Archive of SID

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۵/۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۹/۲۱

احمد حیدری[۱]

بُعد چهارم در ایوان بزرگ تاق بستان

چکیده

حجاری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای از هزاره سوم ق.م در ایران رواج داشته است. در دوره ساسانی نقش‌برجسته‌ها از نظر فرم، ظرافت تراش، پرداختن به جزییات، ایجاد تزیین، نمایش موتیف‌های پوشاک و حتا به کار بردن نمادهای ایرانی و غیرایرانی(یونانی)، از تمامی ادوار پیش از خود برتری و تنوع بیشتری می‌یابند. ایوان‌بزرگ تاق‌بستان دارای چهار صحنه با مضامین تاج‌ستانی، صحنه رزم انفرادی پادشاه، صحنه شکار و موسیقی و ضیافت در فضای داخلی و نمای بیرونی آن است. بیشتر پژوهشگران معتقدند که تمامی نقوش ایوان‌بزرگ متعلق به دوره خسرودوم پادشاه ساسانی است. این نوشته در پی پاسخ به این پرسش است که نقوش ایوان‌بزرگ دارای چه معانی و رموزی بوده، کارکرد ایوان چه بوده و بُعدچهارم چگونه در آن تصویر شده است؟ هدف از این نوشته تحلیل مضامین و شناسایی رموز نگاره‌های ایوان‌بزرگ و ایجاد پیوند معنایی میان صحنه‌های گوناگون این اثر است. این نوشته به این نتیجه می‌رسد، که ایوان‌بزرگ گورنمادین خسرو دوم بوده و نقوش آن بیانگر روایتی از خسرودوم در چهار مرحله از زندگانی وی در چهار صحنه مختلف است؛ این مراحل صحنه‌هایی از تاج‌ستانی پادشاه تا مرحله مرگ وی است که به تصویر کشانیده شده است. با این تفسیر بُعد چهارم که تصویر نمودن زمان و حرکت و معنا در تصاویر است، در ایوان‌بزرگ تاق‌بستان مشاهده می‌شود. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

واژگان کلیدی:
تاق‌بستان، بُعدچهارم، شمایل‌نگاری تاق‌بستان، گور-نیایشگاه.

۱. استادیار گروه هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد بیرجند، ایران
E-mail: ahmadheydari15@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

نقش‌برجسته‌های[۱] ساسانی، یکی از مدارک و اسناد مصور تاریخی هستند که نمایش‌دهنده رویداد و حوادث تاریخی زمان خود و از طرفی بیان کننده اندیشه‌های مذهبی و علایق ایدئولوژیک دولتمردان ساسانی است. نقوش برجسته ساسانی را می‌توان در موضوعات مختلفی چون صحنه‌های تاج ستانی، بارعام، نبرد پادشاه با دشمنان خارجی، نبرد شاه با حیوان درنده‌ای مثل شیر و صحنه حضور پادشاه در میان مقام‌های درباری و لشکری طبقه‌بندی کرد. در این میان ایوان‌بزرگ تاق‌بستان یکی از منحصر بفردترین آثار پیش از اسلام است که هنر را در ابعاد و اشکال مختلف به‌تصویر کشانیده است. در نقوش ایوان بزرگ تاق‌بستان نگاره‌هایی از الهه‌های یونانی(نیکه)و ایزدان ایرانی مثل اهورامزدا و آناهیتا و برخی تصاویر انسانی که دارای هاله‌ای دور سر و یا حاوی نمادهایی رازآمیز مشاهده می‌گردد که بر پیچیدگی و اغماض معنای نقوش افزوده است و «سبب تفاسیر متعددی از جنبه‌های گوناگون همچون زبانشناسی، روانشناسی، عرفان و غیره به منظور رمزگشایی از مجهولات این روایت گردیده است. با این حال، رویکردی که بتواند میان این یافته‌ها، نسبیتی برقرار نماید و به لایه‌های عمیق این روایت دست یابد تا کنون مغفول مانده است. از آن جا که ظهور تخیلات بشری و تصاویر ذهنی، بستری بهتر از ادبیات و هنر نمی‌شناسد، بدین جهت رویکرد مطالعاتی آیکونولوژی که به رمزگشایی از صور ادبی و هنری می‌پردازد، می‌تواند به منظور دستیابی به معانی پنهان این روایت مورد استفاده قرار گیرد»(دیری و آشوری، ۱۳۹۵: ۲۰). در این مقاله تلاش می‌شود تا با روش تفسیر آیکونولوژیک ابتدا پیوندهای آشکار و نهان تصاویر انسانی تبیین گردد و رابطه معنادار تصاویر انسانی با یک شخصیت تاریخی(خسرو پرویز) تشریح گردد و در گام بعدی نمادپردازی به‌کار رفته در چهار صحنه تاج ستانی، نبرد مرد مسلح سوار براسب و صحنه‌های ضیافت و شکار مورد تحلیل وتبیین قرار گیرد. هدف از این نوشته تحلیل مضامین و شناسایی رموز نگاره‌های ایوان‌بزرگ و ایجاد پیوند معنایی میان صحنه‌های گوناگون این اثر است. از این رو تلاش شده تا ابتدا به توصیف و تحلیل صحنه‌ها به صورت جداگانه پرداخته و سپس به پیوند معنایی این نگاره‌ها پرداخته شود. این مقاله در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱- نقوش ایوان‌بزرگ دارای چه معانی و رموزی بوده، کارکرد ایوان چه‌بوده و بُعدچهارم چگونه در آن تصویر شده است؟

۲- هنرمند یا هنرمندان در حجاری نقوش و نمادهای ایرانی و یونانی، از فرم و حالات خاص و متمایزی استفاده کرده‌اند، این تمایزات فرهنگی چگونه در هنر شمایل‌نگاری نمود یافته، وجوه افتراق آن‌ها چیست، چگونه وچرا آن را به نمایش درآورده‌اند؟

۳-چهار صحنه اصلی نگاره‌های ایوان بزرگ چه رابطه معناداری با یکدیگر داشته و بیانگر چه روایتی است؟

روش تحقیق

در این مقاله، با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی، ویژگی‌های سبکی نقشمایه‌ها و مضامین به‌کاررفته در نقش‌برجسته ایوان‌بزرگ تاق‌بستان مورد توصیف و تحلیل قرار می‌گیرد .شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. در تفسیر و تحلیل نگاره‌ها و کارکرد اثر، از مقایسه تطبیقی با آثار همزمان خود استفاده شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

شمایل‌نگاری

در لاتین به شمایل آیکُن[2] می‌گویند. این واژه از اِیکون[3] یونانی به معنای تمثال و تصویر گرفته شده است. به مفهوم وسیع کلمه، شمایل‌ها، تمثال‌ها یا تصاویری از چهره‌ها و رویدادهای مقدس هستند که آن گونه که دریافت می‌شوند بر روی چوب،سنگ، کاشی، دیوار، فلز یا پارچه نقاشی می‌آیند(Opie,1977:95,100). در هنرهای تجسمی نماد، یک ابژه یک گیاه، یک حیوان، و یا یک علامت است که معنای عمیقتری ازآن‌چه دیده می شود دارد. در واقع، آن‌چه بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد و باعث می‌شود که برای درک معنای آن به اندیشه فرو رود نماد است. اغلب برای ما دریافت معنا و تفسیر نمادهای سده‌های گذشته کار آسانی نیست. گاهی نمادها اشاره به یک واقعه و یا داستان دارند و گروهی از نمادها جایگزین شخصیت‌ها و افراد خاصی‌اند، مانند ماهی به جای مسیح در هنر ابتدایی مسیحیت. در هنرهای تجسمی به وفور به نمادها برمی‌خوریم، اما همیشه کشف و تحلیل معنای آنها کار ساده‌ای نیست. معنای نماد به بافتی که در آن به کار رفته است و نیز زمان و مکان مورد نظر بستگی دارد (Van Straten, 1994: 45-55).

آیکونولوژی روشی در تفسیر تاریخ هنر است که اساسی‌ترین هدفش از یک سو تبیین و تعریف تمایز و افتراق میان "مضمون یا معنا" و از سوی دیگر "فرم" است. از این رو فرایند تفسیر اثر هنری را طی سه پویه راهبردی توصیف، تحلیل و تفسیر به انتظام درآورده است. بدین ترتیب طی سه مرحله توصیف پیش آیکونوگرافیک[4]، تحلیل آیکونوگرافیک[5] و تفسیر آیکونوگرافیک[6] (یا آیکونولوژی)، گام به گام به شناسایی و تفکیک سه لایه معنایی اولیه، ثانویه و محتوایی، با هدف دریافت پیام‌های پنهان در ورای عناصر ملموس اثر هنری مبادرت می‌ورزد، ضمن آن‌که هم زمان هر یک از مراحل به واسطه منابع نظارتی تعریف شده، حک و اصلاح می‌گردد(عبدی، ۱۳۹۲: ۹۴).

پیشینه مطالعه نقوش ایوان‌بزرگ تاق‌بستان

تاکنون مطالعات متعددی در زمینه نقوش ایوان‌بزرگ تاق‌بستان انجام شده و توصیفات زیادی از نقوش آن توسط مورخان و جغرافیانویسان اسلامی، سیاحان اروپایی نوشته شده که فقط ذکر نام آن‌ها نیاز به کتابی مفصل به نام کتاب‌شناسی تاق‌بستان دارد. در این میان آن چه حائز اهمیت است طرح‌ها و تصاویری است که برخی از سیاحان و یا پژوهشگران معاصر از تاق‌بستان ارائه داده و به توصیف و تفسیر نقوش آن پرداخته‌اند. از نخستین سیاحان اروپایی که طرح‌های مفصلی از تاق‌بستان ارائه داده اند، کست و فلاندن می‌باشند که تمامی صحنه‌های ایوان‌بزرگ را طراحی کرده و پلانی نیز از آن ارائه داده‌اند(Flandin and Cost ,1843-54). آرتور کریستین‌سن از نخستین افرادی است که به تحلیل و توصیف دقیق نگاره‌های تاق بستان پرداخته است (کریستین‌سن،۱۳۷۵: ۶۲۰-۵۹۴). آرتور پوپ نیز توصیف و تحلیلی درباره نقوش تاق بستان ارائه می‌دهد و معتقد است طرح‌های گیاهی درخواستی برای باروری و برکت است(پوپ، ۱۳۷۳: ۶۰). یکی از دقیق‌ترین طرح‌ها و عکس‌های با کیفیتی که از تاق‌بستان گرفته شد، توسط گروه ژاپنی (به نام‌های شینجی فوکایی، کیوهارو هوایوچی، توشیو ماتسوتانی و کاتسومی تانابه) است که ماحصل کار خود را در مجموعه کتابی تحت عنوان تاق‌بستان در ۴ مجلد منتشر نموده‌اند که علاوه بر تصاویر و طرح‌های دقیق، تک‌تک نقوش و نگاره‌ها را توصیف نموده‌اند(Fukai et al,1984). همچنین پژوهشگران بسیاری همانند حسین طاحان(tahan, 2015:51-60)، فون گال(von Gall,1990:99-122)،

www.SID.ir

Archive of SID

کالی‌یری (Callieri,1990:79-98)مقالاتی درموضوعاتی به ترتیب: شخصیت‌های صحنه تاج‌ستانی، نقش سرستون یافت شده در تاق‌بستان و آثار میترا در مهرهای ساسانی و تطبیق آن با نقش‌برجسته اردشیر دوم در تاق‌بستان منتشر نموده‌اند. در میان پژوهش‌های ایرانی نیز کتابی تحت عنوان تاق‌بستان در سال۱۳۹۲منتشر شده که حاوی مقالات ارزشمندی از حاتم، موسوی حاجی و نامورمطلق و جمعی از نویسندگان است. غلامعلی‌حاتم به بحث درباره نقش سواره مسلح در ایوان بزرگ از منظر اسطوره‌شناسی می‌پردازد(حاتم، ۱۳۹۲: ۳۰-۹) و موسوی‌حاجی با توجه به مقایسه تطبیقی تاج شاهان ساسانی بر این باور است که نقش صحنه تاج‌ستانی خسرودوم نیست بلکه به‌احتمال تصویر اردشیرسوم یا پیروز اول است(موسوی‌حاجی، ۱۳۹۲: ۶۸-۴۵). در مقاله‌ای دیگر بهمن نامورمطلق به بررسی اسطوره‌سازی در تاق‌بستان پرداخته و به تحلیل و مقایسه تطبیقی نظام تصویری نقوش ساسانی با نقش قاجاری تاق‌بستان می‌پردازد(نامورمطلق، ۱۳۹: ۹-۶۹). همچنین در یکی از نوشته‌های اخیر ۲۷ اثر ساسانی با موضوع نقش شکار بررسی و تحلیل شده و استنتاج شده که تصاویر تاق بستان را دارای مفاهیمی فراتر از مفهوم شکار داشته و شکار جانوران موجب خیر و برکت برای پادشاه محسوب می‌شده است(وثوق بابایی و مهرآفرین، ۱۳۹۴: ۴۵). ب یشتر پژوهشگران معتقدند که تاق‌بستان تفرجگاهی سلطنتی بوده است. مکینتاش با مقایسه نقوش تاق‌بستان و تطبیق آن با نقوش کلیساهای بیزانس(روم شرقی) معتقد است که نقوش تاق‌بستان به تأثیر از اشکال و فرم‌های کلیساهای بیزانس حجاری شده است (Mackintosh, 1978:177). برخی از محققان نیز نقوش تاق‌بستان را مرتبط با رسم جشن آبریزگان معرفی نموده‌اند (محمودی، ۱۳۸۸: ۱۳۳). در این‌جا ابتدا توصیفی از نگاره‌های تاق‌بستان می‌کنیم و سپس نقوش آن را تحلیل و با اسطوره‌ها و متون دینی ایران باستان تطبیق می‌دهیم.

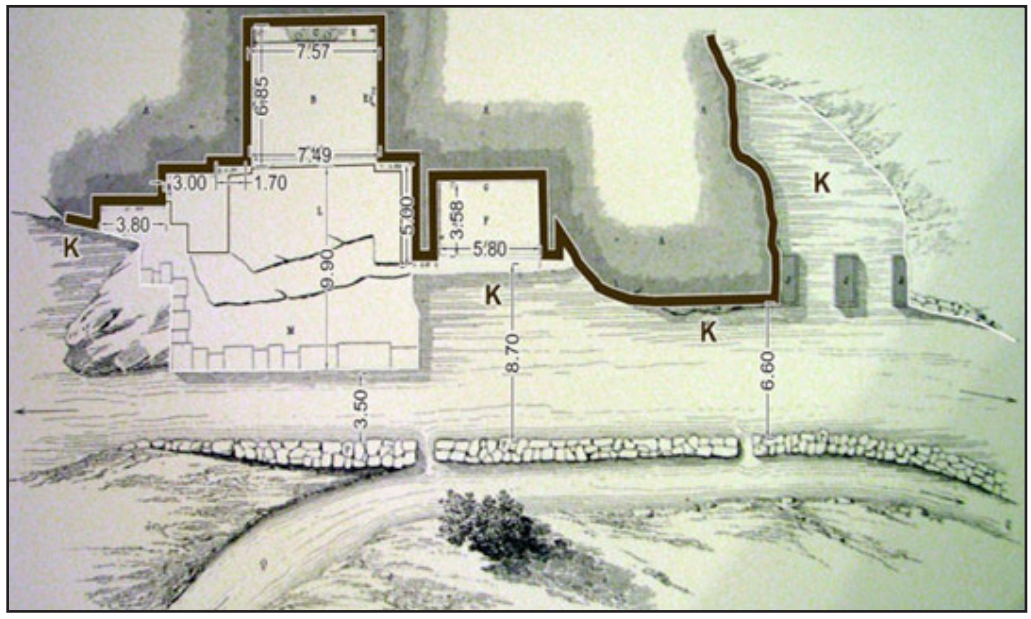
نگاهی به ایوان بزرگ تاق بستان از منظر تاریخ

در تاق‌بستان دو ایوان در صخره تراشیده شده است، ایوان کوچک دارای سنگنوشته‌ای به زبان پهلوی است و نشان می‌دهد که متعلق به شاپورسوم است(هرتسفلد،۱۳۸۱: ۳۳۱). ایوان بزرگ در سمت چپ ایوان کوچک قرار دارد و تقریباً تمامی وجوه داخلی آن مزین به نقوش با مضامین مختلف است. این ایوان «دارای عمق ۷/۷۰ و دهانه‌اش ۷/۴۴متر است، بالای ایوان شش کنگره و طرفین ورودی تاق دو فرشته بالدار پیروزی(نیکه) به سبک یونانی حاری شده است» (گلزاری، بی‌تا: ۵۰).

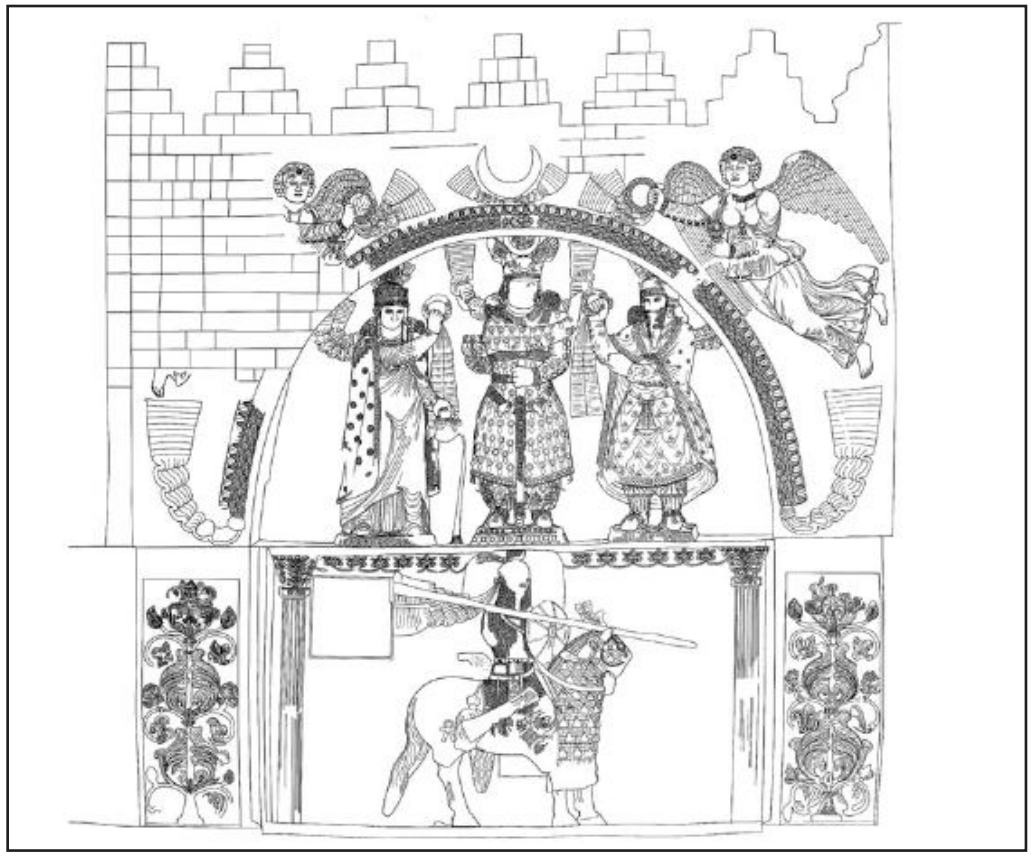
نگاره‌های ایوان‌بزرگ تاق‌بستان: در داخل ایوان‌بزرگ تاق‌بستان، نقوشی در چهار صحنه الف)مراسم تاج‌ستانی ب)مرد مسلح سوار بر اسب (صحنه نبرد) پ) صحنه بزم ت) صحنه شکار حجاری شده است(بنگرید به: تصاویر ۱تا۲).

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۱-پلان ایوان‌های بزرگ و کوچک تاق بستان (Flandin and Cost ,1843-54, plate.XII)

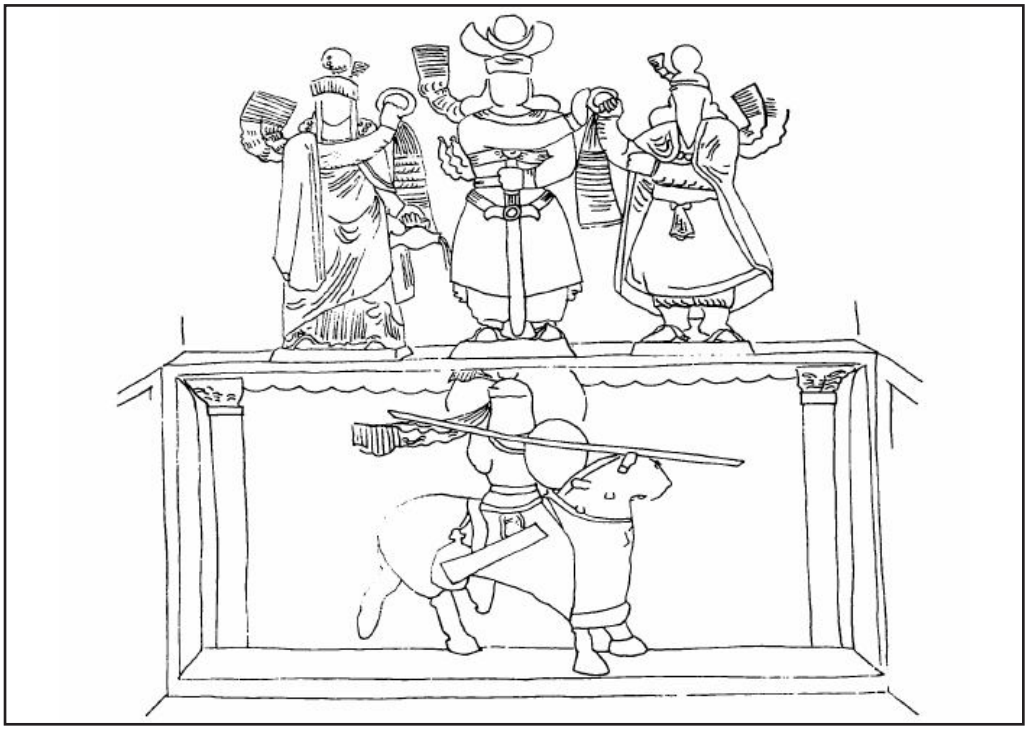


تصویر۲- تصویری از نقش دیواره انتهایی ایوان بزرگ تاق بستان، دربخش فوقانی صحنه تاج‌ستانی و بخش فوقانی خسرو مسلح و سوار بر اسب تصویر شده است(Fukai and Horiochi, 1972:plate.II)

www.SID.ir

Archive of SID

الف)صحنه اول(تاج‌ستانی): در دیواره انتهایی ایوان‌بزرگ دو صحنه یکی در بالا و دیگری در پایین به صورت منفک و با مضمون جداگانه تصویر شده است. تصویر یا روایت نخست که در صحنه بالای دیوار انتهایی ایوان وجود دارد، تصویر خسرودوم ایستاده بر تختی با صورتی سه ربع رخ و بدنی تمام رخ بر روی سکویی ایستاده است، از تزیینات صورت وی می‌توان گوشواره‌ای بر گوش و گردنبندی در گردن ذکر کرد. شاه تاج کنگره‌داری بر سر دارد که پایه آن به وسیله دو رشته مروارید تزیین شده است. کمربند او پهن و با ردیف‌هایی از دانه‌های مروارید تزیین شده است. در سمت راست صحنه، پیکره اورمزد با صورت و بدنی تمام رخ نقش شده که بر روی سکویی ایستاده است. او دست چپ خود را بر روی سینه گذارده و با دست راست، حلقه روبان‌داری را به شاه اهدا می‌کند. در سمت چپ شاه، پیکره آناهیتا با صورت و بدنی تمام‌رخ نقش شده که بر روی سکویی ایستاده، آناهیتا گوشواره‌ای بر گوش و گردنبندی بر گردن دارد و در دستش ظرف آبی وجود دارد. این صحنه مشهور به تاج‌ستانی است(بنگرید به تصویر۳).



تصویر۳- طرح دیگری از دیواره انتهایی ایوان بزرگ تاق‌بستان(Fukai and Horiochi, 1972:plate.II)

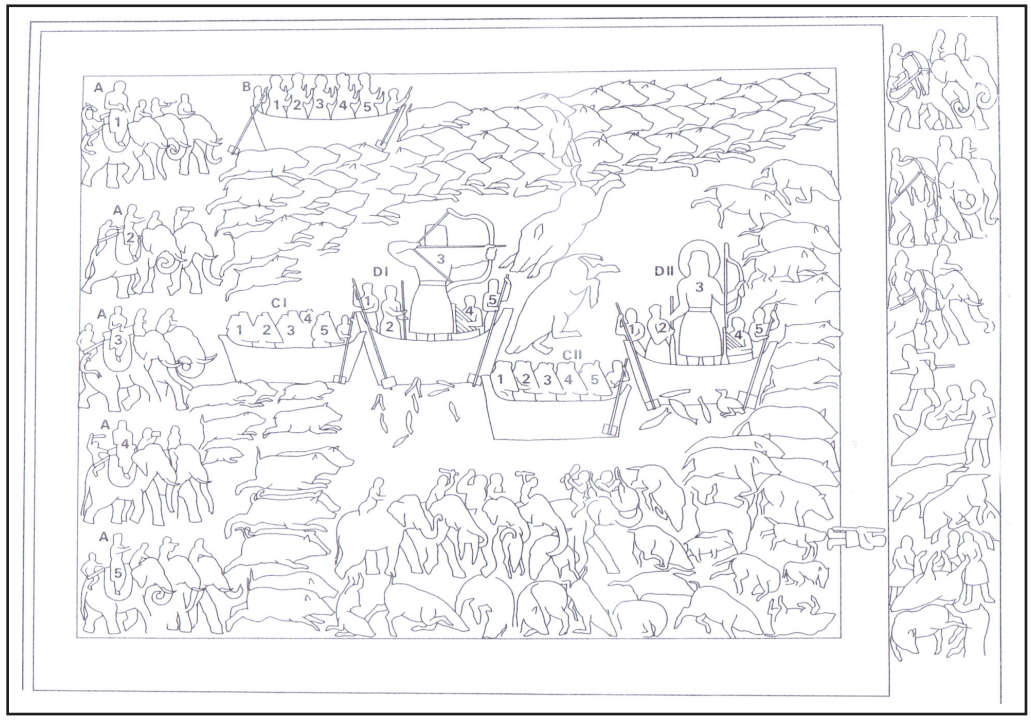
ب)صحنه دوم (مرد مسلح سوار بر اسب): در بخش پایین دیوار انتهایی ایوان‌بزرگ تصویر مردی سواره حجاری شده که حریفی پیش روی ندارد، با صورتی سه‌ربع‌رخ و بدنی تمام‌رخ سوار بر اسب قوی هیکلی حجاری شده است. این شخص کلاهخودی بر سر دارد که تمام صورت و گردن او را می‌پوشاند. بر بالای تاج موهای سر او به صورت انبوه ولی بدون پوشش رها شده، بر گرد سر او نیز هاله‌ای دیده می‌شود. این شخص پیراهن بلندی بر تن دارد که به وسیله نقش وارغن تزیین شده است. بر روی جوشن او که تا روی زانو ادامه دارد کمر بندی بسته شده که به وسیله نقوش دایره‌ای تزیین شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

پ)صحنه شکار گوزن: «در دیوار سمت راست ایوان در قابی به ارتفاع ۳/۸۰متر و عرض ۵/۷۰ متر مجلس شکارگاه خسرو دیده می‌شود. فیل‌بانانی در سه ردیف گوزن‌ها را از طریق دروازه‌ای که در سمت راست حصار تعبیه شده به داخل شکارگاه رَم می‌دهند. درون شکارگاه تصویر شاه سه‌بار نمایش داده شده است و پشت شاه صفی زن در حال ادای احترام و برخی در حالت رامشگری هستند، دو تن از زنان شیپور در دست و یکی تنبور می‌نوازد. در صحنه دیگر شاه در حال بازگشت از شکار و سمت راست شترانی دیده می‌شوند که گوزن‌های کشته را حمل می‌کنند»(گلزاری، بی‌تا: ۵۶).

ت)صحنه شکارگراز: «در دیواره سمت چپ ایوان شکارگاه به صورت نیزاری و باتلاقی که ماهی و مرغابی در آن زیاد است، تصویر شده است. در سمت راست پنج صف فیل و دو فیلبان روی آن و دو زن اطراف پادشاه هستند که یکی تیر به او می‌دهد و دیگری چنگ می‌نوازد شاه دو گراز را با تیر زده است و جای دیگر پادشاه با هاله‌ای دورسر در قایقی قرار دارد»(گلزاری، بی‌تا: ۵۶). (بنگرید به: تصویر۴).



تصویر۴-نمایی از صحنه شکار خسرودوم
(نقش شماره ۳ متعلق به خسرودوم است)، (Domyo,1984: 101.fig.38)

تفسیر و تحلیل نقوش ایوان بزرگ تاق‌بستان

در این‌جا ابتدا به تفسیر هر چهار صحنه نقوش ایوان بزرگ می‌پردازیم. در انتها به یک نتیجه‌گیری کلی از کل روایت مصور می‌پردازیم. همان‌طور که پیشتر گفته شد در صحنه نخست، تصویر تاج‌ستانی خسرودوم است که خسرو در وسط قرار دارد و اورمزد در سمت راست صحنه در حال اعطای حلقه قدرت (تاج پادشاهی) و در سمت چپ صحنه الهه آناهیتا قرار دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

صحنه دوم در بخش پایینی صحنه تاج‌ستانی قرار دارد که تصویر مرد مسلح سواره است. درباره هویت این نقش «بسیاری از مورخان دوره اسلامی، ضمن توصیف نقوش این ایوان، نقش اسب سوار انتهای ایوان را خسروپرویز معرفی کرده‌اند که سوار بر اسب معروفش شبدیز است» (ابن فقیه، البلدان، ۱۳۴۹: ۳۵/ اصطخری،مسالک و ممالک، ۱۳۴۰: ۶۷). « نوشته‌های این دسته از مورخان اسلامی موجب شده تا برخی از پژوهشگران سده بیستم نیز این اسب سوار را خسروپرویز معرفی کنند»(Soucek, 1974: 27-52) ولی با توجه به این که« موهای سر این شخص بدون پوشش در بالای سر رها شده است، این ویژگی نشان می‌دهد که این شخص موجودی میرا نیست»(آذرنوش، ۱۳۷۴: ۴۴). این مطلب باعث شده که برخی آن‌را شمایل یک ایزد بدانند.

درباره هویت مرد سوار مسلح تاق‌بستان فون‌گال آورده است: «با مطالعه روی سرستون تاق‌بستان که ایزد بخشنده دیهمی را نشان می‌دهد که در روی سینه هنوز بقایای بافتی زنجیری را دارد و با وجود تخریب تقریباً کامل تمام سر به ما نشان می‌دهد که از یک زره زنجیر بافت پیوسته به کلاهخود سرچشمه گرفته است که این جوشن یادآور سوار تاق‌بستان است، از سویی چین‌های کمربند به تنهایی می‌توانند نشان دهند که تصویر مربوط به ایزدی جنگجو است که طبیعتاً انسان در وهله نخست به وِرِثرَغنَه[7] ایزد پارسی فکر می‌کند»(فون گال،۱۳۷۸: ۵۸).

فون‌گال پس از بررسی و مقایسه نقش ایزد سرستون‌ها با نگاره سوار تاق‌بستان به این نتیجه می‌رسد که این نقش ایزد ورثرغنه نیست. «چرا که نقش مزبور با سایر ایزدان(صحنه تاج‌ستانی) در یک سطح قرار ندارد و ورثرغنه به طور طبیعی سوار بر اسب قابل تجسم نیست. در اوستا در مجموع ۱۰ نوع مختلف از حلول او در جسم انسان وجود دارد که یکی از آن‌ها حلول او در جسم یک مرد جنگی شکیل است، ولی از اسب خاص برای مرد جنگی صحبتی در میان نیست، ولی از اسب خاص برای مرد جنگی صحبتی در میان نیست، به جزء اورمزد ایزد ایزدان مشکل می‌توان ایزدی را سوار بر اسب مجسم نمود» (فون‌گال، ۱۳۷۸: ۶۱).

در مجموع نگاره مرد سواره مسلح، نمی‌تواند ایزد باشد چرا که « این نقش با سایر ایزدان در یک سطح قرار ندارد» (فون‌گال،۱۳۷۸: ۶۱). به عبارتی این نقش پیکره فروهر (فره‌وشی) خسرو است که ایزد خورنه به صورت هاله‌ای دور سر او نمایان شده تا او را پاک و جاودان بسازد. از آن‌جا که نیم‌ستون‌هایی به صورت قرینه در سمت چپ و راست مرد سواره قرار دارند و تیغه افقی بالای این سرستون‌ها قرار گرفته است، این پندار را متبلور می‌سازد که در دیواره انتهایی ایوان دو صحنه کاملاً مجزا وجود دارد و در وهله دوم می‌توان تختی را تصور نمود که خسرودوم در بالای آن مراسم تاج‌ستانی خویش را در حضور اورمزد و آناهیتا به تصویر کشانیده است و به عبارتی خسرو مراسم تاج‌ستانی خویش را بر فراز آسمان در حضور ایزدان برجسته نمایان می‌سازد و از آن‌جا که این نوشته عقیده دارد که نقوش چهار صحنه داخل ایوان در ارتباط با خسرودوم و مرگ خسرو می‌باشد، با توجه به نقش مراسم تاج‌ستانی بر روی تخت این پندار باستانی را به یاد می‌آورد که «در آسمان به روح متوفا یک تالار، یک تخت، یک ردا، یک دیهیم از نور و یک تاج می‌دهند. این‌ها همان هدایایی هستند که در کئوشیتکی-اوپانیشاد به او داده‌اند و این اعتقادها در وندیداد ۱۹ وجود دارد»(ویدن‌گرن، ۱۳۷۷: ۶۶).

به نظر می‌رسد در پایین تخت آسمانی که خسرودوم بر فراز آن تاج ستانی می‌کند، فروهر (فره‌وشی) خسرو دیده می‌شود که به صورت مرد جنگی سواره دیده می‌شودکه وظیفه‌اش حفظ گورخسرو از نفوذ ارواح پلید و اهریمنی است. درباره صحنه‌های سوم و چهارم که محتوای

www.SID.ir

Archive of SID

تصاویری از شکار و ضیافت پادشاه است. در مجموع می‌بایست گفت منظور از صحنه شکار گوزن و گراز، آن است که شاه به شکار می‌رود تا بهترین خوراکی‌ها را برای تغذیه و پذیرایی فروهرهای پاک نیاکانش فراهم آورد. در پایان هر سال و هنگام فرا رسیدن سال نو فروهرهای پاک نیاکان که گرسنه گردیده‌اند برای مبارزه با نیروهای اهریمنی و ارواح پلید به زمین باز می‌گردند، از این رو می‌بایست مکانی برای پذیرایی و اطعام آن‌ها تعبیه گردد.

اما صحنه موسیقی و آواز موید آن است که «در ایران باستان بر مرده مویه و زاری نمی‌کردند. بلکه برای شادی روح متوفا می‌بایست مجالس مفرح بخشی تدارک دید، در ایران‌باستان و حتا آیین زرتشتی گریستن بر مردگان ناشایست است، هر کسی که بر مردگان گریه کند، در روز بازپسین پادافره سخت دارد» (روح الامینی،۱۳۷۶: ۱۴).

تا کنون بیشتر پژوهشگران بر این باور بودند که این نقوش نشاندهنده آن بوده که این مکان یک شکارگاه سلطنتی بوده است (هرتسفلد،۱۳۸۱: ۳۳۱). نویسنده در تحلیل و تطبیق نقوش تاق‌بستان متوجه می‌شود، ایوان‌کوچک و بزرگ تاق‌بستان گورهای نمادین شاپورسوم و خسرودوم بوده است(حیدری، ۱۳۸۱: ۹۹-۸۹). اگر به‌پذیریم که نمای ایوان‌های تاق‌بستان همانند نمای کاخ‌های ساسانی است باز هم نمی‌توان این ایوان‌ها را گور ندانست چرا که نمای گورهای صخره‌ای هخامنشی در نقش‌رستم و تخت‌جمشید نیز همانند کاخ‌های هخامنشی (آپادانا تخت جمشید) است. از سویی به غیر از عناصر و نمادهای نقوش ایوان بزرگ تاق بستان، فرم معماری و نقوش ایوان‌ها همانند «گورهای قرون وسطایی سرزمین رومیان و یا اروپای لاتین مزین و ساخته شده است(بنگریدبه: تصویر۵»(Press,1998:258).

1st-art-gallery.com

تصویر۵-نمایی از گور قرون وسطایی آنتونیو روسلینو پادشاه پرتغال(Press,1998:258)

www.SID.ir

Archive of SID

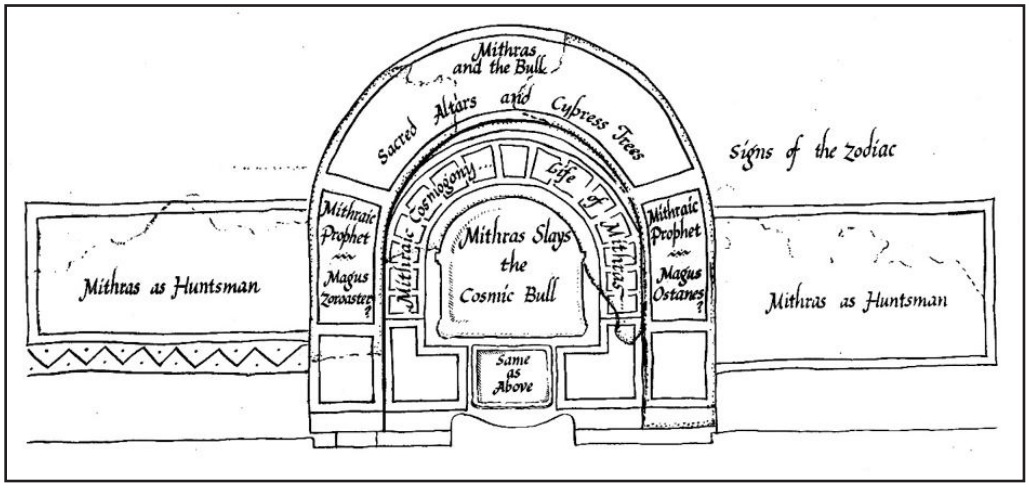
از طرفی پیدا شدن پیکره‌ای سنگی از خسرودوم که به احتمال در ایوان‌بزرگ تاق‌بستان گذارده می‌شده است(بنگرید به: تصویر۶)، نشان می‌دهد که خسرودوم این ایوان را به هدف ایجاد آرامگاهی برای خودش ساخته است. نصب پیکره‌سنگی پادشاه در محل گورستان در آیین مزدیسنان تا پیش از اصلاحات مذهبی کرتیر وجود داشته است. برای مثال امروزه «پیکره‌ای سنگی از شاپوراول در محل آرامگاه خود در غار شاپور است تندیسی از شمایل خود ساخته است»(Ghirshman, 1962:162-5). ولی به نظر می‌رسد پس از اصلاحات مذهبی کرتیر در آیین مزدیسنان نصب پیکره سنگی شاهان در محل آرامگاه ممنوع می‌شود. در این‌جا پرسشی پیش می‌آید در صورت پذیرفتن گور بودن ایوان‌های تاق‌بستان؛ آیا ظرف استودان را درون ایوان‌ها می‌گذارده‌اند؟ در این صورت می‌بایست برای حفاظت از گورها محافظان و نگاهبانانی وجود داشته باشد. حتا اگر بپذیریم که هیچ ظرف استودانی داخل ایوان‌ها نمی‌گذاشته‌اند. باز هم می‌توان پذیرفت که این ایوان‌ها برای گور پادشاه ساخته شده‌اند. وجود پلکان‌های پر پیچ و خم بالای دو ایوان یادآور صعود روح متوفا به سوی آسمان (جایگاه خدایان) است. «صعود روح متوفا از پلکان‌های کوهستانی یادآور آیین‌های مهرپرستی است» (الیاده، ۱۳۷۶: ۱۱۰). در نمای ایوان بزرگ نقوش گیاهی وجود دارد که نمادی از زایش و باروری به شمار می‌آید(بنگرید به: شیخی و آشوری، ۱۳۹۴: ۷۱).

تصویر۶-پیکره سنگی منسوب به تمثال نمادین خسرو دوم، یافت شده در محوطه تاق‌بستان(تصویر از نگارنده).

www.SID.ir

Archive of SID

با توجه به‌آن که منابع زرتشتی خسرودوم را مرتد دانسته[۸] و برخی منابع آن را حتا متمایل به مسیحی شدن وی می‌دانند[۹]، خسرو در نقوش تاق‌بستان باور دینی خود را نشان می‌دهد و نقوش بیانگر این نکته هستند که خسرودوم از دیانت زرتشتی روی‌گردانیده و به مذهب مزدیسنان باستانی (مذهب قبل از اصلاحات مذهبی کرتیر) گرویده است. در مزدیسنان باستانی نمادهای برجسته‌ای از آیین میترایسم وجود دارد. در تاق‌بستان همانند مهرابه‌های رومی که میترا در اشکال و صحنه‌های مختلف چون میترا در حال ذبح گاو، میترا در حال شکار و میترا در حال انجام مناسک مذهبی دیده می‌شود (بنگرید به: تصاویر۷و۸). به عبارتی تاق‌بستان نیز همانند یک مهرابه تصویر شده است. در ایوان بزرگ تاق‌بستان خسرو در اشکال و حالات مختلف در چهار صحنه تصویر شده است. به گونه‌ای که بُعد چهارم یا زمان به خوبی در این نقوش مشاهده می‌گردد که در سطور پیش‌رو به آن می‌پردازیم.



تصویر۷-تصویری از یک مهرابه رومی(حدود ۲۴۰ تا ۲۵۶.م) در دوراروپوس، دو قاب کناری تاقچه مقدس، صحنه‌هایی از میترا در قالب شکارچی وجود دارد(Vermaseren, 1956:61),

تصویر۸- نمایی از مهرابه‌ای از دوراروپوس(Perkins,1973, pl. 15)

www.SID.ir

Archive of SID

بُعد چهارم

بُعد چهارم با ایجاد حس حرکت و زمان در هنرهای تجسمی نمود می‌یابد. در آثار هنری بعد چهارم با استفاده موجز از فضاهای مثبت و منفی؛ ترکیب نماها یا صحنه‌های مختلف (همانند: صحنه‌هایی روایتگرانه از زمان حال و آینده و یا تصویر کردن بیرون و درون یک ساختمان در نگاره‌ای) یک یا چند موضوع به‌طور هم‌زمان و اجتماع همه آن‌ها در یک سطح دوبعدی یا تصویری واحد ارائه می‌شود. بعد چهارم در اکثر هنرهای تجسمی نمود می‌یابد و کاربرد دارد، به طور بارزی این حالت و حس را می‌توان در نگاره‌های مینیاتوری، نقاشی کوبیسم، طراحی نشانه‌ها به خوبی مشاهده کرد. حتا با مطالعه دقیق نقوش برجسته باستانی می‌توان در برخی از این گونه آثار بعد چهارم را ادراک و تفسیر کرد (موسوی‌لر و اسحاق‌زاده‌تربتی، ۱۳۹۱: ۲۴).

بعدچهارم توسط پژوهشگرانی چون گیدئون، موریس مترلینگ و ژوفره توصیف و توضیح داده شده است. بر اساس باور آن‌ها، بعد چهارم، فضا ـ زمان را در کلیّت خود بیان می‌کند، به عبارتی اگر فضا حس زمان را بیان کند، بعد چهارم در آن تبلور یافته است. گیدئون معتقد است که دنیای هنر قبل از رنسانس دنیایی دوبُعدی بوده است. سپس با رنسانس بعد سوم یا پرسپکتیو در آن نمود می‌یابد و نگرش چهاربُعدی معاصر، نگرشی انقلابی قلمداد می‌گردد (کالینز، ۱۳۷۵: ۳۶۰). موریس مترلینگ (۱۸۶۲-۱۹۴۹) در کتاب بُعدچهارم می‌گوید: بعد چهارم وجود دارد، خیالی نیست ولی پیچیده است. برای درک آن بایستی از جسم خارج شد(مترلینگ، ۱۳۵۴: ۸). وی می‌گوید: هندسه اقلیدسی سه بعد طول، عرض و ارتفاع یا ضخامت دارد. ولی نارسایی هندسه فوق‌الذکر؛ به‌خصوص در مورد خطوط موازی، سبب گردید تا در سال ۱۶۹۱.م سِرهنری‌ساویل هندسه غیراقلیدسی را بنیان نماید. در هندسه جدید ملاحظه می‌شود که خطوط موازی همدیگر را قطع می‌کنند، خط شکسته درازتر از خط راست نیست، مجموع زوایای یک مثلث بیشتر از قائمه می‌شود. این هندسه غیر اقلیدسی همان فوق هندسه یا ورای هندسه است و راه اکتشاف آن فوق فضا یا فضای چهاربعدی است، برخی آنرا خیال می‌نامند(مترلینگ، ۱۳۵۴: ۱۱). روح ما می‌تواند، فضای بعد چهارم را درک کند(مترلینگ، ۱۳۵۴: ۳۶).

درحالی‌که در فضای سه‌بعدی، به‌طور طبیعی ناظر یا نقاش، پشت یک گلدان سفالی یا اشیای غیر شفاف را هنگامی می‌بیند که بتواند زاویه دید را حرکت دهد و یا موضوع نقاشی در حال چرخش باشد. پس پدیدهٔ "حرکت" یا زوایای دید متنوع درواقع اطلاعات بصری حک شده در ذهن هنرمند است که روی هم یا کنار هم افزوده می‌شوند تا برای ارائه کیفیت بعد چهارم در یک اثر تجسمی بر سطحی دوبعدی ارائه شود. اما "حرکت" یا جابجایی حادثه‌ای است که در"زمان" اتفاق می‌افتد (مترلینگ، ۱۳۵۴: ۷۳).

از هزاره سوم پیش از میلاد به این سو، در سرزمین‌های میانرودان و ایلام نقش‌برجسته‌ها و اِستل‌های منقوش بسیاری به دست آمده که حاوی صحنه‌های متعدد و رسمی است که نشستن پادشاه بر تخت‌شاهی، مراسم اهدای قدرت یا تاج از سوی رب النوع، پادشاه درحال نبرد، شکست دشمن، تسخیر قلاع، به اسارت بردن دشمنان، هدایا آوردن اتباع و موضوعات دیگر در یک قاب و در ردیف‌هایی با توجه به اهمیت نقش و افراد منقوش شده (گاهی بر اساس طبقات اجتماعی افراد) معمولاً از ردیف بالا به پایین تصویر شده‌اند. این صحنه‌ها تصاویر روایی هستند که در قالب یک داستان منظم و یک حس حرکت و بیان زمان به شکل دوبعدی ترسیم شده‌اند. ولی در تاق‌بستان

www.SID.ir

Archive of SID

روایت پادشاه از زمان تاج‌ستانی تا زمان مرگش، رمزگونه بوده و معنایی ژرف در آن نهفته است، به گونه‌ای که در نقوش دیگر به وضوح مشخص است که صحنه روایی چه پیامی را می‌رساند ولی در تاق‌بستان صحنه‌های منقوش شده دارای مضامین چندگانه هستند.

در مجموع در ایوان‌بزرگ تاق‌بستان، چهار صحنه مختلف حجاری شده که همه آن‌ها متعلق به دوره خسرودوم ساسانی است، در این چهار صحنه خسرودوم با زوایای دید متعدد و به شکل یک روایت رمزگونه مشاهده می‌شود. با توجه به مدارکی که پیشتر درباره گور بودن نمادین ایوان‌های تاق بستان آوردیم. در ایوان‌بزرگ تاق‌بستان خسرو در اشکال و حالات مختلف در چهار صحنه تصویر شده است. به‌گونه‌ای که بُعد چهارم یا زمان به خوبی در این نقوش مشاهده می‌گردد. نویسنده دو روایت از آن استخراج می‌کند، در پندار نخست منظور از حجاری نقوش داخل ایوان‌بزرگ این است که خسرودوم می‌خواسته مراحلی از زندگانی خود را از زمان به‌قدرت رسیدن تا زمان مرگ خود را در مراسمی چون صحنه تاج‌ستانی، جنگ، شکار و بزم و پیکره‌سنگی (نماد و تمثالی از جسد خسرودوم است، همانند پیکره شاپوریکم در غار شاپور کازرون) خود را به تصویر به‌کشاند. در تفسیر دوم خسرو بر روی تختی بر فراز آسمان مراسم تاج‌ستانی خویش را در حضور اهورامزدا و آناهیتا به تصویر می‌کشاند و در سطح زمین فروهر پادشاه در قالب یک مردسواره مسلح که آماده برای نبرد با ارواح پلید و اهریمنی است ترسیم شده است. در دیوارهای جانبی که صحنه‌هایی از شکار و بزم دیده می‌شود که منظور از صحنه شکار این بوده که شاه به شکار می‌رود تا بهترین خوراکی‌ها را برای تغذیه فروهر نیاکانش تدارک ببیند. چرا که فروهرهای گرسنه هر ساله هنگام فرا رسیدن سال نو با لباس رزم از سوی آسمان به زمین می‌آیند تا مکان گورشاه را از نفوذ نیروهای اهریمنی و ارواح پلید دور سازند، و از سویی صحنه موسیقی و آواز موکد آن است که در ایران باستان بر مرده مویه و زاری نمی‌کردند، بلکه برای از دست رفته می‌بایست مراسم شادی بخشی تدارک دید تا بستری مفرح بخش «برای پذیرایی از فروهر نیاکانش فراهم شود و به احتمال در پایان هر سال و در هنگام فرارسیدن سال نو، در تاق‌بستان مراسم جشن هَمَسپَذمَئَه‌دَیَه[۱۰] که در آن چکامه‌هایی از فروردین‌یشت برای شادی فروهر شاه و نیاکانش خوانده می‌شده است»(فره‌وشی، ۱۳۶۴: ۴۳).

در دینکرد آمده «در ده روز پایانی زمستان هر سال فره‌وشی‌ها (فروهرها) به روی زمین باز می‌گردند» (ویدن‌گرن، ۱۳۷۷: ۸۰-۷۹). تا برای مبارزه با نیروهای اهریمنی و ارواح پلید پیکار کنند؛ در این نبرد انسان از پشتیبانی اورمزد و فروهرهای پدران برخوردار است و در آخرین روزهای سال در روز همسپذمئه‌دیه می‌دانند. «برخی همسپذمئه‌دیه را هم زمان سیصدوشصتمین روز سال که آغاز روزهای گاسانیک یا پنجه‌وه است می‌دانند، که این روز پس از اسلام به نام چهارشنبه‌سوری نامیده شده است» (فره‌وشی، ۱۳۶۴: ۴۳). «نوروز هنگام زایش و باروری است و کوزه آب که نمادی از آناهیتا است در خوان نوروزی نهاده شود» (فره‌وشی، ۱۳۶۴: ۴۳). سرمنشاء گذاردن کوزه آب در خوان نوروزی را می‌توان در صحنه تاج‌ستانی خسرو در ایوان بزرگ مشاهده کرد که ایزد آناهیتا با کوزه‌ای در حال افشانیدن آب است.

در هنر دنیای باستان نمایش مراسم مختلف، در ردیف یا ستون‌هایی افقی و عمودی که معمولاً حاوی صحنه‌هایی از پیروزی پادشاه بر دشمن، به اسارت و غنیمت گرفتن، جشن و پایکوبی، و موضوعات مرتبط و ملموس دیده می‌شود که حتا برای بیان دقیق ماجرای تصاویر، گاه با نوشته یا کتیبه‌هایی همراه است که شرح حادثه را توصیف کرده است. نقوش ایوان بزرگ تاق بستان دارای دو

www.SID.ir

Archive of SID

نوع حرکت است. حرکت نخست اسطوره‌ای بوده و در قالب داستانی مرتبط و با معنا، در چهار قاب جداگانه، خسرو را از زمان تاج‌ستانی تا مرحله مرگش (که تمثال سنگی وی باشد) به تصویر کشانیده است و حرکت دوم از منظر هنر سنگتراشی ملاحظه می‌گردد، بدین صورت که نقوش خسرو از حجاری با عمق کم تا بسیار برجسته و در نهایت تبدیل شدن به یک پیکره مجزا از صخره دیده می‌شود. این حرکت در فضا هرچند همانند نمایش حالات انسانی در نقاشی‌های معاصر همانند سبک کوبیسم، پیشرفته نیست. ولی در نوع خود توانسته حرکت را از گونه سنتی خود که نمایش سلسله مناسبت‌ها و مراسم، در یک ستون یا ردیف‌هایی موازی به شکل ساده است جدا نموده و نمایش حرکت و مراسم را در سلسله مراتبی اسطوره‌ای آیینی در کل بدنه ایوان بزرگ جانمایی کند تا ذهن مخاطب به سادگی نتواند به رموز آن دست یابد، این برای نخستین بار است که برای نخستین بار است که بنا به قول گیدئون، موریس مترلینگ و ژوفره، بعد چهارم، فضا ـ زمان را در کلیّت خود بیان می‌کند، به عبارتی اگر فضا حس زمان را بیان کند، بعد چهارم شکل گرفته است. با این تفسیر بُعد چهارم که تصویر نمودن زمان و حرکت و معنا در تصاویر است در ایوان‌بزرگ تاق‌بستان مشاهده می‌شود.

تکنیک‌حجمی

نقش‌برجسته‌ها از جمله آثاری هستند که در قالب هنر حجمی قرار می‌گیرند. نقش‌برجسته‌ها را نمی‌توان هنری مستقل دانست؛ بلکه این آثار بیشتر تکنیکی از هنر مجسمه‌سازی محسوب می‌شوند. برای نخستین بار آثار نقش برجسته‌ها در دوره آکد و در پیکرتراشی‌های دوره جانشینان سارگون آکدی(نیمه دوم هزاره سوم ق.م) رواج می‌یابد.

از هزاره سوم پیش از میلاد به بعد همواره تکنیک حجمی به کار رفته در نقوش‌برجسته دارای کیفیت‌های مختلفی بوده است؛ برای مثال: در دوره نارامسین و مانیشتوسو (جانشینان سارگون) تکنیک‌حجمی به‌کار رفته در نقش‌برجسته‌ها و حتا مجسمه‌سازی‌ها به قدری حرفه‌ای شده که هنرمند می‌تواند اندام و عضلات شخص را در زیر خطوط لباس نمایش دهد (بنگریدبه: مورتگارت، ۱۳۷۷: ۹۶). در هنر دوره‌ی کلاسیک یونان هنرمندان در تراش پیکره‌ها تمایلات طبیعت‌گرایانه و گرایش به سبک رئالیسم دارند(هارت،۱۳۸۲: ۱۷۱-۱۷۰). شاید با دیده‌ی اغماض به‌توان وجوهی ازکاربرد تکنیک حجمی را در هنر نقش برجسته‌ی هخامنشی قائل بود؛ هرچند بیشتر به سبکی خطی گرایش دارد. در ایران با نفوذ فرهنگ و هنر یونانی در دوره هلنیستیک، به تدریج حجم به جای خط نشست و به منظور نمایش طبیعی و نرمِ چین و شکن جامگان، گیسوان، حرکات آزادانه‌ی بدن، نمایش ایستایی متعادل، عمق، پرسپکتیو و تبلور حالات درونی در چهره‌ها به کار رفت.

سنت واقع‌گرایی در هنر نقش‌برجسته‌ی ساسانی در زمان بهرام اول به اوج خود می‌رسد. صحنه‌ی اعطای منصب این پادشاه در بیشاپور باروح‌ترین و زبان‌دارترین همه‌ی نقوشی است که هنرمندان ایرانی توانسته‌اند خلق کنند. صفات عالی این هنر در زمان بهرام دوم هم حفظ شد. اما از قرن چهارم طرح‌ریزی حدت خود را از دست داد، ضعیف و کم‌سو شد و نقش جزئیات مجدداً در حکاکی معمول گردید(گیرشمن، ۱۳۸۶: ۳۷۱-۳۷۰).

در ایوان‌بزرگ تاق‌بستان ابعاد نقوش متناسب و واقع‌گرایانه است؛ ولی از نظر عمق و برجستگی و ظرافت دارای تنوع مشهودی است. نقوش دیوار انتهایی در بخش فوقانی (صحنه تاج‌ستانی خسرودوم) و بخش تحتانی (که صحنه مرد مسلح سواره است)، در هر دو صحنه ابعاد و اندازه و فرم متناسب و واقع‌گرایانه است. نگاره‌های دیوارهای جانبی ایوان بزرگ

www.SID.ir

Archive of SID

تاق بستان که مزین به صحنه‌های شکار و ضیافت است، دارای برجستگی کم و به سبک خطی حجاری شده‌اند. در حالی‌که نقوش انتهای دیوار ایوان به‌خصوص، نقش سر مرد مسلح سواره به‌گونه‌ای برجسته است که بیشتر سه بعدی دیده می‌شود. از سویی هنرمند حجار تلاش نموده که تفکیکی میان نقوش و نمادهای ایرانی و یونانی قائل شود، به‌گونه‌ای که در نقش نیکه یا فرشته یونانی در نمای ایوان بزرگ، ظرافت تکنیک حجمی به‌گونه‌ای است که اندام فرشته در زیر لباس مشخص است. ولی در نگاره‌هایی که نمادهای ایرانی دارد به‌خصوص در انتهای دیوار ایوان بزرگ و دیواره‌های جانبی که صحنه‌های تاج‌ستانی، بزم و ضیافت است، به جای ظرافت حجاری در نشان دادن اندام در زیر لباس، هنرمند به ایجاد عمق و برجستگی زیاد و یا پرداختن به جزییات دیگر مثل نقش و نگار لباس‌ها متمرکز شده است (بنگرید به: تصویر۹).

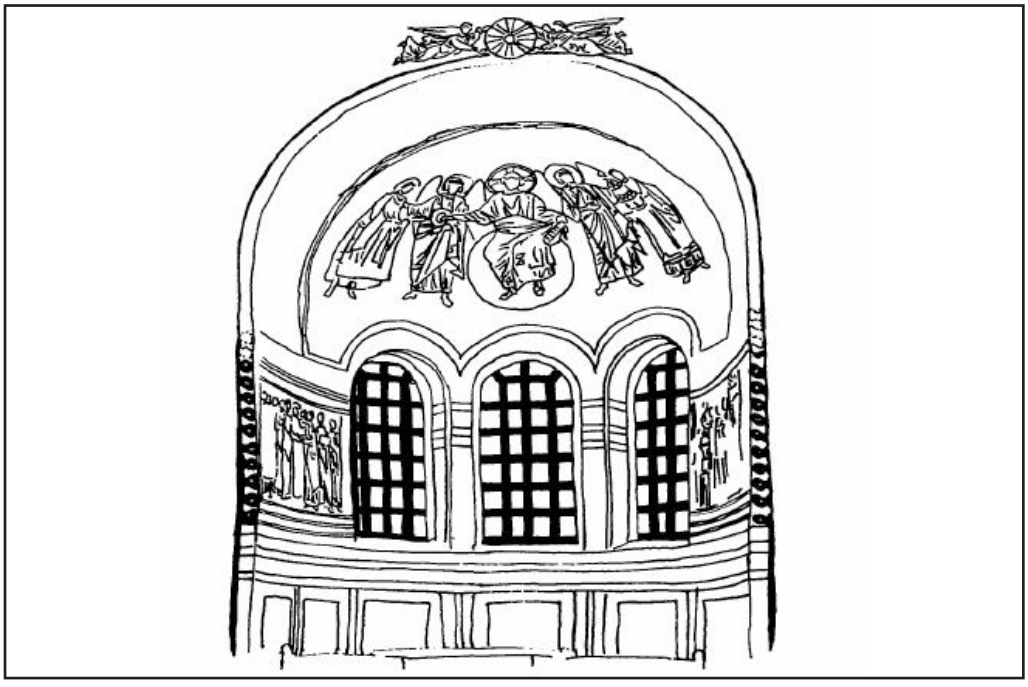
تصویر۹- نقش فرشته پیروزی(نیکه) بر نمای ایوان بزرگ تاق بستان(تصویر از نگارنده)

تطبیق نقوش ایوان‌بزرگ تاق‌بستان با آثار دیگر

مکینتاش با مقایسه نقوش تاق بستان و تطبیق آن با نقوش کلیساهای بیزانس(روم شرقی) معتقد است که نقوش تاق‌بستان به تأثیر از اشکال و فرم‌های کلیساهای بیزانس حجاری شده است و معتقد است به علت تصرف سرزمین‌های بیزانس‌ها بیش از یک دهه و استفاده از صنعتگران رومی این نقوش تحت تأثیر رومی‌های مسیحی همانند نقوش کلیساها در تاق‌بستان ساخته شده است(بنگریدبه: تصویر۱۰)(Mackintosh, 1978:177).

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۱۰- طرحی از فضای درونی کلیسای سنت ویتالِه راوِنا(Grabar,1969:plate.340)

این دیدگاه شتابزده و سطحی‌نگر است. هرچند در این جا مجال آن نیست که به تأثیر ژرف هنر و فرهنگ میترائیسم و ایران بر هنر مسیحی شده روم (بیزانس) اشاره کنیم. ولی با بررسی آثار هنری میانرودان و دوراروپوس متوجه می‌شویم که فرم‌های به کار رفته در تاق‌بستان اقتباسی از مهرابه‌ها است که نمونه‌های زیادی از دوراروپوس تا اروپا وجود دارد. همان‌طورکه پیش‌تر گفته شد نقوش تاق‌بستان به گونه‌ای ژرف تحت تأثیر اسطوره‌ها و باورهای اصیل ایرانی قرار دارد. به عبارتی فرم و نقش‌ها همه بیان کننده آن است که ایوان کوچک و بزرگ تاق بستان گورهای نمادین شاپورسوم و خسرو دوم بوده است. نقوش به کار رفته در ایوان بزرگ تداعی کننده مراحلی از زندگی خسرو دو از زمان به تخت نشستن تا مرگ او است. هرچند نمی‌توان گفت که هنر مسیحی بیزانس هیچ گونه تأثیری در ساخت ایوان بزرگ نداشته است، به خصوص آن که برخی نمادهای به کار رفته در ایوان بزرگ مثل دو فرشته پیروزی (نیکه) متأثر از هنر یونانی است «و از طرفی بنا به برخی روایات شیرین همسر خسرو، ارمنی بوده است[۱۱]» (سرخوش کرتیس، ۱۳۷۶: ۸-۸۲).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش کوشش شد تا با استفاده از روش تفسیر آیکونوگرافیک(آیکونولوژی) به لایه‌های عمیق معنایی نگاره‌های ایوان بزرگ تاق‌بستان دست یافته و ضمن شناسایی نمادها و مضامین و رموز به کار رفته در آن، رابطه میان آن‌ها تبیین گردد. نتیجه‌گیری، به شکل پاسخ به پرسش‌های سه‌گانه پژوهش تنظیم شده است. یکی از پرسش‌ها آن است که چهار صحنه اصلی نگاره‌های ایوان بزرگ چه رابطه معناداری با یکدیگر داشته و بیانگر چه روایتی است؟ در پاسخ به این پرسش نویسنده دو روایت ارائه می‌کند، در پندار نخست هدف از حجاری نقوش داخل ایوان‌بزرگ این است

www.SID.ir

Archive of SID

که خسرودوم می‌خواسته مراحلی از زندگانی خود را از زمان به قدرت رسیدن تا زمان مرگ خود را در مراسمی چون صحنه تاج‌ستانی، جنگ، شکار و بزم و پیکره‌سنگی (نماد و تمثالی از خسرودوم است، همانند پیکره شاپوریکم در غار شاپور کازرون) خود را به تصویر به‌کشاند. در تفسیر دوم خسرو بر روی تختی بر فراز آسمان مراسم تاج‌ستانی خویش را در حضور اهورامزدا و آناهیتا به تصویر می‌کشاند و در سطح زمین فروهر پادشاه در قالب یک مردسواره مسلح که آماده برای نبرد با ارواح پلید و اهریمنی است حجاری شده است. در دیوارهای جانبی که صحنه‌هایی از شکار و بزم دیده می‌شود، منظور از صحنه شکار این بوده که شاه به شکار می‌رود تا بهترین خوراکی‌ها را برای تغذیه فروهر نیاکانش تدارک ببیند. چرا که فروهرهای گرسنه هر ساله هنگام فرا رسیدن سال نو با لباس رزم از سوی آسمان به زمین می‌آیند تا مکان گورشاه را از نفوذ نیروهای اهریمنی و ارواح پلید دور سازند، و از سویی صحنه موسیقی و آواز موکد آن است که در ایران باستان بر مرده مویه و زاری نمی‌کردند، بلکه برای از دست رفته می‌بایست مراسم شادی بخشی تدارک دید تا بستری مفرح بخش برای پذیرایی از فروهر نیاکانش فراهم شود و به احتمال در پایان هر سال و در هنگام فرارسیدن سال نو، در تاق‌بستان مراسم جشن هَمَسپَذمَئه‌دَیَه (این مراسم یکی از جشن‌های گاهنبارها به شمار می‌رفته است) برای شادی شاه و نیاکانش ارائه می‌گردیده است.

پرسش دیگر آن است که هنرمند یا هنرمندان در حجاری نقوش و نمادهای ایرانی و یونانی، از فرم و حالات خاص و متمایزی استفاده کرده اند، این تمایزات فرهنگی چگونه در هنر شمایل‌نگاری نمود یافته، وجوه افتراق آن‌ها چیست چگونه وچرا آن را به نمایش درآورده‌اند؟ در پاسخ بایستی گفت تکنیک حجمی در تاق بستان به اشکال مختلف تصویر شده است. در تصویرکردن نمادهای ایرانی و یونانی تفاوت آشکاری مشاهده می‌شود. ظرافت کار هنرمند در حجاری نمادهای یونانی (مثل فرشته نیکه یا پیروزی) به گونه‌ای است که اندام فرشته در زیر لباس مشخص است، ولی لباس‌های تن آن‌ها ساده و فاقد نقشمایه هستند. در حالی که در تصاویر ایزدان ایرانی این ظرافت (نمایش اندام در زیر لباس) دیده نمی‌شود و هنرمند تلاش نموده به جای نمایش اندام در زیر لباس، پوشاک ایزدان ایرانی اهورامزدا و آناهیتا و حتا پوشاک خسرو دوم را فاخر و دارای نقشمایه‌های متعدد ترسیم نماید. به احتمال در حجاری نمادهای یونانی از هنرمندان یونانی و نمادهای ایرانی از هنرمندان ایرانی استفاده شده است. نکته قابل توجه آن است که در حجاری نمادها و تِم‌های ایرانی هنرمند عمق‌ها و برجستگی‌های مختلفی برای نمایش نقوش تعبیه کرده است، به گونه‌ای که نقوش دو قاب دیوار انتهایی ایوان بزرگ نقوش به حدی برجسته هستند که بخش‌هایی از سر خسرو سوار براسب به شکل سه بعدی مشاهده می‌شود و گویی پیکره‌ها در قالبی زنده و بیرون جهیده از بدنه صخره نمایش داده شده‌اند. در حالی که قاب‌های دیواره‌های جانبی ایوان با تکنیک حجمی خطی و دارای برجستگی کم اجرا شده‌اند تا بیشترین توجه به دیواره انتهایی باشد. این رویه از منظر زیبایی‌شناسی و جذب مخاطب قابل تأمل و تحقیق جداگانه است .

پرسش دیگر آن بوده که نقوش ایوان‌بزرگ دارای چه معانی و رموزی بوده و کارکرد ایوان چه بوده و بُعدچهارم چگونه در آن تصویر شده است؟ بنا به مدارکی که ارائه شد ایوان بزرگ تاق‌بستان گورنمادین خسرودوم بوده است. در ایران پیش از اسلام پادشاهان گورهای خود را همانند کاخ‌های خویش در دل کوه حجاری می‌کردند؛ مثل گورهای صخره‌ای هخامنشی در نقش رستم و تخت جمشید. درباره بُعد چهارم بایستی گفت، اگر بُعد چهارم را به معنای تصویر نمودن زمان، حرکت و معنا در تصاویر بدانیم، در ایوان‌بزرگ‌تاق‌بستان این بعد قابل مشاهده است. مطابق روایت بیان شده از نقوش ایوان بزرگ خسرودوم

www.SID.ir

Archive of SID

می‌خواسته مراحلی از زندگانی خود را از زمان به قدرت رسیدن (تاج ستانی) تا زمان مرگ خود را در صحنه‌هایی همانند تاج‌ستانی، جنگ، شکار و بزم و پیکره‌سنگی (نماد و تمثالی از جسد خسرودوم است، همانند پیکره شاپوریکم در غار شاپور کازرون) به تصویر به‌کشاند. این فضا خسرو را در زمان‌ها و مراسم مختلفی نشان می‌دهد که خسرو خود را برای تدارک مراسم و پذیرایی از فروهرهایی که هر ساله در آخرین چهارشنبه هرسال و همزمان با جشن گاهنبار همسپذمئه‌دیه آماده می‌کند تا بهترین خوراکی‌ها را برای اطعام آن‌ها فراهم کند. در هنر دنیای باستان نمایش مراسم مختلف، در ردیف یا ستون‌هایی افقی و عمودی که معمولاً حاوی صحنه‌هایی از پیروزی پادشاه بر دشمن، به اسارت و غنیمت گرفتن، جشن و پایکوبی، و موضوعات مرتبط و ملموس و مشخص دیده می‌شود. ولی نقوش ایوان بزرگ تاق بستان دارای دو نوع حرکت است. حرکت نخست اسطوره‌ای بوده و در قالب داستانی مرتبط در چهار قاب جداگانه خسرو را از زمان تاج ستانی تا مرحله مرگش (که تمثال سنگی وی باشد)به تصویر کشانیده است و حرکت دوم از منظر هنر سنگتراشی ملاحظه می‌گردد، بدین صورت که نقوش خسرو از حجاری با عمق کم تا بسیار برجسته و در نهایت تبدیل شدن به یک پیکره مجزا از صخره دیده می‌شود. این حرکت در زمان و فضا هرچند همانند نمایش حالات انسانی در نقاشی معاصر همانند سبک کوبیسم پیشرفته نیست، ولی در نوع خود توانسته حرکت را از گونه سنتی خود که نمایش سلسله مناسبت‌ها و مراسم، در یک ستون یا ردیف‌هایی موازی به شکل ساده است جدا نموده و نمایش حرکت و زمان را در سلسله مراتبی اسطوره‌ای آیینی در کل بدنه ایوان‌بزرگ به‌گونه‌ای زیبا و پیشرفته‌تر جانمایی کند. بنا به نظر پژوهشگرانی چون گیدئون، موریس مترلینگ و ژوفره، اگر فضا حس زمان را بیان کند، بعد چهارم شکل گرفته است. با این تفاسیر بُعد چهارم که تصویر نمودن زمان، حرکت و معنا در تصاویر است در ایوان‌بزرگ تاق‌بستان مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱- نقش‌برجسته حجمی است از یک سو بسته و محدود که در آن اشیاء کم‌وبیش به صورت برآمده از سطح نمایش داده شوند. روی هم‌رفته نقش‌برجسته حالتی میان مجسمه‌سازی و نقاشی دارد؛ که معمولاً بدون رنگ‌پردازی ساخته می‌شوند.

2- icon

3-eikon

4-Pre-iconographic description

5- Iconographic Analysis

6- Iconographic interpretation

7-Verethragna

۸- «بر پایه متن پارسی جاماسبیک وی (خسروپرویز) استبداد و بی‌عدالتی را پیشه خود ساخت، مراسم و عادات اهریمنی در این عهد شیوع یافت»(زنر، ۱۳۷۵: ۸۹).

۹- «به گفته اوتیکوس Eutychius خسرودوم پذیرای مسیحیت بود. او به همه خرافات باور داشت و پیرامون خود را با طالع بینان و جادوگران پرکرده بود و حتا خود دستی در نجوم داشت»(دوشن گیمن، ۱۳۷۵: ۳۵۵).

۱۰- Hamaspazamaedaya

۱۱- روایات ایرانی براین باورند که شیرین دختر قیصر روم و مادر شیرویه بوده است، روایات یونانی شیرین را مسیحی می‌دانند، ولی سبئوس او را از خوزستان می‌داند. (بنگریدبه: بارتولد، ۱۳۷۲: ۲۰۷).

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست منابع

آذرنوش، مسعود. (۱۳۷۴).«نگاهی دیگر به شاهپور دوم و اردشیردوم و شاهپورسوم؛ پیشنهادی برای بازنویسی بخشی از تاریخ ساسانیان»، نشریهٔ باستان‌شناسی وتاریخ، شماره اول، پاییز و زمستان، ش۱۹: ۶۶-۵۴.

ابن فقیه، ابوبکر احمد بن اسحاق.(۱۳۴۹). البلدان. ترجمهٔ ح-مسعود. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

اصطخری، ابواسحاق ابراهیم.(۱۳۴۰). مسالک و ممالک. ترجمهٔ محمدبن اسعدبن عبداله تستری. به‌کوشش ایرج افشار. تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۶). رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

بارتولد، و. (۱۳۷۲). تذکره جغرافیای تاریخی ایران. ترجمهٔ حمزه سردادور. تهران: توس.

پوپ، آرتور. (۱۳۷۳). معماری ایران. ترجمه غلام حسین صدری افشار، تهران: انتشارات فرهنگان.

حاتم، غلامعلی. (۱۳۹۲). «خسرو و شبدیز در طاق بستان»، در مجموعه مقالات کتاب: طاق بستان، به کوشش بهمن نامور مطلق، تهران: سخن: ۳۰-۹.

حیدری، احمد. (۱۳۸۱).«گور-نیایشگاه صخره‌ای تاق بستان»، اثر، ش۳۳و ۳۴ :۹۹-۸۹.

دوشن‌گیمن، ژاک. (۱۳۷۵). دین ایران باستان. ترجمهٔ رویامنجم. تهران: فکرروز.

دیری، حسین. آشوری، محمدتقی. (۱۳۹۵). «بررسی کهن الگوی آب و کمان‌کشی در داستان رستم و اسفندیار از منظر آیکونولوژی»، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره هفده: ۳۶-۱۹.

روح الامینی، محمود. (۱۳۷۶). آیین و جشن‌های کهن در ایران امروزی. تهران: آگاه.

زنر، آر.سی. (۱۳۷۵). زروان (معمای زرتشتی‌گری). ترجمهٔ تیمور قادری. تهران: فکرروز.

سرخوش کرتیس، وستا. (۱۳۷۶). اسطوره‌های ایرانی. ترجمهٔ عباس منجر. تهران: نشر مرکز.

شیخی، علیرضا. آشوری، محمد تقی. (۱۳۹۴). تداوم نقش مایه‌های ساسانی در تحلیل سه اثر گچبری دوره سلجوقی)مطالعه موردی: محرابهای رباط شرف و مسجد گنبد سنگان(، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، دوره۷،شماره۱۳: ۸۰-۶۱.

عبدی، ناهید.(۱۳۹۲).«تحلیل آیکونوگرافیک نگاره‌های طاق بستان»، طاق بستان، به کوشش بهمن نامور مطلق. تهران: سخن: ۱۰۸-۹۳.

فره وشی، بهرام. (۱۳۶۴). جهان فروری. تهران: کاریان.

فون‌گال، هوبرتوس. (۱۳۷۸). جنگ سواران. ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، ویراستار: ناصر نوروززاده چگینی. تهران: نسیم دانش.

کالینز، پیتر. (۱۳۷۵). دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن. ترجمهٔ حسین حسین پور، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

کریستین‌سن، آرتور. (۱۳۷۵). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی، تهران: انتشارات دنیای کتاب.

گلزاری، مسعود. بی‌تا . کرمانشاهان باستان از آغاز تا آخر سده سیزدهم هجری قمری. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

گیرشمن، رمن. (۱۳۷۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. جلددوم. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

---------- (۱۳۸۶). ایران از آغاز تا اسلام. ترجمهٔ محمد معین. تهران: علمی و فرهنگی.

مترلینگ، موریس. (۱۳۵۴). بُعدچهارم. ترجمهٔ منصور شریف زندیه. تهران: اقبال.

محمودی، محمدعلی. (۱۳۸۸).«جشن آبریزگان و تاق بزرگ تاق‌بستان»، نشریهٔ زبان و ادب فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال۵۲، بهار و تابستان، ش۲۰۹ : ۱۳۶-۱۱۵.

مورتگارت، آنتون. (۱۳۷۷). هنربین النهرین باستان. ترجمهٔ زهرا باستی و دکتر محمدرحیم صراف. تهران: سمت.

موسوی‌حاجی، سیدرسول. (۱۳۹۲). «نگارکندهای طاق‌بستان -خسروپرویز، اردشیرسوم یا پیروزاول؟»، طاق بستان، به کوشش بهمن نامور مطلق. تهران: سخن: ۶۸-۴۵.

www.SID.ir

Archive of SID

موسوی‌لر، اشرف السادات. اسحاق‌زاده تربتی، هانیه. (۱۳۹۱). «مطالعه تطبیقی بعد چهارم در نگارگری، نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه‌ها»، نشریهٔ باغ نظر، ش:۲۰: ۳۴-۲۳.

نامورمطلق، بهمن.(۱۳۹۲).«اسطوره‌سازی یا اسطوره‌شکنی در طاق بستان»، طاق بستان، به کوشش بهمن نامور مطلق. تهران: سخن: ۹۲-۶۹.

وثوق‌بابایی، الهام. مهرآفرین، رضا. (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی»، نشریهٔ نگره، ش۳۵: ۴۷-۳۲.

ویدن‌گرن، گئو. (۱۳۷۷). دینهای ایران. ترجمهٔ منوچهر فرهنگ. تهران: آگاهان ایده.

هارت، فردریک. (۱۳۸۲). سی و دو هزار سال هنر: تاریخ هنر، نقاشی، پیکر تراشی، معماری، ترجمهٔ موسی اکرمی و دیگران، تهران: نشر پیکان.

هرتسفلد، ارنست. (۱۳۸۱). ایران در شرق باستان. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

Callieri, P., (1990), "On the Diffusion of Mithra Images in Sasanian Iran: New Evidence from a Seal in the British Museum", *East and West*, Volume.40,pp: 79-98.

Domyo, Mihoko., (1984),"*taq-I Bustan*", Volume. IV, tokyo, pp:96-134.

Flandin, Eugène . Cost Pascal., (1843-54),**"Voyage en Perse"** , Paris, 2 vols. and atlas in 6 vols., Paris

Fukai,Shinji . Horiuchi,Kiyoharu., (1972), "*taq-I Bustan* ",Volume. II, tokyo.

Fukai,Shinji et al, (1984), "*taq-I Bustan* ", Volume. IV, tokyo.

Ghirshman, Roman., (1962),"*Persian Art the Parthes et Sassanides*", Edité par Gallimard, Paris.

Gall,von,H., (1990), "the Figural Capitals at taq-e Bostan and the Question of the so-called Investiture in Parthian and Sasanian Art", SRAA, pp:99-122.

Grabar, A., (1969),"*Christian Iconography*", London.

Mackintosh, M.C., (1978),"taq-I Bustan and Byzantine Art a Case for Early Byzantine Influence on the Reliefs of taq- I Bustan", *Iranica Antiqua*, Volume XIII, pp:149-177.

Opie, John Lindsay., (1977),"*What is Icon Painting*",in Sophia Perennis,the Bulletin on the Imperial Iranian Academy of Philosophy, Vol.III,No.2,95-102.

Perkins, Ann., (1973)," *the Art of Dura-Europos*", Oxford University Press

Press,James., (1998), "Art: International Dictionary of Art and Artists",Editor: James Vinson.

Soucek,Priscilla., (1974)," Farhad and taq-I Bustan: the Growth of a legend", Chelkowski. New York University Press, pp:27-52.

tahan, Hosein., (2015)," A New Approuch in Determining the Antiquity and Belonging of Reliiefs of Latge Iwan of taq Bostan", *Scientific Culture*, Vol. 1, No 3, pp.51-60.

Van Straten, Roelof. (1994), "*An Introduction to Iconography*", tr. P. de Man, London, taylor & Francis.

Vermaseren, M.J., (1956), "Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae", Royal Flemish Academy.

www.SID.ir