فصلنامهٔ *مطالعات ملی*؛ ۳٦، سال نهم، شماره ٤، ۱۳۸۷

بازتاب هنر، سیاست و مذهب ایرانی در نقوش برجستهٔ صخره‌ای دوران اشکانی و ساسانی*

*عباس رضایی‌نیا***
E-mail: Rezaeenia@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۸۷/۲/۱۷ **تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/٦/۲۷**

چکیده

ایجاد نقش‌برجسته‌های صخره‌ای یکی از سنت‌های خاور نزدیک باستان است که حاکمان وقت برای جاودان ساختن خواست‌ها و اندیشه‌های خود از آن بهره برده‌اند. این یادمان‌های ارزندهٔ تاریخی نه فقط اطلاعات گرانبها در خصوص سبک‌های هنری آن زمان در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهند، بلکه داده‌های ارزشمندی هستند که می‌توان به کمک آن‌ها حوادث تاریخی، اوضاع سیاسی، مذهبی و نظام‌های اجتماعی آن زمان را بازسازی کرد.

نقش‌برجسته‌ها در حقیقت برگ‌هایی از کتاب مصور تاریخ، فرهنگ و هنر ایران هستند که در پس آن، اندیشه‌های فراوانی نهفته و تا امروز تمام مفاهیم آن‌ها به‌درستی آشکار نشده است. نقش‌برجسته‌ها در تحقیقات و مطالعات ایرانی از اهمیت بسیاری برخوردار است. شناخت و تفسیر صحنه‌های نقش‌برجسته‌ها، همواره از موضوعات مورد بحث محققان بوده و از جنبه‌های مختلفی مطالعه و تحقیق شده است. در این مقاله، نگارنده بر آن است با بررسی و تأمل در نقش‌برجسته‌ها، بخشی از اندیشهٔ حکومت‌های حاکم بر سرزمین ایران را بکاود.

کلیدواژه‌ها: نقش‌برجستهٔ صخره‌ای، سبک‌های هنری، سیاست، مذهب، اشکانیان، الیماییان، ساسانیان.

* این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان «نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران» است که از سوی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سوادکوه انجام شده است.

** مربی گروه باستان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سوادکوه

مقدمه

در عصری که جهان به‌سوی برداشتن مرزها و نوعی همگرایی در قالب جهانی‌شدن پیش می‌رود، توجه به مقوله هویت ملی از اهمیتی خاص برخوردار است. فقدان یا ضعف خودآگاهی تاریخی و عدم دلبستگی به آن، موجب بروز بحران هویت در جامعه می‌شود و توجه به آن نقش عمده‌ای در ایجاد و تقویت هویت ملی در هر کشور دارد. در این نوشتار هنر، سیاست و مذهب در نقوش برجسته صخره‌ای ایران در مقام عناصر هویت‌بخش و وجوه مختلف هویت ملی بررسی، و تلاش شده است ابعادی از عناصر فرهنگ و هویت ایرانی بازنمایی گردد.

فرهنگ و هویت اساس موجودیت یک جامعه را تشکیل می‌دهد. هویت ملی نقشی تعیین‌کننده در حوزهٔ فرهنگ، اجتماع و سیاست دارد. هویت ملی فراگیرترین و در عین حال مشروع‌ترین سطح هویت در تمامی نظام‌های اجتماعی می‌باشد. اهمیت مفهوم هویت ملی در مقایسه با سایر انواع هویت جمعی، در تأثیر بسیار آن بر حوزه‌های متفاوت زندگی در هر نظام اجتماعی است. هویت ملی فرایند پاسخگویی آگاهانهٔ یک ملت به پرسش‌های پیرامون خود، گذشته، کیفیت، زمان، تعلق، خاستگاه اصلی و دایمی، حوزهٔ تمدنی، جایگاه سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و ارزش‌های ملهم از هویت تاریخی خود است. بعد اجتماعی هویت ملی در ارتباط با کیفیت روابط و چگونگی مناسبات یک نظام اجتماعی است. از آنجا که هر جامعه‌ای با هویت تاریخی خود تعریف و ترسیم می‌شود، آگاهی افراد یک جامعه از گذشتهٔ تاریخی و احساس دلبستگی به آن از بعد تاریخی هویت ملی حائز اهمیت است. برای شکل‌گیری هویت ملی، تعیین محدوده و قلمرو یک سرزمین مشخص ضرورت تام دارد. به این معنا که تنها با وجود سرزمین مشخص، رسیدن به اهداف و رفع نیازهایش متصور خواهد بود. تعلق به یک واحد سیاسی نیز در جایگاه عنصری ملی، مستلزم تعلق به دولت، نظام سیاسی و ارزش‌های مشروعیت‌بخش حکومت در هویت ملی است. بنابراین، پذیرش مشروعیت نظام سیاسی، علاقهٔ قلبی به نظام سیاسی و مبانی ارزشی و مشروع آن، عامل عمده‌ای در تقویت همبستگی و پیوند ملی خواهد بود. برخورداری از دین و تعالیم مذهبی مشترک، پایبندی و وفاداری به آن و اعتقاد و تمایل به مناسک و آیین‌های مذهبی فراگیر، در فرایند شکل‌دهی به هویت ملی بسیار مهم است (صنیع‌اجلال، ١٣٨٤: ١٠٣ و ١٠٤).

امروزه بخشی از خودآگاهی فرهنگی ما مرهون فعالیت‌های باستان‌شناسی است؛ به طوری که موجب تشخص بخشیدن به هویت ملی، ایجاد اعتماد، قدرت و سرافرازی

ملی و در نهایت، تحکیم انسجام ملی می‌شود. آثار و مدارک باستان‌شناختی چشم‌اندازی عینی، ملموس و بی‌واسطه از گذشتهٔ تاریخی ایران ارائه می‌دهند. در این میان، نقوش برجستهٔ صخره‌ای یکی از آن شواهد باستان‌شناسانه است که سهمی بنیادین در شکل‌گیری هویت ملی دارد.

بشر از دیرباز به جاودان ساختن خواست‌ها، باورها و اندیشه‌های خود در قالب نقاشی، کنده‌کاری، سنگ‌تراشی و حجاری، ساخت تندیس‌ها، سنگ‌نوشته‌ها، ستون‌های یادبود، سنگ‌های مرزی و... پرداخته است. یکی از هنرهای ارزشمند سرزمین کهنسال ایران که سابقه‌ای بسیار طولانی دارد، هنر حجاری بر سینهٔ کوه‌ها و صخره‌هاست.[1] هنر حجاری یکی از سنت‌های خاور نزدیک باستان است که بی‌گمان منشأ آن را باید در استل‌های بین‌النهرین، در آغاز دورهٔ تاریخی سلسله‌های نخستین (۲۴۰۰–۲۸۰۰ ق. م) پیدا کرد. از دورهٔ اکد (۲۱۵۴–۲۳۳۴ ق. م) بود که این استل‌های یادبود به اندازه‌های بزرگ و با عظمت رسیدند و گویا نخستین پیکره‌های صخره‌ای بزرگ را به تقلید از آن‌ها کنده بودند.

در ایران باستان دیوارهٔ صخره‌ها و کوه‌ها، جلوگاه دیرین هنر حجاری بوده و یادمان‌های صخره‌ای فراوانی از دوران‌های تاریخی ایران به یادگار مانده است. نقش‌برجسته‌های ایرانی، به جز تعداد معدودی که در کوه‌های البرز واقع شده‌اند، بیشتر در سینه‌کش غربی و جنوب غربی رشته کوه زاگرس، به ویژه در استان‌های آذربایجان غربی، کردستان، کرمانشاه، ایلام، چهارمحال و بختیاری، کهکیلویه و بویراحمد، فارس و خوزستان پراکنده‌اند.

نقش‌برجسته‌ها از مستندات مهم باستان‌شناسی محسوب می‌شوند و اطلاعات فراوانی درخود دارند. آن‌ها دربردارندهٔ تکنیک‌های حجاری، بازگوکنندهٔ ظرایف و دقایق هنری هر دوره، و تبلوری از اوضاع سیاسی، مذهبی و اجتماعی هستند. نوشتار حاضر به سیر تحول این هنر در دوران اشکانی و ساسانی نظری گذرا افکنده و به ویژگی‌های هنری، اوضاع سیاسی و مذهبی اشاره نموده است. مطالعهٔ سیر تحول هنر حجاری صخره‌ای این امکان را فراهم می‌آورد تا از قواعد و اصول نقش برجسته‌سازی در هنر ایران آگاهی یافته، شکل‌گیری، رشد، تحول و بالندگی آن را پیگیری نموده، در گذر زمان تغییرات سبک‌های هنری را دریابیم.

1. Rock Relief

سنت ساخت نقش‌برجستهٔ صخره‌ای که از دورهٔ لولوبی(۱) (اواخر هزاره سوم ق. م تا هزاره اول ق. م) آغاز شده بود، در دوران ایلام (اوایل هزاره سوم ق. م تا سدهٔ هفتم ق. م)، هخامنشی (۳۳۰-۵۵۰ ق. م) و اشکانی (۲۳۸ ق. م تا ۲۲٤م.) ادامه یافت و با توجه به سنت طولانی این نوع هنر، در دورهٔ ساسانی (٦٥١-۲۲٤م.) به اوج شکوفایی و پیشرفت رسید. در دوران اسلامی پس از یک وقفهٔ طولانی فترت، در دورهٔ قاجاریه (۱۲۱۰ هـ ق تا ۱۳۰٤ هـ ش) شاهد تجدید حیات هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای هستیم.

اشکانیان نگه‌دارندهٔ سنت‌ها و نوآور در هنر سنگ‌نگاره‌ها

در کوه بیستون و کوه‌های بختیاری اشکانیان و پادشاهان محلی الیمایی تمایل خود را به پیروی از سنت هخامنشیان در ایجاد نقش‌برجسته بر سنگ‌ها نشان داده‌اند. کهن‌ترین نقش‌برجسته‌های اشکانی در کوه بیستون کنده شده است. مطیع‌شدن چهار ساتراپ شاهنشاهی در برابر مهرداد دوم (۲) (۸۸/۸۷-۱۲٤/۲۳ق. م)، پیروزی گودرز دوم (۵۱-٤۳/٤٤ م.) بر یکی از مدعیان تاج و تخت، بخورسوزی بلاش (۳) شاه اشکانی در میان روحانیون بر تخته سنگی جداگانه و پیکرهٔ لمیدهٔ هرکول در شمار نقش‌برجسته‌های اشکانی بیستون قرار می‌گیرد. از میان نقوش یاد شده، نقش‌برجستهٔ مهرداد دوم، گودرز دوم و هرکول دارای کتیبه‌ای به خط یونانی و نقش بلاش دارای کتیبه‌ای به خط پهلوی اشکانی است. همچنین نقش‌برجسته‌ای از تنفیذ قدرت گودرز شاه سوار بر اسب، با کتیبه‌ای به خط پهلوی اشکانی در ناحیهٔ سرپل ذهاب شناسایی شده است (ورستاندیک، ۱۳۸٦: ۳۲۷).

در مجموع پنج نقش‌برجستهٔ صخره‌ای از دورهٔ اشکانی شناسایی شده است: چهار نقش در دامنهٔ کوه بیستون و یک نقش در سرپل ذهاب. اعطای منصب، جنگ سواران، اجرای مراسم مذهبی و شکار از موضوعات مهم نقش‌های اشکانی است.

نقش‌برجستهٔ صخره‌ای هرکول در بیستون، قدیمی‌ترین نقش قهرمان ـ ایزد افسانه‌ای یونان در هنر حجاری ایران و نمودار تأثیر هنر یونانی بر هنر اشکانی است. این نقش بیشتر به مجسمه می‌ماند تا نقش‌برجسته؛ چرا که فقط از قسمت زیرین و پشت بر سطح سکومانند صخره چسبیده و بقیه اندام او آزاد می‌باشد. تندیس هرکول دارای سبکی اشکانی است، اما اندیشه و افکاری را باز می‌نماید که یکسره یونانی است.

جدا از نقش هرکول، ظهور الههٔ نیکه (الههٔ پیروزی) در نقش‌برجستهٔ گودرز دوم و مهرداد دوم در بیستون، شاخ فراوانی (نشان وفور نعمت) در نقش‌برجستهٔ تنگ سروک

و پرنده‌هایی (عقاب) که تاجی در منقار یا چنگال‌هایشان گرفته‌اند در نقش‌برجسته‌های الیمایی، مانند نقش‌برجستهٔ خونگ اژدر نشان‌دهندهٔ نفوذ عناصر یونانی در نقش‌برجسته‌های اشکانی است.

از این دوره، استفاده از خط یونانی در نقش برجسته‌ها معمول، می‌گردد و کتیبهٔ یونانی در نقوش برجستهٔ هرکول، مهرداد دوم و گودرز دوم دیده می‌شود.

انتخاب محل برای ایجاد نقش‌برجستهٔ مهرداد دوم در پایین نقش داریوش در دامنهٔ کوه بیستون، بنا بر تصادف و اتفاق نیست، بلکه شاه اشکانی می‌خواهد خود را از اعقاب آن سلسلهٔ شکوهمند بنمایاند و سلسلهٔ جدید اشکانی را بدان پیوند دهد. در این نقش‌برجسته بازگشت به سوی هنر هخامنشی دیده می‌شود. در اینجا هنرمند از سبک و روش نقش داریوش، حتی در ثبت نام اشخاص حاضر در صحنه، تقلید می‌کند. استفاده از لقب «ساتراپ ساتراپ‌ها» (شهربان شهربانان) در معرفی اولین شخصی که در مقابل مهرداد ایستاده، الگوبرداری از لقب شاهنشاه (شاه شاهان) است که در سنگ‌نوشتهٔ بیستون آمده است. بعدها گودرز دوم لقب «شاه شاهان» را در نقش‌برجستهٔ خود در بیستون به کار می‌گیرد (ولکسی، ۱۳۸۳: ۱۱۰ و ۱۸۲).

اندیشهٔ نقش کردن تصویر شخصی معین نیز همان طور که در هنر هخامنشی منتفی بود، در اینجا هم به چشم نمی‌خورد. با وجود این، تمایلی کاملاً روحانی که از تأثیر بین‌النهرینی سرچشمه می‌گیرد، نگاه عمیق اشخاص را به سوی لایتناهی معطوف می‌دارد. این امر در نقش‌برجستهٔ بلاش در بیستون مشهود است. در این نقش، اشخاصی که در طرفین بلاش دیده می‌شوند، هیچ گونه کوششی در هماهنگ کردن آن‌ها به کار نرفته و به اعمال شخص اصلی نقش توجه نشده است. حالت انجماد این نقش و مراسم مذهبی که انجام می‌دهد مشابه نقاشی کونون در دوراوروپوس(شهر اشکانی ـ رومی در ساحل رود فرات) است (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۵۲ و ۵۳؛ گیرشمن، ۱۳۳٦: ٤٧؛ هرمان، ۱۳۷۳: ۳۰ و ۵۷؛ هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۲۹۵-۲۹۳). بنابراین روحانیت که یکی از مشخصه‌های هنر اشکانی است، در حالت چهره‌ها چنان طراحی شده که بی‌کمک هالهٔ نورانی یا تاج درخشان، آسمانی و روحانی می‌نماید.

نقش‌برجسته‌های اشکانی با نمایش اصل تمام‌رخ‌نمایی آغازگر مکتب جدیدی در هنر حجاری این دوره شد. اگرچه هنر اشکانی بر عناصری از هنر یونانی بر پایهٔ سنت‌های بومی استوار بود و از اصولی متفاوت از اصول هنر یونانی پیروی می‌کرد. اشکانیان در مقام جانشینان راستین هخامنشی، توانستند راه ایرانگرایی را ادامه دهند.

آنان با سلوکیان، یعنی نمایندگان یونانگرایی و نیز با رومیان که در سیاست شرقی خود از نگرش‌های توسعه‌طلبانهٔ اسکندر استفاده می‌نمودند، مبارزه کردند و توانستند با تکیه بر قشر ایرانی دولت خود بر همهٔ این خطرها غلبه کنند. بنابراین اشکانیان در عرصهٔ سیاست شخصیت‌هایی منفعل و فاقد ارزش و توانایی‌های بزرگ نبودند و پیوندهای خود را با گذشتهٔ باستانی ایران حفظ کردند (ولسکی، ١٣٨٣: ١٣ و ١٤). ایجاد چهار نقش در دامنهٔ کوه بیستون نشان از چنین پیوندی و بیانگر گام نهادن در فرایند ایرانگرایی است. اشکانیان همچنین در نقوش خود از خط آرامی که خط دیوانی دورهٔ هخامنشی بود بهره برده‌اند و به تدریج توانستند عناصر یونانی را از فرهنگ خود حذف کنند؛ تأثیراتی که در برابر فرهنگ ایرانی، کم‌نفوذ، گذرا و ناپایدار بود. پیامد تأثیر یونانی‌مآبی در ایران، برخلاف دیگر سرزمین‌ها که رونق فراوانی داشت و فرهنگی تازه را شکل داد، فقط به صورت تأثیر باقی ماند. به عبارت دیگر ایران هویت اصلی و ویژگی‌های فرهنگی خود را از دست نداد.

با جلوس اشکانیان بر تخت شاهی گونهٔ سنتی سلطنت احیا شد؛ سلطنتی که مشروعیت آن در آغاز بر پایهٔ علقهٔ خونی با خاندان شاهی هخامنشی استوار بود. شاهان اشکانی مانند اخلاف خود مدعی بودند که قدرت آن‌ها بر پایهٔ حسن نیت رعایایشان نهاده نشده، بلکه موهبت خداوند است که به عبارتی ایشان نمایندهٔ وی در زمین هستند. بدین ترتیب، قدرت ایشان نهادی بود نه شخصی.

در اندک نقوش شناسایی‌شده از این دوره، فقط یک نقش صحنهٔ مراسم مذهبی بخورسوزی را نمایش می‌دهد و نقوش دیگر جنبهٔ تبلیغی داشته و در تجلیل از مقام فرمانروایان ایجاد شده‌اند. احتمالاً تعداد کم صحنه‌های مذهبی می‌تواند به نوعی بازگوکنندهٔ تساهل و تسامح مذهبی در این دوره باشد و آزاداندیشی دینی پادشاهان اشکانی را تأیید کند. مشخص نبودن کیش شاهان مانع شناخت ساختار مذهبی این دوره شده است. دین ایرانی در دورهٔ اشکانی بسیار مبهم است و بر اساس نقوش صخره‌ای نمی‌توان پاسخ دقیقی به آن داد. از تشکیلات دستگاه دینی و ارتباط آن با دولت آگاهی چندانی نداریم. شواهد غیرمستقیم که بیشتر از منابع یهود و مسیحی به دست می‌آیند به رفتار مداراآمیز اشکانیان با ادیان غیرایرانی اشاره دارند که احتمالاً ادامه سنت هخامنشی بوده است (یارشاطر، ١٣٧٣: ٥٤).

حکومت خودمختار الیمایی که خاستگاه اصلی آن کوه‌های شمال شرقی استان خوزستان بود، از اواسط سدهٔ دوم قبل از میلاد کوس استقلال‌طلبی نواخت و توانست

خود را از سلطهٔ سلوکیان برهاند. الیمایی‌ها نه فقط با شاهان سلوکی به نبرد پرداختند و بر آن‌ها پیروز شدند، بلکه در مقابل شاهان اشکانی نیز ایستادند و توانستند تا اوایل سدهٔ سوم میلادی به حیات سیاسی خود ادامه دهند.

از پادشاهی الیمایی که به روزگار اشکانی بر خوزستان فرمان می‌راند، پانزده نقش‌برجستهٔ در دل کوه‌های بختیاری به یادگار مانده است. از نظر موضوع، آن‌ها را می‌توان به دو دستهٔ مذهبی و غیرمذهبی تقسیم کرد. صحنه‌های مذهبی به نیایش، نمایش ایزدان، نیایشگران و مراسم مذهبی اختصاص دارد و شامل نقش‌برجسته‌های تنگ بتان شیمبار (٥٦ کیلومتری شمال شرق مسجد سلیمان)، تنگ سروک (روستای لیکک بهمئی در دهدشت کهگیلویه و بویر احمد)، شیرینو موری (بازفت، شمال باختری شهرستان فارسان)، شیوند (در دامنهٔ شمالی کوه مونگشت در ایذه)، یه شُووه الگی (بازفت در چهارمحال و بختیاری)، جنگه (شی من) (در ایذه) و فاله (در دشت سوسن ایذه) می‌شود. صحنه‌های غیرمذهبی نیز شامل دیهیم‌بخشی به شاه لمیده بر تخت، نبرد سواره‌نظام و صحنهٔ جدال با حیوان درنده در تنگ سروک، تنفیذ قدرت و اعطای منصب در خونگ اژدر (۱۰ کیلومتری شمال ایذه)، بردبت کوه تینا (منطقهٔ بازفت در چهارمحال و بختیاری)، کوه تاراز (منطقهٔ بازفت در چهارمحال و بختیاری) و صحنه‌هایی از اظهار بندگی در پیکره‌های صخره‌ای خونگ کمال‌وند (شمال غرب دشت ایذه) و خونگ یارعلی وند (شمال غرب دشت ایذه) می‌باشد. بنابراین، موضوع تعدادی از نقوش، صحنه‌های مذهبی و موضوع تعدادی از آن‌ها نیز صحنه‌هایی از تاج‌ستانی از ایزدان، تاج‌ستانی شاهان محلی از دست شاهنشاه، تجلیل از فرمانروا، شاه و درباریان و جنگ است.

مهارت نداشتن سازنده و سادگی در نقش‌های الیمایی مشاهده می‌شود. با وجود این، در نقش‌برجستهٔ تنگ سروک فکر تازه و ابتکاری که تمایل به شرح و توصیف وقایع زندگی فرمانروای الیمایی است مشهود می‌باشد. این سبک توصیفی در دورهٔ ساسانی نیز ادامه می‌یابد.

اصل تقابل یا تمام‌رخ‌نمایی مهم‌ترین نوآوری دورهٔ اشکانی در نقش‌برجسته‌سازی و نقاشی است که از ویژگی‌های بارز هنر اشکانی به شمار می‌رود. نمونه‌های آن را می‌توان در نقش‌برجستهٔ بلاش در بیستون و نقش‌برجسته‌های الیمایی در کوه‌های بختیاری مشاهده نمود. رعایت اصل تقابل، به نقش‌ها حالت عدم تحرک، سکون و آرامش داده است (شلومبرگبر، ۱۳۷۷: ۳ / ۵۳۸–۵۱۰؛ گیرشمن، ۱۳۵۰: ٥٤، ٥٥، ٥٧ و ٧٥).

هنر صخره‌ای الیمایی قدرت شاهزادگان و ادای احترام حکمرانان و مقامات

بلندمرتبهٔ محلی را به نمایش می‌گذارد. بیشتر موضوعات به کار رفته در این هنر صخره‌ای در چارچوب قواعد هخامنشی است: ١. ادای احترام حکمرانان یا مقامات بلندمرتبه مانند تنگ سروک ٢؛ ٢. حالت پرستش دینی، نظیر پرستش مقابل محراب در تنگ سروک ١ و ٢؛ ٣. صحنه‌های شکار، مثل مبارزهٔ شاهزاده و شیر در تنگ سروک ٢؛ ٤. صحنه‌های جنگ سواران آن گونه که در تنگ سروک ٣ به نمایش درآمده است.

از میان موضوعات هنر صخره‌ای الیمایی، تنها چیزی که در هنر حجاری هخامنشی ردپایی از آن دیده نمی‌شود، صحنهٔ اعطای منصب است. هنر صخره‌ای الیمایی عملاً تصاویر زنان را نشان نمی‌دهد. نقش زن در هنر صخره‌ای هخامنشی نیز دیده نمی‌شود؛ چرا که هرگز نقش زنی در هنر حجاری حکومتی دیده نشده است. تأثیر هخامنشیان در محدودهٔ پوشاک و مدل مو نیز به چشم می‌خورد. بیشتر افراد نشان‌داده‌شده در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای الیمایی، پیراهنی با شلوار بلند و گشاد بر تن دارند که گاهی اوقات هم شلوار را در درون کفش خود کرده‌اند. اصولاً این لباس‌ها به سبک البسهٔ ایرانیان است که در نقش‌برجسته‌های آپادانا در تخت جمشید نیز دیده می‌شود. در خصوص آرایش مو، مدل موی مهرداد اول در نقش‌برجستهٔ خونگ نوروزی به سبک هخامنشیان است.

موضوعات تصویری مشترک در هنر صخره‌ای اشکانی الیمایی که در نقش برجسته‌های ساسانی نیز به کار رفته‌اند عبارت‌اند از: ١. اعطای منصب به صورت ایستاده؛ ٢. اعطای منصب بر روی اسب؛ ٣. صحنه‌های ادای احترام؛ ٤. صحنه‌های پرستش مقابل محراب؛ ٥. صحنه‌های شکار به صورت ایستاده؛ ٦. صحنه‌های شکار در حالت سوار بر اسب؛ ٧. صحنهٔ جنگ سواران (واندنبرگ، و شیپمان، ١٣٨٦: ١٢٦-١١٤ و ١٢٤-١١١).

ایجاد شمار فراوان نقوش برجسته بر سینه‌کش کوه‌های بختیاری نمودار اقتدار و اعلامیهٔ سیاسی حکومت الیمایی است که سهم و نقش بسیاری در معادلات سیاسی دورهٔ اشکانی داشته است. گروهی از محققان، نقش‌برجستهٔ خونگ اژدر را با حملهٔ مهرداد اول به الیمائیس و تسخیر آن سرزمین در سال ١٣٩ قبل از میلاد مرتبط می‌دانند. این نقش، صحنهٔ تنفیذ قدرت از سوی مهرداد اول به کمنسکیرس شاه الیمایی و اظهار اطاعت و بندگی او را نشان می‌دهد. به نظر هرماتا، سنگ‌نوشتهٔ کوتاهی به خط آرامی در این نقش وجود دارد که نام شاه اشکانی مهرداد با لقب «شاه شاهان» (شاهنشاه) ذکر شده است (واندنبرگ، و شیپمان، ١٣٨٦: ٤٣ و ٩٧). مهرداد اول نخستین شاه اشکانی بود که لقب شاهنشاه را که هخامنشیان به کار می‌بردند، بر خود نهاد. به هر حال این دلیلی است بر تمایل اشکانیان به نزدیک کردن پیوندهای خود با ایران هخامنشی و گسستن

آن‌ها از فرهنگ یونانی‌مآبی. واقعیت استفاده از زبان ایرانی پدیده‌ای است که اهمیت تاریخی کاملاً ویژه‌ای داشته است. اشکانیان با استفاده از زبان ایرانی و خط آرامی خواسته‌اند خود را از وابستگی فرهنگی به بیگانه بیشتر رها سازند و پیوند دودمان خود را با هخامنشیان نشان دهند (ولسکی، ۱۳۸۳: ۹۷).

در نقوش برجسته‌های الیمایی ایزدان متعددی حجاری شده‌اند که به دلیل تکنیک ضعیف حجاری، سطحی بودن نقوش و فرسایش آن‌ها، شناخت جزئیات نقوش میسر نیست و فقط طرحی کلی از آنان به جای مانده است. همین امر موجب شده تا هویت واقعی آن‌ها مشخص نشود؛ برای مثال نقش‌برجستهٔ تنگ سروک ۲، شاه الیمایی را نشان می‌دهد که بر تختی لمیده و حلقهٔ قدرت در دست دارد. در سمت راست و چپ صحنه سه ایزد حضور دارند که محققان در شناسایی آن‌ها هم‌عقیده نیستند. تنها شخصی که هویت آن روشن است، هرکول قهرمان ـ ایزد یونان است. نقش عقاب که سمبل قدرت است، در نقش‌های الیمایی دیده می‌شود. بنابراین آنچه از باورهای مذهبی در نقوش صخره‌ای الیمایی وجود دارد، گرایش‌های یونانی و سامی است.

چنان‌که اشاره شد در زمان اشکانی دورهٔ شکوفایی نقوش برجستهٔ صخره‌ای در الیمائیس به وجود آمد. شمار نقوش الیمایی در مقایسه با نقوش اشکانی به مراتب بیشتر است. خلق صحنه‌های مذهبی و غیرمذهبی دستمایهٔ هنرمندان الیمایی بوده است. نقوش برجستهٔ الیمایی از نظر پیکرتراشی و تکنیک حجاری معرّف هنر بومی الیمایی است. ویژگی این نقش‌ها، ساخت ابتدایی و خشن آن‌ها و نبود تنوع در انتخاب موضوعات تصویری است. حجاری‌های صخره‌ای الیمایی همانند هنر هخامنشی، منعکس‌کنندهٔ هنر رسمی و دیوانی است: به تصویر کشیدن قدرت با تکریم شاهزادگان یا مقامات بلندمرتبهٔ محلی. هنر صخره‌ای اشکانی، به ویژه هنر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای الیمایی، انتقال‌دهندهٔ میراث حجاری هخامنشیان به ساسانیان بوده است.

پارتیان و ساسانیان مشعلدار و نمایندهٔ فرهنگی شدند که خود را در دینی مشخص، هنری متمایز و شکل خاصی از سازمان‌بندی اجتماعی و حکومت آشکار کرد.

ساسانیان و اوج هنر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای

نقش‌برجسته‌های ساسانی از دیرباز مشهور و از منابع مهم در مطالعات باستان‌شناسی و هنر این دوره به شمار می‌رود. دورهٔ درخشان هنر حجاری را باید دورهٔ ساسانی دانست. در این دوره زیبایی، ظرافت، دقت و مهارت هنرمندان ساسانی به اوج خود می‌رسد.

بیشتر نقش‌های به‌جامانده از ساسانیان اوایل دورهٔ ساسانی و تعداد اندکی نیز بـه اواخـر این دوره باز می‌گـردد. بـین ایـن دو زمـان (از شـاپور سـوم تـا خـسرو پرویـز) هـیچ نقش‌برجستهٔ صخره‌ای تا کنون شناسایی نشده است. بیشترین نقش‌ها مربوط بـه بهـرام دوم (۲۹۳–۲۷٦م.) می‌باشد.

از ۳۷ نقش‌برجستهٔ صخره‌ای که از این دوره شناسایی شده است، ۲۹ نقش در استان فارس زادگـاه ساسـانیان، شـش نقـش در طـاق بـستان کرمانـشاه، نقـشی در سـلماس آذربایجان غربی و یک نقش در شهر ری قرار داشته که امروزه اثری از این نقـش بـاقی نمانده است. نقش‌برجسته‌هایی که در استان فارس قـرار دارنـد، شـامل منـاطق تنگـاب فیروزآباد، نقش رستم، نقش رجب، تنگ چوگان، تنـگ قنـدیل، دارابگـرد، بـرم دلـک، گویوم، سرمشهد و سراب بهرام است.

موضوع سنگ‌نگاره‌های ساسانی، تـاج‌سـتانی شـاه از اهـورامزدا و آناهیتـا، نیـایش، پیروزی بر دشمنان، بزرگداشت پادشاه از سوی بزرگان دربار، صـحنه‌هـای خـانوادگی، جنگ سواران و صحنهٔ شکار است. از مجمـوع نقـش‌برجـسته‌هـای ساسـانی، ده نقـش دارای کتیبه است که مضمون پنج نقش با موضوع نقش پیوند دارد. کتیبهٔ نقش‌برجسته‌ها اغلب دو و گاه سه‌زبانه: پهلوی اشکانی، پهلوی ساسـانی و یونـانی بـوده و بـه معرفـی شخصیت‌ها می‌پـردازد. البتـه کتیبـه‌هـایی نیـز وجـود دارنـد کـه ارتبـاطی بـا موضـوع نقش‌برجسته‌ها ندارند؛ مانند کتیبه‌های کرتیر موبد موبدان در اوایل دورهٔ ساسانی.

روح کلی حاکم بر نقش‌برجسته‌های ساسـانی همگـی در تجلیـل از مقـام پادشـاه و نشان دادن قدرت اوست. صحنه‌های تاج‌ستانی و پیروزی بـر دشـمنان، مؤیـد ایـن امـر است. حضور اهورامزدا و ایزدان مهـر و آناهیتـا در نقـش‌هـا نیـز در واقـع بـرای بیـان مشروعیت و نشان دادن شـکوه سـلطنت اسـت. نمـایش پیکـر بـزرگ شـاه در تمـامی صحنه‌ها ـ که گاهی از کادر نقش‌برجسته بیرون می‌زند ـ تأکیدی بر اهمیـت و عظمـت پادشاه است. اصولاً محور و اهمیت در ترکیب‌بندی نقش‌ها بـا پادشـاه اسـت و تمـامی خطوط متحرک و ساکن نقش‌ها به سوی او معطوف می‌شود.

تاج‌ستانی، تمثیل پادشاهی و تجلیل از پادشاه است و نشانهٔ تأیید ایزدی که به پادشاه قدرت و مشروعیت می‌بخشد. تاج‌سـتانی از اهـورامزدا در هیئـت انـسانی نیـز حرکتـی نمادین است؛ عملی که در عالم واقع به دست موبد صورت می‌گیرد. از دیگر نمونه‌های نمادپردازی و پرهیز از واقعگرایی در نقش‌برجسته‌های ساسانی، صحنهٔ پیروزی شـاپور اول بر رومیان است. واژگونی دشمنان و اهریمنی جلوه دادن آن‌ها وجهی دیگـر از نمـادپردازی

نقش‌هاست. یکی دیگر از سمبولیسم نقش‌ها، نبرد تن به تن با دشمن است که شاید واقعیت امر چنین نباشد. در صحنه‌های جنگ سواران پادشاه ساسانی فقط باید فاتح باشد. وی در تمام آثار هنری، خواه جنگاور باشد یا شکارچی، همین طور باقی خواهدماند.

نقش‌برجسته‌های ساسانی نه فقط رویدادهای تاریخی، عظمت شاهنشاه و آیین آن‌ها را مجسم کرده، بلکه سیاست و ایدئولوژی آن‌ها نیز به شیوهٔ سمبولیک بیان شده است.

نقش‌برجسته‌های ساسانی تداوم نقش‌برجسته‌سازی اشکانی است؛ اما از نظر فنی و انگیزه‌های نمادین کامل‌تر بوده است. بهترین نمونهٔ تداوم هنری از نظر موضوع (جنگ‌سواران و تاج‌ستانی) و تکنیک حجاری (عمق کم، سکون، حالت خشک، عدم تحرک و بی‌روح بودن نقش)، نقش‌های اردشیر اول در تنگاب فیروزآباد است. در نقش‌برجسته‌های اوایل این دوره به حجم‌پردازی توجه نشده است. عمق کم نقش‌برجسته‌ها در نمونه‌های اولیه، نظیر صحنهٔ جنگ اردشیر اول در تنگاب فیروزآباد یا نقش‌برجستهٔ اردشیر اول در سلماس دیده می‌شود.

تحرک طبیعی در نقش‌ها از زمان شاپور اول آغاز می‌شود. نقش‌های او در نقش رجب و بیشاپور تداعی‌کنندهٔ این امر است. گیرشمن سبک و ترکیب‌بندی نقش‌برجستهٔ شاپور را برایند بی‌واسطهٔ نفوذ رومیان می‌داند و ریزه‌کاری و آرایش پیکره‌ها و حالت و ادای آن‌ها را برگرفته از امپراتوران روم. در نقش‌برجستهٔ شاپور و خاصگانش در نقش رجب، اندام‌سازی پیکره‌ها و پرداخت ملایم تازهٔ چین‌های موجدار جامهٔ شاپور در مقایسه با آنچه در دارابگرد دیده می‌شود، پیشرفت زیادی را نشان می‌دهد. در همهٔ نقش‌های شاپور که پیکرتراشان چیره‌دستی آن‌ها را تراشیده‌اند، شادابی و نیرویی به چشم می‌خورد که پیش از این دیده نشده است. نقش‌برجسته بلندتر است و آزادی و تنوع ترکیب‌بندی بیشتری در آن‌ها یافت می‌شود. در سه صحنهٔ پیروزی ـ گرچه موضوع و مایه‌ها یکی است ـ راه‌حل‌های گوناگونی برای روابط متقابل پیکره‌ها و ترکیب‌بندی کلی در آن‌ها پیدا شده است.

نکتهٔ دیگر در این نقش‌ها، رعایت قرینه‌سازی در ایجاد اسب و سوار است که در بیشاپور، نقش رستم و نقش رجب دیده می‌شود. از زمان بهرام دوم از رسمی بودن نقش‌ها کاسته، و صحنه‌های خصوصی زندگی شاه به تصویر کشیده می‌شود. هنرمند در نقش پیکر ملکه و نمایاندن ظرافت زنانه موفق نبوده است. مؤید این موضوع، ناتوانی در ساختن حجم سینه، پرداخت صورت و یا دادن آهنگ طبیعی به گیسوی بافته است.

در پایان سدهٔ چهار میلادی، در دیوار سنگی طاق بستان نقش‌برجسته‌هایی از اردشیر

دوم و شاپور سوم کنده شده است. نقش‌برجستهٔ اردشیر در زمینهٔ مستطیل کنده و قاب‌بندی شده است؛ اما شاپور سوم این سنت را شکسته، نقش خود و پدرش را در ایوانی کوچک با طاق گهواره‌ای کنده است. خسرو دوم نیز با الهام از این مفهوم معماری به ساخت ایوانی بزرگ‌تر در نزدیکی آن دست زد. پیکره‌های ایزدان و پادشاه و پیکره سوارهٔ زیر آن بسیار بهتر از نقوش گذشته هستند. هنرمند در کوشش خود برای نشان دادن شکوه و عظمت بنایی که ساخته، فقط در به دست آوردن حجم و تنه توفیق یافته است. همهٔ جزئیات جامه، از جمله نقش و نگارهای ظریف پارچه با وسواس فراوان ثبت شده است. با قاطعیت می‌توان گفت که صحنه‌های شکار بر دیوارهای طاق بستان در ترکیب و مفهوم تصویری خود، نفوذ موزاییک‌ها و نقاشی‌های روزگار خود را ــ مانند آن‌هایی به گفتهٔ تاریخ‌نگاران روزگاری در تیسفون و شیز وجود داشته ـ بازمی‌تابند.

برای نخستین بار ایزد مهر در نقش‌برجستهٔ اردشیر دوم در طاق بستان دیده می‌شود. گل لوتوس (نیلوفرآبی) در این نقش احتمالاً تأثیر هنر کوشانی در هنر ساسانی است.

نقش فرشته‌های بالدار در دو سوی نمای ایوان بزرگ طاق بستان، تأثیر هنر بیزانس را نشان می‌دهد. همچنین فرشتهٔ کوچک عریانی نیز در صحنهٔ پیروزی شاپور اول در بیشاپور دیده می‌شود.

به طور کلی به تدریج نقش‌برجسته‌ها به تکامل رسیدند. صورت‌ها از حالت کلی و ایده‌آلی بیرون آمده، خصوصیات فردی را نشان می‌دهند. پرداختن به حجم نقش‌ها و پرداخت ملایم آن‌ها، پیکره‌ها، چین لباس‌ها، توجه به ریزه‌کاری‌های فراوان، لباس‌ها، سرپوش‌ها، سلاح‌ها، نشان‌ها، آرایش چهره‌ها و سواران مطمح نظر هنرمندان ساسانی قرار گرفته، پیشرفت‌های زیادی را نشان می‌دهند.

بزرگ‌ترین و کهن‌ترین نقش‌برجستهٔ ساسانی به پیروزی اردشیر اول بر اردوان چهارم در تنگاب فیروزآباد اختصاص دارد. این نقش هجده متر طول و چهارده متر ارتفاع دارد.

نقش‌برجسته‌ها فاقد پرسپکتیو (بعدنمایی) هستند. هنرمند کوشش‌هایی را برای دورنمایی و نمودن بعد سوم در نقش‌های شاپور دوم در بیشاپور و بهرام دوم در سرمشهد به کار برده است.

با توجه به اینکه موضوع سه صحنهٔ پیروزی نقش‌برجسته‌های شاپور اول یکی است، در این نقش‌ها آزادی و تنوع ترکیب‌بندی دیده می‌شود. چنین ترکیب‌بندی در صحنه‌های شکار طاق بستان نیز شایان توجه است.

بیشتر نقش‌برجسته‌های ساسانی، نزدیک شهرهای این دوره واقع شده‌اند؛ مانند نقش‌برجسته‌های نقش رستم و نقش رجب نزدیک شهر استخر، نقش برجسته‌های بیشاپور نزدیک شهر بیشاپور، نقش‌های تنگاب در کنار جادهٔ فیروزآباد و نقش برجستهٔ دارابگرد نزدیک شهر دارابگرد. نقوش منفرد اغلب نزدیک آب هستند. احتمالاً در داخل باغ‌های محصورشده‌ای قرار داشتند؛ مانند نقوش طاق بستان که در داخل پردیسی قرار داشت. به نظر می‌رسد که دستهٔ اول نقوش که در مکان‌های عمومی ایجاد شده‌اند، برای عموم مردم نمایش داده می‌شده است و نقوش گروه دوم برای نمایش عمومی منظور نبوده و در معرض دید افراد کمی قرار داشت (شلومبرگر، ۱۳۷۷: ۶۰۷-۵۸۳؛ شیپمان، ۱۳۸۳: ۱۵۹-۱۵۳؛ گیرشمن، ۱۳۵۰: ۱۳٤-۱۲۵، ۱۹۹-۱۷۹؛ لوکونین، ۱۳۵۰: ۳۰-۲۸؛ هرمان[1]، ۲۰۰۰: ٤۵-۳۵).

نقش‌مایهٔ جنگ تن به تن سواران در هنر ایرانی، وسیله‌ای برای بیان پیروزی نظامی، و عنصر فرهنگ ایرانی است که منشأ آن را باید در روایت‌های تاریخی و حماسهٔ منظوم ملی، یعنی شاهنامه جست‌وجو کرد. جنگ سواران را در بیستون و تنگ سروک از دورهٔ اشکانی می‌شناسیم. در دورهٔ ساسانی در نقش‌برجستهٔ اردشیر اول در تنگاب فیروزآباد، هرمز دوم در نقش رستم، تصویر دوصحنه‌ای بهرام دوم یا بهرام چهارم در زیر آرامگاه داریوش بزرگ در نقش رستم، جنگ سواران در زیر آرامگاه داریوش دوم در نقش رستم، نقش‌برجستهٔ ازبین‌رفتهٔ ری و در ایوان بزرگ طاق بستان این نقش‌مایه دیده می‌شود. گونه‌شناسی نقش‌برجسته‌های جنگ سواران از نظر حرکت حریف در دو طرح تمیز داده می‌شود که ظاهراً از نظر زمانی پشت سر هم هستند. طرحی که گریز را بازگو می‌کند و دیگری ترکیبی از رویارویی دو سوار است. در سه نقش‌برجستهٔ رستم این موضوع را می‌توان خیلی خوب مشاهده کرد (فون‌گال، ۱۳۷۸: ۱۵٤-۱۵۲، ۱۵۷).

تاخت چهارنعل اسب به طوری که هر دو جفت پا تقریباً به صورت افقی دراز شده، در نقش‌برجسته‌های ساسانی برای بیان حرکت سریع سوار نمایش داده شده است. به نظر می‌رسد که تاخت چهارنعل مربوط به نقش‌مایهٔ حرکتی است که به وسیلهٔ ساسانیان کاملاً آگاهانه و به شکلی نو معرفی شده است. پیش از ساسانیان چینی‌ها نقش‌مایهٔ تاخت چهارنعل را برای نشان دادن حرکت، به ویژه حرکت سریع سوار به کار برده‌اند. این نقش‌مایه در دورهٔ «هان» به آسیای مرکزی راه یافته است؛ ولی در ایران ابتدا در قرن سوم میلادی ساسانیان آن را پذیرفته‌اند.

1. Herrmann

یکی از تکنیک‌هایی که در ساخت نقش‌برجسته‌های این دوره بـه کـار رفتـه اسـت، گچ‌کاری و احتمالاً رنگ‌آمیزی نقش‌هاست؛ نمونهٔ ایـن روش در نقـش‌برجـستهٔ شـاپور دوم در تنگ چوگان دیده می‌شود. به این صورت کـه سـطح سـنگ را عمـداً پرداخـت نکرده تا آستری آغشته به گچ ـ که آثار آن هنوز موجود است ـ بـه آن بچـسبد، سـپس سطح نقش‌برجسته را گچ‌کاری و احتمالاً رنگ‌آمیزی می‌کرده‌اند (هرمان، ٢٠٠٠: ١٠٤).

احتمال رنگ‌آمیز بودن نقش‌برجسته‌ها از سوی برخی دیگـر از محققـان نیـز مطـرح شده است. به گونه‌ای که نقش‌برجسته‌های ایوان بزرگ طاق بستان را رنگین مـی‌داننـد. منطقی به نظر می‌رسد که بسیاری از حجاری‌های ایجادشده در دوره‌هـای مختلـف کـه اوضاع ایمنی مناسبی در مقابل عوامل جـوّی داشـتند، رنـگ شـده باشـند. ایـن نظـر را حجاری رنگ‌آمیزی شدهٔ دیگری کـه در مجـاورت طـاق بـستان قـرار دارد و در زمـان فتحعلی‌شاه ایجاد شده، تقویت مـی‌کنـد (ریاضـی، ١٣٧٦: ٢٢١). کـاربرد رنـگ در نقـش برجستهٔ بهرام اول در تنگ چوگان نیز مشاهده شده است (٤) (مهرکیان، ١٣٧٦: ٦١).

به نظر برخی از محققان با فقدان نقش‌برجسته‌های صخره‌ای از زمان شاپور سوم تـا خسرو دوم، ظروف زرین و سـیمین (یکـی از اشـکال تبلیغـات سـلطنتی) جـای آن را گرفته است؛ اما موضوع اغلب نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، مانند انتصاب یا پیروزی بـر رومیان بر ظروف ساسانی دیده نمی‌شود (شیپمان، ١٣٨٤: ١٤٦). بررسی نقوش بشقاب‌ها، کاسه‌ها و پارچ‌های ساسانی نشان می‌دهد که نقش‌مایه‌هـای مـذهبی و تفریحـی، ماننـد تصاویر ایزدان، داستان بهرام و آزاده، نشستن شاه بر تخت سلطنت یا صحنه‌های شکار، بن‌مایه‌های اصلی نقوش اسـت. بنـابراین ظـروف ساسـانی از نظـر محتـوایی (در مقـام اعلامیه‌ای سیاسی) مطرح نبوده، فقط از نظر شکلی و شمایل‌نگاری، نقوش آن‌هـا قابـل مقایسه با نقش‌برجسته‌ها است.

برخلاف نقش‌برجسته‌های الیمایی که شـمایل‌نگـاری و کتیبـه‌هـا کمـک زیـادی در شناسایی هویت اشخاص حاضر در صـحنه نمـی‌کنـد، شناسـایی هویـت پادشـاهان در نقش‌برجسته‌های ساسانی از طریق تاج آن‌ها کـه مخـصوص آن‌هـا سـاخته شـده بـود، مقایسه با سکه‌های این دوره، کتیبه‌های نقرشده در نقش‌برجسته‌ها و نیز از طریق افـراد به وسیلهٔ نشان‌های خانوادگی میسر است؛ برای مثال شاپور اول در جبههٔ شـمالی نقـش رجب تاجی کنگره‌دار بر سر دارد که بر فراز آن گوی بزرگی قرار گرفته و به دور آن در قسمت پیشانی روبانی بسته است، یا اهورامزدا که با تاج کنگره‌دار و برسـمی در دسـت شناخته می‌شود.

در مجموع، نقوش برجستهٔ ساسانی از مدارک مهم در بازشناسی تاریخ، فرهنگ، هنر و مذهب این دوره به شمار می‌رود. ویژگی‌های آشکار هنر ساسانی بیش از همه در حجاری‌های این دودمان انعکاس یافته است. ساسانیان توانستند هنر حجاری را به اوج شکوفایی خود برسانند. نقش‌برجسته‌هایی که امروزه می‌شناسیم به دوازده فرمانروای نخست این سلسله، یعنی از اردشیر تا شاپور سوم (۲۲٤ تا ۳۸۸م.) اختصاص دارند. موضوع بیشتر آن‌ها تجلیل از مقام پادشاه و تعدادی نیز صحنهٔ پیروزی بر دشمن را نشان می‌دهند. اصول طراحی، شیوهٔ حجاری و ترکیب نقوش به کار رفته در نقش‌برجسته‌های ساسانی به حد کمال خود رسیده و پیشرفت تسلسل زمانی سبک نقوش در آثار این دوره قابل مشاهده است. این حجاری‌ها به تجلیل از پیروزی‌های پادشاهان ساسانی بر دشمنانشان می‌پردازد، تأیید پادشاهی آنان را از سوی خدایان ایرانی نمایش می‌دهد و غرور و عظمت دودمانی جدید و نیرومند را بازمی‌تابد.

بحران‌های سیاسی داخلی بر سر دست یافتن به تاج و تخت و کسب مشروعیت سیاسی در شماری از نقوش برجستهٔ ساسانی نمود یافته است و بررسی آن‌ها از ماهیت قدرت پادشاه ایران در آن دوره آشکارا پرده برمی‌گیرد. اولین نمونه به شورش نرسه در سال ۲۹۳ میلادی برای بازگرداندن تاج و تخت و معرفی خود در مقام پادشاه قانونی اختصاص دارد. او زمانی که برتخت شاهی نشست، کوشید تا یادبود شاه پیشین را از بین ببرد. او کتیبه‌ای به صحنهٔ تاج‌ستانی بهرام اول از اهورامزدا در تنگ چوگان افزود و صاحب نقش را نرسه معرفی کرد، سپس دستور داد تا در زیر پای اسب بهرام اول نقشی از دشمن مغلوب خود، یعنی بهرام سوم را حجاری کنند.

بحران بعدی پس از مرگ شاپور دوم پیش آمد. مهتر طایفه، اردشیر دوم، به تخت برآمد؛ اما شاپور سوم ـ که جای اردشیر دوم را گرفت ـ به شتاب در کتیبه‌ها و سکه‌ها (یعنی در اظهارات رسمی خود) مشروعیت این رویداد را اعلام کرد.

در تاریخی هنوز متأخرتر، رویدادی که اهمیت فراوان داشت بود، مبارزه بر سر دستیابی به تاج و تخت بود که در دورهٔ طوفانی شورش بسطام ـ که از طریق مادر با خاندان فرمانروا خویشی داشت ـ به وقوع پیوست. بسطام پای می‌فشرد که خسرو دوم حق او را نادیده گرفته و بر تاج و تخت دست یافته است. این رویداد چندان اهمیت داشت که هم در ترجمه‌های عربی خدای نامک که به دست ما رسیده، هم در یادمان‌های رسمی سکه‌ها و شاید نقش‌برجسته‌های ایوان بزرگ در طاق بستان بازتاب یافته است.

این سه نمونه همراه با جزئیات تبارشناسی تاریخی به روشنی نشان می‌دهد که ماهیت قدرت پادشاه در دورهٔ ساسانی تابع قانون خانوادهٔ زردشتی بوده است.

صحنه‌های تاج‌ستانی پادشاهان ساسانی از تصویر انسان‌گونهٔ اهورامزدا، نمادی از خاستگاه ایزدی قدرت پادشاه است. اردشیر خود را از دودهٔ ایزدان می‌خواند. لقب تازه نمودار پایگاه ایزدی اردشیر است و تاجی از گونهٔ تاج‌های دندانه‌دار که اهورامزدا برسر نهاده است دارد. گویند وی گفته بود دین و شاهی برادر یکدیگرند و یکی از دیگری بی‌نیاز نیست. دین شالودهٔ پادشاهی است و پادشاهی نگهبان دین. هرچه را پایه نباشد از میان می‌رود و هرچه نگهبان نداشته باشد تباهی گیرد(یارشاطر، ۱۳۷۳: ۸۹-۸٦، ۳۰٤ و ۳۰۵).

دولت ایران در تلاش پایدار برای حراست از قلمرو خود و جلوگیری از دست‌اندازی همسایگان در شرق و غرب درگیر کشاکش با دو قدرت نیرومند شد. ایران در غرب در برابر امپراتوری روم با دولتی بسیار سازمان‌یافته و نیروی نظامی زیاد پیروزمندانه در ایستاد. در زمینهٔ سیاست خارجی، شاپور اول به اتکای پیروزی‌هایی که در غرب به دست آورد، در کتیبه‌هایش ـ که بر تخته‌سنگ‌ها نوشته ـ خود را شاهنشاه ایران و انیران خواند. پیروزی‌های او بر امپراتوران روم: گوردیانوس، والرین و فیلیپ عرب در نقش‌برجسته‌های دارابگرد، نقش رستم و تنگ چوگان بیشاپور به نمایش درآمده است. در نقش‌برجستهٔ پیروزی دارابگرد ـ که کهن‌ترین مجموعه است ـ شاپور اول تاج پدرش را بر سر گذاشته است. از روی همین کار شاپور حدس زده‌اند که این نقش‌برجسته پیروزی اولیهٔ وی را در روزهایی که او در پادشاهی با پدرش شریک بود یا در فترت پس از آن (یعنی پیش از ۲٤۲ میلادی که تاریخ تاجگذاری اوست) باز می‌نماید.

از پادشاهی اردشیر دوم نوشتن کتیبه‌ها و کندن سنگ‌نگاره‌ها در پارس متوقف شد. وی تاجگذاری خود را در طاق بستان که در سرزمین ماد نهاده شده، به نمایش گذاشته است. دلیل این تغییر مکان احتمالاً تمایل به استقلال از مرکز دینی استخر بوده است؛ زیرا چنین می‌نماید که ایزد بانوی بزرگ را که در آنجا می‌پرستیدند، از آن پس به فراموشی سپردند. دو ایزد در تاجگیری اردشیر شرکت دارند؛ اما آناهیتا در میان آن‌ها نیست. غیبت او نشان می‌دهد که تاجگذاری در جنوب انجام نگرفته، بلکه جای آن به یکی از پرستشگاه‌های ماد منتقل شده است (یارشاطر، ۱۳۷۳: ۳۰۵، ۳۱۷، ۵۹۳).

از نظر تاریخی، مهم‌ترین نقش‌برجستهٔ دورهٔ ساسانی در تنگاب فیروزآباد قرار دارد. موضوع این نقش، جنگ هرمزدگان است که در ۲۲٤ میلادی اتفاق افتاده و در سه صحنهٔ منفرد توصیف شده است. پیروزی اردشیر اول در این جنگ به معنای برپایی دولت ساسانی بوده است که با کشته شدن اردوان چهارم (پنجم) به دست اردشیر محقق می‌شود. نقش‌برجستهٔ اردشیر اول در سلماس، یادگار پیروزی اردشیر بر ارمنستان

و اعطای قدرت به ساتراپی ارمنستان است و پیروزی بهرام دوم بر اعراب در تنگ چوگان بازتابی از حوادث سیاسی در زمان بهرام دوم (فونگال، ۱۳۷۸: ۳۵).

هنر صخره‌ای ساسانی به اهداف و مقاصد دودمان حاکم کمک کرده است. صحنه‌های پیروزی پادشاه بر دشمن خود در نبردی تن به تن کنایه از قدرت اوست؛ گرچه شاید وی هرگز چنین نبردی نکرده باشد. نمایش دشمنان شکست‌خورده در اندازهٔ کوچک‌تر از تصویر پادشاه فاتح، البته حاکی از پایگاه پست و ناچیز آنان است. صحنه‌های شکار، میهمانی، به تخت نشستن پادشاه و نظایر آن، در حجاری‌های برجستهٔ روی صخره‌ها، ظروف سیمین یا نقاشی‌ها هنوز به قصد تجلیل از پادشاه محتشم است و با آرمان و اندیشهٔ سیاسی دولت ساسانی مطابقت دارد.

ماهیت ایزدی پادشاهی: تصویر ایزدان بر نقوش برجستهٔ شاهان ساسانی، مانند اهورامزدا در حال اهدای حلقهٔ پادشاهی به اردشیر اول، شاپور اول، بهرام اول و اردشیر دوم، آناهیتا در تاج‌ستانی نرسه در نقش رستم و ایوان بزرگ طاق بستان و میترا در نقش اردشیر دوم در طاق بستان نشان داده شده است. آیین تاج‌ستانی نمادی از واگذاری پادشاهی است که مورد تأیید ایزدان قرار می‌گیرد. چنان‌که در دورهٔ اشکانی در نقش‌برجستهٔ تنگ سروک نیز شاه حلقهٔ اقتدار را از ایزدان گرفته است. شاهان ساسانی نیز می‌خواستند حق ایزدی پادشاهی خود را نشان دهند. در شمایل‌سازی ایرانی، دیهیم را می‌توان بازنمای خورنه شاهی، طالع یا تأیید ایزدی که با رسیدن آن از خدا به پادشاه قدرت و مرجعیت او مقدس می‌شود، برداشت کرد. متن کتیبه‌ای که در نقش‌برجستهٔ نقش رستم آمده است، این نظر را که اردشیر در این اوضاع چنین تصوری داشته، بسیار تقویت می‌کند.

چنین می‌نماید که اردشیر در این نقش‌برجسته که در اواخر پادشاهی او کنده شده، بیشتر به مفهوم الوهیت خود و خاستگاه ایزدی دودمانش می‌اندیشد نه قدرت و مرجعیت ناپایدارش. وی در پی آن بود تا نه فقط خود را جاودان سازد، بلکه موقعیت کسانی را که باید از وی فرمان ببرند نیز تقویت کند و به آن جنبهٔ قانونی بخشد. این امر در صحنه‌های تاجگیری جانشینان اردشیر اول نیز مصداق دارد (یارشاطر، ۱۳۷۳: ۵۹۱ و ۵۹۲).

به قدرت رسیدن ساسانیان بدون جنبهٔ دینی نبوده است. اگرچه پادشاهان آغازگر این تحول دینی نبودند، در حقیقت روحانیانی که آن را آغاز کردند از پشتیبانی احتمالی شاهان ساسانی برخوردار بودند. هنگامی که ساسانیان در راه ایجاد دولت مرکزی نیرومند می‌کوشیدند، دستگاه دینی در مسیر وصول به چنین مرکزیتی گام بر می‌داشت. به عبارتی قدرت شاهنشاه و نیروی موبدان موبد دو ترجمان یک گرایش و دو بعد

پدیده‌ای واحد بودند و به‌رغم رقابت پنهان و تنش میان دستگاه دینی و حکومت، جهان‌بینی و منافع مشترکی داشتند.

در میان نقوش شناسایی‌شده بیشترین نقوش، صحنهٔ تاج‌ستانی، سپس صحنهٔ پیروزی بر دشمنان و بقیه شاه را همراه با ملازمان نشان می‌دهد.

در هنر صخره‌ای ساسانی، هیچ نقشی به صحنهٔ مذهبی محض اختصاص نیافته است. با توجه به اینکه مذهب زرتشت دین رسمی امپراتوری ساسانی است، نقش آتشدان فقط در نقش‌برجستهٔ اردشیر اول در تنگاب فیروزآباد دیده می‌شود که فقط صحنهٔ پرستش آتش نیست و صرفاً جزئی از لوازم فرعی حاضر در صحنهٔ تاج‌ستانی اردشیر اول است. حضور ایزدانی چون اهورامزدا، آناهیتا و میترا که در صحنه‌ها دیده می‌شوند، نقشی جز اعطای منصب ندارند. این نکته جالب توجه است که با یک استثنا، (نقش‌برجستهٔ برم دلک) از نشان دادن شاه در برابر آتشدان به هیچ وجه خبری نیست. مضمونی که در دورهٔ هخامنشی شیوع داشت و بر سکه‌های ساسانی همواره با آن مواجه می‌شویم.

تنها دفعه‌ای که میترا بر نقش‌برجسته‌ای نشان داده شده است، در نقش‌برجستهٔ اردشیر دوم در طاق بستان است و این حیرت‌آورتر می‌شود هنگامی که بدانیم منشأ دینی که با این ایزد بستگی دارد، ایران است. علاوه بر آن تا به امروز هیچ بنایی که بتوان با اطمینان گفت پرستشگاه مهر بوده است، در ایران شناخته نیست. شالوده و خاستگاه آیین میترایی که در امپراتوری روم رواج یافت، بر پرستش میترای ایرانی استوار بود (شیپمان، ١٣٨٣: ١٤٢).

یکی از شگفت‌انگیزترین شخصیت‌های ایران در سده سوم میلادی مغ بزرگ کردیر بود. او در زمان بهرام دوم به قدرت فوق العاده و بی نظیری دست یافت. بهرام عنوان غیرعادی به او بخشید: «کردیر بخت روان ورهران اورمزد موبد». او را در ردیف بزرگان قرار دارد و علاوه بر قدرت دینی نامحدود، بالاترین مقام قضایی ایران را به کردیر داد. این شخصیت چندان قدرت یافته بود که چهار سنگ‌نوشتهٔ نسبتاً طولانی در کنار نقوش صخره‌ای شاهان ایجاد کرد. کردیر در کتیبه‌های خود از ارتقای مقام خویش سخن می‌گوید و اقداماتی که در جهت رواج دین مزدایی و تعقیب و آزار یهودیان، بودائیان، برهمنان، نستوریان، مسیحیان، ماکتکان (مانداییان، مانویان؟) و زندیکان (مرتدان مزدایی) انجام داده شرح می‌دهد (هینتس، ١٣٨٥: ٢٩٧-٢٥١).

سنگ‌نگاره‌ها و هویت ایرانی

استفاده از هنر حجاری برای نمایش لحظه‌های درخشان زندگی پادشاهان اشکانی و

ساسانی در دل صخره‌ها، علاوه بر بیان مفاهیم و ارزش‌های زیبایی‌شناسانه و درجهٔ اعتلای آن و تجلی ذوق و روح ایرانی، نمودار تاریخ، فرهنگ، آرمان‌ها، طرز تفکر، باورها و هویت ایرانی است که به بهترین شکل در هنر انعکاس یافته و خصوصیات هنری خود را تداوم بخشیده است. از این رو، هنرایرانی نیز که خصوصیات ملی را آشکار می‌کند می‌تواند همچون نژاد، زبان، سرزمین، دین و نظام سیاسی، هویت فرهنگی ایجاد کند.

نفوذ فرهنگ یونان نیز نتوانست برای همیشه بر روح ایرانیان چیره شود. این نفوذ، سطحی و موقتی بود و عمیقاً ریشه ندوانیده بود. در حقیقت، آن‌چنان از شیوه‌های ایرانی دور بود که هرگز به‌درستی مفهوم نیفتاد و از بسیاری لحاظ با سنن عمیق این نژاد و شیوه‌های مرسومی که برای بیان این سنت‌ها وجود داشت، تناسب نداشت. کشمکشی شدید بین شکل عینی و اشکال قالبی از یک طرف و هنر تجریدی، رمزی و تزئینی، از طرف دیگر، در سرزمین ایران درگرفته بود و با اینکه ایرانیان از رهبری مطلوب محروم و از نظر سیاسی منکوب شده بودند، با این حال فطرت مردم و طرز تفکر و زندگی‌شان زنده ماند و پیوند خود را با گذشته حفظ کرد. وفای مردم ایران به ایرانی‌بودن خود نمی‌توانست به تنهایی آثار هنری بزرگی به وجود آورد، ولی باعث تداوم خصوصیات معنوی شد و شیوه‌های عمده‌ای را نگهداری کرد که جلوهٔ تجربه بود. روم و بیزانس هم که دنباله‌رو سنن یونان بودند، نتوانستند روح فرهنگ ایران را از راه دیرین خود منحرف سازند. هنر ایران در مسیر پیشرفت خود در برابر هر هجوم و بحران متوقف نشد، بلکه با هر تضاد و تهاجمی خود را تقویت کرد. این وحدت اساسی و اصل پیوستگی و تداوم فرهنگی در تاریخ هنر ایران اهمیت بسیار دارد (پوپ،۱۳۸۱: ٦٣ و ٦٤).

نظام سیاسی و اجتماعی ایران نیز به تغییرناپذیری فرهنگی کمک کرده است. حکومت ملوک‌الطوایفی طبیعتاً مخالف تغییر است و به خصوصیات و آرمان‌های خود سخت دلبسته است. رفتار پدرانهٔ حکومت، مسئولیت را از دوش عامه مردم برمی دارد و آن‌ها را از تجربه‌های گوناگون معاف می‌کند. تمام طبقات زیر سلطهٔ سنت‌پرستی بودند و جنبه‌های مختلف فرهنگ ایران دائما از منبع غنی تجربیات و اندیشه‌های قومی مایه می‌گرفته است. رسوم و عقاید عامه اگرچه غیرمضبوط و نامشخص بوده، زمینهٔ علایق و تمایلات عمومی را تشکیل می‌داده و حتی غیرمستقیم بر سلیقه و ذوق پادشاهان تأثیر می‌گذاشته و نبوغ هنرمندان را تحت فرمان در می‌آورده است (پوپ، ۱۳۸۱: ۷۳ و ٧٤).

رابطهٔ هنر و مذهب در ایران همیشه از مسائل مهم تاریخ فرهنگ بوده است. مذهب

را نیروی الهام‌دهندهٔ هنر می‌شناسند و هنر را خادم ضروری مذهب. تاریخ هنر ایران همبستگی هنر و مذهب را اثبات می‌کند.

اما عامل اصلی وجود یک ملت، فرهنگ آن است. ایرانیان با حفظ فرهنگ خود ملیت خود را فراموش نکردند. در یک اثر هنری، عنصر بیگانه موجب نقض و عدم وحدت است؛ به‌عبارتی وجود هر عنصر بیگانه در فرهنگ یک ملت موجب نقص و عدم وحدت ملی آن ملت است. سخن در این نیست که ملت‌ها باید این عناصر بیگانه را کاملاً طرد کنند، بلکه سخن در این است که آنچه از این عناصر با زندگی ملت‌ها سازگاری ندارد، طردش ضروری است؛ اما آنچه مورد نیاز است باید در فرهنگ مللی که آن را به‌ناچار پذیرفته اند مستحیل گردد و رنگ و بوی آن فرهنگ وارداتی را فرا گیرد. تاریخ زندگی همه ملت ها حاکی از تأثیر و تأثر فرهنگ‌ها است. اقوامی که فرهنگ غنی، پویا و زاینده داشته‌اند، توانسته‌اند آثار فرهنگ‌های وارداتی را در خود محو کنند (فقیه، ١٣٨١: ١٦٣ و ١٦٤).

اشکانیان با وجود داشتن عظمت و وسعت حکومت، توجه بسیاری به دین نداشتند و به رعایای خود که از ملل مختلف بودند، با اغماض می‌نگریستند و به دین و مذهب ایشان کاری نداشتند و در حقیقت اهل مملکت خود را در پذیرفتن دین آزاد گذاشته بودند. اما ساسانیان پس از نشستن بر تخت سلطنت، دین زردشتی را آیین رسمی ایران قرار دادند. اساس سیاست داخلی آن‌ها هماهنگی دین و دولت بود. چنان‌که فردوسی می‌فرماید:

چنان دین و دولت به یکدیگرند/ تو گویی که از بن ز یک مادرند// چو دین را بود پادشه پاسبان/ تو این هر دو را جز برادر مخوان/ (محمدی، ١٣٧٤: ٢٩، ٣٠، ٦٩ و ٧٠).

از این‌رو پیوند نظام دین و دولت همواره یکی از مؤلفه‌های بنیادین فرهنگ سیاسی در ایران بوده است. در بسیاری از نقوش برجستهٔ ساسانی، پادشاهان در حال گرفتن فرهٔ ایزدی از اهورامزدا هستند. پیوند نظام سلطنت با دیانت زرتشتی در آغاز شکل‌گیری قدرت ساسانیان، در امر وحدت‌بخشی جامعهٔ ایرانی و آگاهی اجتماعی و تاریخی در تشخیص بهتر هویت ایرانی مؤثر افتاد. وحدانیت اشراقی اندیشهٔ ایرانی به تعالی روح ایرانی کمک کرد و این روح به هویت ایرانی انسجام بخشید.

بعد دیگر سنگ‌نگاره‌ها، نمایش اقدامات پادشاهان در طول دوران سلطنت و شرح پیروزی‌هایشان در دفاع از سرزمین ایران است. چنان‌که شخص شاه در مقام عامل وحدت‌بخش، و قلمرو و سرزمین در جایگاه منافع مشترک نمود ویژه‌ای دارد. بنابراین، در نظام سیاسی، پادشاهان نماد وحدت‌بخش نژاد ایرانی، نگهدار و نگهبان سرزمین،

فرهمند و مورد تأیید اهورامزدا بودند. بیگانه‌ستیزی و حفظ حدود قلمرو مشخص ایرانی در تهاجمات دشمنان، شاکلهٔ اصلی هویت ایرانی را شکل می‌دهد (صنیع‌اجلال، ۱۳۸٤: ۱٦۱ و ۱٦۲).

نتیجه‌گیری

هنر نقش‌برجستهٔ صخره‌ای در طول تاریخ ایران رواج داشته است. هنر حجاری از نخستین تجربه‌ها تا عالی‌ترین نوع آن‌ها، نشانهٔ ذوق و توانمندی هنرمندان ایرانی است. نقش و نگارهای به یادگار مانده، جاودانگی اندیشهٔ ایرانی و دیرپایی آن را می‌نمایاند. گام‌های آغازین این هنر ابتدا به وسیلهٔ لولوبی‌ها برداشته شد، سپس ایلامی‌ها، مادها، هخامنشیان و اشکانیان در تکامل و تعالی آن هنرنمایی کردند و در آخر ساسانیان آن را به اوج شکوفایی هنری رسانده‌اند. در دوران اسلامی با منع تصویرگری، این هنر به فراموشی سپرده شد تا اینکه در دورهٔ قاجار این سنت مورد توجه شاهان این دوره، نظیر فتحعلی‌شاه و ناصرالدین شاه قرار گرفت.

از ویژگی‌های مشترک نقش‌برجسته‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. هدف از خلق نقش‌برجسته‌ها، مقاصد تاریخی، آیینی و تبلیغی بوده است. گروهی از نقش‌برجسته‌ها با هدف ثبت و جاودان کردن رویداد، نشان دادن شکوه پادشاهی و گروهی دیگر تبلیغ قدرت سیاسی و مذهبی نگاشته شده است.

۲. مضمون و مقصود اغلب نقش‌ها را باید در نشان دادن سلطنت الهی پادشاه یا اهداف آیینی جست که به تحکیم ارکان سلطنت و بیان عظمت و مشروعیت آن منتهی می‌شد.

۳. به طور کلی دو موضوع مذهبی و غیرمذهبی، موضوع اصلی نقش‌برجسته‌هاست.

٤. نقش‌مایه‌هایی با موضوع مذهبی، نظیر اعطای قدرت و نیایش بیشترین سهم نقوش را به خود اختصاص می‌دهند.

۵. انتخاب محل نقش‌برجسته‌ها از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. برخی از مکان‌ها، مانند بیستون و نقش رستم که در دوره‌های مختلف تاریخی نقش‌های زیادی در آن‌ها ایجاد شده‌اند، نشان‌دهندهٔ تقدس این محوطه‌هاست.

٦. نمادین بودن نقش‌برجسته‌ها که در تمامی دوره‌ها بر این وجه تأکید شده است. نقش‌های سمبلیک از سنت‌های باستانی مشرق زمین است؛ مانند نبرد تن به تن شاهنشاه با دشمن یا حضور ایزدان.

۷. هنرمندان واقعگرایی نقوش را نشان نمی‌دادند، بلکه بیشتر در فکر القای مفاهیم بودند که در همهٔ آن‌ها بر ارزش‌های نمادی تأکید شده است.

۸. ماهیت و مفهوم پادشاهی، خاستگاه و جایگاه ایزدی آن، در تمام دوره‌های تاریخی ایران انتقال یافت که تأیید ایزدی و مشروعیت حکومت پادشاه را به دنبال داشت.
۹. عموم نقش‌ها را به روش برجسته‌سازی ایجاد کرده‌اند. استفاده از گچبری و رنگ‌آمیزی در برخی از نقش‌برجسته‌ها نیز مشاهده شده است.
۱۰. هنر نقش برجسته‌سازی در اوایل هر دوره، متأثر از دورهٔ قبل خود است و به تدریج سبک هنری مخصوص خود را نشان می‌دهد؛ اما در کل روح ایرانی در آن متجلی است.
۱۱. تأثیرات هنری ملل دیگر همچون یونانی و رومی در نقش‌برجسته‌ها دیده می‌شود.
۱۲. سنگ‌نوشته‌های نقرشده در کنار نقش‌برجسته‌ها از دیدگاه مطالعهٔ زبان‌های ایرانی و غیرایرانی اهمیت بسیار دارد.
۱۳. نوع پوشش اعم از لباس و سرپوش‌های افراد صاحب‌منصب، بزرگان، مقامات و نیز تن‌پوش‌های رزمی، نشان دادن جزئیات تزیین لباس‌های فاخر، آرایش مو و چهره و زیورآلات به کار رفته، جدا از مطالعات تاریخ هنری و معیارهای زیبایی‌شناختی ایرانیان، از نظر جامعه‌شناختی و شناسایی طبقات اجتماعی نیز ارزشمند است.
١٤. نقوش برجستهٔ صخره‌ای علاوه بر ارضای حس زیبایی‌شناسی پدیدآورندگان، از این هنر به عنوان ابزاری برای بیان عقاید و جهان‌بینی ایرانیان استفاده شده است که آن‌ها را با تصویر جاودانه کرده‌اند.
۱۵. علی‌رغم تأثیرات فرهنگی که در نقش‌برجسته‌ها به آن اشاره شد، فرهنگ ایرانی زیر چتر هیچ فرهنگی قرار نگرفت و رو به انحطاط نیز نرفت، بلکه سنت‌های خود را حفظ و ترویج نمود. پویایی فرهنگ ایرانی مرهون هویت ملی است که اعتماد و همبستگی ملی را به ارمغان می‌آورد.

آن چنان که گذشت، نقش‌برجسته‌های صخره‌ای بخشی از آگاهی ما را به دوران‌های تاریخی ایران تشکیل می‌دهد. در پرتو چنین شناختی است که می‌توان به تحلیل تاریخی اوضاع هنری، سیاسی و مذهبی جامعهٔ ایران پرداخت و مناسبات حاکم بر جامعه را مشاهده و ارزیابی نمود. این مسئله زمانی اهمیت می‌یابد که در نظر آوریم در ایران انتقال دانش و معرفت بیشتر بر نقل شفاهی استوار بود. در نتیجه منابع مکتوب دربارهٔ تاریخ ایران قبل از اسلام اندک و پراکنده است. درحقیقت از ایران پیش از اسلام حتی یک کتاب به دست ما نرسیده است. می‌توان بخش عمدهٔ مشکل منابع را در ایران در سنت تاریخ‌نگاری جست‌وجو کرد که از جنبه‌های مختلف قابل بحث و از حوصلهٔ

این مقاله خارج است. بنابراین با درک اهمیت و جایگاه نقوش برجستهٔ صخره‌ای می‌توان تحولات اندیشه و مسائل فکری، فعالیت سازمان‌های دینی و حس زیبایی‌شناسانهٔ جامعهٔ ایران را در ادوار مختلف تاریخی شناخت، چگونگی آن‌ها را در سیری تاریخی مشخص کرد و اهداف سیاسی و دینی آن را نشان داد. نگاهی گذرا به سیر تحولات فرهنگی ایران در پرتو نقش‌برجسته‌ها، نمودار آن است که ایران در طول تاریخ همواره با انعطاف‌پذیری از ملت‌های دیگر آموخته است؛ اما این التقاط‌پذیری مانع از پیدایی تمدنی متمایز و مشخص نشده است. در متن تمدن خاورمیانه، ایران نه فقط با چهرهٔ فرهنگی درخشان ظاهر می‌شود، بلکه این چهره که ممیّز آن نوآوری‌های تخیل‌آمیز و ترکیبات ذوقمندانه است، برجسته و محسوس نیز می‌باشد. مهم‌تر از همه، این کشور به داشتن اندیشهٔ دینی، اشکال و قالب‌های هنری و ادبیات خاص خود ممتاز است. سهم و نفوذ ایران در زمینه‌های فرهنگ مادی، حکومت، جنگ، آداب و رسوم و آیین درباری نیز قابل مشاهده است.

یادداشت‌ها

۱. لولوبی‌ها از اقوام ساکن در نواحی غربی فلات ایران بودند که با ایلامیان از یک تبار نژادی بودند. این قوم منطقه‌ای از ارتفاعات و کوهپایه‌های زاگرس، یعنی بخش وسیعی از قسمت رودخانهٔ دیاله تا دریاچه ارومیه را اشغال کرده، در نیمه هزاره سوم قبل از میلاد دولتی برای خود تشکیل دادند.

۲. متأسفانه قسمت مهم این نقش‌برجسته در سدهٔ هجدهم میلادی جهت نوشتن وقف‌نامهٔ شیخ علی خان زنگنه، صدر اعظم شاه سلیمان صفوی، تخریب شد. گرلوت (M..Grelot) همسفر شاردن و سفیر ونیز در سال ۱۶۷۳ طرحی از این نقش‌برجسته برداشته بود... بر مبنای آن توانستند نقش‌برجسته را بازسازی کنند.

۳. تا کنون هویت واقعی این نقش مشخص نشده که شخص مزبور کدام بلاش از شاهان اشکانی است.

٤. استفاده از رنگ در نقش‌برجسته‌های هخامنش نیز گزارش شده است. در این زمینه نگاه کنید به: رف، مایکل (۱۳۷۳)؛ **نقش‌برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید**؛ ترجمهٔ غیاثی‌نژاد؛ تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ص ۲۱؛ شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۷۵)؛ **شرح مصور تخت جمشید**؛ تهران: سازمان میراث فرهنگی‌کشور، ص ۱۰٦.

منابع

- ریاضی، محمدرضا (١٣٧٦)؛ «بررسی و بازسازی رنگ‌های پوشاک دوره ساسانی در مجاری‌های طاق‌بستان»، ***یادنامه گردهمایی باستان‌شناسی شوش***؛ تهران: سازمان میراث فرهنگی، صص ٢٣٢-٢٠٩.
- شلومبرگر، دنیل (١٣٧٧)؛ ***هنر پارتی در تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان***؛ گردآوری احسان یارشاطر؛ ترجمه حسن انوشه؛ ج ٣، ق ٢، تهران: امیرکبیر.
- شیپمان، کلاوس (١٣٨٤)؛ ***مبانی تاریخ ساسانیان***؛ ترجمهٔ کیکاوس جهانداری؛ تهران: فرزان روز.
- فون‌گال، هوبرتوس (١٣٧٨)؛ ***جنگ سواران در هنر ایرانی و هنر متاثر از هنر ایرانی در دوره پارت و ساسانی***؛ ترجمه فرامرز نجدسمیعی؛ تهران: نسیم دانش.
- گیرشمن، رمان (١٣٣٦)؛ ***ایران از آغاز تا اسلام***، ترجمه محمد معین؛ تهران: علمی و فرهنگی.
- ---------- (١٣٥٠)؛ ***هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی***، ترجمه بهرام فره‌وشی؛ تهران: علمی و فرهنگی.
- مهرکیان، جعفر (١٣٧٥)؛ «نقش برجسته نویافته الیمایی شیرینو»، ***میراث فرهنگی***؛ ش ١٥، صص ٥٩-٥٤.
- ---------- (١٣٧٦)؛ «پیشینه پژوهش در نگارکندهای سنگی و صخره‌ای ایران»، ***باستان‌شناسی و تاریخ***؛ س ١٠، ش ٢، صص ٦١-٥٤.
- ---------- (١٣٨١)؛ «نگارکند الیمایی الگی یه شووه الگی»، ***نامه پژوهشگاه***؛ ش ١، صص ٨٦-٨١.
- هرتسفلد، ارنست (١٣٨١)؛ ***ایران در شرق باستان***؛ ترجمه همایون صنعتی‌زاده؛ تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- هرمان، جورجینا (١٣٧٣)؛ ***تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان***؛ ترجمه مهرداد وحدتی؛ تهران: نشر دانشگاهی.
- هینتس، والتر (١٣٨٥)؛ ***یافته‌های تازه از ایران باستان***؛ ترجمهٔ پرویز رجبی؛ تهران: ققنوس.
- واندنبرگ، لویی، و کلاوس شیپمان (١٣٨٦)؛ ***نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی***؛ ترجمه یعقوب محمدی‌فر و آزاده محبت‌خو؛ تهران: سمت.
- ورستاندیک، آندره (١٣٨٦)؛ ***تاریخ امپراتوری اشکانیان***؛ ترجمه محمود بهفروزی؛ تهران: جامی.
- ولسکی، یوزف (١٣٨٣)؛ ***شاهنشاهی اشکانی***؛ ترجمه مرتضی ثاقب‌فر؛ تهران: ققنوس.
- یارشاطر، احسان (١٣٧٣)؛ ***تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان***؛ ترجمه حسن انوشه؛ تهران: امیرکبیر.
- Herrmann,Georgina (2000); "The Rock Reliefs of Sasanian Iran", ***in Mesopotamia and Iran the Parthian and Sasanian Periods Rejection and Revival*** C.238BC-AD642, Edited by John Curtis, British Museum Press, pp.35-45.
- Sarkhosh Curtis, Vesta (2000); "Parthian Culture and Costume", ***in Mesopotamia and Iran the Parthian and Sasanian Periods Rejection and Revival C.238BC-AD642***; Edited by John Curtis, British Museum Press, pp.23-34.
- Vanden Berghe , L. and K. Shippmann (1985); ***Les Relifs Rupertres d¸Elymaide (Iran) d¸l¸ Epoque Parthe***, Supplement III Iranica Antiqua, Gant.