناد دیگر ساسانی، به برخی پرسش‌ها نظیر: مشابهت نشان کلاه ملازم جوان اردشیر با نشان کلاه فرد کهنسال مغلوبِ هرمز دوم، و ناهماهنگی ترتیب نوشتار در دو کتیبهٔ روبروی هم اشاره شد. پرداختن به این موارد از عهده و مسیر این مقاله خارج بود، اما امید است آغازی برای پژوهش‌های بعدی باشد.

سپاسگزاری

نگارنده از خانم‌ها دکتر ژاله آموزگار و دکتر ناهید عبدی، که متن مقاله را مطالعه و راهنمایی‌های روشنگرانه‌ای داده‌اند، کمال تشکر را دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱ « اطلاق نام نقش رستم بر این مکان مبنای صحیحی ندارد»(سامی،۱۳۳۱،۸۶). می‌توان چنین تصور نمود که چون حجاری‌هایی از پیکار و نبرد در آنجا نقش شده و مردم تصور می‌کرده‌اند که قهرمان این نبردها رستم است، آنجا را نقش رستم نامیده‌اند(همان ،۶۶).

۲ شناسایی پیکره‌ها که همهٔ پژوهشگران در آن هم‌عقیده هستند، به نظر می‌رسد که با توجه به سه مورد باشد:۱- کتیبه‌های اثر.۲- تاج اردشیر که روی سکه‌های ساسانی به همراه کتیبه‌ای به نام وی آمده است.۳- هویت دشمنان که بیانگر نیروهای مخالف و متضاد بوده و با توجه به هر پیکره مصور شده‌اند.

۳ «انگشت سبابهٔ خم‌شده، نشان احترام بزرگان دورهٔ ساسانی بود»(گیرشمن، ۱۳۱،۱۳۵۰و ۲۹۴). «سبابه: دومین انگشت دست که مجاور شست است، انگشت شهادت»(معین،۱۳۵۳، ج۲، ۱۸۱۴) است.

۴ «تنسر، هیربدان هیربد پیر می‌گوید: شگفت از این دار که جهانداری و مملکت عالم چگونه صید کرد، با آنکه همهٔ زمین از شیران چشته‌خورده موج میزد»(بیانی،۱۳۸۶، ۳۵). فردوسی نیز در شاهنامه، اشاره می‌کند: «بدانگه شه اردوان را بکشت / ز خون وی آورد گیتی به‌مشت»(همان،۲۹).

۵ « اهورا مزدا، اهوره مزدا، اوهرمزد، اورمزد، هُرمزد گونه‌هایی از یک نام واحد در دورانهای زمانی متفاوت هستند»(آموزگار،۱۳۸۶،۱۱). مقاله حاضر به جای واژهٔ «اهورا مزدا» از واژهٔ «مظهر اهورا مزدا» استفاده می‌کند که مورد نظر بسیاری از پژوهشگران ایرانی درباره تجسم تصویری اهورا مزدا است. «مَظهَر: در تداول، نماینده. مثل، نمایشگر. نشان‌دهنده. مجسم شدهٔ چیزی»(دهخدا، ۱۳۳۷، ج ۳۸، ۶۵۲) است.

۶ «دیهیم، نشانه و مظهر قدرت است»(گیرشمن، ۱۳۱،۱۳۵۰). ابوالعلاء سودآور، بحثی را پیرامون دیهیم(اشکانی) و دستار(ساسانی) مطرح کرده است که برای مطالعه نک: (سودآور،۱۳۸۳،۳۷). بسیاری از پژوهشگران این حلقه را فرّ ایزدی و «نماد سلطنت» (تفضلی،۱۳۸۶، ۸۴) و (بهار،۱۳۸۷، ۴۵۱) دانسته‌اند.

۷ در متنهای دینی زردشتی آمده است: در صورتی که فرد گناهکار شود، فرّه از او می‌گریزد. نک: (آموزگار، ۱۳۸۸،۵۵) و (دریایی،۱۳۸۲،۳۴)

۸ واژه‌هایی که به زبان آرامی نوشته می‌شدند و به معادل محلی خود خوانده می‌شده‌اند، هزوارش نامیده می‌شوند.

۹ همچنین نک: (پوپ،۱۳۸۷، ۷۴۸) و (کریستن‌سن،۱۱۲،۱۳۵۱) و (بیانی،۱۳۸۶، ۳۵).

۱۰ لازم به ذکر است که حبیب‌الله آیت‌اللهی تنها فردی است که در منابع این پژوهش، در بررسی این سنگ‌نگاره، به‌این عنصر توجه داشته است.

۱۱ « قدیمی‌ترین نوشتهٔ ایرانی دربارهٔ ایزد مهر. بخشی از سروده‌های اوستایی در کتاب یشت‌ها»(بهار،۱۳۸۵،۲۲۱) و نک: (هینلز،۱۳۸۶،۱۲۰).

۱۲«سپاهیان در ایران باستان پیش از رفتن به جنگ با کشورهای ضد مهر بر بالای اسبهایشان نیایشهایی به درگاه مهر انجام می‌دادند»(آموزگار،۱۳۸۸،۱۹).

۱۳«شایان توجه است که کتیبه‌های نخستین ساسانیان در کنار سنگ‌نگاره‌های هخامنشی در نقش رستم نگاشته شده‌اند و این‌ها دلایل و مدارک دیگری هستند از آرمان‌های شاهنشاهی ساسانی در ایجاد پیوند با هخامنشیان. برخی همانندی‌ها میان کتیبه‌های ساسانی و هخامنشی، مانند کاربرد موضوعات و زبان، نشان می‌دهند که ... ساسانیان مانند مانویان گنجینه‌ای مشترک از عبارت‌ها و تعبیرهای ادبی به کار می‌بردند که ممکن است پیشینهٔ آن حتی به روزگاران پیش از هخامنشیان برسد»(دریایی،۱۳۸۲،۶۴).

۱۴تعادل موجود در بین این دو قسمتِ تصویر را نباید با مفهوم تقارن اشتباه گرفت. آندره گدار (۱۳۵۸،۲۷۱)، فریدریش زاره (پوپ،۱۳۸۷، ۷۴۸) و اغلب پژوهشگران، با ایدهٔ ترکیبِ متقارن بِه این موضوع اشاره کرده‌اند و نسبت به محور عمودی مرکزی صفحه، عناصر را به صورت دو به دو برشمرده‌اند. همچنین نک: (Godard,1962,237) و (Pope,1977,594). «تعادل و توازن برابریِ اندازه است و نه الزاما برابریِ شکل. برابریِ شکل تقارن است. بنابراین تعادل از الزامات تقارن و البته حتی بیش از آن از مبانی طراحی ایرانی است»(حصوری،۱۳۸۵،۹۰). «تقارن و تَعادل هر دو، اَرتباط استواری بین اجزاء دو طرفِ یک محور یا یک نقطهٔ فرضی ایجاد می‌کند. معمولا تعادل بر اساس مشاهده پایه‌گذاری شده و روی ترکیب‌بندی اجزاء متمرکز می‌باشد. تقارن با تعادلی که واحدهای مشابه دو طرف محور تعادل بوجود می‌آورد متفاوت است»(کلارک، ۱۳۸۷، ۱۵۷). سهراب سپهری نیز بحث مفصل و جالب توجهی دربارهٔ تقارن در هنر ایران دارد، نک: بخش "گفت‌وگو با استاد" در: (سپهری، سهراب (۱۳۸۲)، به کوشش پروانه سپهری، اطاق آبی، نگاه، تهران).

۱۵ «تهیگی به معنای خلاء است»(بهار، ۱۳۸۷، ۴۰) در متن این مقاله، مقصود از تهی همان فضای بین اهورا مزدا و اهریمن است که شرح آن گذشت. در زبان بصری بین واژه‌های «فضای ما بین» و «تهی یا خلاء» تفاوت وجود دارد. گروتر می‌نویسد: «نوع فضای ما بین؛ تابع اندازه، تناسب و فرم عناصر محدودکنندهٔ آن است. اگر این سه عامل بر روی فضای ما بین دو چیز اثر نگذارند، فضای موجود را تهی می‌نامیم. زمانی از تهی کامل صحبت می‌کنیم که اصلا هیچ چیز قابل تشخیص نباشد. مثلا تاریکی مطلق، یا بر روی دریا هنگامی که آسمان صاف و بدون ابر باشد»(۱۳۸۶، ۲۳۶).

۱۶پیرامون نجوم در ایران باستان، در بندهش؛ دربارهٔ ستارگان و کرات درخشان سماوی صحبت می‌شود. نک: (بهار،۱۳۸۷،۵۴، ۱۳۴و ص ۶۵ که به کارنامهٔ اردشیر بابکان اشاره می‌شود).

۱۷ جالب توجه است که در نقاشی «آفرینش آدم» اثر میکلانژ و بر سقف نمازخانهٔ سیستین در واتیکان، آدم با تماس دست خدا به حیات فرا خوانده می‌شود. نک: (گامبریچ، ارنست (۱۳۸۵)، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، نی، تهران، چاپ چهارم، ۳۰۲).

فهرست منابع

آرنهایم، رودلف (۱۳۸۶)، هنر و ادراک بصری، ترجمه مجید اخگر، سمت، تهران.
آموزگار، ژاله (۱۳۸۸)، تاریخ اساطیری ایران، چاپ یازدهم، سمت، تهران.
آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۰)، تاریخ هنر(از مجموعهٔ کتاب ایران)، الهدی، تهران.
ابوالقاسمی، محسن (۱۳۸۹)، تاریخ زبان فارسی، چاپ دهم، سمت، تهران.
اتینگهاوزن،ریچارد و احسان یارشاطر (۱۳۷۹)، اوج‌های درخشان هنر ایران، ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، آگه، تهران.
بوسایلی، ماریو و اُمبرتو **شراتو** (۱۳۸۳)، هنر پارتی و ساسانی. ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، مولی، تهران.
بهار، مهرداد (۱۳۸۷)، پژوهشی در اساطیر ایران(پارهٔ نخست و پارهٔ دویم)، چاپ هفتم، آگه، تهران.
بهار، مهرداد (۱۳۸۵)، جُستاری در فرهنگ ایران، اسطوره، تهران.

بیانی، شیرین (۱۳۸۶)، شامگاه اشکانیان و بامداد ساسانیان، چاپ سوم، دانشگاه تهران، تهران.
پوپ، آرتر آپم و فیلیس اکرمن (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، ترجمه نجف دریابندری و همکاران، ج۷،۲و۸، علمی و فرهنگی، تهران.
پهلوان، فهیمه (۱۳۸۷)، ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی، دانشگاه هنر، تهران.
تفضلی، احمد (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ پنجم، سخن، تهران.
تناولی، پرویز (۱۳۷۷)، جلهای عشایری و روستایی ایران(آرایش اسب)، یساولی، تهران.
حصوری، علی (۱۳۸۵)، مبانی طراحی سنتی در ایران، چاپ دوم، چشمه، تهران.
حقیقی، ابراهیم (۱۳۸۲)، نشانه‌ها(پیشگفتار مرتضی **ممیز**)، چاپ دوم، هفت‌رنگ، تهران.
دریایی، تورج (۱۳۸۲)، تاریخ و فرهنگ ساسانی، ترجمه مهرداد قدرت دیزجی، ققنوس، تهران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۷)، لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، دانشگاه تهران، تهران.
سامی، علی (۱۳۳۱)، آثار باستانی جلگه مرودشت، چاپخانه مصطفوی، شیراز.
سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۳)، فرّهٔ ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، میرک، هوستون.
فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، فرزان‌روز، تهران.
کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۸۸)، اسطوره‌های ایرانی، ترجمه عباس مخبر، چاپ هفتم، مرکز، تهران.
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۵۱)، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، چاپ چهارم، ابن‌سینا، تهران.
کلارک، راجر اچ. و مایکل پاوز (۱۳۸۷)، تجزیه و تحلیل و نقد شاهکارهای معماری، ترجمه سعید آقایی و محمود مدنی، ملائک، تهران.
گدار، آندره (۱۳۵۸)، هنر ایران، ترجمه بهروز حبیبی، دانشگاه ملی ایران، تهران.
گروتر، یورک‌کورت (۱۳۸۶)، زیبایی‌شناسی در معماری، ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، چاپ چهارم، دانشگاه شهید بهشتی، تهران.
گیرشمن، رمان (۱۳۴۶)، هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، ترجمه عیسی بهنام، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
گیرشمن، رمان (۱۳۵۰)، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، ترجمه بهرام فره‌وشی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
معین، محمد (۱۳۵۳)، فرهنگ فارسی، چاپ دوم، امیرکبیر، تهران.
ورمازرن، مارتین (۱۳۷۲)، آیین میترا، ترجمه بزرگ نادرزاده، چشمه، تهران.
هینلز، جان راسل (۱۳۸۶)، شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ دوازدهم، چشمه، تهران.

Godard, Andre (1962), *L'art de L'Iran*, Arthaud, Paris.
Pope, Arthur Upham & Phyllis Ackerman (1977), *A Survey of Persian Art*, Vol. II, Soroush, Tehran.

فهرست منابع تصویری

فریه، ر.دبلیو (۱۳۷۴)، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، فرزان‌روز، تهران.
ملک‌زاده بیانی، بانو و محمداسماعیل رضوانی (۱۳۴۹)، سیمای شاهان و نام‌آوران ایران باستان، شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران، تهران.

Ghirshman, Roman (1962), *Iran Parthes et Sassanides*, Gallimard, Paris.
http://www.cais-soas.com>The Circle of Ancient Iranian Studies
http://www.livius.org>Articles on Ancient History
http://www.maps.google.com
http://www.oi.uchicago.edu> The Oriental Institute of the University of Chicago
http://www.realhistoryww.com>Real History World Wide