عباس رضائی‌نیا[1]

سیر تحول هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران

نقش‌برجسته‌ها در مطالعهٔ تاریخ هنر ایران اهمیت ویژه ای دارد و از طریق آنها می‌توان به بسیاری از روشهای بیان و نیز فنون هنری ایرانیان و دیدگاههای ایشان راه برد. نخستین نقش‌برجسته‌های صخره‌ای در ایران را لولوبیان (کوه‌نشینان زاگرس در هزارهٔ سوم قبل از میلاد) پدید آوردند. آنان در این آثار تحت تأثیر هنر بین‌النهرین بودند. عیلامیان این سنت را ادامه دادند و صحنه‌های دینی و مجالس بار پادشاهان را بر صخره‌ها نقش کردند. در نقوش آنان، نمادهایی چون مار و آب به کار رفته است. نقوشی از آشوریان نیز در مرزهای کنونی ایران، در غرب کشور، شناسایی شده است. آنان در نقوش خود صرفاً از طرحهای خطی استفاده کرده‌اند. نقوش مربوط به مادها همه در حاشیهٔ گورهای صخره‌ای است. نقوش هخامنشیان کیفیتی بهتر از نقوش دوره‌های پیش دارد و دارای دو موضوع تاریخی و دینی است. مهم‌ترین آنها نقش‌برجستهٔ داریوش اول در بیستون است. نمایش قدرت و عظمت پادشاه و مراعات ظرافت و توازن از ویژگیهای نقوش برجستهٔ هخامنشی است. از دورهٔ اشکانیان نیز در مجموع پنج نقش‌برجستهٔ صخره‌ای شناسایی شده است، که در برخی از آنها تأثیر هنر یونانی دیده می‌شود. کیفیت و ظرافت نقوش این دوره، در قیاس با نقوش هخامنشی، نازل است. دورهٔ ساسانیان زمان اوج هنر نقش‌برجسته در ایران است. بیشتر نقوش یافته از این دوره به اوایل آن تعلق دارد. همهٔ این نقوش مبیّن عظمت پادشاه و پیروزی او بر دشمنان و خواری دشمنان و پیوند قدرت شاه با قدرت اهورامزداست. بسیاری از نقوش برجستهٔ ساسانی کتیبه دارد. یکی از فنونی که در این دوره به کار رفته استفاده از گچ، گاهی همراه با رنگ، است.

در دوران اسلامی، حاکمان بنا بر ملاحظات شرعی به نقش‌برجسته اقبال نکردند؛ اما این هنر در دورهٔ قاجاریان احیا شد. برجسته‌ترین پادشاهان قاجار از این نظر فتحعلی‌شاه است. او، شاید برای تدارک وجاهت ازدست‌رفته‌اش در شکست از روسها و خاطرهٔ مذمومی که از او در تاریخ می‌ماند، به تصویر کردن قدرت خود در نقش برجسته‌ها و به یادگار گذاشتن آن برای آیندگان روی آورد. تا کنون نُه نقش‌برجستهٔ صخره‌ای از این دوره شناسایی شده است، که موضوع آنها به تخت نشستن و شکار شاه و صحنه‌های اسطوره‌ای است. برخی از این نقوش در قابی از کتیبهٔ نستعلیق قرار گرفته است.

در میان نقش برجسته‌ها در طول تاریخ ایران، ویژگیهای مشترکی دیده می‌شود؛ از جمله اینکه هدف بیشتر آنها نشان دادن قدرت الهی پادشاه، تصویر کردن صحنه‌های آیینی است. بیشتر نقوش در قابی مستطیل‌شکل قرار گرفته است. زبان بیشتر کتیبه‌ها نمادین است و در آنها از واقع‌نمایی پرهیز شده است. در نقوش برجستهٔ ایرانی در تاریخ طولانی آنها، از نظر هدف و زبان و بیان و فنون، تداوم دیده می‌شود.

بشر از دیرباز به جاودان ساختن خواستها و باورها و اندیشه‌های خود در قالب نقاشی، کنده‌کاری، سنگ‌تراشی و حجاری، ساخت تندیسها، سنگ‌نوشته‌ها، ستونهای یادبود، سنگهای مرزی و... پرداخته است. یکی از هنرهای ارزشمند ایران که سابقه‌ای بسیار طولانی دارد، حجاری بر سینهٔ کوهها و صخره‌هاست. حجاری یکی از سنتهای خاور نزدیک باستان بود که بی‌گمان باید ریشهٔ آن را در استلهای بین‌النهرین، در آغاز دورهٔ تاریخی سلسله‌های نخستین، جست. از دورهٔ اکد بود که این استلهای یادبود به اندازه‌های بزرگ و باعظمت رسید و گویا نخستین پیکره‌های صخره‌ای بزرگ را به تقلید از آنها کنده‌اند.

در ایران باستان، دیوارهٔ صخره‌ها و کوهها جلوه‌گاه دیرین حجاری بوده و یادمانهای صخره‌ای فراوانی از دورانهای تاریخی ایران به یادگار مانده است. نقش‌برجسته‌های ایرانی، به‌جز معدودی که در کوههای البرز واقع شده، در دامنهٔ غربی و جنوب غربی رشته کوه زاگرس، به‌ویژه در استانهای آذربایجان غربی، کردستان، کرمانشاه، ایلام، چهارمحال و بختیاری، کهگیلویه و بویراحمد، فارس، و خوزستان پراکنده است.

این نقشها از مستندات مهم باستان‌شناسی است و اطلاعات فراوانی در خود دارد؛ به طوری که بخش مهمی از آگاهی ما دربارهٔ تاریخ، تمدن، فرهنگ و هنر هر دوره از تاریخ ایران از نقش‌برجسته‌ها حاصل می‌شود. نقش‌برجسته‌ها دربردارندهٔ فنون حجاری، بازگوکنندهٔ ظرایف و دقایق هنری هر دوره، و تبلور اوضاع سیاسی و مذهبی و اجتماعی است. نقش‌برجسته‌ها محمل ثبت وقایع زندگی، حوادث تاریخی، و نمایانگر صحنه‌های گوناگونی چون مراسم درباری (بار عام شاه و صحنه‌های خانوادگی)، تنفیذ قدرت و تاج‌ستانی، جنگ، شکار، صحنه‌های دینی، مانند نیایش و قربانی و بار عام خدایان است.

محدودهٔ زمانی موضوع مقالهٔ حاضر از اواخر هزارهٔ سوم قبل از میلاد آغاز می‌شود و تا پایان دوران تاریخی پیش از اسلام ادامه می‌یابد. سنت ساخت نقش‌برجستهٔ صخره‌ای که از دورهٔ لولوبی[2] (اواخر هزارهٔ سوم قبل از میلاد تا هزارهٔ اول قبل از میلاد) آغاز شده بود، در دوران عیلام (اوایل هزارهٔ سوم قبل از میلاد تا سدهٔ هفتم قبل از میلاد) و هخامنشی (۵۵۰–۳۳۰ ق‌م) و اشکانی (۲۳۸

ق‌م–۲۲۴م) ادامه یافت؛ و با توجه به سنت طولانی‌اش، در دورهٔ ساسانی (۲۲۴–۶۵۱م) به اوج شکوفایی رسید. این هنر در دوران اسلامی، پس از فترتی طولانی، در دورهٔ قاجاریان (۱۲۱۰ق–۱۳۴۴ق) حیاتی دوباره یافت. در کل، فن نقش کردن صخره‌ها را می‌توان به دو نوع نقاشی و حجاری تقسیم کرد. حجاری نیز به دو شیوهٔ نقشِ کنده و نقش‌برجسته انجام می‌گیرد، که نوع اخیر موضوع این مقاله است.

بیشتر نقوش برجستهٔ صخره‌ای ایران بر سنگهای آهکی ایجاد شده است. برای ایجاد نقش‌برجسته، ابتدا مکانی مناسب برای نقش انتخاب می‌کردند. در انتخاب محل نقش، به موقعیت بصری محل، جنس و ساختار صخره و بی رگه بودن آن، تقدس محل و در معرض دید بودنش توجه می‌شد. سپس تراش اوّلیهٔ صخره انجام می‌گرفت تا به سطحی صاف و مناسب برسند. آن‌گاه طرح اوّلیه را بر سطح صخره و بر لایه‌ای از گچ در ابعاد تعیین‌شده می‌کشیدند. در مرحلهٔ بعد اطراف نقوش را با انواع قلم، اسکنه، مته، و چکش می‌تراشیدند. در مرحلهٔ آخر، پرداخت نهایی حجمهای برجسته انجام می‌گرفت و در صورت نیاز نقوش را با سوهان یا سنگهای ساینده صیقل می‌دادند. شکل نهایی کار بستگی به مهارت و هنرمندی حجار داشت. در خلق این آثار، از فنون آسیایی یا ترکیبی از فنون یونانی و آسیایی استفاده شده است.[۲]

کوه‌نشینان زاگرس
آغازگر نقش‌برجستهٔ صخره‌ای

لولوبیان آغازگر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای در ایران‌اند. نمونه‌های دیرین هنر صخره‌ای در ایران به اواخر هزارهٔ سوم قبل از میلاد تعلق دارد. گویا آنوبانی نی، پادشاه لولوبی در منطقهٔ غرب و شمال غربی ایران و هم‌روزگار نارام‌سین (۲۲۵۴–۲۲۱۸ ق‌م)، شاه اکد، نخستین کسی بود که به فکر افتاد تا پیروزیهای خود را بر صخره‌ای (در نزدیکی سر پل ذهاب) ثبت کند.

تاکنون پنج نقش‌برجسته از لولوبیان شناسایی شده است. چهار نقش بر صخرهٔ میان‌کل در سر پل ذهاب و نقش دیگر به نام هورین شیخان یا نقش برجستهٔ لی‌شیر– پیرعینی در سلیمانیه (در عراق کنونی) شناسایی شده است. موضوع پیروزی بر دشمن دست‌مایهٔ کار هنرمندان

ت ۱. پیروزی آنوبانی‌نی پادشاه لولوبی بر دشمن، سرپل ذهاب

لولوبی است. آنان در خلق آثار هنری خود متأثر از هنر بین‌النهرین و اکدیها بودند.[۳] نقش‌برجسته‌های لولوبی از نظر موضوع و ترکیب صحنهٔ شباهت بسیاری با سنگ یادمان پیروزی نارام‌سین دارد که به مناسبت پیروزی‌اش بر لولوبیان ساخته شد. ترکیب نقش‌مایهٔ اکدی پادشاه فاتح، که نخستین بار در سنگ یادمان پیروزی نارام‌سین حک شده بود، بار دیگر در نقش‌برجسته‌ای صخره‌ای در نزدیکی دربند غار در کوهستان زاگرس (در سلیمانیهٔ عراق) از دورهٔ نوزایی سومر جدید پدیدار می‌شود. در این نقش، به‌احتمال، شولگی (۲۰۹۴–۲۰۴۷ ق‌م)، پادشاه سلسلهٔ سوم اور، پای خود را همچون نارام‌سین بر دشمن در خاک و خون غلتیده نهاده و این‌چنین پیروزی خود را بر لولوبیان جاودان نموده است.[۴] آرایش چهره‌ها، پوشش پادشاه (کلاه و دامن) و الهه (لباس مطبق پشمی) در نقش‌برجسته‌های لولوبی مشابه نقش‌برجسته‌های اکدی است. تبر در دست پادشاه نیز از جنگ‌افزارهای جنگجویان اکدی است. همچنین کتیبهٔ نقش‌برجسته‌های لولوبی به زبان اکدی نقر شده است.

در نقش‌برجستهٔ آنوبانی‌نی، موضوع پیروزی بر دشمن به بیان نمادین درآمده است. گذاشتن پای پادشاه بر سینهٔ دشمن شکست‌خورده، کنایه از لگدکوب کردن دشمن، در دوره‌های بعد الهام‌بخش هنرمندان هخامنشی شد. نمونهٔ بارزش را می‌توان در نقش‌برجستهٔ بیستون دید، که از نظر ترکیب صحنه متأثر از نقشهای لولوبی است. در این نقش نیز داریوش پای خود را بر سینهٔ دشمن نهاده است.[۵]

نشان دادن نقش پیروزی پادشاه بر دشمنان از این دوره در ایران رواج یافت.[۶] طبق سنت شرق باستان، شاه بزرگ‌تر از دیگران در صحنه نقش شده است و کمانی به نشانهٔ شاهی در دست دارد. پیکرهٔ شاه و ایزد در نقشها با سر و پای نیم‌رخ و بدن تمام‌رخ حجاری شده است. در میان نقوش لولوبی، تنها نقش‌برجستهٔ دربند شیخان ناپخته و مصنوعی تصویر شده است. نقوش لولوبی حجم زیادی دارد و متأسفانه امروزه دچار فرسایش شدیدی شده است. نقشها قابی منظم و مشخص ندارند و بدنهٔ صخره‌ها را به میزانی تراش داده‌اند که نقش را حجاری کنند.

عیلامیان

تداوم‌بخش نقش‌برجسته‌های صخره‌ای

عیلامیان، که بر مناطق جنوب غربی ایران حکم می‌راندند، سنت ساخت نقش‌برجسته را ادامه دادند. تاکنون پانزده نقش‌برجستهٔ صخره‌ای از عیلامیان در استانهای فارس و خوزستان شناسایی شده است. این نقش‌برجسته‌ها در مناطق کورانگون (۱۰کیلومتری شمال غربی فهلیان)، نقش رستم (۲/۵کیلومتری شمال تخت جمشید)، کول فره (۷کیلومتری شمال شرقی ایذه)، اشکفت سلمان (۲کیلومتری جنوب غربی ایذه)، تنگ نوروزی (شمال دشت ایذه)، شاه‌سوار (شمال غربی کول فره)، و حاجی‌آباد (روستایی در نزدیکی نقش رستم) قرار دارد. موضوع این نقوش در کل به دو دستهٔ موضوعات دینی و غیردینی تقسیم می شود. از پانزده نقش‌برجسته، دوازده نقش در گروه اوّل و سه نقش در گروه دوم قرار می گیرد. موضوعهای دینی از چهار گروه متفاوت تشکیل شده است: صحنهٔ بار عام خدایان؛ صحنهٔ قربانی برای خدایان؛ صحنهٔ نیایش؛ صحنهٔ حمل مجسمه‌ها. موضوعهای غیردینی: صحنهٔ بار عام سلاطین و صحنهٔ خانوادگی است.

مناطقی که نقش‌برجسته‌های مذهبی عیلام در آنها تصویر شده نیز متفاوت است؛ به طوری که صحنهٔ بار عام خدایان در کورانگون و نقش رستم حجاری شده است، صحنه‌های قربانی برای خدایان و صحنهٔ حمل مجسمه‌های خدایان یا سلاطین بر صخره‌های کول فره نقش شده، و برای صحنه‌های نیایشْ منطقهٔ اشکفت سلمان و نقش رستم (دهکده حاجی آباد) انتخاب شده است. صحنه‌های

ت ۲. صحنهٔ نیایش عیلامی، اشکفت سلمان (ایذه)

غیر دینی نیز در مناطق کول فره و تنگ نوروزی و شاه‌سوار مشاهده می شود.[۷]

نقش خدایان عیلام تنها دو بار، در کورانگون و نقش رستم، حجاری شده و از حجاری دیگر صحنه‌ها، مثل قربانی حیوانات برای خدایان و نیایش، خودداری شده است. مار، نماد حاصل‌خیزی و آب، نشان آب زندگی است که در صحنهٔ بار عام دینی نقشی ویژه دارد. همچنین آتشدان نشانهٔ تقدس و روشنی و گرمی محافل دینی عیلامی است، که در صحنهٔ بار عام خدایان نقش شده است.

ظاهراً پوشیدن کلاه و کفش در مراسم دینی مرسوم نبوده است و تنها خدایان به نشانهٔ الوهیتْ کلاه یا تاج مزین به شاخ حیوانات بر سر دارند. برهنگی پای افراد در همهٔ نقشها این احتمال را قوت می‌دهد که عیلامیها در همهٔ مراسم مذهبی پابرهنه شرکت کردند و این یکی از سنتهای عیلامی است. نواختن موسیقی در مراسم دینی و قربانی در سرزمین عیلام مرسوم بوده است. زنان و کودکان در مراسم قربانی شرکت نمی‌کردند و ظاهراً قربانی حیوانات فقط در حضور مردان بوده است.

حضور شخصیتهای مهم، مثل هانی (حاکم محلی آیاپیر یا ایذه در دورهٔ پادشاهی شوتروک ناهونته دوم در ۷۱۶–۶۹۹ ق‌م)، شوترورو (وزیر)، شوترورا (ساقی)، و کوتور (کاهن) در صحنه‌های قربانی کول فره، نشان‌دهندهٔ آن است که مراسم دینی تقریباً خصوصی برگزار می‌شده است. مراسم دینی را کاهن یا شرکت‌کنندگان یا نیایشگران اجرا می‌کردند. در دو صحنه، مراسم مذهبی در جلو یا کنار آتشدان انجام شده است.[۸]

ت ۳. مراسم نیایش هانی پادشاه محلی آیاپیر همراه وزیر و خانواده‌اش، نقش عیلامی، اشکفت سلمان (ایذه)

از میان نقشهای به‌جا مانده تنها قدمت حجاری چهار نقش‌برجسته‌ای که به دستور هانی، حکمران آیاپیر، در کول فره (یک نقش) و اشکفت سلمان (سه نقش) حجاری شده، به علت وجود کتیبه‌های آن مشخص است (مربوط به عیلام نو، ۷۴۴–۵۳۹ ق‌م)؛ و بقیهٔ نقوش از لحاظ زمان وضعی نامشخص دارد.

علت انتخاب محل نقش‌برجسته‌ها مشخص نیست؛ به‌جز اشکفت سلمان که احتمالاً محلی مقدس برای عیلامیان بوده است.[۹] متأسفانه نقوش تنگ نوروزی، شاه‌سوار و حاجی‌آباد فرسایش شدیدی یافته است و جزئیات آنها چندان مشخص نیست. نقوش کول فره نیز در اثر فرسایش تا حد زیادی صدمه دیده است. در کول فره، صفهای نیایشگران در چندین ردیف و یک‌سوم اندازهٔ طبیعی نقش شده است.

نقش‌برجسته کورانگون مسلماً تأثیر سومریها را در نمایش زوج الهی با کلاه شاخ‌دار و ظروف فوار نشان می‌دهد؛ اما در مجموع، ویژگیهای عیلامی غالب است. این ویژگیها حرکت مردم بر روی پلکان و استفاده از چنبرهٔ مار برای تخت خدا است. اگرچه ظرف فوار نخستین بار در دورهٔ اکد ظاهر شد؛ استفاده از این ظرف و تخت مارشکل در هنر حجاری عیلام در دوران عیلام میانی (۱۵۰۰–۱۱۰۰ ق‌م) بسیار متداول بوده است. از همه مهم‌تر، نوع شاخهای کلاه و الهه است که از ویژگیهای عیلام میانی است، که با کلاه شاخ‌دار دوران عیلام قدیم (که تقلید کامل از کلاه شاخ‌دار خدایان بین‌النهرین است) تفاوت دارد.[۱۰]

در کل، عیلامیان در پنج وضعیت پیش خدایانشان در حال نیایش و اجرای مراسم دینی‌اند:

۱. یک دست را بالا و جلو صورت به حالت عمودی نگاه داشته‌اند و دست دیگر را افقی در مقابل شکم دارند؛ مانند نقش‌برجستهٔ بار عام خدایان عیلام در کورانگون

۲. دو دست را بالا و در مقابل صورت و به فاصلهٔ کمی از همدیگر نگه داشته‌اند؛ و دستها بسته است؛ مانند نقش‌برجستهٔ شمارهٔ ۲ کول فره

۳. حالت قبل تکرار شده؛ با این تفاوت که انگشتهای سبابه باز است؛ مانند نقش‌برجستهٔ شمارهٔ ۱ اشکفت سلمان

۴. یک دست مقابل شکم به صورت افقی، و دست دیگر بالا و عمودی و بسته است، انگشت سبابهٔ دست جلو صورت به حالت نیایش باز است؛ مانند نقش‌برجستهٔ شمارهٔ ۱ اشکفت سلمان.

۵. دو دست در مقابل شکم روی هم قرار دارد؛ مانند نقش‌برجستهٔ شمارهٔ ۲ اشکفت سلمان.

حجاران عیلامی پیکرهٔ نیایشگران را روی نقوش برجسته به این شکلها نشان داده اند:

۱. پیکره‌ها تماماً از رو به رو حجاری شده است.

۲. تمام شکل بدن از طرف راست و نیم‌رخ دیده می‌شود.

۳. تصاویر شرکت‌کنندگان از سمت چپ بدن و به حالت نیم‌رخ نمایش داده شده است.

۴. سر و پای نیایشگران از پهلو و به شکل نیم‌رخ و بدن از روبه‌رو تصویر شده است به جز نوازندگان، شکارچیان، حمل‌کنندگان تخت روان، اسلحه‌داران و افرادی از این قبیل، که در حال اجرای مراسمی ویژه‌اند.[۱۱] در برخی از نمونه‌ها، حجار برای ایجاد کتیبه دقتی خاص به کار برده و از فضای خالی بین نقوش برای نوشتن کتیبه استفاده کرده است؛ مانند نقش‌برجستهٔ کول فره شمارهٔ ۱. در کل، نقشها خشک و رسمی حجاری شده است و تحرک و ظرافت لازم را ندارد. همچنین اشخاص در اندازه‌های واقعی نقش نشده‌اند؛ کسانی که پایگاه اجتماعی بالاتری دارند در اندازه‌ای بزرگ‌تر از دیگران نقش شده‌اند.

نقش‌برجسته‌های آشوریان مهاجم

تا کنون دو نقش‌برجسته در داخل مرزهای سیاسی فعلی ایران، در استانهای کردستان و ایلام، شناخته شده است که ویژگی نقشهای آشوری را دارد. نقش‌برجستهٔ کردستان در ۵۰کیلومتری کامیاران و ۵۰۰متری

شمال غربی روستای تنگی‌ور، بر دامنهٔ کوه زینانه واقع است.[۱۲] نقش‌برجستهٔ استان ایلام در شهرستان مهران، در ۸کیلومتری ملک‌شاهی و بر دیوارهٔ شرقی تنگ کوچکی در روستای گل‌گل قرار دارد.[۱۳] هنرمندان آشوری در خلق نقش‌برجسته‌های‌شان فقط از شیوهٔ خطی استفاده می‌کردند. برای آنان، نقش‌برجسته هنری دوبعدی بود که آن را بر سطح سنگ به کار می‌بستند و در ساختن آن از اصول نقاشی و کنده‌کاری سود می جستند؛ و در نتیجه، به شکل‌بخشی و تجسم آن بی توجه بودند. بنابراین، نقوش برجستهٔ آشوری هیچ‌گاه از حد هنری دو بعدی تجاوز نمی‌کرد. آنان برای نشان دادن جزئیات اعضای بدن و لباس از خطوط کنده استفاده می‌کردند.[۱۴]

ت ۴. صحنهٔ نیایش منسوب به مادها، گوردخمهٔ اسحاق‌وند، کرمانشاه

نقش‌برجسته‌های منسوب به دورهٔ ماد

نقوش برجستهٔ منسوب به دورهٔ ماد نقوشی است که در بالا و پایین نمای آرامگاههای صخره‌ای ایجاد شده و همگی صحنه‌هایی از نیایش است. محققان امروزی آنها را متعلق به دورهٔ هخامنشی و پس از آن، یعنی دورهٔ سلوکیان و اوایل پارتها، می‌دانند. این نقش‌برجسته‌ها بیشتر در خدمت معماری صخره‌ای بوده و بر خلاف دوره‌های دیگر، هدف از آنها تنها ایجاد نقش نبوده است.

گوردخمه‌های استان کرمانشاه که نقش‌برجسته دارد: ۱)گوردخمهٔ اسحاق‌وند در ۲۵کیلومتری جنوب غربی هرسین. در قسمت بالای گوردخمهٔ میانی، صحنهٔ نیایش مردی در برابر آتشدانی نقش شده است؛ ۲)گوردخمهٔ صحنه در شمال شهر صحنه. در نمای بالای ورودی گوردخمهٔ بزرگتر صحنه نقش خورشیدی بال‌دار حجاری شده است؛ ۳) گوردخمهٔ دکان داود در ۳کیلومتری جنوب شرقی سر پل ذهاب. در فاصله ۸متری پایین گوردخمه، مردی ایستاده نقش شده است که دست راستش را به نشان احترام بلند کرده و برسمی[۱۵] در دست چپ دارد؛ ۴) گوردخمهٔ روان‌سر در شهر روان‌سر. در سمت راست ورودی گوردخمه، تصویر انسانی بال‌دار نقش شده است.

در نمای بالای گوردخمهٔ قیزقاپان در دهکدهٔ سورداشی نزدیک سلیمانیهٔ عراق نیز دو نیایشگر دیده می‌شوند که در دو طرف آتشدانی ایستاده‌اند و دستها را به حالت نیایش بالا آورده‌اند. نقش‌برجستهٔ قیزقاپان در دو ستون نما قاب شده و نقوش سکاوند و دکان داود قابهایی مستطیلی دارد. نقشهای حجاری‌شده عمق زیادی ندارد و پرحجم نمی‌نماید. ظاهراً حجار بیشتر طرح کلی نقش را در نظر داشته و کمتر به جزئیات و ریزه‌کاری نقش توجه کرده است. برای نشان دادن عضلات اندامها و حالت لباسها، به جای استفاده از حجمْ شیوهٔ خطی به کار برده است. در کل در ایجاد و پرداخت آنها، چندان ظرافت و مهارتی دیده نمی‌شود.

پیکرتراشی ناشیانه را می‌توان در حجاری نیایشگر گوردخمهٔ اسحاق‌وند دید. حالت نیایشگر نیز، که تند است، با آرامش و وقار سنجیدهٔ نقوش هخامنشی منافات دارد. تداوم سنت شمایل‌نگاری هخامنشی را در بالای آرامگاه قیزقاپان می‌بینیم. نمایش دو مرد در دو سوی آتشدان، نماد قرص ماه و پیکره‌ای واقع در دایره بال‌دار، نسخه‌ای ناشیانه از نمادپردازی هخامنشی است. نوعی دیگر از حلقهٔ بال‌دار ساده نیز در ورودی آرامگاه صحنه حجاری شده است.[۱۶]

حجاران چیره‌دست هخامنشی

در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای هخامنشی، دو موضوع تاریخی و دینی تصویر شده است. نقش‌برجستهٔ داریوش اول (۵۲۲-۴۸۶ ق‌م) در بیستون (۳۰کیلومتری شمال شرقی کرمانشاه)، تصویر پیروزی بر گئومات مغ و نه تن از سران شورشی است. این نقش، که کتیبه‌ای سه‌زبانه به خط میخیِ عیلامی و بابلی و فارسی باستان دارد، به لحاظ تاریخی و زبانی از ارزنده‌ترین آثار ۲۳۰ سال امپراتوری هخامنشی است.

ت ۵. پیروزی داریوش اوّل هخامنشی بر گئومات مغ و سران شورشی، بیستون

چنان‌که آمد، در اینجا از نقش‌برجسته برای بیان موضوعی دینی و تاریخی استفاده شده است. نمای هفت آرامگاه شاهان هخامنشی در نقش رستم و تخت جمشید با صحنهٔ نیایش پادشاه در برابر آتشدان تزیین شده است و در پایین آن تخت شاهی را توسط نمایندگان ملل تابع امپراتوری هخامنشی برای بیان قلمرو پادشاهی حمل می‌کنند.

نمای سه بخشی آرامگاههای هخامنشی در نقش رستم در خور توجه است. قسمت وسط با استفاده از عناصر معماری با قسمت پایین تضادی خاص دارد که قطعاً مقصود معمار و سنگ‌تراش بوده است. قسمت بالا فقط جنبهٔ تزیینی دارد و با قسمت میانی هماهنگی خاصی یافته است. این تناسب و تضاد مطلوب در آرامگاههای منسوب به دورهٔ ماد نیز دیده می‌شود. تمام این مجالسْ بی‌حرکت و خشک تصویر شده است. هنرمند هخامنشی هرگز نتوانسته یا نخواسته است هنر خود را از سکون و وقار و سنگینی آزاد سازد. شاید چند مجلسی که در زمان عیلامیان در کورانگون و کول فره تراشیده شده، ریشهٔ این ردیف‌شدگی منجمد اشخاص باشد و باعث شده باشد که هنر هخامنشی نیز حالتی منجمد داشته باشد. هنرمند هخامنشی نکوشیده است در بیان حالت اشخاص دقت و بعد سوم را مجسم کند و به تجسم نیم‌رخ قناعت کرده است. نقش‌برجسته‌های هخامنشی تصویرگر هنری رسمی و نمادین است.[۱۷]

آنچه در نقش‌برجسته‌های هخامنشی به چشم می‌خورد نمایش قدرت، عظمت پادشاه، ظرافت و رعایت تناسبات و توازن در حجاری است. در هنر هخامنشی، شاه همیشه در حالت بسیار رسمی نشان داده می‌شود. هنر حجاری در این دوره، مسیر تکامل خود را با الهام از تجربیات گذشته، همچون نقوش لولوبیها، عیلامیان و مادها و هنر سایر اقوام امپراتوری، مانند مصریان و آشوریان، طی کرد.[۱۸] هنر حجاری هخامنشی، همچون سایر هنرهای این دوره، هنری فاخر بود و با گزینشی سنجیده از بهترین هنرهای اقوام دیگر، ترکیبی هماهنگ و تازه پدید آورد. استخدام سنگ‌تراشان از ملل دیگر به خلق سبک هنری‌ای تازه انجامید. عنصر هنری فرهنگهای گوناگون گرد هم آمد و سبک هنری هخامنشی را تشکیل داد.[۱۹]

نقش حلقهٔ بال‌دار در نقش‌برجسته‌های هخامنشی تحت تأثیر هنر آشوری است. همچنین چشمهای از روبه‌رو در صورت نیم‌رخ و چرخش بدن به گونه‌ای که از روبه‌رو دیده می‌شود و پاها از پهلو، تأثیر هنر مصر است.[۲۰] نقشی از کمان‌دار نیز در گردنهٔ گُل‌مُشک، در قیر فیروزآباد فارس، شناسایی شده که احتمال می‌رود مربوط به دورهٔ هخامنشی یا پس از آن باشد.[۲۱]

نقش‌برجسته‌های اشکانی و الیمایی

در کوه بیستون و کوههای بختیاری، اشکانیان و پادشاهان محلی الیمایی تمایل خود را به پیروی از سنت هخامنشیان در ایجاد نقش‌برجسته بر سنگها نشان داده‌اند. کهن ترین نقش‌برجسته‌های اشکانی در کوه بیستون کنده شده است. اظهار انقیاد چهار ساتراپ شاهنشاهی به مهرداد دوم[۲۲] (۱۲۴/۱۲۳–۸۸/۸۷ ق‌م)، پیروزی گودرز دوم (۴۴/۴۳–۵۱ م) بر یکی از مدعیان تاج و تخت، بخورسوزی بلاش اشکانی[۲۳] در میان روحانیان بر تخته‌سنگی جداگانه، و پیکرهٔ لمیدهٔ هرکول در شمار مجموعهٔ نقش‌برجسته‌های اشکانی بیستون است. از میان این نقوش، نقش‌برجستهٔ مهرداد دوم و گودرز دوم و هرکول کتیبه‌ای به خط یونانی و نقش بلاش کتیبه‌ای به خط پهلوی اشکانی دارد. همچنین نقش‌برجسته‌ای از گودرزشاه سوار بر اسب با کتیبه‌ای به خط پهلوی اشکانی در ناحیهٔ سر پل ذهاب شناسایی شده است. در مجموع، پنج نقش‌برجستهٔ صخره‌ای از دورهٔ اشکانی می‌شناسیم: چهار نقش در دامنهٔ کوه بیستون و یک نقش در سرپل ذهاب. اعطای منصب، جنگ سواران، اجرای مراسم دینی، و شکار از موضوعات مهم نقشهای اشکانی است.

نقش‌برجستهٔ صخره‌ای هرکول در بیستون قدیمی‌ترین نقش این ایزد یونانی در هنر حجاری ایران و نشان‌دهندهٔ تأثیر هنر یونانی بر هنر اشکانی است. این نقش بیشتر به مجسمه می‌ماند تا نقش‌برجسته؛ چراکه تنها از قسمت زیرین و پشت آن بر سطح سکو مانند صخره چسبیده و بقیهٔ اندام او آزاد است.

علاوه بر هرکول، ظهور نیکه (الههٔ پیروزی) در نقش‌برجستهٔ گودرز دوم در بیستون و شاخ فراوانی (نماد وفور نعمت) در نقش‌برجسته‌های الیمایی نشان‌دهندهٔ نفوذ عناصر یونانی در نقش‌برجسته‌های اشکانی است. از این دوره استفاده از خط یونانی در نقش‌برجسته‌ها معمول شد و کتیبه به این خط در نقش‌برجستهٔ هرکول و مهرداد دوم و گودرز دوم دیده می‌شود.

انتخاب محل برای ایجاد نقش‌برجستهٔ مهرداد دوم، در پایین نقش داریوش در دامنهٔ کوه بیستون، تصادفی نیست؛ شاه اشکانی می‌خواسته خود را از اعقاب آن سلسلهٔ شکوهمند بنماید و سلسلهٔ جدید اشکانی را بدان پیوند دهد. در این نقش‌برجسته، بازگشت به سوی هنر هخامنشی دیده می‌شود و هنرمند از سبک و روش نقش داریوش، حتی در ثبت نام اشخاص حاضر در صحنه، تقلید کرده است. نقش مهرداد دوم در بیستون از نظر بی‌روحی و بی‌اندامی، نشان نوپا بودن هنر اشکانی در آن دوره است. اندیشهٔ نقش کردن تصویر شخصی معین که در هنر هخامنشی منتفی بود، در اینجا هم منتفی است؛ با این حال، تمایلی کاملاً روحانی که از تأثیری بین‌النهرینی سرچشمه می‌گیرد، نگاه عمیق اشخاص را به سوی لایتناهی معطوف می‌دارد. این امر در نقش‌برجستهٔ بلاش در بیستون مشهود است. در این نقش، هیچ‌گونه کوششی در هماهنگ کردن اشخاص دو طرف بلاش نشده است و آنان به اعمال شخص اصلی نقش بی‌توجه‌اند. حالت انجماد این نقش و مراسم دینی‌ای که انجام می‌دهد مشابه نقاشی کونون در دوراوروپوس (شهر اشکانی– رومی در ساحل فرات) است.[۲۴]

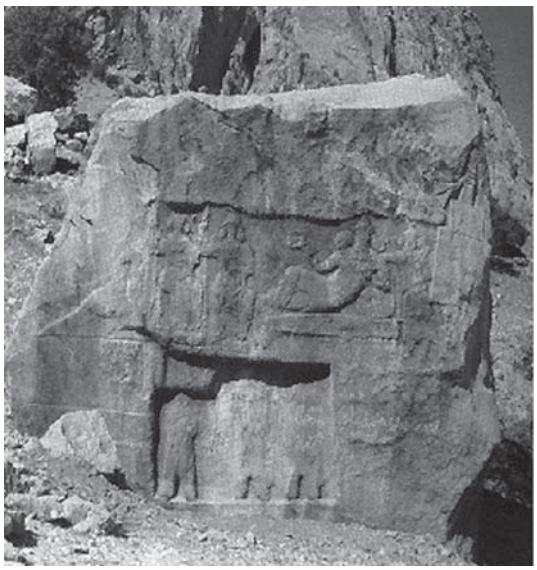
از پادشاهی الیمایی که به روزگار اشکانیان بر خوزستان فرمان می‌راند، پانزده نقش‌برجسته در دل کوههای بختیاری به یادگار مانده و موضوع آنها در دو دستهٔ دینی و غیر دینی است. صحنه‌های دینی نیایش، نمایش ایزدان، نیایشگران، و مراسم دینی است و شامل

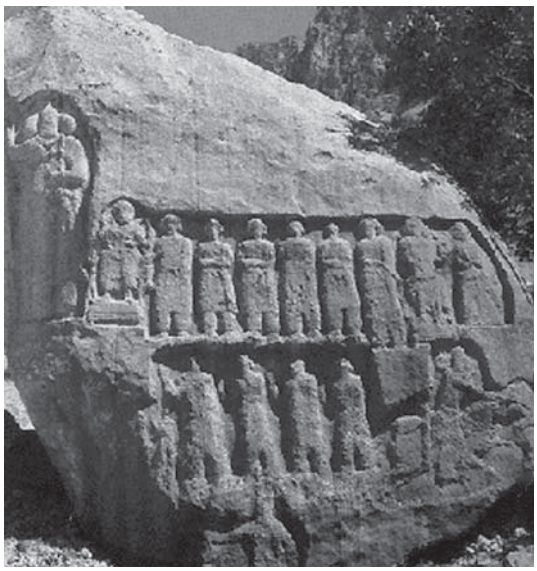
ت ۶. اظهار انقیاد چهار ساتراپ شاهی در برابر مهرداد دوم اشکانی، بیستون

نقش‌برجسته‌های تنگ بتان شیمبار (۵۶کیلومتری شمال شرقی مسجد سلیمان)، تنگ سروک (روستای لیکک بهمئی در دهدشت کهگیلویه و بویر احمد)، شیرینو موری (در بازفت، چهار محال و بختیاری)، شیوند (در دامنهٔ شمالی کوه مونگشت در ایذه)، یه شُووه الگی (در بازفت)، جنگه (شی من، در ایذه)، فاله (در دشت سوسن، ایذه)، بردبت کوه تینا (منطقهٔ بازفت)، و کوه تاراز (منطقهٔ بازفت) می‌شود. صحنه‌های غیر دینی نیز شامل: دیهیم‌بخشی به شاه لمیده بر تخت، نبرد جنگجوی سواره، صحنهٔ جدال با حیوان درنده در تنگ سروک، تنفیذ قدرت در خونگ اژدر (در ۱۰کیلومتری شمال ایذه) و صحنه‌هایی از اظهار بندگی در پیکره‌های صخره‌ای خونگ کمال‌وند (شمال غربی دشت ایذه) و خونگ یارعلی‌وند (شمال غربی دشت ایذه) است.

نشانه‌های ماهر نبودن سازنده در نقشهای الیمایی مشاهده می‌شود. با وجود این، در نقش‌برجستهٔ تنگ سروک فکر تازه و ابتکاری تمایل به شرح و توصیف وقایع زندگی فرمانروایی الیمایی مشهود است. این سبک توصیفی در دوره ساسانی نیز ادامه می‌یابد.

در کل، نقش‌برجسته‌های اشکانی قوت فنی و ظرافت حجاری دورهٔ هخامنشی را ندارد. نقشهای ایجاد شده خشک و بی‌روح و خشن و زمخت است و هنرمند در نشان دادن حجم موفق نبوده است؛ چنان‌که نقوش برجستگی کمی دارد. نقشهایی مانند تنگ سروک طرحهای خطی ساده است. برای این منظور، زمینهٔ نقش را کنده و سپس با نقر خطوط نقش را ایجاد کرده‌اند. به‌تدریج در اواسط این دوره، پیشرفتی محسوس در این زمینه رخ داد؛ نظیر نقش‌برجستهٔ گودرز دوم در بیستون،





ت ۷. (راست) صحنهٔ تاج‌ستانی فرمانروا (نمای بالایی)، سه مرد روحانی یا نگهبان ایستاده (نمای پایینی)، نقش الیمایی، تنگ سروک (ایذه)

ت ۸. (چپ) شاه مقابل محراب، صحنهٔ نیایش، نقش الیمایی، تنگ سروک (ایذه)

که در آن بیشتر تکیه بر حجم است تا بر خط، و به علاوه حرکت و جنبش در آن دیده می‌شود. در عین حال، وجه واقعیت‌گرایی در نقوش مشهود است. حالت کلی نقشهای خشک و بی روحْ ته مایهٔ تداوم هنر هخامنشی در هنر اشکانی است. ردیف صف نیایشگران در نقشهای الیماییْ همان اندیشهٔ نقوش برجستهٔ هخامنشی را تداعی می‌کند که خود وارث هنر عیلامی است؛ با این تفاوت که در هنر پارتی با استفاده از تمام‌رخ‌نمایی، صحنه را از پیوستگی به حالت انفرادی و بی‌تحرک درآورده است.

اصل تقابل یا تمام‌رخ‌نمایی مهم‌ترین نوآوری دورهٔ اشکانی در نقش‌برجسته‌سازی و نقاشی و از ویژگیهای بارز هنر اشکانی است. نمونه‌های آن را می‌توان در نقش‌برجستهٔ بلاش در بیستون و نقش‌برجسته‌های الیمایی در کوههای بختیاری دید. رعایت اصل تقابل به نقشها حالت بی‌تحرکی، سکون و آرامش داده است.[۲۵]

در صحنهٔ جنگ سواره در تنگ سروک، سر و بدن سواره را از روبه‌رو نمایش داده‌اند؛ در حالی که اسب او در حالت تاخت، نیم‌رخ است. تقیّد هنرمند به نشان دادن اصل تقابل در این نقش موجب شده است تا صحنه غیر واقعی نمایش داده شود. مسئلهٔ دیگر در این نقش جنگجوی سوارهٔ بی‌کلاه‌خود است ــ نکته‌ای که در نقش‌برجسته اردشیر اوّل در تنگاب فیروزآباد نیز هست.[۲۶]

از ایزدانی که در نقشها حضور دارند، تنها هویت هرکول مشخص شده، که در نقش‌برجسته‌های تنگ سروک و تنگ بتان شیمبار به نمایش در آمده است. تصویر عقاب، که نماد قدرت است، در نقشهای الیمایی دیده می‌شود.

نقش‌برجسته‌های الیمایی از عوامل طبیعی و انسانی سخت آسیب دیده و فرسایش یافته است. فن ضعیف حجاری نیز سبب شده تا امروز درک درستی از نقوش و جزئیات آنها نداشته باشیم. این‌قدر معلوم است که حجار در ایجاد نقشها موفق نبوده و مهارت لازم را به کار نبسته است؛ نمونهٔ آن نقش‌برجستهٔ خونگ کمال‌وند است که در آن، اندام سوارکار طبیعی نمی‌نماید. اسب او نیز خام‌دستانه نقش شده و چندان دقتی در آن به کار نرفته است. سر و بدن اسب با هم تناسب ندارد و بدنش متورم و دراز نقش شده است. بی‌تناسبی اسب و سوار در نقش‌برجستهٔ تنگ سروک ۲ نیز دیده می‌شود.

اوج هنر نقش‌برجستهٔ صخره‌ای در دورهٔ ساسانیان

نقش‌برجسته‌های ساسانی مشهور و از منابع و مآخذ مهم در مطالعات باستان‌شناسی و هنر این دوره است. دورهٔ درخشان هنر حجاری را باید دورهٔ ساسانی دانست. در این دوره، زیبایی و ظرافت و دقت و مهارت هنرمندان به اوج رسید. بیشتر نقشهای به‌جامانده از ساسانیان مربوط

به اوایل دورهٔ ساسانی و اندکی نیز مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی است. تاکنون، بین این دو زمان ــ از شاپور سوم (۳۸۳–۳۸۸ م) تا خسرو پرویز (۵۹۰–۶۲۸ م) ــ هیچ نقش‌برجستهٔ صخره‌ای‌ای شناسایی نشده و بیشترین نقشها مربوط به بهرام دوم (۲۷۶–۲۹۳ م) است.

از ۳۷ نقش‌برجستهٔ صخره‌ای که از این دوره شناسایی شده، ۲۹ نقش در استان فارس، خاستگاه ساسانیان، شش نقش در طاق بستانِ کرمانشاه، یک نقش در سلماسِ آذربایجان غربی، و یک نقش در شهرری است، که امروزه اثری از نقش اخیر نمانده است. نقش‌برجسته‌های استان فارس در مناطق تنگاب فیروزآباد (۱۵کیلومتری فیروزآباد)، نقش رستم، نقش رجب (۲کیلومتری شمال تخت جمشید)، تنگ چوگان (شمال بیشاپور و ۲۳کیلومتری غرب کازرون)، تنگ قندیل (۲۰کیلومتری جنوب غربی بیشاپور)، داراب‌گرد (۸کیلومتری داراب)، برم دلک (۱۲کیلومتری جنوب شرقی شیراز)، گویوم (۳۰ کیلومتری غرب شیراز)، سرمشهد (۳۰کیلومتری غرب جره در جنوب کازرون) و سراب بهرام (۹کیلومتری نورآباد ممسنی) است.

موضوع سنگ‌نگاره‌های ساسانی تاج‌ستانی شاه از اهورامزدا و آناهیتا، نیایش، پیروزی بر دشمنان، بزرگداشت بزرگان دربارْ پادشاه را، صحنه‌های خانوادگی، جنگِ سواران و صحنهٔ شکار است.

از مجموع نقش‌برجسته‌های ساسانی، ده نقش کتیبه دارد، که مضمون پنج کتیبه مرتبط با موضوع نقش است. کتیبهٔ نقش‌برجسته‌ها اغلب دو و گاهی سه زبانه ــ پهلوی اشکانی، پهلوی ساسانی، یونانی ــ و در معرفی شخصیتهاست. البته کتیبه‌هایی نیز هست که ارتباطی با موضوع نقش‌برجسته‌ها ندارد؛ مانند کتیبه‌های کرتیر، موبد موبدان، در اوایل دورهٔ ساسانی.

محل و موضوع و انتساب نقش‌برجسته‌های ساسانی:

تنگ قندیل: اهدای گل به شاپور اوّل (۲۳۹/۲۴۰–۲۷۰/۲۷۲م) به دست همسرش آذرآناهیتا؛

نقش رجب: تاج‌ستانی اردشیر اوّل (۲۲۴–۲۳۹/۲۴۰ م) از اهورامزدا و نقش کرتیر، موبد موبدان، در سمت چپ نقش که در کنارش کتیبه‌ای به خط پهلوی نقش شده است؛ شاپور اوّل، سوار بر اسب، همراه با نه نفر از

ت ۹. پیروزی شاپور اوّل ساسانی بر رومیان، تنگ چوگان، بیشاپور

بزرگان و درباریان، که کتیبه‌ای به خط پهلوی ساسانی و یونانی دارد؛ تاج‌ستانی شاپور اوّل از اهورامزدا سوار بر اسب؛

نقش رستم: در پایین آرامگاههای هخامنشی در نقش رستم، هشت نقش‌برجستهٔ ساسانی است، از چپ به راست: تاج‌ستانی اردشیر اوّل از اهورامزدا سوار بر اسب، با کتیبه‌ای سه‌زبانه به خط پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی و یونانی؛ بهرام دوم در میان اعضای خانوادهٔ سلطنتی؛ جنگ سوارهٔ بهرام دوم با دشمن؛ جلوس شاپور دوم (۳۰۹–۳۷۹ م) بر تخت؛ جنگ هرمز دوم (۳۰۲–۳۰۹ م) با دشمن؛ پیروزی شاپور اوّل بر والرین، امپراتور روم، با کتیبه‌ای از کرتیر در پشت سر شاپور؛ نبرد بهرام دوم با دشمن سواره در دو صحنه؛ تاج‌ستانی نرسی (۲۹۳–۳۰۲ م) از آناهیتا.

دارب‌گرد: پیروزی شاپور اوّل بر گوردیانوس و تقاضای صلح فیلیپ عرب، امپراتور روم؛ نبرد شاپور اوّل یا دوم با شیر؛

تنگاب فیروزآباد: پیروزی اردشیر اوّل بر اردوان چهارم؛ تاج‌ستانی اردشیر اوّل از اهورامزدا؛

برم دلک: سه نقش با دو موضوع دینی و خانوادگی، نقش بهرام دوم که دست خود را به نشانهٔ نیایش بالا آورده است و نقش یکی از بزرگان ساسانی در طاقچه‌ای دیگر؛ بهرام دوم به همراه همسرش، شاپور دختک؛

سرمشهد: نقشی از بهرام دوم که همسر و پسرش را در مقابل حملهٔ دو شیر حمایت می‌کند. بالای این نقش، کرتیر کتیبه‌ای به خط پهلوی ساسانی کنده است؛

سراب بهرام: بهرام دوم در میان بزرگان و درباریان؛

گویوم: بهرام دوم در حال نیایش؛

ت ۱۰. تاج‌ستانی اردشیر دوم ساسانی از اهورامزدا

تنگ چوگان: پیروزی شاپور اوّل بر گوردیانوس، اسارت والرین و تقاضای صلح فیلیپ عرب امپراتور روم در سه نقش، که در یکی از نقشها تاج‌ستانی شاپور اوّل از اهورامزدا نیز انجام می‌گیرد؛ پیروزی بهرام دوم بر یاغیان عرب؛ تاج‌ستانی بهرام اوّل (۲۷۳–۲۷۶ م) از اهورامزدا، با کتیبه‌ای دروغین از نرسی؛ پیروزی شاپور دوم بر مخالفان؛

طاق بستان: تاج‌ستانی اردشیر دوم (۳۷۹–۳۸۳ م) از اهورامزدا در سمت راست ایوان کوچک؛ پیکرهٔ شاپور سوم و پدرش شاپور دوم در ایوان کوچک، که کتیبه‌ای به خط پهلوی دارد؛ تاج‌ستانی خسرو دوم از اهورامزدا در بخش بالایی دیوار انتهایی ایوان بزرگ؛ سوارکار در بخش پایینی دیوار انتهایی ایوان بزرگ؛ شکار شاهی در دیوارهای جانبی ایوان بزرگ؛ در دیوار سمت راست، صحنهٔ شکار گوزن و در دیوار سمت چپ صحنهٔ شکار گراز نقش شده است.

سلماس: پیروزی بر ارمنیان و تفویض قدرت اردشیر و پسرش شاپور اوّل به آنان؛

ری: نقش ناتمام سواره‌ای نیزه به دست، که آن را در زمان فتح‌علی‌شاه برای ایجاد نقش‌برجسته از بین بردند.

به‌جز ایوان کوچک و بزرگ طاق بستان، که در ساخت آن از معماری الهام گرفته شده، بقیهٔ نقش‌برجسته‌ها را در مستطیلی قاب‌بندی کرده‌اند.

نقش‌برجسته‌های ساسانی همگی در تجلیل از مقام پادشاه و نشان دادن قدرت اوست. صحنه‌های تاج‌ستانی و پیروزی بر دشمنان مؤید این امر است. موضوعات دیگر نقوش نیز در تقویت این اصل (ارج نهادن به مقام و منزلت پادشاه) است. حضور اهورامزدا و ایزدان مهر و آناهیتا در نقشها نیز برای بیان مشروعیت و نشان دادن شکوه سلطنت است. نمایش پیکرهٔ بزرگ شاه در تمامی صحنه‌ها، که گاهی از قاب نقش‌برجسته بیرون می‌زند، تأکیدی بر اهمیت و عظمت پادشاه است. اصولاً محور و اهمیت در ترکیب‌بندی نقشها پادشاه است و تمامی خطوط متحرک و ساکن نقشها به سوی او معطوف شده؛ و در کل صحنه، هماهنگی و توازن و تعادل دیده می‌شود.

باتوجه به اینکه دین زرتشت دین رسمی امپراتوری ساسانی است، نقش آتشدان فقط در نقش‌برجستهٔ اردشیر اوّل در تنگاب فیروزآباد دیده می‌شود. تاج‌ستانی، نشانهٔ تأیید ایزدی است که به پادشاه قدرت و مشروعیت می‌بخشد. شاهان ساسانی مدعی بودند سلطنت را خداوند به آنان تفویض کرده است؛ و این مضمون را در کتیبه‌های ساسانی نیز مکرراً آورده‌اند. در عالم واقع نیز آنان تاج خود را از موبد می‌ستاندند.

از دیگر نمونه‌های نمادپردازی و پرهیز از واقع‌گرایی در نقش‌برجسته‌های ساسانی، صحنهٔ پیروزی شاپور اوّل بر رومیان است. واژگونی دشمنان و اهریمنی جلوه دادن آنها وجهی از نمادپردازی نقشهاست. دیگر نمادپردازی در نقشها نبرد تن به تن با دشمن است، که شاید در واقع چنین نبوده نباشد. در صحنه‌های جنگ سواران، اسبان را به حالت چهارنعل سریع و دور از واقع‌گرایی تصویر کرده‌اند. وضع سواری که از زین به زیر می‌افتد مطابق با حقیقت نیست. از منظر امروزی، شور و هیجانی که هنرمند می‌خواسته است با حرکت تند تاخت و تازی مهلک به صحنه بدهد و جنگاوران را به هم دراندازد می‌بایست به حالت مهیجی منتهی گردد؛ ولی چنین نیست. همه چیز متوقف و ثابت و منجمد است. پادشاه ساسانی در این صحنه فقط باید فاتح باشد. او در همهٔ آثار هنری، خواه جنگاور باشد خواه شکارچی، چنین است.

نمادپردازی نقشها همچنین در این است که استادان سازندهٔ این نقوش هرگز کوششی در تصویر جنبه‌های فردی شخصیتهای جداگانه نکرده‌اند. تصویر رده‌های جنگجویانْ با نظم و ترتیب خاص و به یک شکل تکرار شده و لباسها در طرز ایستادن یکسانشان تصویری روشن از شماره بسیار افراد گارد شاهی پدید آورده است.

هدف عمدهٔ هنرمند حجار نشان دادن خطوط چهرهٔ شاه و درباریان نبوده؛ بلکه حالت آنان، جایگاه، کلاه،

نشانها و درجه‌های آنها در نقش، اهمیت داشته است. همچنین تفاوت افراد گارد شاهی یا اسرای رومی فقط در پوشاک آنها و پیشکشهای غنیمتی‌ای است که به پیشگاه شاهنشاه می‌برند.

پیکرتراشان برای نمایش انبوه جمعیت اشخاص را بر روی هم قرار داده و به قسمتهای جداگانه تقسیم کرده‌اند ــ روشی که مبنای نقوش هخامنشی بوده است. اما در نقش‌برجستهٔ دارب‌گرد، هنرمند برای آنکه خود را از قید قرار دادن اشخاص در ردیفها رها سازد، صفوف فشرده را در جهت ارتفاع بر روی هم نشان داده و کارش فقط به پدید آوردن دورنمایی آزاد انجامیده است.

در نقش‌برجسته‌های ساسانی نه تنها رویدادهای تاریخی و عظمت پادشاه و آیین او مجسم شده؛ بلکه در آن، سیاست و عقیدهٔ معین به بیان نمادین درآمده است. نقش‌برجسته‌های ساسانی در تداوم نقش‌برجسته‌سازی اشکانی است؛ اما از نظر فنی و انگیزه‌های نمادین، کاملتر است. بهترین نمونهٔ تداوم هنری از نظر موضوع (جنگ سواران و تاج‌ستانی) و فن حجاری (عمق کم، سکون، حالت خشک، بی‌تحرکی، و بی‌روح بودن نقش) نقشهای اردشیر اوّل در تنگاب فیروزآباد است. در نقش‌برجسته‌های اوایل این دوره، به حجم‌پردازی توجه نشده است. عمق کم نقش‌برجسته‌ها در نمونه‌های اوّلیه، نظیر صحنهٔ جنگ اردشیر اوّل در تنگاب فیروزآباد و یا نقش‌برجسته اردشیر اوّل در سلماس دیده می‌شود. تحرک طبیعی در نقشها از زمان شاپور اوّل آغاز شد، که نقشهای او در نقش رجب و بیشاپور نمونهٔ آن است.

بی‌توجهی به رعایت تناسبات، مانند متناسب نبودن اسب و سوار، در نقش‌برجستهٔ اردشیر اوّل در نقش رستم دیده می‌شود؛ چنان که شاه و اهورامزدا بزرگ‌تر از اسبهای خود نقش شده‌اند. اما در نقشهای بهرام اوّل، تناسبات بیشتر رعایت شده، نقشها طبیعی تر شده، و کیفیت آنها بهتر است. صحنهٔ تاج‌ستانی بهرام اوّل از اهورامزدا در بیشاپور نمونهٔ اعلای این پیشرفت است. خطوط چهرهٔ شاه، حالت معنوی او، تعادل ترکیب، برجستگی نقش و هماهنگی آن با متن و تناسب اسبان، که یکسان و باعظمت‌اند، مزایایی است که این اثر را جزو شاهکارهای هنر پیکرتراشی ساسانی قرار می‌دهد؛ هر

ت ۱۱. تاج‌ستانی اردشیر اوّل ساسانی از اهورامزدا، نقش رستم

چند که ساخت لباسها و نوارهایش، که در دو جهت مخالف است، تصنعی است.

از دورهٔ نرسی، تناسبات در نقشها از بین رفت. پیکره‌های بی‌تناسب در نقش‌برجستهٔ نرسی در نقش رستم در عرض زیاد شانه‌ها و چین اغراق‌آمیز و بی‌روح لباسها نشان داده شده است. نقوش کاملاً تمام‌رخ شده و صورتها از حالت نیم‌رخ درآمده و به سه ربع رخ تبدیل شده است. گرچه نقشها از زمان بهرام دوم تمام‌رخ بوده است؛ در آن زمان، برای نخستین بار این گونه شده است. در نقش بهرام، بهرام دوم در حالت جبهه‌ای بر تخت نشسته است، که ما را به سوی هنر پارتی متوجه می‌کند.

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

تاج‌ستانی از آناهیتا در نقش‌برجستهٔ نرسی، و بار دیگر در ایوان بزرگ طاق بستان، صحنهٔ تاج‌ستانی خسرو دوم از اهورامزدا در حضور آناهیتا، تصویر شده است. نخستین بار، ایزد مهر در نقش‌برجستهٔ اردشیر دوم در طاق بستان دیده می‌شود. گل لوتوس (نیلوفر آبی) در این نقش احتمالاً نتیجهٔ تأثیر هنر کوشانی در هنر ساسانی است.

روش فنی هنرمندی که عهده‌دار ساخت این اثر بوده کاملاً غیر عادی است. هنگامی که کوشیده تا به

ت ۱۲. قسمت بالا: تاج‌ستانی خسرو دوم ساسانی از اهورامزدا و آناهیتا؛ قسمت پایین: نقش سوارکار

شکل حجمْ بدهد، مبانی و قواعد نقش‌برجسته را رعایت نکرده است. اشخاص، که تقریباً از متن بیرون آمده و برجسته‌اند، توده‌هایی مستقل‌اند که با سطحی که از آن بیرون زده‌اند هیچ رابطه‌ای ندارند. تنهٔ آنها تمام‌رخ و پاها نیم‌رخ است و سرها سه ربع رخ نمایان شده است. شکلها و لباسها تصنعی ساخته شده است و روح ندارد. همچنین انسان بر زمین افتاده و نیلوفر آبی و هالهٔ میترا با خطوط ساده طراحی شده است. بدین گونه، هنر پیکرتراشی با فن نقاشی در می‌آمیزد.

نقش‌برجستهٔ شاپور دوم و شاپور سوم در ایوان کوچک طاق بستان تمام رخ است.حالت سکون سبک تقابل در صحنهٔ تاج‌ستانی ایوان بزرگ طاق بستان، در تضاد کامل با جنب و جوش صحنه‌های شکار است. در نشان دادن جزئیات نقشها دقت خاصی به کار رفته است؛ ولی حالات و حرکات غیرطبیعی‌تر از نقش‌برجستهٔ اردشیر دوم است. پیکرهٔ سوارهٔ دیوار انتهایی ایوان بزرگ طاق بستان عمق زیادی دارد؛ چنان که بسیار شبیه مجسمه‌های تمام‌گرد، اما فاقد تحرک است. صحنه‌های شکار در طرفین ایوان بزرگ از نقاشی و گچ‌بری اثر پذیرفته است. سبک توصیفی آن زندگی و حرکت را می‌نماید. نکتهٔ مهم فنی دیگر «دورنمایی هوایی» است؛ چنان که پرچین پردیسها فروافتاده نقش شده و در آنها مراحل مختلف واقعه‌ای واحد در پی هم می‌آید. باید در نظر داشت که هنرمندانی که این صحنه‌ها را ساخته‌اند پیکرتراشان حیوان‌ساز پرارزشی بوده‌اند؛ مخصوصاً در ساخت فیل، واقع‌نمایی به سطح زیباترین آثار شرقی می‌رسد. نقش فرشته‌های بال‌دار در دو سوی نمای ایوان بزرگ طاق بستان تأثیر هنر بیزانس را نشان می‌دهد. فرشتهٔ کوچک عریانی نیز در صحنه پیروزی شاپور اوّل در بیشاپور دیده می‌شود.

به‌تدریج نقش‌برجسته‌ها به تکامل رسیده، صورتها از حالت کلی و آرمانی بیرون آمده است و خصوصیات فردی را نشان می‌دهد. پرداختن به حجم نقشها و پرداخت ملایم آنها، پیکره‌ها، چین لباسها، توجه به ریزه‌کاریهای فراوان، لباسها، سرپوشها، سلاحها، نشانها، آرایش چهره‌ها و سواران در نظر هنرمندان ساسانی قرار گرفته است و پیشرفتهای بسیاری را نشان می‌دهد.

بزرگ‌ترین و کهن‌ترین نقش‌برجستهٔ ساسانی مربوط به پیروزی اردشیر اوّل بر اردوان چهارم در تنگاب فیروزآباد است.

نقش‌برجسته‌ها پرسپکتیو ندارد. هنرمند کوششهایی برای دورنمایی و نمودن بعد سوم در نقشهای شاپور دوم در بیشاپور و بهرام دوم در سرمشهد کرده است. برای نشان دادن عمق و فاصله، صحنه را با قاب‌بندی به چند بخش تقسیم کرده، یا افراد را بالای سر یکدیگر نشان داده، یا زمینهٔ نقش را به صورت محدب درآورده است.

با توجه به اینکه موضوع سه صحنهٔ پیروزی نقش‌برجسته‌های شاپور اوّل یکی است، در این نقشها آزادی و تنوع ترکیب‌بندی دیده می‌شود. چنین ترکیب‌بندی‌ای در صحنه‌های شکار طاق بستان نیز شایان توجه است. بیشتر نقش‌برجسته‌های ساسانی نزدیک شهرهای این دوره واقع است؛ مانند نقش‌برجسته‌های نقش رستم و نقش رجب نزدیک شهر استخر، نقش‌برجسته‌های بیشاپور نزدیک شهر بیشاپور، نقشهای تنگاب در کنار جادهٔ فیروزآباد، و نقش‌برجستهٔ داراب‌گرد نزدیک شهر دارب‌گرد. نقوش منفرد اغلب نزدیک آب است و احتمالاً در داخل باغهای محصوری قرار داشته؛ مانند نقوش طاق بستان که در داخل پردیسی واقع بوده است. ظاهراً دستهٔ اوّل نقوش، که در مکانهای عمومی ایجاد شده، برای نمایش عمومی بوده است و برای گروه دوم، که در مکان خصوصی و دسترس محدود بوده، نمایش عمومی منظور نبوده و در معرض دید افراد کمی قرار داشته است.[۲۷]

نقش‌مایهٔ جنگ تن‌به‌تن سواران در هنر ایرانی وسیله‌ای برای بیان پیروزی نظامی و عنصری فرهنگی است که ریشه‌های آن را باید در روایتهای تاریخی و حماسهٔ منظوم ملی، یعنی *شاهنامه*، جستجو کرد. جنگ سواران را در بیستون و تنگ سروک از دورهٔ اشکانی می‌شناسیم. در دورهٔ ساسانی، این نقش‌مایه در نقش‌برجستهٔ اردشیر اوّل در تنگاب فیروزآباد، هرمز دوم در نقش رستم، تصویر دو صحنه‌ای بهرام دوم یا بهرام چهارم در زیر آرامگاه داریوش بزرگ در نقش رستم، جنگ سواران در زیر آرامگاه داریوش دوم در نقش رستم، نقش‌برجستهٔ از بین رفتهٔ ری و در ایوان بزرگ طاق بستان دیده می‌شود. گونه‌شناسی نقش‌برجسته‌های جنگ سواران از نظر حرکت حریف در دو طرح تمیز داده می‌شود که ظاهراً از نظر زمانی پشت سر هم‌اند. طرحی از آن دو گریز را بازگو می‌کند و دیگری ترکیبی از رویاروییِ دو سوار است. در سه نقش‌برجستهٔ نقش رستم، این موضوع را می‌توان بسیار خوب مشاهده کرد.[۲۸]

تاخت چهارنعل اسب را، به طوری که هر دو جفت پا تقریباً به صورت افقی دراز شده، در نقش‌برجسته‌های ساسانی برای بیان حرکت سریع سوار نمایش داده‌اند. این گونه تصاویر مبیّن شیوهٔ حرکت طبیعی یک اسب نیست؛ بلکه حرکتی صرفاً تخیلی است که برای نمایش تحرک و تجسم صحنه، به منزلهٔ الگویی هنریْ تکامل یافته است. به نظر می‌رسد که تاخت چهارنعل مربوط به نقش‌مایهٔ حرکتی است که ساسانیان کاملاً آگاهانه و به شکلی نو معرفی کرده‌اند. پیش از ساسانیان، چینیها نقش‌مایهٔ تاخت چهارنعل را برای نشان دادن حرکت سریع سوار به کار برده‌اند. این نقش‌مایه در دورهٔ هان به آسیای مرکزی راه یافت؛ ولی در ایران، ابتدا در قرن سوم میلادی ساسانیان آن را پذیرفتند. نقش‌مایهٔ اسب نشسته روی دو پای عقب، مثل آنچه که در نقش‌برجسته‌های شماره ۳ و ۷ نقش رستم در سواران خصم دیده می‌شود، روی ظرف سیمین حلقه‌ای شکل دورهٔ تانگ از سیان در ایالت شن سی تصویر شده است. یال و دم نیز کاملاً از سنتهای ساسانی پیروی می‌کند. از این گذشته، ظروف سیمین حلقه‌ای‌شکل سیان می‌تواند به ما نشان دهد که تصویر اسب دورهٔ تانگ در مقایسه با تصویر ترسیمی دورهٔ هان، تا چه حد برجسته‌تر و طبیعی‌تر است. مانند همین را می‌توان در مقایسهٔ تصویر اسب ساسانی با اسب پارتی برای هنر ایرانی ابراز کرد؛ البته با این توضیح که نوع اسب ساسانی در ارائهٔ شکل، عضلات و چشمها شدیداً تابع نمونه‌های رومی است. اسبِ تصویر بزرگ پیروزی شاپور اوّل در نقش رستم این مسئله را آشکارا نشان می‌دهد.

طرح ساسانی اسب در حال سقوط، دست‌کم در طرح نقش‌برجستهٔ هرمز دوم، نمونه‌ای رومی اقتباس شده است؛ اما هنر رومی و همچنین هنر چینی دورهٔ هان، که سقوط آزاد به حالت رها و جدا از زمین را ندارد، احتمالاً منبعی اثرگذار است.[۲۹]

یکی از فنونی که در ساخت نقش‌برجسته‌های این دوره به کار رفته است گچ‌کاری و احتمالاً رنگ‌آمیزی

نقشهاست. نمونهٔ این روش در نقش‌برجستهٔ شاپور دوم در تنگ چوگان دیده می‌شود؛ به این صورت که سطح سنگ را عمداً پرداخت نکرده‌اند تا آستری آغشته به گچ، که آثار آن هنوز موجود است، به آن بچسبد. سپس سطح نقش‌برجسته را گچ‌کاری و احتمالاً رنگ‌آمیزی می‌کرده اند.[۳۰] بعید نیست که بسیاری از حجاریهای ایجادشده در دوره‌های مختلف که ایمنی مناسبی در مقابل عوامل جوی دارد رنگ شده باشد. این نظر را حجاری رنگ‌آمیزی شده دیگری که در مجاورت طاق بستان قرار دارد و در زمان فتح‌علی‌شاه ایجاد شده تقویت می‌کند.[۳۱] در نقش‌برجستهٔ بهرام اوّل در تنگ چوگان نیز رنگ به کار رفته است.[۳۲]

به نظر برخی از محققان، از زمان شاپور سوم تا خسرو دوم، نقوش ظروف زرین و سیمین در مقام یکی از اشکال تبلیغات سلطنتی جانشین نقوش برجستهٔ صخره‌ای شد. اما موضوع بیشتر نقوش برجستهٔ صخره‌ای، یعنی انتصاب یا پیروزی بر رومیان، بر ظروف ساسانی دیده نمی‌شود.[۳۳] بررسی نقوش بشقابها و کاسه‌ها و پارچهای ساسانی نشان می‌دهد که نقش‌مایه‌های دینی و تفریحی، مانند تصاویر ایزدان و داستان بهرام و آزاده و نشستن شاه بر تخت و صحنه‌های شکار، بن‌مایهٔ اصلی نقوش است. بنا بر این، ظروف ساسانی به لحاظ محتوا (محمل تبلیغ سیاسی) مطرح نبوده و تنها از نظر شکل و شمایل‌نگاری می‌توان آنها را با نقش‌برجسته‌ها مقایسه کرد.

بر خلاف نقش‌برجسته‌های الیمایی که در آنها شمایل‌نگاری و کتیبه‌ها کمک چندانی به شناسایی هویت اشخاص نقش‌شده نمی‌کند، در نقش‌برجسته‌های ساسانی می‌توان شاهان را از طریق شکل تاج آنان (با مقایسه با سکه‌های آن دوره) و کتیبه‌های نقرشده در نقوش، و افراد را از طریق نشانهای خانوداگی‌شان شناخت. مثلاً شاپور اول در جبههٔ شمالی نقش رجب تاجی کنگره‌دار بر سر دارد که بر فراز آن گویی بزرگ قرار گرفته و به دور آن، در قسمت پیشانی، نواری بسته است. تاج بهرام دوم نیز به شکل بال عقاب و گویی در میان است. نقش کرتیر، موبد موبدان در اوایل دورهٔ ساسانیان، نیز از طریق صورت بی‌مو و کلاه استوانه‌ای با نشان قیچی(نشان ویژهٔ کرتیر) بر آن و نیز کتیبه‌ای که در آن خود را معرفی کرده (در نقش‌برجستهٔ تاج‌ستانی اردشیر اول از اهورامزدا در نقش رجب و در نقش‌برجستهٔ بهرام دوم در نقش رستم و سرمشهد) قابل شناسایی است. اهورامزدا نیز با تاج کنگره‌دار و برسمی که در دست دارد شناخته می‌شود. همچنین ایزدان مهر و آناهیتا با نمادهای خاصشان شناخته می‌شوند. البته محققان بر سر هویت واقعی تعدادی از کسان در نقوش ساسانی، مانند نقش‌برجستهٔ طاق بستان، تردید و اختلاف دارند.

احیای نقش‌برجستهٔ صخره‌ای در دورهٔ قاجاریان

در دوران اسلامی، نخست ساخت نقش‌برجسته مشابه بت‌سازی شمرده و تحریم شد؛ اما بعدها این تلقی تغییر کرد و بسیاری، ساخت نقش‌برجسته را از آن رو که مجسمهٔ کامل نیست مجاز شمردند. نمونه‌های بارز این تلقی در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای دورهٔ قاجار دیده می‌شود. این هنر از زمان فتح‌علی‌شاه آغاز و احیا شد و بیشترین نقشها نیز مربوط به اوست. مشاهدهٔ آثار تخت جمشید و نقش رستم و سایر آثار حجاری استان فارس و نیز مطالعهٔ کتابهای تاریخی موجب شد فتح‌علی‌شاه به حجاران دستور دهد در محلهای مختلف، از جمله در ری و تنگ واشی در جادهٔ فیروزکوه تصاویری از او نقش کنند. شاید هم شکستهایش از روسها موجب شده باشد تا بکوشد با این نقوش، آثار این شکستها را تدارک کند و ایران و حکومتش را مقتدر جلوه دهد. از این رو، به گذشتهٔ باستانی ایران اهمیت داد. گرایش به باستان می‌توانست نظمی جدید در تفکر اجتماعی و فرهنگی و سیاسی ایجاد نماید.

از سوی دیگر، توجه خاص شاه به نقوش برجسته، که از بارزترین نشانه‌های قدرت شاهان باستانی است، شاید به نوعی نیاز او به تبلیغ سیاسی و نشان دادن قدرت شاهی‌اش را به عموم نشان دهد؛ چنان‌که درست همچون دوران باستان، که به قول آمیانوس مارسیلینوس، شاه را برادر خورشید و رفیق ستارگان و ماه و از نژاد خدایان می‌شمردند، در دورهٔ قاجار هم لقب «السلطان ظل‌الله» بر زبانها جاری بود.[۳۴]

تا کنون نُه نقش‌برجسته از این دوره شناسایی شده است. نقش‌برجسته‌ها از نظر موضوع در چهار گروه قرار می‌گیرد: ۱) به تخت نشستن شاه و نمایش شاه و درباریان در چشمهٔ علی شهر ری، در کنار مقبرهٔ خواجوی کرمانی

در دروازهٔ قرآن شیراز، در تنگهٔ بریدهٔ جادهٔ هراز (مربوط به ناصرالدین‌شاه)، پل آبگینهٔ کازرون، طاق بستان کرمانشاه؛ ۲) صحنهٔ شکار در تنگ واشی فیروزکوه، در کنار مقبرهٔ خواجوی کرمانی، در دروازهٔ قرآن شیراز؛ ۳) نبرد شاه با شیر در کوه سرسره یا طبرک در شهرری؛ ۴) نمایش رستم، پهلوان اسطوره‌ای ایران، در کنار مقبرهٔ خواجوی کرمانی در دروازهٔ قرآن شیراز.

در این نقوش، تأثیر هنر ایران باستان (ساسانی و هخامنشی) به‌وضوح پیداست و سعی شده تا شاه در هیئت شهریاران ایران باستان نمایانده شود. نقشهایی که به تخت نشستن فتح‌علی‌شاه و فرزندان و نوه‌اش را نشان می‌دهد بی‌شباهت به نقش‌برجسته‌های ساسانی، به‌خصوص بهرام دوم، نیست. در نمایش رستم، از نقوش سنگی بناهای زندیه الهام گرفته‌اند و سیمای رستم با تمثالهای او در کتب مصوّر کاملاً مشابه است.

شکار از تفریحات محبوب شاهان قاجار بود، که آن را بر نقش‌برجسته‌های خود جاودان ساخته‌اند. فتح‌علی‌شاه به شکار اهمیت بسیار می داد و خود سواری چابک و تیراندازی قابل بودـــ مهارتی که شاهان باستان نیز به داشتن آن مفتخر بودند. درترکیب‌بندی نقش‌برجستهٔ شکار فتح‌علی‌شاه در تنگ واشی، موقعیت شاه در مرکز صحنه و بزرگ‌تر از همه تأکید بر قدرت شاهی و طرز اجرای کار در این نقش‌برجسته بی‌درنگ بیننده را به یاد نقش‌برجستهٔ شکار شاهی در طاق بستان کرمانشاه می‌اندازد. نقش دو فرشتهٔ بال‌دار در طرفین کتیبه نیز مستقیماً ملهم از نقش فرشتگان دو سوی طاق بستان است. صورت و ترکیب لباس و تزیینات شاه‌زادگان، به‌جز عباس‌میرزا، شبیه به یکدیگر است و همین شباهت یکدستی خاصی به نقش‌برجسته داده است. صحنهٔ نبرد با شیر در کوه سرسرهٔ ری نیز یادآور سبک جدال سوارهٔ شاهان ساسانی و اشکانی با جانوران درنده است.

بنابراین در سدهٔ سیزدهم هجری، در زمان شاهان سلسلهٔ قاجار، علاقه به ایران باستان و آثار برجای‌مانده از پیشینیان بیش از پیش اهمیت یافت و احیا شد. اثرپذیری از هنر ایران باستان علاوه بر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، در حجاریهای ازارهٔ کاخها، خانه‌های اعیانی، باغها، وکاشی‌کاریهای بناهای این دوره، دیده می‌شود. نمونهٔ بارز آن نقوش شاهان ساسانی

ت ۱۳. به تخت نشستن محمدعلی میرزا دولت‌شاه قاجار، داخل ایوان بزرگ طاق بستان

و هخامنشی در تکیهٔ معاون‌الملک کرمانشاه است.[۳۵] وجوه مشترک نقش‌برجسته‌های صخره‌ای دورهٔ قاجار با نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران باستان، در سه موضوع به تخت نشستن پادشاه و صحنهٔ شکار و نبرد با حیوان درنده است.

گروهی از نقش‌برجسته‌های قاجاری با کتیبه‌هایی به خط نستعلیق قاب‌بندی شده است.؛ مانند نقش‌برجستهٔ تنگ واشی، کوه سره یا طبرک، و تنگهٔ بندبریده. دستهٔ دوم نقوش با استفاده از نیم‌ستون قاب‌بندی شده؛ مانند نقش‌برجستهٔ چشمه علی شهر ری و نقش‌برجستهٔ مقبرهٔ خواجوی کرمانی. گروه سوم نقوش در داخل طاقی با سقف مستوی قرار گرفته است؛ مانند نقش‌برجستهٔ پل آبگینه. در برخی از نقش‌برجسته‌ها، نام هنرمندان و تاریخ حجاری نقش آمده است؛ نظیر نقش‌برجستهٔ تنگ واشی، کوه سرسره، چشمهٔ علی، پل آبگینه، تنگهٔ بندبریده.

از مضمون کتیبه‌ها چنین برمی‌آید که نقشها را هنرمندان طراح و نقاش و حجار ایجاد می‌کردند، که نام برخی از آنها در کتیبهٔ حاشیهٔ نقشها آمده است؛ از جمله: عبدالله‌خان معمارباشی و نقاش‌باشی، آقا محمدقاسم حجارباشی، استاد احمد حجار، میرزا جعفر سنگ‌تراش، علی‌اکبر، و عباس بن یحیی (خطاط).

حاصل سخن

آن‌چنان‌که گذشت، هنر حجاری، از نخستین تجربه‌ها تا عالی‌ترین نوع آنها، نشانهٔ ذوق و توانمندی هنرمندان ایرانی است. گامهای آغازین این هنر را لولوبیها برداشتند. سپس عیلامیان، مادها، هخامنشیان، و اشکانیان در تکامل و تعالی آن کوشیدند و ساسانیان آن را به اوج شکوفایی رساندند. در دوران اسلامی، با منع تصویرگری مدتی این

ت ۱۴. صحنهٔ شکار فتح‌علی‌شاه در تنگ واشی

هنر به فراموشی سپرده شد؛ تا اینکه در دورهٔ قاجار، شاهانی نظیر فتح‌علی‌شاه و ناصرالدین‌شاه به آن توجه کردند.

تعداد نقش‌برجسته‌های شناسایی شده به این شرح است: پنج نقش لولوبی، دو نقش آشوری، پانزده نقش عیلامی، چهار نقش منسوب به ماد، نه نقش هخامنشی، پنج نقش اشکانی، پانزده نقش الیمایی، ۳۷ نقش ساسانی، نه نقش قاجاری، که در مجموع ۱۰۱ نقش‌برجسته است. بیشترین استفاده از نقش‌برجسته‌های صخره‌ای در دورهٔ اشکانی و ساسانی بوده است.

از ویژگیهای مشترک نقش‌برجسته‌ها، می‌توان از این موارد یاد کرد:

۱) هدف از خلق نقش‌برجسته‌ها، مقاصد تاریخی و آیینی و تبلیغی بوده است. گروهی از نقش‌برجسته‌ها در جهت ثبت و جاودان کردن رویدادی، یا نشان دادن شکوه پادشاهی، و گروهی دیگر تبلیغ قدرت سیاسی و دینی است.

۲) در کل، دو موضوع دینی و غیر دینی موضوع اصلی نقش‌برجسته‌هاست. موضوعات دینی شامل صحنه‌های تاج‌ستانی از ایزدان، نیایش، بار عام خدایان، اجرای مراسمی دینی، صحنه‌های ایزدان و نیایش‌کنندگان؛ و موضوعات غیردینی شامل صحنه‌های جنگ، پیروزی، خانوادگی، شاه و درباریان، نبرد با حیوانات و شکار است.

۳) نقش‌مایه‌هایی با موضوع دینی نظیر اعطای قدرت و نیایش بیشترین تعداد نقش را به خود اختصاص می‌دهد.

۴) بیشتر نقش‌برجسته‌ها در داخل قابی مستطیل‌شکل قرار گرفته است.

۵) انتخاب محل نقش‌برجسته‌ها اهمیت خاصی دارد. اینکه در برخی از مکانها، مانند بیستون و نقش رستم، در دوره‌های مختلف تاریخی نقشهای بسیاری ایجاد شده است، نشان‌دهندهٔ تقدس آنهاست.

۶) در همهٔ دوره‌ها، بر نمادین بودن نقش‌برجسته‌ها تأکید شده است. استفاده از نقشهای نمادین از سنتهای باستانی مشرق زمین است؛ مانند نبرد تن به تن شاهنشاه با دشمن یا حضور ایزدان.

۷) هنرمندان آگاهانه از واقع‌نمایی در نقشها پرهیز می‌کردند. آنان بیشتر در فکر القای مفاهیمی بودند که در همهٔ آنها بر ارزشهای نمادین تأکید شده است.

۸) ماهیت و مفهوم پادشاهی، خاستگاه و جایگاه ایزدی آن به همهٔ دوره‌های تاریخی ایران پایدار ماند.

۹) عموم نقشها را به روش برجسته‌سازی ایجاد کرده‌اند. گچ‌بری و رنگ‌آمیزی در برخی از نقش‌برجسته‌ها نیز دیده می‌شود.

۱۰) هنر نقش‌برجسته‌سازی در اوایل هر دوره متأثر از دورهٔ قبل خود است و به‌تدریج سبک هنری مخصوص آن دوره آشکار می‌شود؛ اما در کل روح ایرانی در آنها متجلی است.

۱۱) تأثیرات هنری ملل دیگر، مانند اکدی، آشوری، مصری، یونانی، رومی، چینی، و اروپایی، در نقش‌برجسته‌ها دیده می‌شود.

۱۲) نمایش بدن به صورت تمام‌رخ و سر و پاهای نیم‌رخ همواره از قواعد کهن هنر شرقی است، و هنر نقش‌برجسته‌سازی از این سنت کهن متأثر بوده است.

۱۳) بیشتر نقش‌برجسته‌ها در معرض فرسایش طبیعی بر اثر باد، باران، نور، و رطوبت است؛ مخصوصاً نقش‌برجسته‌های دورهٔ اشکانی که برجستگی آنها بسیار کم است دچار هوازدگی شده است.

نقش برسم تنها در دست ایزدان در نقش‌برجسته‌های ساسانی و نقش‌برجستهٔ دکان داود دیده شده است.

نکتهٔ آخر اینکه نقش‌برجسته‌ها در سه نقش‌برجستهٔ مهرداد دوم در بیستون، نقش‌برجستهٔ جنگجوی ساسانی، و نقش‌برجستهٔ فتح‌علی‌شاه در کوه سرسرهٔ ری عمداً تخریب شده است.□

کتاب‌نامه

دیاکونوف، ام. *تاریخ ماد*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.

رف، مایکل. *نقش‌برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید*، ترجمه غیاثی نژاد، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۳.

ریاضی، محمدرضا. «بررسی و بازسازی رنگهای پوشاک دورهٔ ساسانی در حجاریهای طاق بستان»، در: *یادنامهٔ گردهمایی باستان شناسی شوش*، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۶.

زارعی، محمدابراهیم، «نقش برجستهٔ تنگی‌ور و کتیبهٔ تنگی‌ور، کتیبهٔ سارگن دوم در تنگی‌ور»، در: *نامهٔ پژوهشگاه*، ش۷ (۱۳۸۳)، ص۱۱-۳۰.

سرفراز، علی‌اکبر. «سنگ‌نوشتهٔ میخی اورامانات»، در: *بررسیهای تاریخی*، ش۳ (۱۳۴۷)، ص۱۳-۲۷.

سرفراز، علی‌اکبر و بهمن فیروزمندی. *مجموعه دروس باستان شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی*، تهران، جهاد دانشگاهی هنر، ۱۳۷۳.

شاپور شهبازی، علیرضا. *شرح مصور تخت جمشید*، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۵.

شلومبرگر، دنیل. «هنر پارتی»، در: *تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان*، جلد سوم ، قسمت دوم، گردآوری احسان یارشاطر، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۷.

شیپمان، کلاوس. *تاریخ شاهنشاهی ساسانی*، ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، تهران، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۸۳.

صراف، محمدرحیم. *نقوش برجسته ایلام*، تهران، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۷۲.

فون گال، هوبرتوس. جنگ سواران در هنر ایرانی و هنر متاثر از هنر ایرانی در دوره پارت و ساسانی، ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی، تهران ، نسیم دانش، ۱۳۷۸.

کخ، هاید ماری. *از زبان داریوش*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران، کارنگ، ۱۳۷۶.

کرتیس، جان. *ایران کهن*، ترجمهٔ خشایار بهاری، تهران، کارنگ، ۱۳۷۸.

گدار، آندره. *هنر ایران*، ترجمهٔ بهروز حبیبی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی، چاپ سوم ۱۳۷۷.

گلزاری، مسعود. «آثار و نقوش لولوبی در کرمانشاهان»، در: *مارلیك*، ۱۳۵۶.

گیرشمن، رومن. *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه محمد معین، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶.

ـــــــــــ. *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۶.

ـــــــــــ. *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی،تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.

ـــــــــــ. *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمهٔ محمد معین، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶.

لوکونین، ولادیمیر گریگورویچ، *تمدن ایران ساسانی*، ترجمهٔ عنایت الله رضا، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.

مجیدزاده، یوسف. تاریخ و تمدن بین النهرین، جلد سوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰.

ـــــــــــ. *تاریخ و تمدن ایلام*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰.

مهرکیان، جعفر. «نقش برجسته نویافته الیمایی شیرینو»، در: *میراث فرهنگی*، شماره ۱۵، ۱۳۷۵.

ـــــــــــ. «نگارکند الیمایی الگی یه شووه الگی»، در: *نامهٔ پژوهشگاه*، شماره ۱ ، ۱۳۸۱.

ـــــــــــ.«پیشینه پژوهش در نگارکندهای سنگی و صخره ای ایران»، در: *باستان شناسی و تاریخ*، سال دهم، ش۲ (۱۳۷۶).

واندنبرگ، لویی. *باستان‌شناسی ایران باستان*، ترجمهٔ عیسی بهنام، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.

وحدتی، علی‌اکبر. «تجدید حیات هنر ایران باستان در نقوش برجسته دوره قاجار»، در: *باستان‌پژوهی*، ش ۱، (۱۳۸۵).

هرتسفلد، ارنست. *ایران در شرق باستان*، ترجمهٔ همایون صنعتی زاده، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۸۱.

هرمان، جورجینا. *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی، تهران، نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳.

ـــــــــــ.«هنر ساسانی»، در : *تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان*، جلد سوم ، قسمت دوم، گردآوری احسان یارشاطر، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۷.

Colledge, Malcolm. “Sculptors Stone-Carving Techniques in Seleucid and Parthian Iran, and Their Place in the Parthian Cultural Milieu: Some Preliminary Observations”, in: *East and West*, no.1- 4, vol.29, 1979.

Herrmann, Georgina, “The Rock Reliefs of Sasanian Iran”, in: *Mesopotamia and Iran the Parthian and Sasanian Periods Rejection and Revival* C.238BC-AD642, Edited by John Curtis, British Museum Press, 2000.

Huff, D. “Das Felsrelief von Qir (Fars)”, in: *AMI*, no. 17 (1984), pp.221-247.

Sarkhosh Curtis, Vesta. “Parthian Culture and Costume”, in: *Mesopotamia and Iran the Parthian and Sasanian Periods Rejection and Revival C.238BC-AD642*, ed. John Curtis, British Museum Press, 2000.

VonGall, H. “Dokkan-eDawud”, in: Ehsan Yarshater (ed.), *Encyclopedia Iranica*, vol.7, 1995.

Vanden Berghe, L. and K. Shippmann, “Les Relifs Rupertres d¸Elymaide (Iran) d’l’ Epoque Parthe”, in: Supplement III *Iranica Antiqua*, Gant, 1985.

پی‌نوشتها:

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سوادکوه

۲. لولوبیان از اقوام ساکن در نواحی غربی نجد ایران، و با عیلامیان از یک تبار بودند. این قوم منطقه‌ای در ارتفاعات و کوهپایه‌های زاگرس، یعنی بخشی وسیع از قسمت رودخانهٔ دیاله تا دریاچهٔ ارومیه، را اشغال کردند و در نیمهٔ هزارهٔ سوم قبل از میلاد حکومتی تشکیل دادند.

3. Malcolm Colledge, “Sculptors Stone-Carving Techniques in Seleucid and Parthian Iran, and Their Place in the "Parthian" Cultural Milieu: Some Preliminary Observations”, p.221, fig.2-19.

۴. رومن گیرشمن، *ایران از آغاز تا اسلام*، ص۴۳ـ۴۴؛ واندنبرگ، *باستان‌شناسی ایران باستان*، ص۱۰۰–۱۰۲؛ دیاکونوف، *تاریخ ماد*، ص۱۱۵–۱۱۶. گیرشمن نقش شیخان را از آن شاه لولوبی به نام تارلونی، و دیاکونوف آن را یکی از شاهان گوتی به نام اکدی لی‌شیر– پیرعینی معرفی می‌کند.

۵. یوسف مجیدزاده، *تاریخ و تمدن بین النهرین*، ص۶۹ـ۷۰ و ۱۲۰، تصاویر ۲۳۶ و ۲۴۳.

۶. ارنست هرتسفلد، *ایران در شرق باستان*، ص ۱۹۰ـ ۱۹۲ ؛ مسعود گلزاری، «آثار و نقوش لولوبی در کرمانشاهان»، ص۱۱۱ـ۱۱۷ و ص ۱۳، تصاویر ۱۶۱ـ ۱۶۴.

۷. مسعود گلزاری، همان، ص ۱۱۷.

۸. محمدرحیم صراف، *نقوش برجسته ایلام*، ص ۱۱ـ ۱۲.

۹. همان، ص۲۱ـ۴۶.

۱۰. همان، ص ۶۰ـ ۷۰.

۱۱. یوسف مجیدزاده، *تاریخ و تمدن ایلام*، ص۹۷.

۱۲. محمدرحیم صراف، *نقوش برجسته ایلام*، ص ۷۵ـ۷۶.

۱۳. زارعی، «نقش برجسته تنگی‌ور و کتیبهٔ تنگی‌ور، کتیبهٔ سارگن دوم در تنگی‌ور»، ص۱۱–۳۰.

۱۴. سرفراز، «سنگ‌نوشتهٔ میخی اورامانات»، ص۱۳–۲۷.

۱۵. یوسف مجیدزاده، *تاریخ و تمدن بین النهرین*، ص ۱۸۹.

۱۶. برسم شاخه‌های مقدسی ـــ احتمالاً ترکهٔ موردـــ است که روحانیان زرتشتی در هنگام اجرای مراسم دینی به کار می‌بردند. در نقشها، در دست ایزدان و روحانیان به صورت دسته‌ای چوب دیده می‌شود.

17. H. VonGall, “Dokkan-eDawud”, pp.472-474.

۱۸. رومن گیرشمن، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، تهران، علمی و، ص ۲۳۰ـ۲۳۴؛ ماری کخ هاید، *از زبان داریوش*، ص ۲۵ـ ۲۲۲، ۱۸ و ۳۴۶.

۱۹. آندره گدار، *هنر ایران*، ص۱۶۹.

۲۰. جان کرتیس، *ایران کهن*، ص۲۲.

۲۱. علی‌اکبر سرفراز و بهمن فیروزمندی، *مجموعه دروس باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی*، ص ۱۹۴.

22. Huff, “Das Felsrelief von Qir (Fars)”, pp.221-247, fig. 21, pls. 13-25; Vanden Berghe, “Le Relief Rupestre de Gardanah Gulmushk (Qir)”, pp.141-155.

۲۳. متأسفانه قسمت مهم این نقش‌برجسته در سدهٔ هجدهم برای نوشتن وقف‌نامه شیخ علی‌خان زنگنه، صدر اعظم شاه سلیمان صفوی، تخریب شد. گرلوت، همسفر شاردن و سفیر ونیز در سال ۱۶۷۳، طرحی از این نقش‌برجسته برداشته بود و بر مبنای آن توانستند نقش را بازسازی کنند.

۲۴. تا کنون مشخص نشده که این شخص کدام‌یک از شاهان اشکانی است.

۲۵. رمان گیرشمن، *هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی*، ص۴۷ ۵۲ـ ۵۳. همو، *ایران از آغاز تا اسلام* ص۴۷؛ جورجینا هرمان، *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*، ص ۳۰ و ۵۷ ؛ ارنست هرتسفلد، همان، ص ۲۹۳ـ ۲۹۵؛ جعفر مهرکیان، «نقش‌برجسته نویافته الیمایی شیرینو»، ص ۵۴ـ ۵۹؛ همو، «نگارکند الیمایی الگی یه شووه الگی»، ص ۸۱ـ ۸۶ ؛

L. Vanden Berghe and K. Shippmann, “Parthian Culture and Costume”, pp.23-34.

۲۶. دنیل شلومبرگر، «هنر پارتی»، ص ۵۱۰ـ ۵۳۸؛ رمان گیرشمن، همان، ۵۴ـ ۵۵، ۵۷ و ۷۵.

۲۷. هوبرتوس فون گال، *جنگ سواران در هنر ایرانی و هنر متأثر از هنر ایرانی در دوره پارت و ساسانی*، ص ۱۵۲.

۲۸. دنیل شلومبرگر، «هنر ساسانی» ص ۵۸۳ـ ۶۰۷؛ شیپ مان، کلاوس، *تاریخ شاهنشاهی ساسانی*، ص۱۵۳ـ ۱۵۹؛ رمان گیرشمن، ص۱۲۵ـ ۱۴۳، ۱۷۹–۱۹۰ و ولادیمیر گریگورویچ، لوکونین، *تمدن ایران ساسانی*، ص ۲۸ـ ۳۰؛

Georgina, Herrmann, “The Rock Reliefs of Sasanian Iran”, pp.35-45.

۲۹. هوبرتوس فون گال، همان، ص ۱۵۲،۱۵۷ـ۱۵۴.

۳۰. همان، ص۱۳۳،۱۳۷،۱۴۰،۱۴۲.

31. Georgina Herrmann, ibid, p 104.

۳۲. محمدرضا ریاضی، «بررسی و بازسازی رنگهای پوشاک دوره ساسانی در حجاریهای طاق بستان»، ص ۲۲۱ .

۳۳. جعفر مهرکیان، «پیشینهٔ پژوهش در نگارکندهای سنگی و صخره‌ای ایران»، ص ۶۱. استفاده از رنگ در نقش‌برجسته‌های هخامنش نیز گزارش شده است. در این زمینه نک: مایکل رف، نقش‌برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید، ص ۲۱ ؛ علیرضا شاپور شهبازی، شرح مصور تخت جمشید، ص ۱۰۶.

۳۴. کلاوس شیپمان، *مبانی تاریخ ساسانیان*، ص۱۴۶.

۳۵. علی‌اکبر وحدتی، «تجدید حیات هنر ایران باستان در نقوش برجسته دوره قاجار»، ص۴۲ـ۴۹.

۳۶. همان‌جا.