فصلنامه مسکویه سال۸
شماره‌ی۲۷ زمستان ۱۳۹۲

تحلیل محتوای هنر ساسانی بر اساس مسئله‌ی قدرت در نظریه‌ی آلتوسر

جیران علیانسب [۱]

چکیده

چگونگی تکوین هنرتاریخی، به ویژه از لحاظ محتوا، چالشی است که همواره در سوگیری به سمت اسناد هنری و تاریخ سیاسی در نوسان است. در حالی که اشراف بر شناخت جامعه به مثابه‌ی پیش شرط یک تحلیل مناسب در محتوای هنر تاریخی بسیار حائز اهمیت و این موضوعی است که در طرح مسئله مورد بحث قرار گرفته و در این رابطه به جامعه شناسی لوئی آلتوسر اشاره خواهد شد که در بخش نظری مقاله مورد بحث قرار می‌گیرد، به خصوص در مورد کارکرد قدرت به‌واسطه‌ی ساز و برگ‌های دولت و مکاتبه‌ی آلتوسر با آندره دپره در حیطه‌ی هنر، سپس با مروری بر ساختار دولت ساسانی، به تعیین عوامل قدرت و تأثیر آن در محتوای سیاسی آثار هنری این دوره پرداخته خواهد شد و در انتهای بحث فرضیه‌ای در رابطه با جایگاه هنر تصویرگری در دولت ساسانی طرح می‌شود.

واژگان کلیدی : دولت ساسانی، هنر ساسانی، مانویان، لویی آلتوسر، سازوبرگ های دولت

۱.کارشناس‌ارشدپژوهش‌هنرودانشجودکتري‌دررشته‌ي‌ارتباطات‌و رسانه jeiranolyanassab@gmail.com
تاریخ دریافت : ۹۳/۹/۲۷ تاریخ پذیرش : ۹۴/۲/۳۰

Archive of SID
www.SID.ir

طرح مسئله

بررسی ارتباط بین قدرت و محتوای اثر هنری موضوعی است که به طور توأم با تاریخ هنر و جامعه‌شناسی سیاسی ارتباط دارد؛ بنابراین، زمانی که از تعامل بین قدرت و هنر صحبت می‌کنیم، مقصود ما هنری است که با دولت سر و کار دارد. چنان‌که بر حسب اهداف و ساختار دولت، گاهی هنر نقشی تسهیل‌گر و گاهی متضاد با ایدئولوژی و تحکیم مشروعیت در نهادهای دولت و حکومت دارد. اگر هنر مورد نظر به دوران تاریخی تعلق داشته باشد، به علّت محدودیت در اسناد تاریخی و دسترسی به تاریخ شفاهی به منظور اشراف بر تفکر عموم در بطن دولت مورد نظر، نتایج کمی چالش‌برانگیز خواهد شد. بنابراین، در بحث حاضر، نخست به شیوه‌ای استقرایی و با توجه به منابع قابل دسترس پیش می‌رویم؛ به این ترتیب با مشاهده‌ای کلی در هنر ساسانی از قبیل نقش برجسته‌ها، سکه‌ها، مجسمه‌ها و غیره متوجه می‌شویم که این هنر سبک و سیاق هدفمندی را دنبال می‌کند و اغلب وابسته به موضوعاتی است که در پی تثبیت قدرت و مشروعیت فرمانروایان است؛ با وجود این، چرا در دوره‌ی ساسانی آثاری از تصویرسازی یا نقاشی کتاب که حاکی از سبک و محتوای اندیشه‌ی ساسانی است به دست نیامده است؟ و این موضوع چه ارتباطی با کارکرد هنر نقاشی و ممانعت از بازتولید قدرت در زمان ساسانیان دارد؟

هرچند که مصادف با عصر ساسانی آثاری از نقاشی و دیوارنگاری به دست آمده است، لیکن این آثار از لحاظ شکل و محتوا با اندیشه‌ی دوره‌ی ساسانی مغایرت دارد، می‌توان گفت اغلب این آثار به مانویان (اسماعیل پور، ۱۳۸۴)تعلق داشت و از آنجایی که مانویت بدعتی عقیدتی در برابر دولت ساسانی بود، مضمون تصاویر آن‌ها هیچ‌گونه تناسبی با محتوای ایدئولوژی هنر ساسانی نداشت؛ درحالی‌که با مشاهده‌ی نقش برجسته‌های ساسانی به نظر می‌رسد که هنر برای آن‌ها صرفاً ابزاری برای بازنمایی مشروعیت قدرت سیاسی- دینی بود.

Archive of SID

www.SID.ir

بنابراین، تا حدودی دشوار است که سبک هنر مانوی و حتی هنر مینیاتور و کتابت ایران را پس از حمله‌ی مغول، امتدادی از تکامل سبک هنر دوران هخامنشی، پارتی و ساسانیان بدانیم. از طرف دیگر، مورخان با اتّکا بر آنچه که بایسنقر میرزا در مقدمه‌ی شاهنامه‌ی سفارشی خود در مورد تدارک اتاقی مملو از نقاشی تصاویر داستان‌های ملی ایران برای فردوسی اظهار کرده بود، چنین تخمین زنده‌اند که این نقاشی‌ها احتمالاً برگرفته از سنت‌های تصویرسازی ایرانی و مرتبط با هنر ساسانی بوده است (بینیون، و دیگران، ۱۳۸۳: ۶۲/۵۵؛ بینیون و دیگران، ۱۹۳۱: ۱۸).

اگر ما صحت این موضوع را فرض کنیم، با بررسی ساختار دولت ساسانی و آنچه از نقش برجسته‌ها و کتیبه‌های آنان بر جای مانده به نظر نمی‌رسد که تصویرسازی داستان‌های حماسی و قهرمانان ایران باستان اهمیت چندانی برای ساسانیان داشته بوده باشد؛ زیرا این‌گونه مضامین نقشی در بازتولید مشروعیت و قدرت دولت ساسانی ایفا نمی‌کرد و اگر فرض را بر این بگذاریم که در زمان ساسانی، هنر تصویرسازی و یا نقاشی کتاب نیز مرسوم بوده باشد، به عنوان هنر رسمی دولت ساسانی محسوب می‌گشت و یا هنر نقاشی به وسیله‌ی افرادی خلق می‌شد که از لحاظ عقیدتی و دینی با دولت ساسانی مغایرت داشته است. برای بسط و درک این موضوع ابتدا به نقش هنر در بازتولید ایدئولوژی از دیدگاه لوئی آلتوسر می‌پردازیم؛ زیرا وی ساختاری از ساز و برگ‌های دولت ارائه داده است که از لحاظ ایدئولوژی، نقش هنر در بازتولید مشروعیت سیاسی را نیز در بر می‌گیرد و با این‌که نظریه‌ی آلتوسر جزوِ نظریات معاصر جامعه‌شناختی است، لذا مفاد این نظریه با ساختار سیاسی و اجتماعی در تاریخ اجتماعی ایران، به ویژه در دوره‌ی ساسانی و اسلامی، در خور تعمیم می‌باشد؛ در اینجا ذکر نقل قولی از ناتالی هینیک در مورد جامعه‌شناسی هنر با شیوه‌ی نگارنده در موضوع پژوهش بی‌ارتباط نیست، هینیک گفته است:

Archive of SID

www.SID.ir

«هرچه به هنر نزدیک‌تر می‌شویم از جامعه شناختی دور شده و به سوی تاریخ هنر که قدمتش بیشتر از جامعه شناسی هنر است می‌رویم"(هینیک، ۱۳۸۷: ۲۴). بنابراین، در این بحث سعی داریم تا حد امکان از شکاف بین تاریخ هنر و جامعه‌شناسی هنر بپرهیزیم و این دو رویکرد را به طور توأم بررسی و تحلیل نماییم.

بحث نظری

با آنچه در طرح مسئله به تحلیل جامعه‌شناسی آلتوسر برای شناخت ساختار اجتماعی-سیاسی دوران ساسانی اشاره شد، از این روی به شرح تحلیل ساختاری آلتوسر در ساز و برگ‌های دولت و مسئله‌ی قدرت می‌پردازیم و آرای او را در زمینه‌ی تکوین هنر حقیقی از بطن جامعه‌ی ایدئولوژیک شرح خواهیم داد تا ازاین طریق هنر وابسته به قدرت ایدئولوژیک و هنر مستقل از کارکرد بازتولید ایدئولوژی حاکم را از یکدیگر تمییز دهیم. در مجموع، جامعه‌شناسی آلتوسر تفسیری از آرای کارل مارکس بود و تلاش داشت تا نظریات متأخر مارکس را از نظریات مارکسیستی آمیخته با ایدئولوژی اومانیستی تفکیک نماید و به اصطلاح یک گرایش مارکسیستی ناب را مجدداً احیا کند (آلتوسر، ۱۹۷۱: ۸، ۱۲).

همین موضوع باعث شد تا او با ظرافت بیشتری به کارکرد ایدئولوژی در ساختار دولت بپردازد که مهم‌ترین کارکرد آن بازتولید قدرت است و سرانجام به نظریه ای دست یافت که در جامعه شناسی تاریخی نیز قابل تعمیم است (بنگرید به: ردکلیف، ۱۳۸۴؛ آلتوسر، ۱۳۸۸: ۱۳، ۱۴). وی با تحلیل ساختار قدرت در جامعه، کارکرد ایدئولوژی را در نهادهای وابسته به دولت به دقت مورد مطالعه قرار داد و اذعان داشت که ایدئولوژی در نهادهای حقوقی، مذهبی، آموزشی و فرهنگی، مجدداً بازتولید می‌شود و این فرایندی است که در تاریخ اجتماعی ایران، به ویژه در دوره‌ی ساسانیان و بعد از اسلام، به اوج خود رسید و یکی از مهم‌ترین مثال‌های تاریخی آلتوسر در مورد تأثیر ایدئولوژی در مشروعیت بخشیدن به قدرت مرتبط با مسیحیت و اهداف کلیسا بود، که در

Archive of SID

www.SID.ir

سده‌های ۱۶، ۱۷ و ۱۸ میلادی به مبارزات ضد دینی انجامید و باعث انقلاب کبیر فرانسه شد (آلتوسر،۱۳۸۸: ۴۵؛ آلتوسر، ۱۹۷۱: ۱۵۱، ۱۷۸، ۱۸۰). به طور کلی، آلتوسر دولت را یک نیروی سرکوبگر بر طبقات می‌دانست، که متشکل از دو ساز و کار جداگانه است.

۱. ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت

۲. ساز و برگ‌های سرکوبگر که حاوی ابزارهای سرکوبگر است.

در واقع، آلتوسر با بهره‌گیری از نظریات آنتونیر گرامشی در خصوص وجود نهادهای مدنی از قبیل کلیسا و نهادهای آموزشی به منظور انحصار قدرت (گرامشی، ۱۳۸۸: ۷۲، ۷۴، ۹۶؛ آلتوسر، ۱۹۷۱: ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۳)، دو کارکرد ایدئولوژیک و سرکوبگر دولت را به طور نظام‌مند از یکدیگر تفکیک نمود.

آلتوسر کارکردهای ایدئولوژیک دولت را در نهادهای آموزشی، خانواده، حقوقی، سیاسی، اتحادیه‌های صنفی، تجاری و فرهنگی طبقه‌بندی می‌کند که به طور دائم به بازتولید قدرت دولت می‌پردازد و از طرفی دیگر، ساز و برگ‌های سرکوبگر، از قبیل ارتش و پلیس، را در زمره‌ی خشونت‌های فیزیکی می‌گنجاند که همواره با ایدئولوژی نیز در ارتباط است؛ و در خصوص این رابطه به مسائلی از قبیل تنبیه، اخراج، انتخاب در کلیسا و نهادهای آموزشی یا سانسور در آثار فرهنگی اشاره می‌کند (همان: ۱۴۳، ۱۴۵)؛ چنان‌که این‌گونه موارد در ساختار دولت ساسانی، به ویژه در اقدامات "کرتیر" موبد زردشتی، قابل ذکر است که متقابلاً در هنر ساسانی تأثیر گذارد (ذکا، ۱۳۶۵: ۷۳۵، ۷۳۹، ۸۴۵، ۸۴۷).

همچنین، یکی از نکات مهمی که آلتوسر در مورد قدرت متذکر شد، مسئله‌ی مرکزیت قدرت بود که در عین حاکمیت بر طبقات جامعه، خود به عنوان سوژه‌ی بزرگ (S) ایفای نقش می‌کند و سایر سوژه‌های طبقاتی را به عنوان سوژه‌های کوچک (s) مورد استیضاح قرار داده و بر آن‌ها حاکمیت می‌کند (آلتوسر، همان: ۱۴۳، ۱۴۵). در واقع، آنچه از اصطلاح سوژه‌ی بزرگ نزد آلتوسر مراد می‌شود، بیشتر مرتبط با جوامعی

Archive of SID

www.SID.ir

است که در آن، دین و سیاست با یکدیگر آمیخته است و مفهوم قدرت منوط بر یک امر متافیزیکی می‌باشد. آلتوسر در این رابطه به داستان صحبت "خدا" با "موسی" در کتاب مقدس اشاره می‌کند که موسی از سوی خداوند مورد خطاب و استیضاح قرار گرفت (همان: ۱۷۸)؛ که این موضوع با استیضاح طبقات اجتماعی از سوی عوامل قدرت در ساختار دولت شباهت دارد. در این راستا باید به تجلیات فرهنگی از قبیل بزرگداشت‌ها، تشریفات، ملاقات و تهنیت افراد سیاسی با یکدیگر، مراسم تولد، مرگ و ازدواج اشاره کرد که آلتوسر جملگی آن‌ها را با شمه‌ای از ویژگی‌های وطن پرستی و اخلاق‌گرایی، برای تحکیم و بازتولید ایدئولوژی سیاسی در نظر می‌گیرد، تا از این طریق دولت افراد جامعه را به عنوان سوژه مورد خطاب قرار دهد (همان: ۱۷۴/۱۵۶).

همچنین، آلتوسر سه ویژگی را در ساز و برگ‌های دولت تخمین زد که نشان‌دهنده‌ی تعامل بین کارکردهای سرکوبگر و ایدئولوژیک و تقویت قدرت حاکم در ساختار دولت است:

الف) کل ساز و برگ‌های دولتی از کارکردهای ایدئولوژیک و سرکوبگر برخوردارند و صرفاً ابزارهای اجرایی آن متفاوت است.

ب) بخش‌های متفاوت در ساز و برگ‌های سرکوبگر در یک مرکزیت سازماندهی می‌شود و انسجام می‌گیرد؛ درحالی‌که ایدئولوژی این قابلیت را دارد تا در شکل‌های متنوعی بازنمود شود.

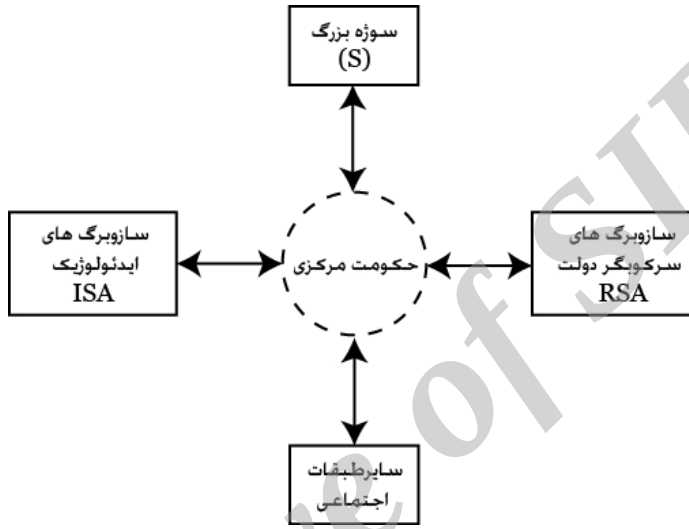
ج) همان‌طورکه نهادهای سرکوبگر به‌واسطه‌ی قدرت مرکزی پایدار می‌شود، بازنمودهای متفاوت ایدئولوژیک نیز در درون ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم متمرکز می‌گردد (همان: ۱۴۹).

به راستی موارد فوق در تأویل‌ها و تفاسیر مختلف دین "مزدیسنا" در جامعهٔ ساسانی و تلاش موبدان مشاور شاه برای مرکزیت دادن دین زردشتی به یک تأویل پایدار و توحید دینی صدق می‌کند که همان مرکزیت دادن به ایدئولوژی قدرت حاکم است (منزوی،

Archive of SID

www.SID.ir

۱۳۶۴: ۵، ۱۱؛ کرباسیان و کریمی زنجانی اصل، ۱۳۸۴: ۷۵، ۷۹). نمودار ذیل خلاصه‌ای از نظریه‌ی آلتوسر را در مورد ساز و برگ‌های دولت نشان می‌دهد که با ساختار یک جامعه‌ی دینی- سیاسی تناسب دارد:



اکنون مسئله‌ی دیگری که مطرح می‌شود، جایگاه هنر در چنین ساختاری است و این‌که هنر به عنوان موضوعی فرهنگی چه نقشی در بازتولید قدرت و ایدئولوژی مسلط ایفا می‌کند. آلتوسر (همان: ۲۲۲، ۲۲۷) در مطلبی خطاب به آندره دپره اذعان داشت که رابطه‌ی ایدئولوژی و هنر بسیار پیچیده است و تا زمانی‌که هنر به طور همزمانی از زبان ایدئولوژیک پیروی می‌کند، هیچ‌گاه نمی‌توان از هنر انتظار انتقال دانش را داشت. «... اما تنها راهی که می‌توان برای دست‌یابی به یک دانش حقیقی از هنر امیدوار بود، تعمق در ویژگیهای اثر هنری به منظور اشراف بر مکانیسم‌های ایجاد تأثیرات زیبایی شناختی است». در واقع، تأکید آلتوسر بر شناخت ساز و کار زیبایی‌شناختی برای تمییز هنر ایدئولوژیک از هنر حقیقی است. همچنین، از نظر او، هنر واقعی ما را متوجه نقش ایدئولوژی در جامعه می‌نماید و حاوی تجربیات زنده از افراد است و بدون هیچ مقدمه‌ای

Archive of SID

www.SID.ir

ما را به دیدن و درک‌کردن سوق می‌دهد. بنابراین، هنر حقیقی باید دارای یک فاصله‌ی درونی باشد، تا از این طریق، مرز بین طبقات اجتماعی و ایدئولوژی مشخص شود (همان: ۲۲۳؛ پین، ۱۳۷۹: ۱۶۵). حال با توجه به تحلیل آلتوسر از رابطه‌ی ایدئولوژی و هنر، چگونه می‌توانیم به جامعه‌شناسی هنر در دولت ساسانی دست یابیم و رابطه‌ی بین ایدئولوژی و هنر ساسانی را تبیین کنیم و دریابیم که هنر نقاشی چه جایگاهی در دولت ساسانی داشت؟ برای تحلیل این گونه ابهامات، درک ساختار اجتماعی- سیاسی دولت ساسانی و بررسی تجربی از هنر ساسانی پیش‌شرط اول است.

دولت ساسانی

الف. مروری بر ساختار دولت ساسانی

در مجموع، شناخت دولت ساسانی از لحاظ اجتماعی و سیاسی پیش‌نیازی برای درک جایگاه هنر در این دولت است. بنابراین، در این مبحث صرفاً به نکاتی از ویژگی‌های دولت ساسانی اشاره می‌کنیم که برای تحلیل این موضوع اهمیت دارد. همان طور که آلتوسر سوژه‌ی بزرگ (S) را به عنوان مرکزیت قدرت در ساختار دولت قرار داد، ما نیز ابتدا سوژه‌ی بزرگ را در دولت ساسانی بررسی خواهیم کرد. در این راستا، آموزه‌های زرتشت در تقابل میان خیر و شر و ایجاد "اَشه" [= Aša] یا به اصطلاح نظم کیهانی در مقابل آشوب، از مفاهیم بسیار عمده در فلسفه‌ی سیاسی ایران باستان بود، که در اندیشه‌ی آریاییان تکوین یافت (رضایی راد، ۱۳۸۹: ۱۸ و ۱۹). در واقع، بنیان "اَشه" در هستی، همان مرکزیتی است که به واسطه‌ی ساز و برگ‌های دولت در مقابل هر گونه بدعت دینی و یا افرادی که خواهان اغتشاش در ساختار جامعه بودند، موضع می‌گرفت.

بنابراین، چنین سیاستی وجود یک شاه آرمانی را برای ایجاد نظم کیهانی و جامعه‌ی آرمانی نیاز داشت، تا طبق آموزه‌های زرتشت هرگونه بدی و نابسامانی ریشه کن شود، به این لحاظ، در سیاست دورهٔ ساسانی هیچ‌گونه تساهل و تعدیلی در قبال تفاسیر و تأویل‌های دینی و سیاسی مجاز نبود، چنان‌که از مهمترین معیارهای مشروعیت شاه

Archive of SID

www.SID.ir

آرمانی، داشتن "خرد ایزدی"، "فرّ ایزدی" و "نژاد شاهی" بود (همان: ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۵۴) و از جانب اهورا مزدا- معادل با اَسورا درودا- به شاه و یا موبد موبدان تفویض می‌شد. همچنین، یکی از مهم‌ترین مسائلی که در حیات سیاسی ایران تأثیر گذاشت؛ گرایش به یکتاپرستی (منزوی، ۱۳۶۴: ۱۱/۵) بود، به این لحاظ، وجود چند خدایی نزد اقوام هندو آریایی به سمت خدای واحد یعنی اهورا مزدا، متمرکز شد.

بنابراین، سوژه‌ی بزرگ (S) در سیاست دولت ساسانی همان فرّ ایزدی بود که از جانب اهورامزدا به شاهنشاه اعطا شد و سایر سلسله مراتب در ساختار دولت با رابطه‌ای قائم به سمت شاه آرمانی و فرّه‌ی ایزدی از اعتبار برخوردار می‌گشت که بنیان حکومت تئولوژیک را رقم زد (ابولؤلو: ۲۰۰۳). به این لحاظ، سایر طبقات اجتماعی به عنوان سوژه‌های کوچک (s) از جانب گماشتگان سوژه‌ی بزرگ (اهورامزدا) که گاهی اوقات به شاهنشاه اعطا می‌شد و در برخی دوره‌ها به موبد موبدان تعلق می‌گرفت، مورد استیضاح و یا بازخواست قرار می‌گرفتند، به راستی موبد موبدان مهمترین عامل در مرکزیت دادن به قدرت دولت و کسب مشروعیت برای شاهنشاه بود و از سرشناس‌ترین این روحانیان می‌توان به "تنسر"، "ارداویراف"، "کرتیر" و "آذر مهر اسپندان" اشاره کرد. چنان‌که یکی از مهم‌ترین دوره‌هایی که ساسانیان به طور رسمی برای انسجام دین و دولت اقدام کردند به دوره‌ی اردشیر بابکان (۲۲۳-۲۴۰م) بازمی‌گردد.

اردشیر برای دفاع از خود در برابر مخالفان مدعی شد: " این خدا است که تاجی را که بر سر گذارده‌ام به من بخشیده است ... (شاپور شهبازی، ۱۳۸۹: ۹۸). در واقع، این ادعای اردشیر به توجیه مشروعیت او از جانب اهورامزدا و خرد مزدایی اشاره دارد که در برابر لوگوس، خرد فیلسوف یا خود اکتسابی، است (رضایی راد، همان: ۵۴) و نشان‌دهنده‌ی جزمیت در سیاست ساسانیان می‌باشد. همچنین، به منظور بسط این موضوع، دستورات اردشیر را در شش عبارت به طور خلاصه بیان می‌کنیم که از متنی عربی به دست آمده

Archive of SID

www.SID.ir

است؛ چرا که این دستورات به لحاظ شناخت مهم‌ترین شاخص‌ها و ویژگی‌های دولت ساسانی حائز اهمیت است:

- تأکید اردشیر بر پیوستگی دین و شهریاری(عباس، ۱۳۴۸: ۶۷، ۷۱).
- ممانعت از آزمون دین به مردم طبقات پایین برای جلوگیری از شیوع بدعت‌های دینی.
- صرفاً بیان یک تفسیر از اوستا.
- جلوگیری از افراط در کار دینداران، تا جایی که به مشروعیت شاهنشاه لطمه‌ای نزند.
- جلوگیری از تسامح دینی.
- سوق‌دادن مردم به سمت خواسته‌های این جهانی، برای ممانعت از تعمق مردم بر دین.
- چیره شدن بر افکار مردم ، چرا که یکی از بُرنده‌ترین تیغ‌ها، همین اندیشه‌هایی است که در ذهن مردم وجود دارد(شائول شاکد، ۱۳۸۱: ۵۷، ۶۳؛ کرباسیان، ۱۳۸۴: ۶۵، ۷۳).

بنابراین، از فرامین اردشیر چنین استنباط می‌شود که در دولت ساسانی زمینه‌های مقاومت در برابر قدرت دولت به شدت رواج داشت. به این ترتیب، اردشیر برای ایجاد دولتی قدرتمند و متمرکز، نظام ملوک‌الطوایفی را به شاهنشاهی واحد تبدیل کرد و به "تنسر"، هیربد هیربدان دستور داد تا اوستا را بر اساس یک تفسیر گردآوری کند. در نتیجه، شروع یک تئوکراسی در دولت ساسانی با اقدامات اردشیر و تنسر آغاز شد (مسکویه رازی، ۱۳۷۹: ۳۲۰، ۴۲۱)، دو نکته‌ی مهمی که در *نامه‌ی تنسر* وجود دارد، یکی تأکید بر تسلّط شاه بر سایر طبقات اجتماعی، و دیگری، توجیه رفتار جزمی و استبدادی شاه برای اداره‌ی مملکت، در پاسخ به شاه طبرستان است (مینوی، ۱۳۸۹: ۴، ۵۵، ۵۷) که جملگی نشان‌دهنده‌ی تلاش دولت ساسانی برای حفظ اَشه (نظم کیهانی) در برابر بی‌نظمی‌ها یا

Archive of SID

www.SID.ir

همان بدعت‌گذاران بود. بنابراین، قانون اساسی دولت ساسانی به امری دینی و اخلاقی معطوف گردید که این قانون تقریباً در سراسر دوره‌ی ساسانی، از جمله شاپوراول، شاپور دوم، بهرام پنجم و یزدگرد دوم و پیروز، حفظ شد؛ اگرچه در برخی دوره‌های ساسانی، مانند زمان سلطنت قباد، به تسامح عقیدتی نسبت به بدعت‌گزارانی نظیر مزدک برمی‌خوریم؛ اما در مدتی کوتاه، به دلیل ساختار دینی دولت، این‌گونه تسامحات از جانب روحانیون به شدت سرکوب می‌شد (کریستین سن، ۱۳۸۹: ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۴).

البته، لازم به ذکر است که، برخی اوقات شرایط سیاسی چنین ایجاب می‌کرد تا برای مدتی با بدعت‌گذاران دینی تسامح صورت گیرد. به عنوان مثال، در زمان شاپور اول، ایرانشهر، به‌ویژه در نواحی بین‌النهرین مملو از کیش‌های گنوستیک، مسیحی، نوافلاطونی و غیره بود که هر یک جهان بینی خاصی در فلسفهٔ کیهان‌شناسی داشتند. در این میان، مانی نیز با آموزه‌هایش وارد عرصه شد. هر چند "کرتیر" موبد مشاور شاپور اول، در صدد از بین بردن مانی بود، اما شاپور از مانی و آموزه‌های او استقبال کرد، که این اقدام شاپور، به احتمال، ناشی از سیاستی برای آرام ساختن ادیان مختلف، به ویژه در نواحی بین‌النهرین، بود (پیگولوسکایا، ۱۳۶۷: ۲۲۸؛ لوکونین، ۱۳۸۴:۱۱۳، ۱۱۶)، و از آنجایی‌که کیش مانوی آمیخته‌ای از ادیان مرسوم آن زمان بود، تا حدودی می‌توانست از اوج اغتشاشات دینی جلوگیری کند.

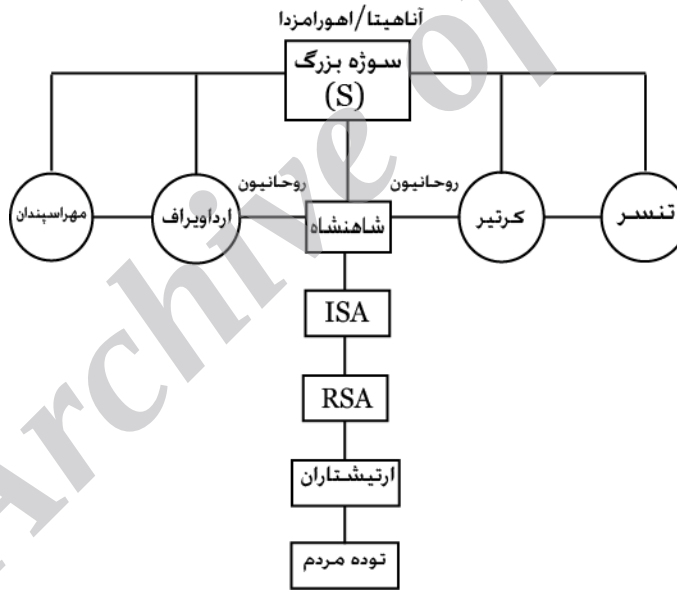
اما سرانجام کرتیر، قدرتمندترین روحانی ساسانی، توانست در زمان بهرام‌دوم مانویت را از بین ببرد. همچنین آذر پاد مهر اسپندان، از دیگر موبدان در زمان شاپوردوم بود که از جانب دولت ساسانی برای مقابله با مانویت تلاش کرد و یکی از مفاد مخالفت‌های او در برابر مانی، دفاع از تولید مادی بود؛ چرا که مانی هرگونه تولید مادی را نفی می‌کرد(اشه، ۱۳۷۹: ۲۰، ۳۴)، به این ترتیب، دفاع مهر اسپندان از تولید مادی می‌تواند گویای تمایل دولت ساسانی بر حفظ طبقات و نظام فئودالی بوده باشد، که شامل چهار طبقه: ۱. روحانی (اَسرون)، ۲. جنگاوران (ارتیشتاران)، ۳. مستخدمان ادارات (دبیران)، ۴. توده‌ی ملت

Archive of SID

www.SID.ir

(روستاییان یا واستریوشان) و صنعتگران (شهریان یا هوتخشان) بودند (کریستین سن، ۱۳۸۴: ۶۹)؛ درحالی‌که توصیه‌های مانی از لحاظ نفی هرگونه تولید مادی، کل نظام ساسانی را از بین می‌برد.

حال با توجه به آنچه که از دولت ساسانی شرح داده شد، متوجه می‌شویم که اساس این دولت، به دلیل وفور مقاومت‌های شدید از جانب بدعتگذاران دینی، بر مرکزیت‌دادن به قدرت و مشروعیت بخشیدن به شاهنشاه تأکید می‌کرد. در این میان روحانیان، اصلی‌ترین نقش را در سیاست‌گذاری دولت بر عهده داشتند و با تعبیری از نظریه‌ی آلتوسر، می‌توان گفت روحانیان تعیین کننده‌ی سوژه‌ی بزرگ به منظور حاکمیت بر سایر طبقات یا سوژه‌های کوچک بودند که در نمودار ذیل به طور شماتیک نشان داده‌ایم:



حال با توجه به ساختار دولت ساسانی در نمودار فوق، مسئله‌ای که مطرح می‌شود جایگاه و کارکرد هنر در دولت ساسانی است، به این منظور رویکردی تجربی بر هنر دورهٔ ساسانی، بیش از هرگونه تحلیلی تقدم دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

ب: قدرت در هنر ساسانی

اغلب هنرهای ساسانی به نقش‌برجسته‌ها، کتیبه‌ها، سکه‌ها، تعداد معدودی تندیس و ظروف محدود می‌شود (گدار، ۱۹۶۴)؛ اما فقدان هنر تصویرگری کتاب یا نقاشی در هنرهای ساسانی تا حدی قابل تعمق است با وجود این، ابتدا به بررسی هنرهایی می‌پردازیم که از زمان ساسانی در اختیار ما قرار دارد. با توجه به این آثار، نقش برجسته‌های ساسانیان به مثابه‌ی متن‌هایی است که محتوای آن، متشکل از چهره‌ی شاهنشاه، مراسم تاج گذاری، موبد موبدان، اهورامزدا و آناهیتا است و در برخی از موارد محتوای نقش‌ها صحنه‌ای از شکار را بازنمایی می‌کند.

اما آنچه در بحث ما حائز اهمیت است، توجه به محتوای ایدئولوژیک در هنر ساسانی است. یکی از این موارد درج عبارت "چهر از یزدان دارد"، در نقش برجسته‌های اردشیراول در نقش رستم و شاپور اول در نقش رجب است که استعاره از مشروعیت، قدرت شاهنشاه (ابو لوءلو، ۲۰۰۳: ۴۱، ۴۲، ۴۶)، دارنده‌ی فرّایزدی، منشأ الهی و نژاد برتر شاهان می‌باشد. این مفهوم از چنان اهمیتی برخوردار بود که در هنرهایشان، چه به صورت نوشتاری و چه از لحاظ تصویری، به کرّات بازنمایی می‌شد. به عنوان مثال، نقش اردشیر یکم در طاق بستان، حین مراسم تاجگذاری و در حال اخذ مجوز شاهی از جانب اهورامزدا، با نمادی از حلقه‌ای با دو روبان آویخته (تصویر۱)، نقش تاجگذاری اردشیریکم در نقش رجب درحالی‌که بر حریفانش غالب شده (تصویر۲) پیروزی شاپوریکم بر والرین در نقش رستم (تصویر۳)، شاپور یکم به همراه درباریان در نقش رجب (تصویر۴)، نقش بهرام دوم به همراه موبد کرتیر و اردشیر قارن در نقش بهرام (تصویر۵)، نقش برجسته‌ی موبد کرتیر در نقش رجب (تصویر۶) و غیره.

بنابراین، اغلب نقش‌برجسته‌های ساسانی به منظور انتقال این پیام بود که شاه برگزیده‌ی خدا و مسئول هدایت بشر است و از لحاظ نژادی و خاستگاه، انعکاسی از تصویر خدایان به شمار می‌رود. به غیر از مواردی که ذکر شد، نقش‌برجسته‌ها حاوی

Archive of SID

www.SID.ir

نمادهای رسمی و دالّ بر فرّایزدی، اقتدار و خوش‌بختی است؛ نظیر نماد "انار" که اغلب در کنار نقش آناهیتا قرار دارد. در نقش فوقانی ایوان طاق‌بستان، فرشته‌ای که حلقه‌ی مروارید در دست دارد، حاکی از اعطای منصب به خسرو دوم (خسرو پرویز) است. گل نیلوفر، حلقه‌ی اعطای مقام و بال‌های پرنده [ورثرغن] (پور داوود، ۲۵۳۵: ۳۰۵) نیز از دیگر نمادهای فرّ در نقوش ساسانی بود (ابولؤلو، همان: ۴۹، ۵۹).

بنابراین، می‌توان مدعی شد که اغلب هنرهای ساسانی از لحاظ محتوا مملو از پیام‌هایی رسمی و دولتی بود؛ هر چند که از لحاظ شکل تا حدودی به ویژگی‌های هنر هلنسیتی و سلوکی شباهت داشت، اما این موضوع خللی در تحلیل محتوای هنر ساسانی به مثابه‌ی هنری رسمی و دولتی ایجاد نمی‌کند و احتمالاً شباهت این هنر به شکل‌های هلنسیتی، شاید برای این بوده باشد که دولت ساسانی از اسرای رومی برای خلق هنرها استفاده می‌کرد؛ نظیر موزاییک‌کاری‌های کاخ بیشاپور که با ایده‌ی ایرانیان از جشن نوروز و نمادهای زرتشتی به‌دست اسرای رومی اجرا گردید (لوکونین، ۱۳۸۴: ۱۵۱).

به هر صورت، مرکزیت بحث ما به پیام‌های ایدئولوژیک در هنر ساسانی مربوط می‌شود. یکی از نکات قابل بحث در رابطه با نقش برجسته‌های ساسانی به لحاظ ایدئولوژیک تغییر پیکره‌ی اهورامزدا به میترا و یا آناهیتا بود که تقریباً از زمان بهرام دوم به بعد و تضعیف مقام کرتیر پدیدار شد. مانند نقش برجسته‌ی نرسی در نقش رستم که پشت به اهورامزدا و رو به آناهیتا است؛ به‌طوری‌که این تغییر ناشی از پیکار نرسی با بهرام دوم برای کسب مقام شاهنشاهی بود و برای آن که سلطنت خویش را تثبیت نماید، مشروعیت خود را از جانب آناهیتا اخذ نمود، و حتی سکه‌هایی به نام خود ضرب کرد که حاوی نشانه‌های شاهنشاهی بود(همان، ۱۸۹؛ ابولؤلو، همان: ۴۱، ۴۲، ۴۶).

البته، این تغییر به فلسفه‌ی سیاسی و ساختار دولت ساسانی لطمه‌ای نزد و دقیقاً سیاست نرسی نیز بر اساس این ساختار پی‌ریزی شد، تا هیچ خدشه‌ای بر اَشه یا نظم کیهانی وارد نشود؛ در عین حال که توجیهی برای مشروعیت خود یافت. همچنین، به غیر از آن که

Archive of SID

www.SID.ir

محتوای نقش‌برجسته‌های ساسانی از لحاظ تصویری گویای قدرت و منشأ ایزدی شاهنشاه است، در بسیاری از این آثار کتیبه‌هایی وجود دارد که به طور مکتوب بر مرکزیت شاه و اقتدار دولت تأکید می‌کند. برخی از این کتیبه‌ها در کنار نقش‌برجسته‌ها حکاکی شده و برخی دیگر در نزدیکی نقش‌برجسته‌ها به طور جداگانه واقع شده است؛ مانند کعبه‌ی زرتشت که در نقش رستم و نزدیکی نقش‌برجسته‌ی پیروزی شاپور بر رومیان قرار دارد. در این کتیبه شاپوریکم به شرح دستاوردهای خویش اشاره کرده است (دریایی، ۱۳۹۰: ۲۰)، که بخشی از دعاوی او به شرح ذیل است:

" ... چون آفریده خدا هستیم و چون از طرف خدایان کمک می‌شویم ... تمام این کشورها را گرفتیم ... هر کس پس از ما می‌آید اگر خوشبخت باشد مثل ما بایستی در فرمانبرداری و خدمت به خدایان کوشا باشد تا خدایان به وی مساعدت و لطف فرمایند و او را مأمور خودشان بگردانند" (سامی، ۱۳۸۹: ۳۴).

از محتوای گفته‌های شاپورا ول دو نکته‌ی مهم استنباط می‌شود:

۱. خدمت به سوژه‌ی بزرگ (S)، یعنی اهورامزدا. ۲. کسب قدرت از سوژه‌ی بزرگ (S) برای فرمانروایی که حاکی از فرّ و خرد ایزدی است. همچنین، در ضلع شرقی کعبه‌ی زرتشت، کتیبه‌ای از کرتیر به جای مانده که مانند کتیبه‌ی او در سر مشهد از لحاظ محتوا مبتنی بر فعالیت‌های سیاسی، دینی و انتساب مقام ایزدی خویش از جانب شاپوراول است و تا حدودی اطلاعاتی از معراج کرتیر به ما می‌دهد (تفضلی، ۱۳۷۰: ۷۲۳، ۷۳۷؛ کرباسیان و کریمی زنجانی اصل، همان: ۳۵). عبارتی از کرتیر در نقش رستم بدین مضمون است:

"آن‌ها (بدعتگذاران) را مجازات کردم و عذاب دادم تا راه نیکو در پیش گرفتند" (مکنزی، ۱۹۸۹؛ دریایی، همان: ۷۰). این عبارت نشان‌دهنده‌ی قدرت ایدئولوژی سرکوبگر (RSA) در دولت ساسانی برای حفظ مرکزیت سیاست و قدرت دولت بود. از دیگر نقش‌برجسته‌هایی که به همراه کتیبه بر ایدئولوژی دولت ساسانی اشاره می‌کند،

Archive of SID

www.SID.ir

به نقش شاپوردوم و شاپورسوم در طاق بستان کرمانشاه می‌توان اشاره کرد (تصویر۷)؛ هر چند که در این نقش برجسته اثری از تصویر موبدان و اهورامزدا نیست و همین ویژگی باعث منحصر به فرد بودن این نقش نسبت به سایر نقش‌برجسته‌های ساسانی شده است (راولینسون، ۱۹۷۶: ۲۹۱، ۲۹۶)، اما محتوای کتیبه‌های اطراف نقش برجسته‌ی مزبور، فقدان نمادهای الهی یا اهورایی را جبران می‌کند. کتیبه‌ی سمت چپ به شرح ذیل است:

"این پیکر مزداپرست خدایگان شاپورشاه شاهان ایران و غیر ایران، از نژاد آسمانی، از طرف خدا، پسر مزدا پرست ..."؛ و کتیبه‌ی سمت راست: "این پیکر مزداپرست خدایگان شاپور شاه شاهان ایران و غیر ایران، نژاد آسمانی از طرف خدا، پسر مزدا پرست خدایگان هرمز شاه، شاه شاهان ایران و غیر ایران، نژاد آسمانی، نوه‌ی نرسی شاه شاهان" (سامی، ۱۳۸۹: ۱۱۶، ۱۱۷). مضمون کتیبه‌های فوق نیز بر فلسفه‌ی سیاسی ساسانیان و سوژه‌ی بزرگ (S) یا اهورامزدا اشاره می‌کند که شاهان را مورد خطاب قرار داده است تا از جانب او سایر طبقات را مورد استیضاح قرار دهد.

از دیگر هنرهای ساسانی که به قدرت دستگاه دیوان‌سالاری تأکید کرده و در مشروعیت بخشیدن به حکمرانان تأثیر گذار بوده، مهرها و سکه‌های ساسانی است که حاوی نقش شاهان و علائم و القاب دینی و رسمی آن‌هاست (گوبل، ۱۹۸۶). در سکه‌های اردشیر اول نوشته‌ای به خط پهلوی بر روی سکه مشاهده می‌کنیم که با عنوان شاه از سمت چپ شروع شده و با جمله‌ی "که چهر از یزدان دارد"، در سمت راست تمام می‌شود (سوداور، ۲۰۰۳: ۴۹)، به طوری که چهره‌ی اردشیر و پسرش شاپور بر روی سکه و محراب آتش در پشت سکه حک شده است (تصویر۸).

اما در زمان شاپوراول دو الهه‌ی نگهبان در اطراف محراب آتش اضافه شدند (تصویر۹). همچنین، علائمی بر روی سکه‌ها مشاهده می‌شود، از قبیل هلال ماه، ستاره و سایر اشکال انتزاعی که احتمالاً به نشان شاهی و یا حکمرانی به طبقه‌ای خاص تعلق داشته است (کریستین سن، همان: ۱۵۳) (تصویر۱۰).

Archive of SID

www.SID.ir

در سکه‌های شاپوردوم شاخ‌های قوچ را بر کلاه شاپور مشاهده می‌کنیم که این نماد نیز نشانه‌ای از فرّ ایزدی (xvaranah) است؛ هر چند که در سکه‌ها به تعبیر علامت‌ها و نشانه‌های فرّ برمی‌خوریم، و یا همان طور که گفته شد، گاهی در نقش برجسته‌های ساسانی پیکره‌ی آناهیتا به جای اهورامزدا حکاکی شده است، اما این تغییرات هیچ خللی در اساس ایدئولوژی ساسانی ایجاد نمی‌کرد (دریایی، ۱۳۸۷: ۱۳)، بلکه این تغییرات نمادین در دستگاه دولت مجدداً مرکزیت می‌یافت.

تنها زمانی می‌توانیم تغییر محتوای هنر را به شدت تزلزل قدرت سیاسی ارجاع دهیم که سوژه‌ی بزرگ از بنیان تضعیف شده باشد، مانند سکه‌های کوشانی- ساسانی که "الهه‌ی شیوا" (ohso) و تصویر شیوا بر پشت سکه‌ها درج شد و این نشان‌دهنده‌ی منافات ایدئولوژی سرزمین کوشان با دولت ساسانی بود (لوکونین، ۱۳۸۴، ۲۱۴، ۲۱۵)، و یا در سکه‌های عرب- ساسانی که پس از حمله‌ی اعراب به ایران ضرب شدند و به دستور عمربن‌خطاب در سال هشتم خلافتش، کلماتی نظیر "بسم الله" و "بسم الله ربی" به خط کوفی، و گاهی اوقات اسامی خلفا در کنار نام پادشاهان ساسانی درج شد (سید محمود نقش‌بندی، بی‌تا: ۴، ۱۵) (تصویر۱۱). در نتیجه، صرفاً این گونه تغییرات نشان از تغییر اساس ایدئولوژی محسوب می‌شد و از طرفی دیگر می‌توان چنین استنباط کرد که هنر ساسانی کارکردی دولتی و ایدئولوژیک آن در تثبیت ساختار حکومت داشت، چنان‌که هرگونه تغییری در ایدئولوژی سیاسی- دینی در هنر ساسانی بر هنر تأثیر گذاشته است.

تا به اینجا به نمودهای قدرت و بازتولید ایدئولوژی سیاسی – دینی در هنر ساسانی پی بردیم که از لحاظ آلتوسر محتوای آثار هنری جزئی از ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت است؛ اما این که از طریق هنر ساسانی چگونه می‌توانیم به موقعیت و ویژگی عقاید سایر طبقات پی ببریم و این که چرا اثری از هنر نقاشی و تصویرسازی کتاب به منظور تجلّی ایدئولوژی دینی- سیاسی ساسانیان مشاهده نمی‌کنیم، موضوعی است که در ادامه و به عنوان بحث پایانی به آن می‌پردازیم.

Archive of SID

www.SID.ir

ج. نتیجه‌گیری

آنچه از محتوای هنر ساسانی استنباط می‌گردد، صرفاً رویارویی با یک ایدئولوژی محض نیست؛ به‌طوری‌که در محتوای هنر ساسانی موقعیت حقیقی سایر طبقات و حتی بدعت‌گذاران بازنمایی نشده است. بر اساس تحلیل آلتوسر از "هنر حقیقی"، می‌توان گفت که محتوای هنر ساسانی فاقد یک "فاصله‌ی درونی" است، تا به واسطه‌ی این فاصله بتوانیم شرایط حاکم بر طبقات را مشاهده کنیم. در واقع منظور از فاصله‌ی درونی – طبق بحث‌های پیشین – شکافی است که مابین ایدئولوژی حاکم و محتوای اثر هنری حاصل می‌شود؛ مانند آنچه آلتوسر در مورد ادبیات تولستوی، سولژنیتسین (Solzhenitsyn) و نقاشی‌های کرمونینی اظهار داشت (آلتوسر، همان: ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۳۰، ۲۳۱) و مدعی بود که این هنرمندان برای بازنمایی ضعف‌ها و روابط میان سایر طبقات از ایدئولوژی زمانه‌ی خودشان فاصله گرفتند، در نتیجه توانستند خالق هنرهایی باشند که حاوی اطلاعات جامعه شناختی است. البته مقصود ما مقایسه‌ی میان هنر ساسانیان با هنرمندان مورد نظر آلتوسر نیست، بلکه منظور تأکید بر دیدگاه جامعه‌شناختی در هنر است و این که چه نوع هنری قابلیت انتقال اطلاعات جامعه‌شناختی را از ابعاد مختلف طبقاتی دارد؛ اما در محتوای هنر ساسانی، ما با ایدئولوژی یا به تعبیر فرویدی ناخودآگاه و وجدان اخلاقی روبه‌رو هستیم، چنان‌که به‌نظر می‌رسد که عامل موفقیت دولت ساسانی در برابر فشار عظیم بدعت‌های دینی، همین تأکید بر وجدان اخلاقی در ساختار دولت باشد، که به مرکزیت قدرت آنان انجامید.

در واقع، وجدان اخلاقی همان ساز و برگ‌های ایدئولوژیک و سرکوبگر دولت است که آلتوسر در تحلیل ساختار اجتماعی به آن اشاره کرد؛ اما آلتوسر با تأثیر از دیدگاه فرویدی، ایدئولوژی را صرفاً امری ناخودآگاه در ساختار دولت دانست که طبقات را به عنوان سوژه مورد استیضاح قرار می‌دهد (همان، ۱۶۱، ۱۶۴)؛ اما این وجدان اخلاقی یا به اصطلاح فرویدی "سوپر ایگو" است که به واسطه‌ی یک امر ناخودآگاه و غیرمحسوس،

Archive of SID

www.SID.ir

سوژه‌ها را مورد استیضاح قرار می‌دهد و این موضوع به عینه در هنر ساسانی وجود دارد. به عبارتی، وجود اهورامزدا، آناهیتا، میترا و نمادهای مربوط به فرِّ ایزدی مرتبط با عرصه‌ی ناخودآگاه جامعه‌ی ساسانی بود و نقش موبدان موبد، نظیر کرتیر، چهره‌های شاهنشاه و فرامین آن‌ها به نمودی از وجدان اخلاقی در جامعه‌ی ساسانی تعلق داشت. بنابراین هنر ساسانی اغلب آمیخته‌ای از دو امر ناخودآگاهی یا ایدئولوژی محض و وجدان اخلاقی یا ایدئولوژی کارکردی بود که در حفظ ساختار حکومت نقش اساسی را بر عهده داشت؛ چنان‌که تأکید ساسانیان بر چنین هنری تا حدی نشان‌دهنده‌ی اوضاع آشفته‌ی اجتماعی، به خصوص در برابر بدعت‌گذاران بود.

در این راستا می‌توان به دوره‌ی پادشاهی هرمزد دوم (فرزند نرسه) اشاره کرد که با به رسمیت شناخته شدن دین مسیحیت در ارمنستان توسط تیرداد چهارم، عده‌ای به مسیحیت روی آوردند (دریایی، همان: ۳۵)؛ سپس مانویت به عنوان خطر بزرگی برای دولت ساسانی محسوب شد و به شدت توسط دولت، به ویژه موبد کرتیر، سرکوب شد؛ سپس در دوره‌ی قباد یکم مزدکیان قدرت یافتند (بلعمی، ۱۳۳۷: ۱۴۲، ۱۴۳)، که البته قدرت آنان به یاری قباد برای تضعیف طبقه‌ی اشراف شکل گرفت و به کمک طبقه‌ی دهقانان به سرکوب طبقه‌ی اشراف پرداختند اما پس از برطرف شدن خطر از سوی طبقه‌ی اشراف برای دولت ساسانی، قدرت مزدکیان توسط دولت انوشیروان سرکوب شد (مسکویه رازی، همان: ۱۷۳، ۱۷۴).

در این‌جا، با نظر به تئوری آلتوسر در مورد تأثیر ایدئولوژی بر بازتاب تولید قدرت و مشروعیت، می‌توان به این نکته نیز اشاره کرد که مسئله‌ی تقدیس آتش به عنوان ایدئولوژی دینی در بازتولید نیروهای مولد نقش بسیار اساسی داشت؛ به این لحاظ که آتش مقدس "آذر برزین مهر" به عنوان سومین آتشکده‌ی مهم در دولت ساسانی به کشاورزان اختصاص داشت (مینوی خرد، ۱۳۵۴: فصل ۳۰)؛ چراکه کشاورزان و دهقانان به عنوان مهم‌ترین نیروهای تأمین درآمد دولتی محسوب می‌شدند (پیگولوسکایا، همان:

Archive of SID

www.SID.ir

۲۵۳، ۲۵۴). قدرت دولت ساسانی، که از متون و محتوای هنر آنان مشهود است، حاکی از چالش‌های شدید دولت با فشارهایی علیه آن است. اما چرا مانویان مانند ساسانیان نتوانستند به دولتی متمرکز دست یابند؟ همان‌طورکه پیش‌تر اشاره کردیم، ساختار دولت ساسانی حاوی ایدئولوژی محض یا فلسفه‌ی سیاسی زرتشتی و وجدان اخلاقی بود که ساز و برگ‌های سرکوبگر را برای بازتولید ایدئولوژی و استیضاح طبقات رقم می‌زد، اما مانویان فلسفه‌ی سیاسی نداشتند و اغلب در ایدئولوژی محض یا ناخودآگاه به سر می‌بردند که همان ویژگی اندیشه‌های عرفانی و گنوستیک است؛ یعنی برای مانویان همه چیز تجلی خدا بود، به طوری که مفهوم "خودآگاهی" و "وجدان اخلاقی" در فلسفه‌ی مانویان با ایدئولوژی همه خدایی می‌آمیخت؛ این موضوع حتی در تعالیم مانویان نیز مشهود است؛ زیرا به عقیده‌ی مانی، روان ناآگاه یا به اصطلاح "انسان قدیم" کسی است که از گناه خود خبر ندارد و روان انسان آگاه یا "انسان نو" به کسی اطلاق می‌شود که با آگاهی در برابر گناه و روان تاریک ایستادگی می‌کند و من برتر همان "دین" است که به صورت ایزد نجات‌بخش تجلی می‌یابد (میرفخرایی، ۱۳۸۳: ۲۹).

بنابراین، از همین نکته درمی‌یابیم که نزد مانویان، اساس شناخت جهان در ساختار اسطوره‌ای و دینی خلاصه می‌شد و برجسته‌ترین نقطه‌ی تمایز آن با سیاست دینی دولت ساسانی به لحاظ سازوبرگ‌های سرکوبگر بود. از این‌رو که کشتن هیچ موجودی شایسته‌ی اصول فلسفه‌ی مانی نبود، آنان برای مرکزیت دادن به قدرتشان نمی‌توانستند از هیچ‌گونه ساز و برگ سرکوبگرانه‌ای استفاده کنند. این مسئله در هنر مانویان نیز قابل درک است: در محتوای نقاشی‌های مانی، با دنیایی مواجه می‌شویم که هیچ‌گونه مصداق حقیقی ندارد. حتی هیچ‌گونه نمادی که به فرقه‌ی مانوی اختصاصی داشته باشد، مشاهده نمی‌شود؛ بلکه آمیخته‌ای از نمادهای چینی و بودایی است. اما در هنر ساسانیان با نمادهایی روبه‌رو می‌شویم که در عین ماورایی بودن آن، به قدرت مرکزی دولت و سپس سرکوب سایر ایدئولوژی‌ها سمت و سو می‌داد.

Archive of SID

www.SID.ir

اما در هنر مانویان مشخص نبود که آن‌ها دقیقاً چه نوع ایدئولوژی را بازنمایی می‌کنند و این مسئله احتمالاً به دلیل آن بود که مانویان طرفدار ایدئولوژی دموکراتیک دینی بودند؛ در حالی که مزدکیان به دموکراسی مادی اعتقاد داشتند. در نتیجه، نه دموکراسی عقیدتی و نه دموکراسی مادی، نمی‌توانست قدرت مرکزی را به‌دست آورد؛ هر چند که در سطح جامعه طرفداران زیادی را به خود جلب کرد؛ اما این شرط کافی نبود و دولت ساسانی توانست هم از لحاظ ایدئولوژیک و حتی محتوای هنری، و هم از لحاظ واکنش‌های فیزیکی، عقاید مانی و مزدک را سرکوب کند.

همچنین، با توجه به این که هنر ساسانی به گونه‌ای خلق شده بود که هیچ محتوایی خارج از فلسفه‌ی سیاسی آنان نداشت، شاید بتوان این فرضیه را مطرح کرد که هنر نقاشی نزد دولت ساسانی ممنوع اعلام گشت و یا اگر هم وجود داشت، از آن استقبال نمی‌کردند. یکی از این دلایل می‌تواند این باشد که تولید هرگونه هنر نقاشی و تصویرگری کتاب، دولت ساسانی را به طرف‌داری از مانویان مشکوک می‌ساخت، و از سوی دیگر اردشیر یکم – بنابر آنچه در مطالب نخست گفته شد – اظهار داشت که مردم نباید بیش از موبدان و شاهنشاه دیندار باشند، چون این امر خطری برای قدرت دولت محسوب می‌شد به این ترتیب کتابت صرفاً به رساله‌های دینیی تعلق می‌گرفت که از جانب موبد موبدان تحریر می‌گشت و چون مخاطبی به غیر از مراتب دولتی نداشت، تزیین و نقاشی این رسائل از ضرورت چندانی برخوردار نبود.

بنابراین، کارکرد هنر در عین حال که به عرصه‌ی ذوق و زیبایی‌شناسی تعلق دارد، در برخی از دوره‌های تاریخی گویای عرصه‌ای برای بازتولید قدرت است. این مسئله‌ای بود که آلتوسر در ساز و برگ‌های ایدئولوژیک به آن اشاره کرد، اما در خصوص کارکرد هنر در بازتولید قدرت تحلیل چندانی ارائه نداد، بلکه دیدگاه او بیشتر بر هنر ضدّ ایدئولوژیک تمرکز یافت، اما با این اوصاف، تحلیل آلتوسر از ساز و برگ‌های دولت، دیدگاه ما را با وضعیت دولت ساسانی، به ویژه تحلیل هنر ساسانی، وسعت می‌بخشید.

Archive of SID

www.SID.ir

تصاویر

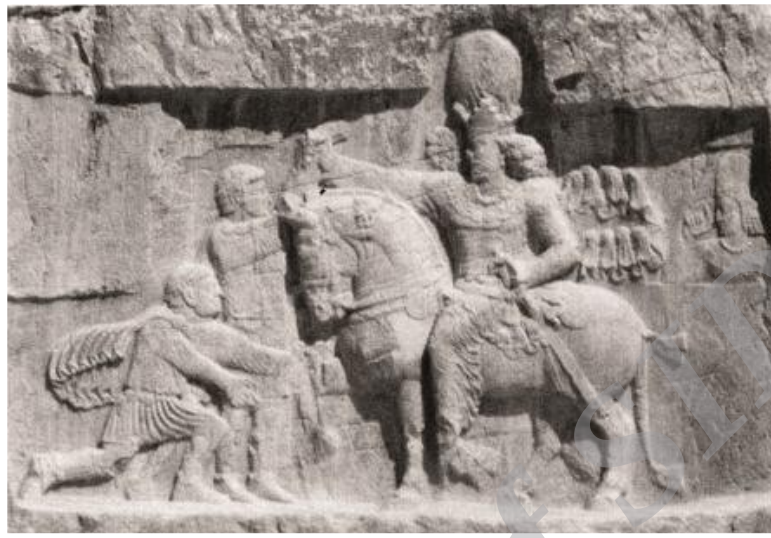
تصویر ۱. برگرفته از کتاب جرج راولینسن:
The seventh Great Oriental Monarchy

تصویر ۲. برگرفته از کتاب آندره گدار:

Archive of SID

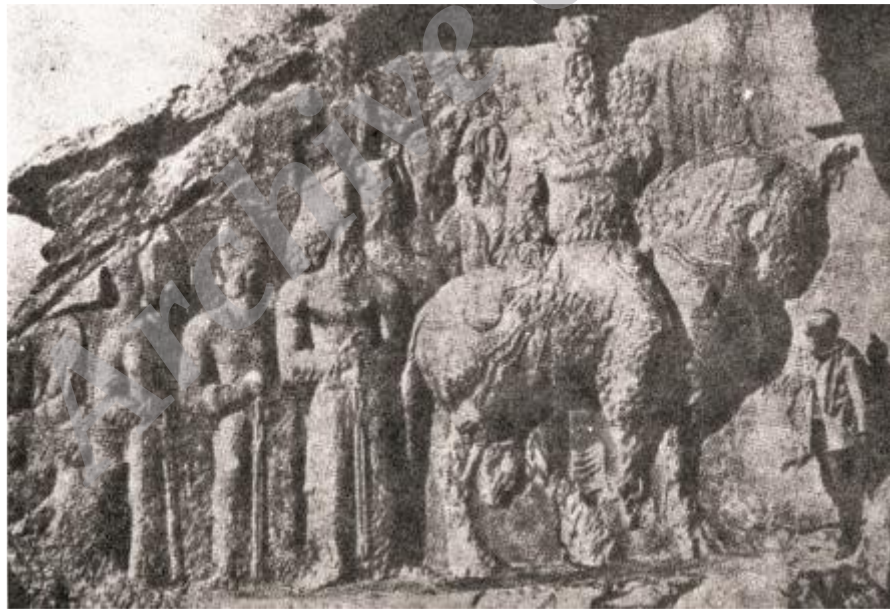
www.SID.ir

Die Kunst des Iran



تصویر ۳. برگرفته از کتاب جورجیا هرمان:

تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان



تصویر۴. برگرفته از کتاب لوکونین:

تمدن ایران ساسانی

www.SID.ir

تصویر۵. برگرفته از کتاب لوکونین:

نسخه‌ی پیشین

تصویر۶. برگرفته از کتاب لوکونین:

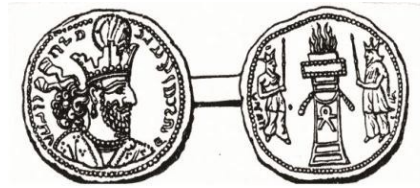
نسخه‌ی پیشین

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۷. برگرفته از کتاب جرج راولینسن:
The seventh Great oriental Monarchy

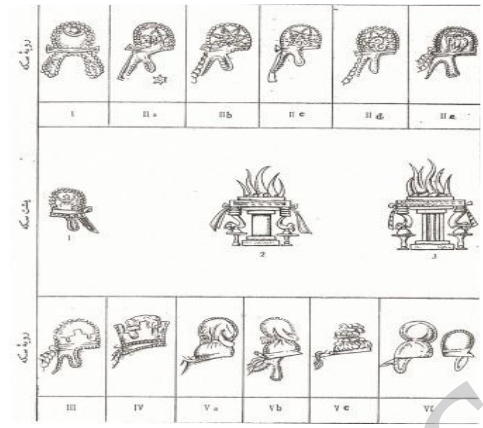
تصویر۸. برگرفته از کتاب تورج دریایی:
شاهنشاهی ساسانی



تصویر۹. برگرفته از کتاب جرج راولینسن:
The seventh Great oriental Monarchy

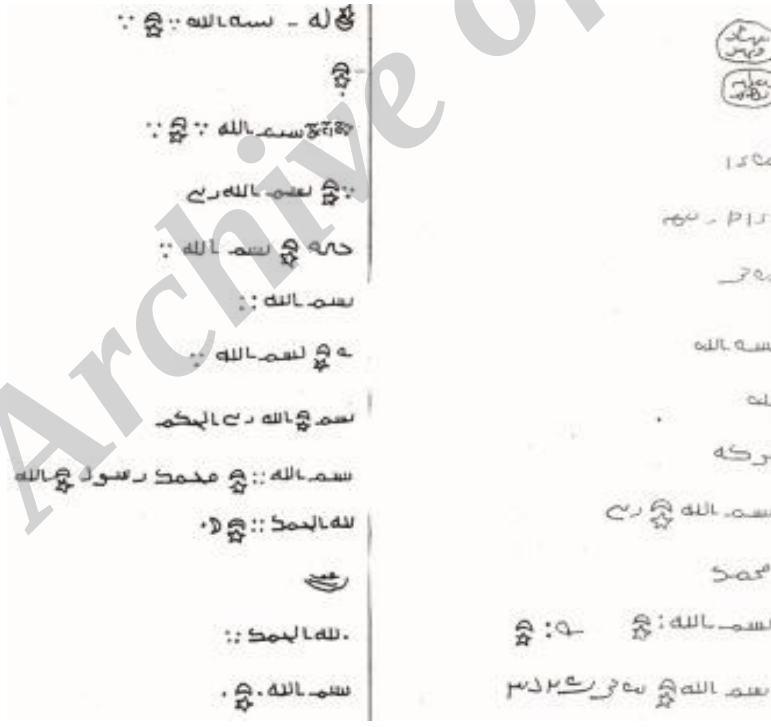
Archive of SID

www.SID.ir



تصوی۱۰. برگرفته از کتاب لوکونین:

تمدن ایران ساسانی (جدول xv)



تصویر ۱۱. برگرفته از کتاب ناصر سید محمود نقشبندی

Archive of SID

www.SID.ir

کتابنامه

الف. منابع فارسی

۱.آرتور،کریستین سن. ۱۳۸۴، ***ایران در زمان ساسانیان***، ترجمه‌ی رشید یاسمی، تهران، انتشارات صدای معاصر.

۲.آلتوسر، لوئی. ۱۳۸۸، ***ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت***، ترجمه‌ی روزبه صدرآرا، تهران، نشر چشمه.

۳.اشه، رهام وشهین سراج. ۱۳۷۹، ***آذر پاد مهر سپندان***، تهران، انتشارات فروهر.

۴.بلعمی، ابوعلی. ۱۳۳۷، ***تاریخ طبری***، مقدمه و حواشی محمد جواد مشکور، تهران، کتابفروشی خیام.

۵.بینیون، ل، ج. ویکلینسون و بازیل، گری. ۱۳۸۳، ***سیر تاریخ نقاشی ایران***، ترجمه‌ی محمد ایرانمنش، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۶.پارکینسن، جورج هنری ردکلیف. ۱۳۸۴، ***نظریه‌ی شناخت اسپینوزا***، ترجمه‌ی سید مسعود سیف، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۷.پورداوود، ابراهیم. ۲۵۳۸، ***فرهنگ ایران باستان***، تهران، انتشارات دانشگاه.

۸.پیگولوسکایا،ن. ۱۳۶۷، ***شهرهای ایران در روزگار پارتیان و ساسانیان***، ترجمه‌ی عنایت الله رضا، تهران، شرکت انتشاران علمی و فرهنگی.

۹.پین، مایکل. ۱۳۷۹، ***بارت فوکو، آلتوسر***، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.

۱۰. تفضلی، احمد. ۱۳۵۴، ***مینوی خرد***، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

۱۱. ــــــــــ ۱۳۷۰، ***«کرتیر»، یکی قطره باران (جشن نامهٔ دکتر عباس زریاب خویی)***، تهران، نشر فرهنگ نو.

۱۲. دریایی، تورج. ۱۳۸۷، ***تاریخ و فرهنگ ساسانی***، ترجمه‌ی مهرداد قدرت دیزجی، تهران، ققنوس.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۳. ـــــــــــــ ۱۳۹۰، ***شاهنشاهی ساسانی***، ترجمه‌ی مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ققنوس.

۱۴. ذکا، یحیی. ۱۳۶۵، "تندیس مفرغی موبد موبدان کرتیر"، ***مجله‌ی آینده***، ش ۱۲-۱۱، بهمن- اسفند.

۱۵. رضایی راد، محمد. ۱۳۸۹، ***مبانی اندیشه‌ی سیاسی در خرد مزدایی***، تهران، انتشارات طرح نو.

۱۶. سامی، علی. ۱۳۸۹، ***تمدن ساسانی*** ، ج ۲، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی سمت.

۱۷. شاپور، شهبازی علیرضا. ۱۳۸۹، تاریخ ساسانیان (ترجمه‌ی بخش ساسانیان از کتاب ***تاریخ طبری*** و مقایسه‌ی آن با ***تاریخ بلعمی***)، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

۱۸. شاکر، شائول. ۱۳۸۱، ***از ایران زرتشتی تا اسلام***، ترجمه‌ی مرتضی ثاقب‌فر، تهران، انتشارات ققنوس.

۱۹. عباس، احسان. ۱۳۴۸، ***عهد اردشیر***، ترجمه‌ی محمد علی‌امام شوشتری، تهران، سلسله انتشارات انجمن آثار ملی.

۲۰. ـــــــــــــ ۱۹۶۷، ***عهد اردشیر***، بیروت.

۲۱. کرباسیان، ملیحه و محمد کریمی زنجانی اصل. ۱۳۸۴، ***بدعت‌گرایی و زندقه در ایران عهد ساسانی***، تهران، اختران.

۲۲. کریستین سن، آرتور. ۱۳۸۶، ***وضع ملت و دولت و دربار در دوره‌ی شاهنشاهی ساسانیان***، ترجمه‌ی مجتبی مینوی، تهران، انتشارات اساطیر.

۲۳. گرامشی، آنتونیو. ۱۳۸۸، ***دولت و جامعه‌ی مدنی***، ترجمه‌ی عباس میلانی، انتشارات اختران.

۲۴. لوکونین، ولادیمیر گریگوریویچ. ۱۳۸۴، ***تمدن ایران باستان***، ترجمه‌ی عنایت الله رضا، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

Archive of SID

www.SID.ir

۲۵. محمود نقش بندی، ناصر. بی‌تا، ***درهم‌های عرب ساسانی***، ترجمه‌ی امیر شاهد، تهران، انتشارات فیروز.

۲۶. مسعودی، ابوالحسین علی‌بن حسین. ۱۳۷۴، ***مروج الذهب***، ج۱، ترجمه‌ی ابوالقاسم پاینده، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۷. مسکویه رازی، ابوعلی. ۱۳۷۹، ***تجارب الامم***، حققه و قدم له الدکتور ابولقاسم امامی، الجزء الاول، تهران، سروش.

۲۸. منزوی، علینقی. ۱۳۶۴، «***بنیادهای مذهبی حکومت در ایران ساسانی***»، ماهنامه‌ی چیستا: ش۱.

۲۹. میرفخرایی، مهشید. ۱۳۸۳، ***فرشته‌ی روشنی (مانی وآموزه‌های او)***، تهران، انتشارات ققنوس.

۳۰. ناطق، ناصح. ۱۳۵۷، ***بحثی درباره‌ی زندگی مانی و پیام او***، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۳۱. هرمان، جورجینا. ۱۳۸۷، ***تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان***، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی، مرکز نشر دانشگاهی.

۳۲. هینیک، ناتالی. ۱۳۸۷، ***جامعه‌شناسی هنر***، مترجم عبدالحسین نیک‌گوهر، تهران، انتشارات آگه.

۳۳. یواخیم کلیم کایت، هانس. ۱۳۸۴، ***هنر مانوی***، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر اسطوره.

ب. منابع انگلیسی

1. Abolala, S. 2003, ***The Aura of kings: Legitimacy and Divine Sanction in Iranian kingship***, California: Casta Mesa.

2. Althusser, L. 1971, ***Lenin and Philosophy and other essays*** .B. Brewster, Trans, New York and London: Monthy review press.

3. Binyon, L.W. Gray, J.v.S. 1931, ***Persian miniature painting*: *with 255 illustrations, 9 in color***, New York: Dover Publication.

Archive of SID

www.SID.ir

4. Christensen, Arthur. 1939, The **Combridge Ancient history**, Vo XII, Chap IV. London: Cambridge at the university press.
5. Gobl, R. 1986, ***Sasanianche Numismatic***, Tabelle XVI, Germany: Klinkhardt & Biermann, Braunschweg.
6. Godar, Y. A. 1964, ***Die Kunst des Iran***. F.A.Herbig Verlagsbuchhandlung (Walter Kahnert).Berlin-Grunewald. Textdruck 1964 bei W.Buxenstein GmbH. Brlin 61 Archiv Nr.28367.Printed in Germany.
7. Mackenzie, D.N. 1989, ***The Sasanian Rock Reliefs at Naqshi Rustam***, Iranische Denkmaler.
8. Rawlinson, G. 1976, ***The Seventh Great Oriental Monarchy,*** The Pahlavi Commemorative reprint series.

Archive of SID

www.SID.ir