Archive of SID

مطالعات باستان‌شناسی، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۸
(از ص ۱۷۱ تا ص ۱۹۰)

نبرد بهرام گور در کشمهین؛ بازنگری در برخی از نقوش گچ‌بری بندیان درگز

علی صدرایی*
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس
مستنصر قلی‌نژاد
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه بیرجند
حسین کوهستانی
استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه بیرجند
محمود طغرایی
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تهران
محیا آذر
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه نیشابور
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۶/۲۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۷/۲۰

چکیده

تحلیل و تفسیر یافته‌های باستان‌شناسی و متون تاریخی دوره ساسانی، در برخی موارد به‌رغم وجود مدارک گسترده نتایج رضایت بخشی به دنبال نداشته است. نقوش گچ‌بری‌های آتشکده بندیان درگز ازجمله یافته‌هایی هستند که به‌رغم گذشت سال‌ها از پایان کاوش‌های باستان‌شناسی و ارائه گزارش‌های آن هنوز ابهاماتی در مورد آن باقی است. این نقوش گچ‌بری، پیرامون تالار ورودی به تصویر کشیده شده‌اند و شامل صحنه‌هایی چون شکار، نبرد سواران، پیروزی (غلبه بر دشمن)، مراسم آیینی، معرفی شخصیت‌ها، تاج بخشی و درنهایت مهمانی‌ها می‌شود. درواقع این صحنه‌ها ماجرای حمله هپتالی‌ها به ایران در زمان بهرام پنجم و شکست آن‌ها از ایران را بازگو می‌کند. در این میان، برخی از صحنه‌ها و شخصیت‌های این تالار به‌طور شایسته و موشکافانه مورد تحلیل و تفسیر قرار نگرفته‌اند و در مواردی حتی انتسابات متفاوتی در این تفاسیر دیده می‌شود. لذا این نوشتار با ارائه دلایل متقن و مستند و با استفاده از متون تاریخی و شمایل‌شناسی، در نقوش گچ‌بری، به ارزیابی و بازشناسی دوباره برخی صحنه‌ها و اشخاص تصویر شده پرداخته است و به‌این‌ترتیب تصویری روشن‌تر از یک روایت تاریخی را به دست می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: ساسانیان، هپتالیان، بندیان درگز، نقوش گچ‌بری

*رایانامه‌ی نویسنده مسئول: *Sadrayi.ali@gmil.com*

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

وجود زمین‌های کشاورزی حاصلخیز و موقعیت استراتژیک خراسان سبب شده این بخش از ایران در دوره ساسانی، به‌عنوان یکی از کانون‌های تهیه غله ایران موردتوجه زمامداران این سلسله قرار گیرد (لباف خانیکی، ۱۳۹۴: ۶۱). در این منطقه شهرهای مهمی چون سمرقند، مرو، نیشابور، هرات و ... قرار داشت (دریایی، ۱۳۸۸: ۳۸). همچنین محوطه‌های ساسانی این عصر ازجمله قلعه خان که بنای یک دژ با نقشه مدور (جعفری، ۱۳۹۴: ۸۰) و کهندژ نیشابور که یادگاری از عصر ساسانیان عنوان‌شده، نشان از اهمیت و موقعیت جغرافیایی بسیار تعیین‌کننده این بخش از ایران در عصر ساسانیان دارد. به‌نحوی‌که در زمان خسرو اول جهت سروسامان دادن به خراسان و تسلط بهتر بر آن سپهبدی برای آن گماشته شد (ابن خردادبه، ۱۸۸۹: ۲۳). علاوه بر بناهایی با کارکرد حکومتی و سیاسی، بناهایی با کاربری مذهبی و ایدئولوژیک متعلق به عصر ساسانی در این بخش از ایران به‌دست‌آمده که نشانگر پیوند سیاست و دین یا محراب و تخت در این دوره است (ویسهوفر، ۱۳۸۸: ۲۱۳) به‌طوری‌که یکی از سه آتشکده اصلی دوران ساسانی یعنی آتشکده برزین مهر در آن منطقه قرار گرفته بود (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۵: ۹۱). شاهان ساسانی همواره کوشیدند تا ارتباط تنگاتنگ خویش را با آتشکده‌ها و به‌طورکلی طبقه روحانیون زرتشتی حفظ نمایند و میان دین و دولت پیوندی ناگسستنی قائل بوده‌اند (دریایی، ۱۳۸۳: ۷۶).

در این میان مجموعه بناهای مذهبی و رسمی -که درواقع یکی از پایه‌های اصلی حکومت مرکزی به شمار می‌رفت در بخش‌های مختلف نواحی شرقی امپراطوری ساسانی به‌ویژه خراسان شناسایی و معرفی گردیده است که می‌توان به چهار تاقی بازه هور یا بلغور خانه در ۷۵ کیلومتری جنوب مشهد اشاره کرد که به‌عنوان یک آتشکده معرفی و به میانه‌های دوره ساسانی تاریخ‌گذاری شده است (هژبری، ۱۳۹۴: ۵۸ و لباف خانیکی، ۱۳۹۳). همچنین چهار تاقی دیگری در ارتفاعات سبزوار به نام خانه دیو شناسایی و معرفی گشته است (هاشمی زرج آباد و همکاران، ۱۳۸۹: ۹۱). بنای یک آتشکده محقر نیز که در حال حاضر به‌عنوان امامزاده ولی بیگ مورداحترام ساکنین است در روستای محمد ولی بیگ شهرستان درگز شناسایی شده است که به عقیده پژوهشگران به ایزدبانوی ناهید تعلق داشته است (رهبر، ۱۳۹۴: ۹۸). در کوهپایه‌های کوپه داغ در نزدیکی آرتیک بنایی با کاربری آیینی به‌دست‌آمده است که پژوهشگران این نمونه را نیز یک آتشکده دانسته‌اند (گایبوف و کوشلنکوف، ۱۳۹۴: ۱۰۳). آتشکده دیگری نیز در منطقه سرخس در میل حرم شناسایی و کاوش گردیده است و به عقیده حفار آن مربوط به دوره ساسانی است (کایم، ۱۳۹۴: ۶۲). در شمال غربی حاشیه واحه مرو تپه باستانی گوبکلی تپه قرار گرفته است که کاوش در آن موجب شناسایی بنایی گردید که به عقیده برخی از پژوهشگران به‌احتمال‌زیاد مربوط به یک آتشکده است که از دوره ساسانی برجای مانده است (گایبوف و کوشلنکوف، ۱۳۹۴: ۱۱۳).

از میان تمامی مدارک باستان‌شناسی و یافته‌های به‌دست‌آمده از خراسان، محوطه بندیان درگز، در نوع خویش منحصربه‌فرد است. محوطه بندیان درواقع متشکل از سه تپه (*A,B,C*) است که به ترتیب تپه (*A*) معرف آتشکده‌ای از میانه‌های عصر ساسانی، تپه (*B*) در جنوب تپه A برج خاموشان و تپه *(C)* که در شمال غربی تپه A قرار گرفته بخشی از یک بنای حکومتی است (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۶۹) و هرکدام از آن‌ها به‌نوبه خویش از اهمیت بالایی برخوردار هستند و در کنار یکدیگر مجموعه‌ای از بناهای آیینی و سیاسی را شکل می‌دهند.

www.SID.ir

Archive of SID

دراین‌بین یافته‌های به‌دست‌آمده از آتشکده از اهمیت بالایی برخوردار است. این آتشکده که تاریخ ساخت آن را هم‌زمان با سلطنت بهرام پنجم ذکر کرده‌اند (همان، ۱۶۹) شامل بخش‌های مختلفی ازجمله تالار ورودی، اتاق نذورات، اتاق استودان‌ها، اتاق مرکزی چلیپایی شکل، برشنومگاه، ایوان (F) و اتاق طویل (H) است(همان‌جا).

در میان بخش‌های مذکور، تالار ورودی، به علت موقعیت قرارگیری و پتانسیل نقش تبلیغاتی آن برای حکومت ساسانی از اهمیت بالایی برخوردار است، ازاین‌رو دورتادور دیواره داخلی آن گچ‌بری‌هایی نقش گردیده است تا این نقش را ایفا نماید. این گچ‌بری‌ها که متأسفانه نیمه بالایی همگی آن‌ها به علت تخریبات و صدمات بعدی از میان رفته است در هفت قاب از چپ به راست به تصویر کشیده شده‌اند و آن‌ها را بازگوکننده این وقایع عنوان نموده‌اند (رهبر،۱۳۷۶: ۱۳). صحنه‌های مذکور شامل صحنه شکار، نبرد، پیروزی، آیینی، معرفی شخصیت‌ها، تاج بخشی و ضیافت می‌شوند که واقعه تاریخی را در میانه‌های قرن پنجم میلادی هم‌زمان با بهرام گور بازگو می‌نماید(همانجا).

در گام نخست تمامی تفاسیر ارائه گردیده بجا و محق جلوه می‌نمایند؛ ولیکن در چند قسمت ابهامات و تناقض‌هایی به چشم می‌خورد که نگارندگان را بر آن داشت تا با مطالعه دقیق‌تر و یاری جستن از کتیبه‌های نقر شده بر دیواره‌ها، متون تاریخی قرون اولیه اسلامی و تکنیک‌های نقش اندازی، برخی از نقوش را بازشناسی نمایند.

نقوشی که ازلحاظ تفسیر مورد مناقشه می‌باشد شامل ۴ مورد است که در ادامه معرفی می‌شود. ۱- صحنه شکار و جنگ که به ترتیب به‌عنوان شکار بهرام و حیله جنگی وی در مناطق غربی ایران و نبرد وی در دشت نسا معرفی گردیده است (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۷۲). ۲- صحنه معرفی شخصیت‌ها که بانوی تصویر شده در مقابل اسب را به‌عنوان الهه آناهیتا یا فرشته حامی اسب‌ها و چهارپایان معرفی می‌نماید (مکالمه شخصی با رهبر، ۱۳۹۵). ۳- صحنه تاج بخشی اهورامزدا، آناهیتا و شاه ایران که در حال اعطای منصب به شاه هپتالی هستند (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۷۴) و ۴- صحنه ضیافت که شخصی چهارزانو نشسته و امیر یا شاهی در کنار فردی لمیده را نقش کرده و بازگوکننده ضیافتی به‌افتخار شاه منتصب هپتالی می‌باشد (همانجا).

۲. گچ‌بری‌های بندیان

در دوره ساسانی هنر گچ‌بری، علاوه بر جنبه‌های کاربردی آن به‌صورت ملات و یا پوشش دیوارها، مهم‌ترین عامل تزیین بنا بوده و به‌صورت کنده‌کاری و قالب‌گیری رواج داشته است (منصوری و کرمیان، ۱۳۹۱: ۷۴). در آتشکده بندیان نیز که درواقع یک بنای سیاسی مذهبی بوده است، هنرمند به‌وسیله هنر گچ‌بری دست به بازسازی وقایعی تاریخی زده که در نوع خود از اهمیت بسزایی برخوردار است. علاوه بر این، نحوه ایجاد نقوش و صحنه‌ها به‌گونه‌ای است که در جهت عقربه‌های ساعت (از چپ به راست) بوده و همانند سکانس‌های یک فیلم به شرح وقایع پرداخته است و این صحنه‌ها درواقع ماجرای حمله هیاطله به ایران در زمان بهرام پنجم را بازگو می‌نماید (طبری،۱۳۶۲: ۶۲۲/۲ ؛ ثعالبی، ۱۳۶۸: ۳۶۰). تمامی صحنه‌ها از ارتفاع تقریبی ۶۰ سانتیمتری کف تالار شروع‌شده و متأسفانه نیمه بالایی همه نقوش به دلیل شدت صدمات وارده و تخریباتی که بعد از متروک شدن بنا صورت گرفته است از بین رفته است. صحنه‌های مذکور از دیواره جنوبی آغاز و در دیواره شمالی به پایان می‌رسد که شامل:

www.SID.ir

Archive of SID

۱. صحنه شکار که در آن دو سوار در حال شکار دو گوزن هستند. در مقابل این دو سوار و گوزن‌های شکار شده، سواری به حالت سکون تصویر شده است.

۲. صحنه نبرد که در آن یک سوار با روبان‌هایی بر روی مچ پاها، به نبرد با دو سوار دیگر می‌پردازد. سوار مذکور احتمالاً یکی از شاهان ساسانی محسوب می‌گردد چراکه علاوه بر زین و یراق مجلل اسب، بر مچ پاهای وی روبانی بسته‌شده که اغلب به‌عنوان یکی از نمادهای شاه در نظر گرفته می‌شود (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۳).

۳. صحنه پیروزی که در این صحنه شاه هیاطله به همراه سردارش کشته و بر روی زمین افتاده‌اند درحالی‌که بر روی هر یک پای شخصی به نشانه پیروزی قابل‌شناسایی است (همان: ۱۴).

۴. صحنه‌ایینی که در آن نقش سه بوته زنبق پنج‌برگ دیده می‌شود که در پشت سرِ زنی با لباس بلند چین‌دار قرارگرفته‌اند. زن در کنار پرده با کوزه آبی در دست ایستاده که احتمالاً شخصیت آناهیتا در حال اجرای مراسمی آیینی را نشان می‌دهد (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۳).

۵. صحنه معرفی شخصیت‌ها، در این صحنه ۵ شخصیت به همراه ۵ کتیبه پهلوی ساسانی نقش گردیده‌اند. نخستین نقش در داخل محراب از چپ به راست نقش پادشاه یا سرداری است که با لباس‌هایی خشن و نقش مربع‌هایی کنار هم تصویر شده و چهارزانو بر روی فرشی با نقوش حیوانی مسبک نشسته است. در دست راستش چیزی شبیه به برسم دارد و در کنار آن کتیبه‌ای به پهلوی نقر گردیده است که شخصیت وی را معرفی می‌نماید (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۷۴) و ترجمه تحت‌اللفظی آن عبارت است از: «من اپتالیط پسر وه .... اپتالیط معتمد» (بشاش، ۱۳۷۶: ۳۴). شخصیت بعدی تصویر شخصی است که در مقابل اسبی ایستاده و تزیینات دالبری در میانه لباس وی به چشم می‌خورد و دامنی با نقش گل‌دار بر تن دارد. در کنار اسب این فرد نیز کتیبه‌ای به پهلوی میانه به چشم می‌خورد که به‌صورت عمودی کنده شده است.

در قاب میانی محراب، نقش آتشدانی به چشم می‌خورد که در دو سمت آن، نقش دو نفر دیده می‌شود که هرکدام آتشدانی کوچک در دست چپ و برسمی در دست راست دارند (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۴). نفر پنجمی که بر دیواره شرقی محراب نقش گردیده است به‌عنوان یک روحانی معرفی گردیده است که بخوردانی پایه‌دار در دست دارد و در زیر آن کتیبه‌ای ۶ سطری دیده می‌شود که ترجمه روان آن این‌گونه است: «این پیکر وید مهر شاپور پسر وید شاپور اردشیر اخو است که یزد پسر شاپور را دژبان مرو و این دستگرد کرد» (بشاش، ۱۳۷۶: ۳۴).

۶. صحنه تاج بخشی که در این صحنه ۴ شخصیت ایستاده‌اند و می‌توان آن را مراسم اعطای منصب عنوان نمود. اولین شخص از سمت راست با توجه به داشتن روبان احتمال خدا یا پادشاه بودنش –با توجه به سنت‌های هنری ساسانی- دور از ذهن نیست. نفر دوم دامنی کوتاه با نقوش مسبک حیوانی دارد که به‌عنوان پادشاه یا امیر معرفی گشته است. بین نفر سوم و چهارم کوزه‌ای آب وجود دارد که باید یکی از آن دو نفر آناهیتا بوده و نفر دیگر دارای لباسی با نقوش گل اناری را به نمایش می‌گذارد. (رهبر،۱۳۹۰: ۱۷۴) این صحنه را تاج بخشی شاه دست‌نشانده هیاطله عنوان نموده است (همانجا).

۷ . صحنه ضیافت و مهمانی که در این صحنه دو نفر قابل‌تشخیص هستند؛ نفر اول از سمت چپ شخصی چهارزانو زده بر روی فرشی با نقوش حلزونی است که لباس رزم بر تن دارد و بر روی دوزانویش گل‌میخ وجود دارد. شخصیت بعدی فردی لمیده با جامی در دست است و این صحنه نشانه‌ای از ضیافت و جشنی است که به‌افتخار انتصاب هپتالی ترتیب داده شده است (همان، ۱۷۲).

www.SID.ir

Archive of SID

۳. تحلیل نقوش

همان‌طور که ذکر گردید گچ‌بری‌های بندیان همانند پنل‌هایی کنار هم، به‌صورت کاملاً حساب‌شده نقش گردیده‌اند. تمامی نقوش به لحاظ بعد زمانی دقیقاً در مکانی نقش گردیده که رویداد مذکور به وقوع پیوسته و هر جا کاتب احتیاج دیده نقش موردنظر را معرفی نموده است و تمامی صحنه‌ها به لحاظ منطق داستانی رعایت زمان را داشته‌اند. در میان صحنه‌های مذکور در چهار مورد از نقوش، صحنه‌ها با توجه به تناقض‌ها و ابهام‌هایی که وجود داشته مورد بازنگری قرار گرفته است که شامل الف) صحنه شکار و نبرد؛ ب) هویت بانوی نقش گردیده در محراب تالار؛ ج) هویت شاه یا امیر انتصاب شده که در صحنه تاج بخشی نقش گردیده است و د) درنهایت هویت احتمالی برخی از اشخاصی که در صحنه ضیافت به تصویر کشیده شده‌اند.

۳-۱. صحنه شکار و نبرد

در این بخش از نقوش، تعمداً هر دو صحنه با یکدیگر ذکر گردیده است چراکه این دو صحنه تماماً یک واقعه را بازگو می‌نماید. این صحنه شامل نقش دو سوار در حال شکار و سوار دیگری در جهت مخالف به‌گونه‌ای سؤال‌برانگیز به حالت سکون ایستاده است(طرح۱). پژوهشگر بندیان این نقش را مربوط به ماجرای شکار بهرام در ارمنستان و آذربایجان می‌داند که اشاره به حیله جنگی بهرام دارد (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۷۲). در وهله نخست، بازسازی و تفسیر ارائه‌شده کاملاً با نقوش تطابق دارد ولی همان‌طور که اکثر نقوش به یاری متون تحلیل گردیده‌اند، می‌بایست در تحلیل و بازنگری آن‌ها نیز از این منابع ارزشمند یاری جست. ذکر حمله هیاطله به ایران که از آن به‌عنوان حمله خاقان ترک یادکرده‌اند در بیشتر متون نقل گردیده است که کیفیت هرکدام با دیگری تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد ولیکن همگی بر اصل این واقعه صحه می‌گذارند (طبری، ۱۳۶۲: ۶۲۲/۲؛ ثعالبی، ۱۳۶۸: ۳۵۹؛ فردوسی، ۱۳۸۴: ۷/ ۳۸۶). در برخی متون به‌ویژه شاهنامه فردوسی این نبرد با جزئیات مفصل‌تری شرح گردیده است که در آن بهرام پس از خبر یافتن از حمله هیاطله به ایران برای فریب آن‌ها تظاهر به عقب‌نشینی نموده و به سوی آذربایجان می‌رود تا به عبادت بپردازد. وی در منطقه ارمنستان به شکار می‌پردازد و در آن‌سوی ایران، خاقان ترک آسوده‌خاطر بخش اعظم سپاه خویش را مرخص نموده است:

بمرو اندر آورد خاقان سپاه — جهان شد ز گرد سواران سیاه
وزان روی بهرام بیدار بود — سپه را ز دشمن نگهدار بود
بیاورد لشکر ز آذر گشسب — همه بی بنه هر یکی با دو اسب
نوندی بیامد ز کارآگاهان — که خاقان شب و روز بی اندهان
به تدبیر نخچیر کشمهین است — که دستورش از کهل اهریمنست
چو بهرام بشنید زان شاد شد — همه رنج ها بر دلش باد شد
بکشمهین آمد بهنگام روز — که بر زد سر از کوه گیتی فروز
دهاده برآمد زنخچیرگاه — پر آواز شد گوش شاه و سپاه
چو خاقان زنخچیر بیدار شد — به دست خزروان گرفتار شد

(شاهنامه، دفترششم: ۱۵۲۸-۱۵۱۰)

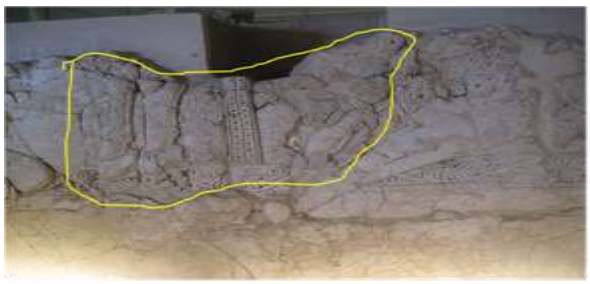
www.SID.ir

Archive of SID

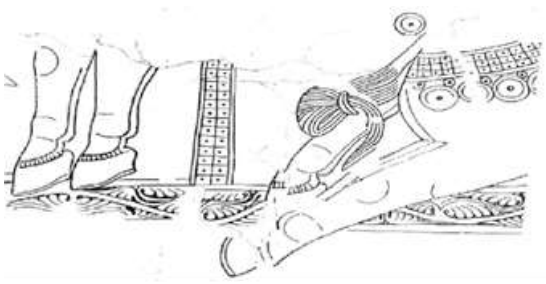
همان‌طور که از اشعار فردوسی برمی‌آید نبرد بهرام با هیاطله درواقع نه به‌صورت رودررو، بلکه با استفاده از اصل غافلگیری و شبیخون زدن انجام پذیرفته که در خلال آن بهرام در نخجیرگاه کشمهین، شاه هپتالی را که آسوده‌خاطر اکثریت لشکریان خویش را مرخص نموده بود و تنها با یگانی از نیروهای خویش به شکار می‌پرداخت غافلگیر نموده و او را گرفتار می‌سازد. کشمهین می‌بایست نخچیرگاهی در نزدیکی مرو باشد (آلتهایم، ۱۳۹۳: ۴۳۹) که بهرام توانسته پس‌ازاین شبیخون و به چنگ آوردن شاه هپتالی به مرو رفته و باقی سپاه بدونِ شاهِ هپتالی را تار و مار کرده باشد (همانجا). شاید اینک بتوان تا حدودی نبرد پیروزمندانه بهرام، که در آن شمار سپاه دشمن تا ۲۵۰ هزار نفر ذکر گردیده (طبری،۱۳۶۲: ۶۲۱) را به نحوی دیگر بازسازی نمود که در آن بهرام در ابتدای امر شاه هپتالی را در نخچیرگاه غافلگیر و گرفتار می‌نماید.

طرح ۱: صحنه شکار (آرشیو پایگاه میراث فرهنگی درگز-بندیان)

با بررسی‌های بیشتر در گچبری‌های بندیان در دیوار جنوبی، صحنه‌هایی که توسط کاوشگر به‌عنوان شکار و پیروزی در دو قاب جداگانه معرفی‌شده‌اند درواقع نه‌تنها قابی وجود ندارد بلکه به سهو، تصویر به‌شدت مضطرب یک غلاف شمشیر در پشت پاهای جلویی یک اسب، به‌عنوان قاب جداکننده این دو صحنه لحاظ شده است. درواقع سمت چپ/پشت شاه سوار بر اسب در صحنه جنگ که به‌شدت تخریب شده است می‌توان اندام‌های انتهایی یک اسب را در جهت مخالف شناسایی نمود که بخش‌هایی از یراق آن باقیمانده است؛ ولی شدت صدمات بالا بوده و باعث شده بخش پایین و شکمی اسب از میان برود. نکته مهم دیگر اینکه بین دو پای جلویی و عقبی اسب که دقیقاً در یک راستا و به سمت شرق ایستاده‌اند، نواری به قطر ۷ سانتیمتر به شکل قائم دیده می‌شود که تا نزدیکی نوار پایینی گچبری‌ها امتداد یافته است (تصویر۱و۲و طرح ۲) و از سوی پژوهشگر بندیان به‌عنوان قاب جداکننده معرفی گردیده است (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۳).



تصویر ۱: اسب‌سوار که به‌عنوان قاب جداکننده معرفی‌شده (نگارندگان)



طرح ۲: اسب‌سوار که به‌عنوان قاب جداکننده معرفی‌شده (آرشیو پایگاه میراث فرهنگی درگز-بندیان)

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۲: شباهت قبضه شمشیر در نقش شاه اسب‌سوار و سوارکار صحنه شکار (نگارندگان)

به فرض اگر قاب بودن این نوار را بپذیریم، قرارگیری معنادار این قاب در میان تنه اسب –بین دو پای عقبی و جلویی اسب- سؤال‌برانگیز است و با کمی دقت می‌توان به شباهت این به‌اصطلاح قاب مطرح‌شده -از سوی کاوشگر بندیان- با قبضه شمشیر بر روی پای شاه در صحنه نبرد پی برد. با این تفاوت که در صحنه نبرد به دلیل تحرک، سوارکار قبضه شمشیر رو به عقب متمایل شده است ولی در این بخش به علت سکون سوارکار این قبضه شمشیر به‌صورت عمود دیده می‌شود. از سوی دیگر قاب‌های ایجادشده در اطراف نقوش در بندیان همگی با تزیینات گیاهی و نمادین پالمت و صلیب شکسته بکار رفته است اما قبضه شمشیر نقش شده به‌صورت یراق‌آلات اسب‌ها به‌صورت نواری با نقوش مربع و نقطه‌هایی در مرکز مربعات است. با توجه به این موارد و شکل قرارگیری اسب به حال سکون و در جهت مخالف با صحنه شکار و پیروزی نمی‌توان قاب بودن آن نوار را پذیرفت و درعین‌حال می‌توان آن را بازنمایی نمادین داستان غافلگیری شاه هپتالی توسط بهرام عنوان کرد.

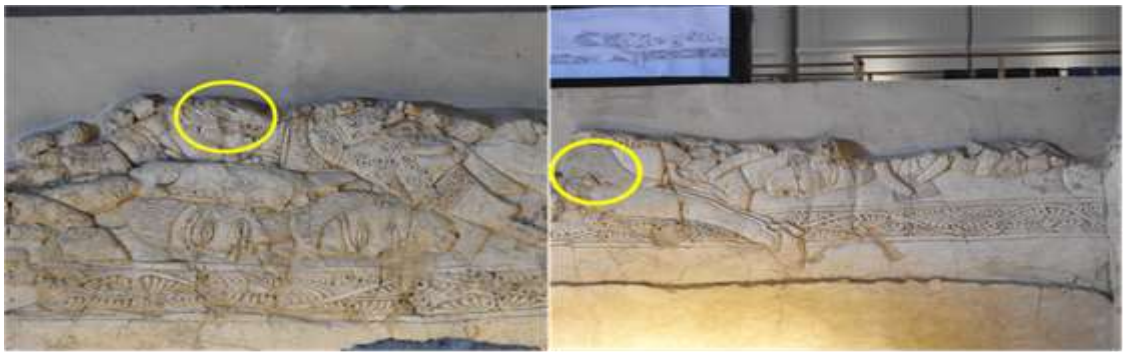
با تفاسیر ارائه‌شده عملاً وجود قاب جداکننده بین دو صحنه منتفی می‌گردد ولیکن هنوز در این صحنه تضادهایی دیده می‌شود؛ در صحنه شکار دو سوار قابل‌شناسایی‌اند که شتابان با تیردانی بر کمر به دنبال دو گوزن هستند. این صحنه به‌عنوان صحنه بازگوکننده حیله بهرام معرفی‌شده است (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۷۲). با نگاهی به دو سوار مذکور می‌توان به این مهم پی برد که گوی‌های پشمین تنها در یکی از سوارها قابل‌شناسایی است که آن را یکی از مشخصه‌های شاهان در هنر ساسانی دانسته‌اند (گیرشمن،۱۳۷۹: ۱۳۵). در وهله نخست این ادعا درست به نظر می‌رسد اما به چند دلیل این ویژگی نمی‌تواند در این بخش درست باشد. نخست اینکه اگر صحنه شکار مربوط به شکار شاه در ارمنستان باشد؛ دست‌کم بنا به سنت تصویرسازی ساسانی می‌بایست شاه روبانی بر پا داشته باشد درصورتی‌که هیچ‌کدام از دو سوار این شاخصه را دارا نیستند. از سوی دیگر، اگر بتوان وجود گوی پشمین را یکی از مشخصه‌های شاهان ساسانی عنوان نمود، نمی‌توان پذیرفت که شاه در صحنه شکار از سوار همراه خود جامانده باشد. چراکه گوی‌های پشمین تنها در سوار انتهایی/عقبی قابل‌شناسایی است و حتی اگر وجود تخریبات و صدمات متعدد را دلیل شناسایی نشدن گوی‌های پشمین در سوار پیشرو بدانیم پس عملاً باید انتظار دو شاه را داشته باشیم که به‌هیچ‌عنوان با واقعیت مطابقت ندارد. بااین‌وجود، حتی اگر این موضوع را نیز بتوان نادیده گرفت با نگاهی به سواران هپتالی در صحنه نبرد، برخی از وقایع بهتر روشن می‌شود؛ چراکه ازقضا در این صحنه هر دو سوار هپتالی دارای گوی‌های پشمین هستند که از اسب‌های

www.SID.ir

Archive of SID

آن‌ها آویزان است (طرح ۳و تصویر۳). لذا این دلایل عملاً نشان‌دهنده این هستند که تنها با استناد به گوی‌های پشمین مذکور نمی‌توان به مفاهیم نهفته در گچ‌بری‌ها به‌ویژه در رابطه با شخصیت شاه پی برد.

طرح ۳: اسب‌سواران در صحنه شکار همراه با گوی‌های پشمین و بدون روبان پا (آرشیو پایگاه میراث فرهنگی درگز-بندیان)



تصویر ۳: گوی پشمین متعلق به اسب هیاطله در صحنه نبرد (نگارندگان).

حال به پرسش اصلی مربوط به این صحنه باز خواهیم گشت؛ اگر این صحنه نشانگر شکار بهرام در ارمنستان یا آذربایجان و حیله بهرام نیست پس می‌بایست چه تفسیری را قائل به جانشینی آن دانست؟ همان‌طور که ذکر گردید بهرام پس از اطمینان از کارساز شدن حیله جنگی، خود را به دشت نساء رسانده و به انتظار بهترین فرصت نشسته تا به دشمن شبیخون زند. بهرام بهترین فرصت را زمانی دیده که شاه هپتالی در بیشه کشمهین به شکار پرداخته و تنها عده کمی همراه وی بوده است که بلافاصله بر وی می‌تازد و او را در مهلکه گرفتار می‌نماید.

ازاین‌رو می‌توان این صحنه را مربوط به بخشی از واقعه غافلگیری شاه هپتالی در کشمهین دانست. وی با خیال آسوده به شکار پرداخته که به‌صورت دو سوار در حالت تاخت به‌سوی گوزن شکار شده به تصویر کشیده شده است و در انتهای آن دو پای اسب و قابی که به‌عنوان جداکننده معرفی گردیده بود درواقع کلیت یک سوار را نشان می‌دهند که به‌نوعی نمادین با جهت مخالف سوارها و به‌صورت سکون و در حالت انتظار به تصویر کشیده شده است. در بخش بعدی سوار به شکل تاخت آوردن به آن‌ها به تصویر شده است که جملگی ماجرای شبیخون زدن به یگان هپتالی مستقر در کشمهین را بازگو می‌نماید و می‌توان آن را به‌طورکلی یک صحنه محتوایی دانست که واقعه پیروزی بزرگی را در این منطقه با تصویر روایت می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

۳-۲. هویت بانوی نقش گردیده در صحنه معرفی شخصیت‌ها

در این بخش صحنه‌ای به‌عنوان معرفی شخصیت‌ها نام‌گذاری گردیده است (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۳) که پنج شخصیت به تصویر کشیده شده‌اند. از چپ به راست این اشخاص شامل هپتالی معتمد، بانویی به همراه یک اسب، آتشدان درحالی‌که دو نفر در اطراف آن ایستاده‌اند و شخصیت فردی که به مدد کتیبه‌های موجود به‌عنوان پیکره وید مهر شاپور شخصی که یزد پسر شاپوران را دژبان مرو و این دستگرد نموده است معرفی گشته است (بشاش، ۱۳۷۶: ۳۴). دراین‌بین تصویر بانویی که دهنه اسبی را گرفته (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۴) به عقیده کاوشگر بندیان به‌عنوان فرشته حامی چهار پایان و اسب‌ها، درواسپا و یا نمادی از الهه آناهیتا معرفی گشته است (مکالمات شخصی با رهبر، ۱۳۹۵).

اما به‌راستی چنین نقشی در مکانی به این اهمیت -محراب تالار- و به‌عنوان صحنه‌ای که به معرفی شخصیت‌ها نام‌گذاری گردیده است چه کارکردی داشته و چه مفاهیمی را برای بازدیدکنندگان عصر خویش بازگو می‌نموده است؟ چه عاملی موجب گردیده تا این نقش که به‌زعم پژوهشگر آن الهه آناهیتا است در این بخش و دوباره پس از صحنه‌ای که مختص به آناهیتا است دیگر بار در کنار و این بار با نمادی که از معدود نقوش این دوره است به تصویر کشیده شود؟ اگر بانوی مذکور فرشته دروسپا است چه دلایلی وجود دارد که در این بخش ظاهر گردد؟ از سویی با توجه به این‌که کاتب و هنرمند در صحنه‌ای همانند صحنه قبلی، هپتالی معتمد را معرفی می‌نماید، با نقر کتیبه‌ای به معرفی آن پرداخته و در صحنه‌ای دیگر پیکره وید مهر شاپور را با تفصیل معرفی نموده چرا و بنا به چه دلایلی به معرفی صحنه‌ای این‌چنینی از طریق نقر کتیبه‌ها اقدام ننموده است؟

همان‌طور که ذکر گردید این نقش اسب و بانویی را به نمایش گذاشته است. بانو در مقابل اسبی تصویر شده و اسب با طنابی که به دور گردنش بسته‌شده است و بخش‌های انتهایی طناب روی لباس‌های بانو ادامه پیدا می‌کند به‌زحمت رام نگه‌داشته شده است. هنرمند به زیرکی تمام صحنه‌های پاهای اسب را تصویر کرده است؛ به‌طوری‌که اسب پای چپ جلویی را برافراشته و دو پای دیگر تصویر شده را پایین‌تر و خارج از قاب گچ‌بری‌ها نشان داده است. لذا این‌گونه تصویرسازی دو پای اسب می‌تواند نشان از افت‌وخیز اسب داشته باشد که با مشاهده دقیق‌تر سایر نقوش می‌توان به این مهم پی برد. این تکنیک در سایر نقوش نیز بکار رفته است و در هر بخشی که لازم بوده است (صحنه شکار و سواران تعقیب‌کننده گوزن‌ها و صحنه نبرد سواران) از این تکنیک جهت نشان دادن حرکت‌ها و جوش خروش اسب‌ها استفاده نموده است. از سویی دیگر اسب مذکور با توجه به ویژگی‌هایی که در آن بکار رفته است به‌احتمال‌قوی کره‌اسبی را نمایان می‌سازد. این ویژگی‌ها شامل:

الف) ابعاد آن به حدی کوچک به تصویر درآمده است که قد آن به‌زحمت به کمر بانوی مقابل آن می‌رسد.

ب) اسب مذکور در گزارش‌ها دارای افسار توصیف گشته است (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۴) اما درواقع فاقد افسار بوده و به‌صورتی به نمایش درآمده است تا به‌گونه‌ای به بیننده القا نماید که سن آن به میزانی نرسیده است تا لگام، افسار و زین بر او بندند؛ چراکه سن اسب می‌بایست حداقل یک سال را گذرانده باشد تا بتوان بر او لگام و زین بست. ازاین‌رو به‌جای افسار به دور گردن اسب ریسمانی دولایه بسته‌شده که ادامه آن توسط دستان بانو جهت کنترل اسب گرفته‌شده که این امر از روی حرکت دست و نوع قرار گرفتن دستان آن قابل‌تشخیص است و امتداد ریسمان تا روی پیراهن بانو نیز ادامه یافته است.

www.SID.ir

Archive of SID

ج) هنرمند با استفاده از به عقب کشیدن پای راست عقبی اسب که عملاً شناسایی جنسیت حیوان را ساده می‌کند توانسته است بر ویژگی ماده بودن آن تأکید ورزد که در جای خود دلایل احتمالی آن ذکر خواهد گردید.

ویژگی‌های ذکر گردیده هرچه بیشتر این پندار را متبادر می‌سازد که نقش اسب با این‌چنین ویژگی‌هایی نمی‌توانسته صرفاً جنبه نمایشی داشته باشد. هرچند پیش از هرگونه تحلیلی می‌بایست نقش بانویی که در مقابل آن ایستاده است را توصیف کرد. این نقش که بانویی را در مقابل اسبی به نمایش گذاشته به‌گونه‌ای است که مهار اسب را به دست گرفته است. لباسی که این بانو به تن دارد دارای تزییناتی شامل سه دایره مماس با نقطه‌ای در مرکز است و با نقوش لباس‌های سواران هپتالی و یکی از کشته‌شدگان آن‌ها قرابت دارد. با نگاهی دقیق‌تر می‌توان به این مهم پی برد که این شباهت در میان برخی از نقوش دیگر نیز به چشم می‌خورد که ازجمله آن‌ها می‌توان به لباس سردار هپتالی، لباس وید مهر شاپور و همچنین لباس سوارکاری که به دنبال شکار است اشاره کرد (تصویر ۷و۸). لازم به ذکر است که در حاشیه کنار تصویر و در امتداد پای برافراشته شده اسب کتیبه‌ای در ادامه کتیبه‌های قبلی حک شده است که ترجمه روان آن چنین است «وید شاپور اخو (سرور،آقا)» (بشاش، ۱۳۷۶: ۳۴).

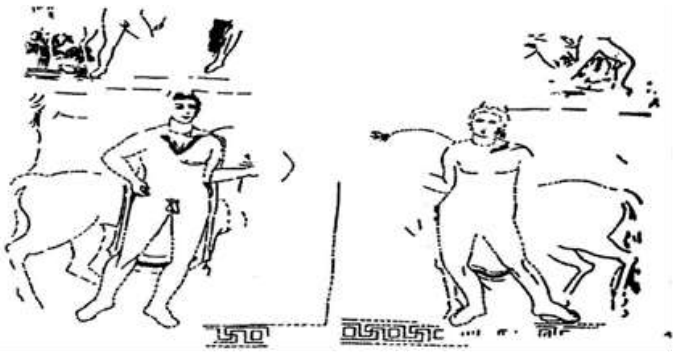
بنا به آنچه پژوهشگر بندیان ذکر کرده این اسب در کنار یک بانوی ساسانی به تصویر کشیده شده است و یکی از معدود نقش‌مایه‌هایی ازاین‌دست محسوب می‌گردد. همچنین اسب مذکور به‌احتمال‌قوی مادیانی است که از اندازه کوچکی برخوردار است. هرچند این امر (اندازه‌ی کوچک) در سایر نقوش ساسانی نیز به چشم می‌خورد و هدف از آن بازنمایی نقوش انسانی ذکرشده که اهمیت بیشتری داشته‌اند تا اشاره به نوع خاصی از نژاد اسب‌ها(۱) (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۴۸)، اما با توجه به این‌که یال‌های اسب نقش شده در بندیان کوتاه و بیشتر به کره‌اسب قرابت دارد تا به اسب‌های کوچک‌جثه؛ می‌توان آن را درواقع کره‌اسب مادیانی دانست که بالطبع بانو را قادر می‌ساخته است تا بدون افسار وی را به‌رغم جست‌وخیزی که از خویش نشان می‌دهد و گویی قصد جهیدن به بیرون از قاب را دارد کنترل نماید (تصویر ۵).

از دیرباز اسب در فرهنگ ایرانی از اهمیت بالایی برخوردار بوده است به‌گونه‌ای که بر اساس نوشته‌های یونانیان هیچ‌یک از پارسیان ممتاز بشمار نمی‌آیند مگر در اسب‌سواری مهارت بالایی داشته باشند و هیچ‌کدام بدون اسب رودرروی دشمن نمی‌ایستند (گزنفون، ۱۳۸۹: ۱۱۱). توصیف اسب خسروپرویز که شبدیز نام دارد، به‌عنوان یک اسب اصیلِ بی‌مانند، در متون مورخان اسلامی ذکر گردیده است (بلعمی، ۱۳۷۷: ۲۲۰) و پادشاه را سالار مردان و اسبان را سالار چهارپایان توصیف می‌نماید (ماحوزی، ۱۳۷۷: ۲۲۸). و یکی از سه نمود جسمانی خدای تیشتر -حامی بارندگی و حاصلخیزی- به شمار می‌رود (ده پهلوان و هندیجانی، ۱۳۹۴: ۵۷). همچنین اسب را نمادی از فرشته دروسپا عنوان نموده‌اند (سجادی راد، ۱۳۹۲: ۱۱۳) و میترا سوار بر اسب‌های سفیدی توصیف‌شده است که اسب‌های سفیدی آن را می‌کشند (برن و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۲۴). از سویی دیگر قدیمی‌ترین نقشی که در آن اسبان به همراه زنانی به تصویر کشیده شده‌اند مربوط به نگاره داسکیلیون (ارگیلی) آناتولی یکی از ساتراپی‌های هخامنشیان است که زنان را درحالی‌که سوار بر اسب‌هایی هستند به نمایش گذاشته است (کخ، ۱۳۸۶: ۲۷۴). پس‌ازآن ما تنها در دیلبرجین واقع در ۴۰ کیلومتری شهر بلخ و در پرستشگاه دیوسکوری شاهد حضور خدایان همراه با اسب هستیم که ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را دارا هستند (شنکر، ۱۳۹۲: ۱۰۳).

www.SID.ir

Archive of SID

این تصاویر درواقع خدایان دوقلوی (زن و مرد) یونانی را بازگو می‌نماید که عموماً به‌صورت عریان به تصویر کشیده می‌شوند (طرح ۴) و اصولاً در بخش جلویی درگاه‌های معابد همراه با یک اسب که باوجود عریان بودن دارای افسار هستند به‌عنوان «نگهبان درها» توصیف گشته‌اند (همان: ۱۰۴). در دوره ساسانی ترکیب نقش زن در کنار اسب کمیاب است و تنها می‌توان نقش آناهیتا را سوار بر حیوانی اساطیری مشاهده نمود که در حال نواختن نی بر روی آن است (کریستین سن، ۱۳۷۹: ۶۲۷؛ تصویر ۴).



طرح ۴: نقش خدایان دوقلو در پرستشگاه دیوسکوری (شنکر، ۱۳۹۲: ۱۰۳).

تصویر ۴: نقش آناهیتا سوار بر حیوان اساطیری (کریستین سن، ۱۳۷۹: ۶۲۷).

حال باری دیگر به اصلی‌ترین پرسش خویش در رابطه با این نقش می‌پردازیم؛ نقش اسب به همراه یک بانو با ویژگی ذکرشده در این‌چنین مکانی که در درون محراب جانمایی گردیده است چه مفهومی را می‌توانسته بازگو نماید؟ ذکر این نکته لازم است که می‌باید این مفهوم به آن حد واضح و گویا باشد که کاتب را ملزم به معرفی آن ننموده است و می‌توان آن را به همان حد در نزد جامعه عصر ساسانی گویا دانست که نقش شاه و اهورامزدا در قاب میانی در کنار آتشدان گویا و مبرهن شمرده می‌شده است، و بالعکس در رابطه با نقش وید مهر شاپور و هپتالی معتمد ذکر کتیبه‌ای برای معرفی آن‌ها احساس می‌گردیده است.

ازآنجاکه این نقش را یکی از نمادهای آناهیتا عنوان نموده‌اند (مکالمه شخصی با رهبر، ۱۳۹۵) می‌بایست این‌گونه عنوان نمود که نقش مذکور با ویژگی‌های برشمرده شده، نمی‌توانسته کاندید مناسبی برای آناهیتا باشد زیرا که نقش اسبی که تصویر شده با توجه به ویژگی‌های آن مطمئناً یک کره‌اسب مادیان را به نمایش گذاشته است که هیچ‌گونه لگام، زین و افساری برای آن تعبیه نگشته است. از سویی دیگر هنرمند با زیرکی تمام با کشیدن یک پای اسب به نحوی توانسته است تا این ویژگی وی را برجسته نماید تا بر مادیان بودن آن تأکید ورزد و افت‌وخیز اسب را به نمایش درآورد (تصویر ۷). درجایی دیگر الهه آناهیتا را دارای اسبانی دانسته‌اند که گردونه حامل وی را به حرکت درمی‌آورند (سجادی راد و سجادی راد، ۱۳۹۲: ۱۱۴) که با کره‌اسب مادیان موجود در گچ‌بری‌های محراب مغایرت دارد.

همچنین بانویی که ریسمان این اسب را محکم در دستان خویش نگه‌داشته است با عنوان آناهیتا معرفی‌شده که به لحاظ پوشش نیز با دو نقش دیگر که از سوی پژوهشگر به‌عنوان الهه آناهیتا معرفی گردیده و ازقضا در هر دو صحنه نیز همراه با کوزه‌ای آب به تصویر درآمده است (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۷۵) تفاوت دارد و لباس آناهیتا در هر دو صحنه به‌صورت چین‌دار و مواج با نقوش کاملاً متفاوت است (تصویر ۶) و بالعکس نقش لباس

www.SID.ir

Archive of SID

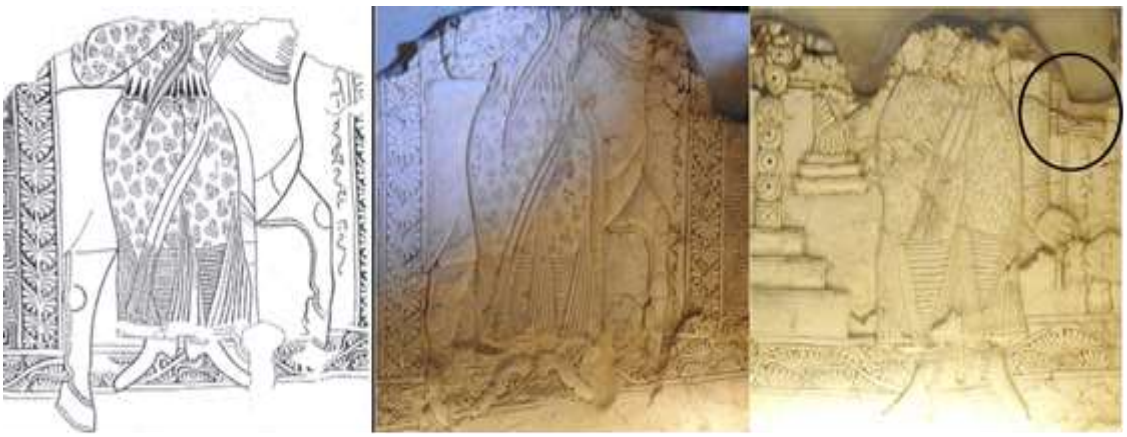
بانوی موردبحث به نقوش هپتالی کشته‌شده و به زیرخاک افتاده و سوار هپتالی بیشتر شباهت دارد چراکه لباس این دو شخص نیز از همین تزیینات سه حلقه‌ای برخوردار هستند. آلتهایم نیز در رابطه با زنان درباری هپتالی این‌گونه می‌نویسد «بانوی اشرافی هپتال لباس بلندی بر تن و سرپوش درازی که به‌طرف عقب حالت تیز شونده‌ای به خود پیدا می‌نماید بر سر دارد» (آلتهایم، ۱۳۹۳: ۴۶۱) که با نقش مذکور کمابیش همخوانی دارد. همچنین نمی‌توان این فرض را استوار دانست که باوجوداینکه در دو مکان نقش آناهیتا عیناً تکرار گردیده است در مکانی دیگر که در توالی داستان قرار دارد تصویر متفاوت و وارونه‌ای از نقوش و لباس به همراه کره‌اسب مادیانی برای آناهیتا لحاظ گردد که نوعی ناهماهنگی را به ذهن هر پژوهشگر بی‌غرضی القا نماید. علاوه بر این پژوهشگر بندیان این احتمال را پیش کشیده است که یکی از شخصیت‌های ایستاده در کنار آتشدان در محراب شخصیت آناهیتا را بازگو می‌نماید، حال اگر این فرض را بپذیریم می‌بایست آناهیتا را با همان لباس و پوشش قبلی مشاهده کنیم؛ ولیکن پوشش تفاوت داشته و به لحاظ فرم شباهت نزدیکی با پوشش بانوی موردبحث دارد اما در این میان مشخصه‌ای وجود دارد که شخصیت آناهیتا را می‌توان به‌وسیله آن شناخت و خود پژوهشگر نیز بر آن صحه گذاشته است و آن وجود روبان‌هایی است که در پشت سر هر دو آویزان است(تصویر۵) و یکی از نشانه‌های خدایان و شاهان عنوان شده است (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۷۴). درحالی‌که در رابطه با بانوی موردبحث ابداً نشانه‌ای ازاین‌دست مشاهده نمی‌شود و تنها نشانه‌ای که آن را به‌عنوان فرشته حامی چهارپایان دروسپا نموده است کره‌اسب مادیانی است که به‌وسیله یک ریسمان دولایه به دور گردن محکم مهار گردیده است (مکالمه شخصی با رهبر، ۱۳۹۵). از سویی دیگر باید گفت که هر جا نامی از این فرشته به میان آمده است؛ همراه با اسب‌های زین شده و گردونه‌های تندرو و چرخ‌های خروشنده توصیف شده است (پورداوود، ۱۳۷۷: ۳۷۵) درحالی‌که هیچ‌کدام از این موارد ذکر گردیده با اسب مذکور همخوانی ندارد. با تمام تفاسیر ارائه گردیده می‌توان تا حد زیادی فرضیه آناهیتا بودن بانوی مذکور و همچنین دروسپا خواندن وی را مردود دانست. ولیکن اگر به‌راستی موارد فوق با نقش همخوانی ندارند پس کدام هویت را می‌توان برای وی قائل گشت؟ باری دیگر به صحنه نبرد بهرام گور بازمی‌گردیم:

بهرام گور هپتالیان را در کشمهین، نزدیکی مرو غافلگیر کرده و شکست می‌دهد (آلتهایم، ۱۳۹۳: ۴۳۹). «و بهرام خاقان ترک را به دست خویش بگرفت و بکشت و آن لشکرگاه بماند باآن‌همه خواسته و با تاج خاقان» (طبری، ۱۳۶۲: ۶۲۲/۲). «و هرچه اندر تاج خاقان و اندر خواسته او غنیمت یافته بود بفرمود تا به آتشخانه آذربایگان بردند و آنجا آویختند و زن خاقان خاتون بزرگ اسیر افتاده بود به دست بهرام، او را بفرستاد تا خادمی آتشخانه آذربایگان کند» (همانجا). وی تمامی غنائم را به همراه اسیران که در میان آن‌ها مهین بانوی خاقان نیز به چشم می‌خورد به آتشکده آذربایجان فرستاد تا در آنجا خدمت نمایند (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۳۲۲). «بر بخش‌هایی از کشور ترک دست یافت و مرزبانی بر آن گماشت» (ابن اثیر،۱۳۸۴: ۴۷۰). همان‌طور که در متون تاریخی ذکر گردیده بهرام پس از شکست خاقان ترک به حرم‌سرای وی دست می‌یابد و شهبانوی وی را به اسارت درمی‌آورد که در عصر خویش کاری بود سترگ و به دستور وی فتح‌نامه‌های بسیاری نوشته و به ایالات و شهرهای امپراطوری خویش فرستاد تا همگی را از این پیروزی آگاه نماید (بلعمی، ۱۳۷۷: ۶۵۰). مقام شهبانویان ترک به حدی بالا بوده است که در یک مورد در بخارا پس از درگذشت همسر بجای وی بر تخت می‌نشیند (آلتهایم، ۱۳۹۳: ۴۶۱). متون تاریخی قرون اولیه اسلامی نیز از قبیل طبری، ثعالبی، بلعمی و... همگی این واقعه را به‌تفصیل شرح داده‌اند که با گچبری‌های به‌دست‌آمده از

www.SID.ir

Archive of SID

بندیان کمابیش مطابقت می‌نماید به‌نحوی‌که ماجرای غافلگیری شاه هپتالی در نخجیرگاه و نبرد با بهرام گور در صحنه نخست و صحنه پیروزی در انتهای آن و صحنه‌ای آیینی که احتمالاً در راستای نکوداشت مقام آناهیتا نقش گردیده است و شاه وی را یاری‌رسان خویش در این نبرد دانسته است. در قاب چهارم، انتصاب حاکمی برای آن بخش از قلمرو هیاطله که به چنگ آورده بود و انتصاب دژبانی برای مرو در همین قاب بازنمایی شده است. ولیکن در کنار نقش هپتالی معتمد به ناگاه بانویی ظاهر می‌گردد که کره‌اسب مادیانی را با ریسمان دولایه‌ای به دست خود مهار داشته است. توصیفات واقعه همان‌طور که در متون نقل گردیده، در گچ‌بری‌ها نیز نقش بسته است و از لحظه غافلگیری دشمن در حین شکار گرفته تا انتصابات را دربرمی‌گیرد اما در این میان از فرستادن پیشکش‌ها و غنائم برای آتشکده شیز صحنه‌ای به چشم نمی‌خورد؛ اقدامی آیینی و ایدئولوژیک که نبرد بهرام و پیروزی وی را جاودانه کرد (نیکویی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۰). با نگاهی دقیق‌تر این صحنه مهم را نیز شاید بتوان یافت. نقش بانوی قرار گرفته در صحنه معرفی شخصیت‌ها به همراه کره‌اسب مادیان با تمامی ویژگی‌های ذکر گردیده شاید مناسب‌ترین جانشین برای به نمایش گذاشتن این اقدام ایدئولوژیک بهرام باشد چراکه نقش مذکور همان‌طور که در نقوش دیده می‌شود به لحاظ پوشش قابل‌مقایسه با لباس هیاطله است و همخوانی کامل با لباس بانوان هپتالی دارد و به همراه داشتن کره‌اسب مادیانی که هیچ‌گونه زین و لگام و افساری ندارد نشانی از کرنش نمودن و پستی منزلت دارد و به آن حد این نقش واضح و گویا بوده است که کاتب را ملزم به نقر کتیبه‌ای برای معرفی شخصیت وی ننموده است (البته منوط به این مهم که متون به‌درستی خوانش گردیده باشند) به‌عبارتی‌دیگر این شخصیت را می‌توان مناسب‌ترین جانشین برای شهبانوی هپتالی معرفی نمود که درواقع در کنار هپتالی معتمد در مکانی که هر بیننده‌ای پس از ورود به تالار ورودی به دلیل قرارگیری در سوی مقابل بلافاصله قابل‌شناسایی است و تا حدی این نقش پراهمیت جلوه می‌نموده است که در درون محراب و در کنار سایر شخصیت‌ها قرار گیرد و کامل‌کننده پازلی هست که در این مکان به‌صورت سکانس‌های یک فیلم این واقعه را شرح داده‌اند.



تصویر ۵ : از راست به چپ: آناهیتا؟ در کنار محراب و شهبانوی هپتالی(نگارنده و آرشیو پایگاه میراث فرهنگی درگز-بندیان).

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۶: از راست به چپ: شهبانوی هپتالی، الهه آناهیتا در صحنه‌ایینی و آناهیتا در صحنه تاج بخشی (نگارندگان).

تصویر ۷: کره‌اسب بدون زین با ریسمانی به دور گردن، پای عقب کشیده شده جهت بارز نمودن جنسیت مادیان (نگارندگان).

تصویر ۸: از چپ به راست: تزیینات سه حلقه‌ای لباس سرباز هپتالی برخاک افتاده و سوار هپتالی در نبرد سواران (نگارندگان)

۳-۳. هویت شاه یا امیر انتصاب شده در صحنه تاج بخشی

در پنل پایانی صحنه‌ی اول به‌عنوان صحنه تاج بخشی شناخته می‌شود و آن را مراسمی دانسته‌اند که مربوط به اعطای منصب به هپتالی دست‌نشانده است (رهبر، ۱۳۹۰: ۱۷۴). در این مراسم نخستین فرد از سمت چپ که روبان بلندی در پشت سر خویش دارد می‌تواند تصویر شاه و یا خدا باشد و دومین فرد که دامن کوتاهی با

www.SID.ir

Archive of SID

نقوش مسبک حیوانی بر تن و چکمه بلندی بر پا دارد قطعاً امیر یا پادشاه است (رهبر، ۱۳۷۶: ۱۴). نفر سوم لباس چین‌دار و نفر چهارم لباسی با نقوش گل اناری و مرواریدهایی در مچ پاها دارند، بین نفر سوم و چهارم کوزه دودسته‌ای قرار دارد و ظاهراً یکی از نفرات سوم و چهارم آناهیتا است (همانجا). بر اساس تفاسیر ارائه‌شده توسط کاوشگر بندیان می‌بایست، مخاطب نقش هپتالی معتمد را پس از ظاهر شدن در محراب (تصویر ۹)، باری دیگر در صحنه تاج بخشی شاهد باشد. این در حالی است که از دژبان مرو و حاکم دستگرد علیرغم کتیبه‌ی به نسبت طولانی که در مورد انتصابش توضیح می‌دهد هیچ نقشی قابل‌شناسایی نیست و تنها تصویر شخصیت مهمی که وی را منصوب نموده دیده می‌شود.

تصویر ۹: هپتالی معتمد در محراب (نگارندگان).

در سوی دیگر شخصیت هپتالی معتمد کتیبه کوتاهی به این شرح به معرفی وی می‌پردازد «من اپتالیط پسر وه.... اپتالیط معتمد» (بشاش، ۱۳۷۶: ۳۵). باکمال شگفتی در صحنه بعدی که دقیقاً پس از کتیبه معرفی یزداد به تصویر کشیده شده است، به گفته رهبر هپتالی معتمد در مراسم تاج بخشی حاضر می‌گردد که جای بسی تأمل دارد. ازلحاظ سبک‌شناسی در این تصویر هپتالی معتمد لباس متفاوتی بر تن دارد! در حالیکه در صحنه محراب هپتالی معتمد لباس نظامی و در صحنه تاج بخشی -همین صحنه- لباسی کوتاه با نقوش مسبک حیوانی پوشیده است. همچنین در صحنه‌ی ضیافت نیز نخستین شخص چهارزانو زده پوششی مشابه شخصیت هپتالی معتمد در صحنه‌ی تاج بخشی دارد (تصویر ۱۰و طرح۵).

تصویر ۱۰: مقایسه پوشش فرد منصوب‌شده در صحنه تاج‌بخشی و فرد نشسته در صحنه ضیافت (نگارندگان).

www.SID.ir

Archive of SID

طرح ۵ : مقایسه پوشش شخص تاج‌بخشی شده در دو صحنه تاج‌بخشی و ضیافت (آرشیو میراث فرهنگی درگز-بندیان).

حال با این تنوع نقش لباس پرسش اصلی این است که آیا نقش فرد صحنه تاج بخشی بازگوکننده شخصیت هپتالی معتمد است؟ اگر پاسخ مثبت است می‌بایست هپتالی معتمد آن‌قدر مهم بوده باشد که به‌وسیله کتیبه‌های نقر گردیده به‌تفصیل در ارتباط با جایگاه وی سخن رانده شود. درحالی‌که در مورد وی تنها به کتیبه‌ای کوتاه بسنده شده است. از سوی دیگر در ارتباط با یزد پسر شاپور در کتیبه‌ها به‌تفصیل توضیح داده‌شده است و در کمال شگفتی حتی تصویر شخصی که وی را انتصاب نموده است نیز در این مکان به تصویر درآمده است اما از خود یزداد، شخصی که به دژبانی مرو و این دستگرد انتصاب گردیده است هیچ تصویری بازنمایی نشده است که جای تأمل دارد. از دیگر نکات مهم پیرامون این واقعه، ماجرای آغاز حمله هپتال‌ها به مرزهای ایران است که هیچ‌گونه اشاره‌ای به تسخیر و مقاومت مرو نشده است؛ تنها به ورود هپتال‌ها به مرو پس از شنیدن خبر قبول باج از طرف دربار ایران اشاره شده است. همچنین مشخص نیست که آیا پیش‌ازاین واقعه مرو زیر سلطه ایران قرار داشته است یا خیر؟ که درهرصورت با تسخیر دوباره مرو به دست بهرام گور سلطه ایران باری دیگر بر این شهر مهم و استراتژیک برقرار می‌گردد و از همین رو است که در کتیبه‌ای نسبتاً طولانی فرایند انتصاب دژبان آن در این مکان ذکر گردیده است.

با نگاهی دقیق‌تر نیز می‌توان توالی داستانی را به نحو منطقی‌تری بازسازی نمود؛ چراکه صحنه تاج بخشی دقیقاً در قاب بعدی پس از نقش ویدمهر شاپور و نه پس از تصویر هپتالی معتمد به نمایش درآمده است. در صحنه ضیافت به‌طورکلی سه شخصیت را می‌توان شناسایی نمود. نخستین فرد شخصی چهارزانو زده است که با لباسی مشابه شخص منصوب‌شده در صحنه تاج بخشی ظاهر گردیده، شخصیت بعدی در مرکز صحنه ضیافت، به‌صورت لمیده دیده می‌شود که بخش بالاتنه آن ازمیان‌رفته ولی بخش‌های پایینی آن تا حدودی سالم مانده است. نقش مذکور به چند دلیل عمده می‌توانسته مهم‌ترین فرد در صحنه ضیافت باشد چراکه آن‌قدر از مرتبه بالاتری نسبت به دو فرد دیگر برخوردار است که در حضور آن دو به شکل لمیده به تصویر درآمده است. همچنین به لحاظ پوشش نیز با نگاهی دقیق به پوشش وی می‌توان به دو نکته پی برد؛ نخست زربافت بودن لباس وی که کاملاً متفاوت از باقی پوشش‌ها است و دیگر کمربند زرینی که بر کمر دارد آشکارا نشان از جایگاه اجتماعی بالای وی در این صحنه دارد. ولی یکی از نکات کلیدی آن عدم وجود روبان‌های مشخصه شاهان در این صحنه است که قابل‌شناسایی نیست و به‌احتمال‌قوی نمی‌تواند بازگوکننده شخصیت

www.SID.ir

Archive of SID

شاه باشد (تصویر ۱۱). پس می‌بایست این نقش بازگوکننده مقامی‌باشد که به لحاظ جایگاه از مقام شاهنشاه ایران پایین‌تر و درعین‌حال بالاتر از مقام‌های محلی باشد که بدین گونه به نمایش درآمده است. حال پرسش اصلی این است که این مقام با کدام‌یک از شخصیت‌های تاریخی این دوره بیشتر همخوانی دارد؟

تصویر ۱۱: پوشش فرد مرکزی در صحنه ضیافت با لباس زربافت (نگارندگان).

با نگاهی به متون می‌توان به جریانات تاریخی پس از پیروزی بهرام بر هپتال‌ها پی برد. در متونی از قبیل شاهنامه فردوسی ذکر گردیده است که پس از رسیدن بهرام به تیسفون ولایت خراسان را به برادرش می‌سپارد:

بنرسی چنین گفت یک روز شاه — کز ایدر برو با نگین و کلاه
خراسان ترا دادم آباد کن — دل زیر دستان بما شاد کن
بفرمود تا خلعتش ساختند — گرانمایه گنجی بپرداختند
بدو گفت یزدان پناه تو باد — سر تخت خورشید گاه تو باد

(شاهنامه، دفترششم: ۱۶۹۵-۱۷۰۰)

حال می‌توان تا حد زیادی در ارتباط با نقش مذکور با اطمینان سخن گفت؛ به‌عبارتی‌دیگر تنها شخصیت تاریخی که می‌تواند بهترین کاندید به‌منظور شناسایی این پیکره باشد شخصیت نرسی است که پس از پیروزی و فتح بهرام گور به خراسان گسیل می‌گردد تا فرمانروایی این بخش از ایران را بر عهده گیرد. لذا بیراهه نیست اگر متصور شویم که نقش آن به‌عنوان حاکم کل خراسان در این نقطه از منطقه که محل رهایی خراسان از شر دشمن دیرینه باشد حک گردد. از سویی نحوه قرارگیری وی در میانه و مرکز بزم و حالت لمیدگی و نوع پوشش وی به‌راستی با باقی اشخاص تفاوتی فاحش دارد که همگی دال بر اهمیت جایگاه اجتماعی وی دارد.

با تفاسیر ارائه گردیده می‌توان این‌گونه عنوان نمود که بازسازی صحنه تاج بخشی به‌عنوان صحنه اعطای منصب به حاکم دست‌نشانده هپتالی دارای ابهام‌های فراوانی است. درحالی‌که مناسب‌ترین کاندید به‌منظور این‌چنین صحنه‌ای دژبان مرو است که درواقع حکمرانی منطقه‌ای را برعهده داشته است که در حیطه قلمرو ایرانی قرار داشته و از همه مهم‌تر یکی از پایه‌های حوزه فرمانروایی آن همین دستگردی است که آتشکده در مرکزیت آن بنا گشته است. همچنین در صحنه بزم می‌توان شخصیت وی را در حضور مقام بالاتر که همان

www.SID.ir

Archive of SID

برادر شاه است متصور گشت. البته نباید از یاد برد که در انتهای صحنه بزم نیز با توجه به اینکه بخش‌هایی از پاهای یک فرد قابل‌شناسایی است می‌توان حضور فرد دیگری را تشخیص داد. هرچند هرگونه اظهارنظری در این رابطه با هویت این شخص مشکل است زیرا که شدت صدمات به حدی است که از جزییات و برجا بودن نقوش در این بخش نمی‌توان اطمینان داشت ازاین‌رو تنها می‌توان حضور فردی را در این بخش متصور گشت که در بخش انتهایی مهمانی قرار دارد.

۴. نتیجه

در رابطه با نقوش گچبری بکار رفته در تالار آتشکده بندیان نیز همان‌گونه که ذکر گردید؛ در وهله نخست تمامی تحلیل‌ها و تفاسیر ارائه گردیده کاملاً با نقوش منطبق جلوه می‌داد. ولیکن با نگاهی دقیق‌تر به مدارک موجود اعم از نقوش گچبری، کتیبه‌های بکار رفته در تالار، سایر مدارک باستان‌شناسی و همچنین متون تاریخی و ادبی قرون اولیه اسلامی پرسش‌های بسیاری مطرح گردید که نگارندگان سعی نمودند تا حد امکان به این پرسش‌ها پاسخ قانع‌کننده و علمی داده شود. نقوش مزبور که تا به امروز در ۷ صحنه معرفی گردیده بودند با بازنگری‌های به‌عمل‌آمده به ۶ صحنه تقلیل پیدا نمود و صحنه‌ای که به‌عنوان حیله بهرام و شکار وی در شمال غرب ایران معرفی گشته بود، به همراه جنگ سواران دو صحنه مجزا را شامل می‌گشت. ولی با مدارک و شواهدی که ارائه گردید مشخص شد که دو صحنه مذکور درواقع تنها واقعه غافلگیری شاه هپتالی و یارانش در بیشه کشمهین را بازگو می‌نماید که در خلال آن شاه هپتالی گرفتار می‌گردد. همچنین در صحنه معرفی شخصیت‌ها شخصیت بانویی که به همراه یک کره‌اسب به تصویر کشیده شده بود درواقع نه الهه دروسپا و نه الهه آناهیتا بلکه همسر و مهین بانوی هپتالی است که بنا بر مستندات ارائه گردیده به دست بهرام گور اسیر و به همراه سایر غنائم به‌عنوان کنیز به آتشکده آذرگشنسب فرستاده می‌شود. همچنین در صحنه تاج بخشی که به‌عنوان صحنه انتصاب شاه هپتالی معرفی گشته بود با شواهد و مدارکی که ذکر گردید درواقع صحنه‌ای است که مربوط به قدرت گیری دژبان مرو بوده است که از اهمیت بالایی برخوردار بوده است. در صحنه بعدی که صحنه ضیافت است شخصیت لمیده که شخصی عالی‌رتبه غیر از شاه است به همراه وی و شخص دیگری به مناسبت این پیروزی‌ها به بزم نشسته‌اند. هرچند نگارندگان ذکر این نکته را بر خود لازم می‌دانند که شخصیت‌های موجود با توجه به‌شدت صدمات وارده دارای ابهامات فراوانی است و شخصیت‌های مذکور کماکان در هاله‌ای از ابهام قرار دارند و نمی‌توان در مورد هویت واقعی آن‌ها اظهارنظر قطعی نمود. امید است در پژوهش‌های آینده با به دست آوردن مدارک بیشتر به پرسش‌های باقی‌مانده پاسخ‌های مناسبی داده شود.

تشکّر و قدردانی

نگارندگان بر خود لازم می‌دانند از استاد مهدی رهبر که از مطالعه گچبری‌های بندیان استقبال نمودند و این فرصت را به نگارندگان اعطا نمودند؛ کمال قدردانی را داشته باشند.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت‌ها

۱. اسب‌های کوچک‌جثه اصطلاحاً به اسب پرزوالسکی معروف هستند و نمونه‌ای از آن توسط دمورگان از شوش به‌دست‌آمده است دارای یال‌هایی پر مو بوده است (پاتس، ۱۳۸۸: ۱۵۴).

منابع

ابن اثیر، عزالدین، (۱۳۸۴)، تاریخ کامل،ترجمه سید حین روحانی، چاپ سوم، تهران: نشر اساطیر، جلد دوم.

ابن خردادبه، عبیدالله ابن عبدالله، (۱۸۸۹)، المسالک و الممالک، ترجمه سعید خاکرند، چاپ اول، بیروت: ناشر، دار صادر افست لیدن، جلد(۱).

آلتهایم، فرانس، (۱۳۹۳)، ساسانیان و هون‌ها، ترجمه هوشنگ صادقی، چاپ اول، تهران: انتشارات تاجیک.

برن، لوسیلا، گاردنر، جین ف، پیچ، ر.ی، جورج، هارت، جین گرین، میراندا،۱۳۸۷، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.

بلعمی، ابوعلی محمد،(۱۳۷۷) ، تاریخ بلعمی،۲جلدی، به تصحیح محمدتقی بهار و به کوشش محمدپروین گنابادی، تهران. چاپ دوم.

بی نام، منتشرنشده، آرشیو طرح‌های نقوش گچ‌بری بندیان. پایگاه بندیان.

بشاش کنزق، رسول، (۱۳۷۶)، «قرائت کتیبه‌های بندیان درگز" دست‌گرد یزدش‌اپوران"»، گزارش‌های باستان‌شناسی (۱)، تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی سازمان میراث فرهنگی کشور، صص۳۸-۳۳.

بویس، مری، (۱۳۸۶)، تاریخ کیش زرتشت، ترجمه همایون صنعتی زاده، تهران: نشر توس، جلد دوم.

پاتس، دنیل تی، (۱۳۸۸)، باستان‌شناسی ایلام، ترجمه زهرا باستی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

پوپ، آرتور اپهام، (۱۳۸۷)، گچ‌بری‌های ساسانی، سیر در هنر ایران، زیر نظر آرتور اپهام پوپ و فیلیس اکرمن، ترجمه دریا بندری و دیگران، تهران: انتشارات علمی فرهنگی، جلد دوم.

پورداوود، ابراهیم، (۱۳۷۷)، یشتها، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر، جلد دوم.

ثعالبی، ابوالملک بن محمد، (۱۳۶۸)، غرر الاخبار الملوک افرس و سیرهم، تهران: نقره.

جعفری، محمدجواد، (۱۳۹۴)، « بنای تاریخی تپه قلعه خان (گزارش توصیفی و دیدگاه‌های مقدماتی)»، مروری بر باستان‌شناسی خراسان: مجموعه مقالات سومین همایش باستان شناسان جوان ایران/ به کوشش شهرام زارع، صص ۹۲-۸۰.

دریایی، تورج، (۱۳۸۳)، شاهنشاهی ساسانی، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران: انتشارات ققنوس.

ده پهلوان، مصطفی، قنواتی هندیجانی، (۱۳۹۴)، « تأملی در برخی نقش‌مایه‌های نمادین حیوانی بر مهرها و گل مهرهای ساسانی؛ نمونه‌های موردپژوهش: مهرها و گل مهرهای ساسانی موزه مقدم»، مجله مطالعات باستان‌شناسی، دوره۷ شماره ۲، صص ۴۷-۶۷.

رهبر، مهدی، (۱۳۷۶)، « کاوش‌های باستان‌شناسی بندیان درگز»، گزارش‌های باستان‌شناسی (۱)، تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی سازمان میراث فرهنگی کشور، صص۹-۳۲.

سجادی راد، سیده صدیقه، سجادی راد، سید کریم، (۱۳۹۲)، « بررسی اهمیت اسبدر اساطیر ایران و سایر ملل و بازتاب آن در شاهنامه فردوسی»، پژوهشنامه ادب حماسی، سال نهم، ماره شانزدهم، صص ۱۲۸-۹۹.

شنکر، مایکل، (۱۳۹۲)، « معماری مذهبی ایران در دوره هلنیستی، ترجمه شیرین نوروزی و بیژن باجوروند»، پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس، سال پنجم، شماره نهم، صص ۹۸-۱۱۸.

طبری، محمد بن جریر،(۱۳۶۲)، تاریخ طبری یا تاریخ الرسل الملوک، ترجمه ابولقاسم پاینده، جلد دوم، تهران: اساطیر.

فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۴)، شاهنامه، ۸جلدی، به کوشش جلال خالقی مطلق و محمود امید سالار،دفتر سوم ، نیویورک : بنیاد میراث ایران.

فرنبغ دادگی،(۱۳۸۵)، بندهش،گزارش مهرداد بهار، تهران: توس.

www.SID.ir

Archive of SID

کایم، باربارا، (۱۳۹۴)، «آتشکده‌های زرتشتی»، فصلنامه پاژ، دوره جدید سال چهارم، شماره دوم، شماره پیاپی۱۸، ترجمه میثم جلالی، صص۶۱-۷۴.
کریستین سن، آرتور امانوئل، (۱۳۷۹)، ایران در زمان ساسانیان، غلامرضا رشید یاسمی، تهران: نشر دنیای کتاب.
گایبوف، واصف، کوشلنکف، گنادیج، (۱۳۹۴)، «آتشکده‌های جنوب ترکمنستان»، فصلنامه پاژ، سال چهارم، شماره دوم، شماره پیاپی۹۱-۲۰، ترجمه میثم جلالی، صص۱۰۳-۱۱۶.
گزنفون، (۱۳۸۹)، زندگی کوروش، ترجمه ابوالقاسم تهامی، تهران: نشر نگاه.
گیرشمن، رومن،(۱۳۷۹)، بیشاپور،ج. اول، ترجمه اصغر کریمی، تهران. انتشارات میراث فرهنگی.
لباف خانیکی، رجبعلی، (۱۳۹۴)،« کهندژ نیشابور در دوره ساسانیان»، مروری بر باستان‌شناسی خراسان: مجموعه مقالات سومین همایش باستان شناسان جوان ایران/ به کوشش شهرام زارع، صص ۹۹-۱۰۹.
لباف خانیکی، میثم،(۱۳۹۴)، «خراسان در عصر ساسانی (۲۲۴-۶۵۱م)» ، گذری بر باستان‌شناسی خراسان: گزیده‌ای از یافته‌های باستان‌شناختی و نفایس تاریخی- فرهنگی خراسان/ به کوشش میثم لباف خانیکی، صص ۶۱-۶۷.
ماری کخ، هاید، (۱۳۸۶)، از زبان داریوش، ترجمه پرویز رجبی، تهران: نشر کارنگ، چاپ سوم.
ماحوزی، مهدی، (۱۳۷۷)، « اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی»، مجله دانشکده علوم ادبیات و علوم انسانی، دوره ۱۴۷ و ۱۴۶ شماره ۱۴۶، صص ۲۰۹- ۲۳۵.
منصوری، امیر، کرمیان، غلامرضا، (۱۳۹۱)، « هنر گچ‌بری دوره ساسانی در محوطه باستانی برزوقاله، کوهدشت لرستان»، فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، سال پنجم، شماره دهم، صص۷۳-۸۲.
نیکویی، علیرضا، برکت بهزاد، غیوری، معصومه، (۱۳۹۴)، « بازنگری روایات تاریخی یزدگرد اول و بهرام پنجم با تأکید بر تحلیل انتقادی گفتمان»، فصلنامه ادب پژوهی، دوره، شماره ۳۱، صص ۹-۳۸.
هاشمی زرج آباد، حسن، فرهنگ خادمی ندوشن،مهدی موسوی کوهپر و جواد نیستانی، (۱۳۸۹)، «چهار تاقی خانه دیو، آتشکده‌ای نویافته از دوره ساسانی»، باغ نظر، شماره ۱۵، صص ۷۹- ۹۲.
هژبری، علی،(۱۳۹۴)، « مروری بر باستان‌شناسی خراسان»، مجموعه مقالات سومین همایش باستان شناسان جوان ایران به کوشش شهرام زارع، صص ۵۷-۷۹.
ویسهوفر، یوزف، ۱۳۸۸، ایران باستان از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ پس از میلاد، ترجمه مرتضی ثاقب فر، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ دهم.
ـــــــــــ ، (۱۳۸۸)، شهرستان‌های ایرانشهر، ترجمه شهرام جلیلیان، تهران: توس.
ـــــــــــ(۱۳۹۰)، «آتشکده بندیان درگز؛ یک‌بار دیگر»، پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس ۴ و ۵: ۱۷۷-۱۶۷.
ـــــــــــ (۱۳۹۴)، « آیا امامزاده روستای محمد ولی بیک یک آتشکده است؟» ، مروری بر باستان‌شناسی خراسان: مجموعه مقالات سومین همایش باستان شناسان جوان ایران به کوشش شهرام زارع، صص۹۲-۹۸.

www.SID.ir