نشریه هنرهای زیبا • شماره ۲۳ • پاییز ۱۳۸٤

نشانه‌ها در طاق بزرگ طاق بستان

حمید رضا محبی *

تاریخ دریافت مقاله: ۸۳/ ۱/ ۱۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۴/ ۸/ ۱۴

چکیده:

طاق بزرگِ طاق بستان با ابعاد و نسبت هایی متفاوت، ترکیبی بدیع و فن و روشی پیچیده تر درواپسین سال های حکومت ساسانی درغرب ایران ساخته می شود. ساسانیان با به پایان رساندن این اثر شاخص پیامی برای ماندن هر چه بیشتر فرستاده اند و آن را در ساختار پیچیده ی طاق بزرگ و نقوش بغایت حیرت انگیز آن نهان داشته اند تا همچون صخره های بلند و ستبر کوهی که در کنارش غنوده است ، جاودان بماند. در نقوش طاق بزرگ ما با تمامی رمزگان فرهنگی از جنبه های گوناگون مواجه می شویم .در هر یک از موارد ما به اطلاعاتی دست می یابیم که در نهایت با دوره‌ی تاریخی مربوطه ـ که زمان ساسانیان می باشد ـ آشنا شده، ارتباط برقرار می کنیم.

انتخاب مواد و مصالح، انتخاب مکان مناسب در ارتباط با مصالح مورد نظر، بررسی شیوه های اجرای کار، قابلیت دسترسی و جادهی مناسب وبا معنای نقوش در طاق و مجموعه ی نقوش موجود از منظر نشانه شناسی، جملگی برمعناهای صریح ، ضمنی و اسطوره ای اشاره داشته، و دیدگاه های تازه ای را در بررسی این اثر برجسته می گشایند.

واژه های کلیدی:

طاق بستان ، نشانه ، ساسانیان ، شکار.

* دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر و عضو هیئت علمی دانشگاه یزد. E-mail: hmohebii@yazduni.ac.ir

مقدمه

هنر ساسانی ریشه ای کهن دارد و در دوران رونق و شکفتگی خود آثار گرانبهایی از خود به یادگار گذاشته است. یکی از مهم‌ترین عرصه‌های فعالیت هنری ساسانیان، نقش برجسته های آنان بر دل صخره های کوه‌های بلند است. ساسانیان از همه ی اسلاف خود سنن نقوش برجسته ی صخره ای را که از هزاره‌ی سوم ق . م شناخته‌شده، اخذ و حفظ کرده، گسترش دادند. متجاوز از سی نقش برجسته ی آنان صخره های ایران را مُزین ساخته است. هیچ یک از آن ها دارای سجیه ی صریح دینی نیست : اعطای منصب، فتح، غلبه بر دشمن، شکار، شاه با افراد موکب یا افراد خانواده ی خویش . ولی جملگی موارد ذکر شده با حضور و حمایت متولیان امور دینی ست.

طاق بزرگ طاق بستان، آخرین اثر صخره ای ساسانیان و به‌بیانی دیگر آخرین اثر دوران باستان در سرزمین ایران است. بررسی‌های انجام شده در باره ی این اثر برجسته، تاکنون بیشتر جنبه‌ی تاریخی داشته و کمتر به جنبه های نمادین و نشانه شناسیک آن پرداخته شده است. هر چند که این اثر برجسته در نگاه اول همچون یک اثر معماری خود نمایی می کند، ولی مکان و ساختار آن در مجموع نوعی بیان نمادین از مفاهیم و رموزی است که با حیات بخشی و پایداری در ارتباط می باشد. این مفاهیم و رموز با آن چه که فرهنگ ساسانی خوانده می شود هماهنگ بوده و نماد و نشانه های موجود در آن معرف پیام فرهنگ مذکور برای بقاء و تداوم تاریخی خویش است. عدم وجود و حضور کتیبه ی مکتوبی که اشارات مستقیم و صریح تاریخی داشته باشد، تحلیل و تعبیر نمادین نقوش طاق بزرگ را به جهت شناخت هر چه دقیق تر این اثر برجسته که دارای ویژگی های بارز ملی و هویتی ایرانی می باشد، امری لازم و ضرور می کند. در این راستا این گفتار می کوشد از منظر نشانه شناسی به تحلیل ساختار طاق بزرگ و نقوش آن بپردازد.

۱. طاق بزرگ طاق بستان: موقعیت و جغرافیا

در شمال شرقی شهر کرمانشاه، در پای کوهی ستبر که چشمه های پر آب فراوانی را از سینه خود بیرون می دهد و طاق بستان نام دارد، به آثاری از دوره ی ساسانیان بر می خوریم که برجسته ترین آن ها، طاق بزرگ است. کوه طاق بستان بخشی از سلسله کوه های پُراو است که از بیستون شروع و تا کردستان امتداد یافته و چون دیواری عظیم نظرگاه دشت های وسیع مقابل خود می‌باشند (تصویر ۱) .

وجود کوه های سر به فلک کشیده و چشمه های پرآب طاق بستان از دیر باز موقعیت ویژه ای به این شاهراه بین المللی ـ در مسیر جاده ی ابریشم ـ در دوران باستان بخشیده و آن را در مسیر برخورد کاروان ها و به طبع آن، باورها و عقاید گوناگون اجتماعی و سیاسی قرار داده است. به ویژه آن که در دوران ساسانی به‌دلیل نزدیکی اش به پایتخت (تیسفون ، در کنار رود دجله) محل ییلاقی شاهان ساسانی بوده و اهمیت برجسته‌ی سیاسی می یابد. آثاری که از دوره های مختلف باستان از این مکان بدست آمده، جایگاه برجسته و مهم آن را از نظر مذهبی، اجتماعی و سیاسی بازگو می کند.

در باب وجه تسمیه ی طاق بستان بین نویسندگان و سیاحان بزرگ و جغرافیدانان مشهور اسلامی اختلاف زیاد مشهود است و اکثر ایشان به اختلاف آن را " طاق وسطام " ،" طاق وسطان"، " طاق و سان "، " طاق بستان "، " طاق بهستان "، "بهستون "، "طاق بغستان " و " باغستان " ضبط کرده اند. و بعضی طاق بغستان را صحیح و اصل آن را مأخوذ از بغستانه (به معنی عبادتگاه یا جایگاه خداوند) دانسته اند. اکراد محلی "طاق‌وسان" (به معنی طاق و سنگ) می خوانند. " دیودر دو سیسیل "، مورخ رومی، در باره طاق بستان می نویسد: "باغستان ناحیه ای است که لیاقت دارد مسکن رب النوع ها باشد. درختان زیاد و میوه‌های فراوان دارد. هر نوع محصول طبیعی در آن یافت می شود وبرای زندگانی بهترین مکان است" (حقیق،۱۳۱۴ ،ص ۳۰).

کاوش های باستانشناسی در محوطه ی تاریخی طاق بستان، آثار بسیاری از دوره های مختلف به دست داد: سرستون های ساسانی که جملگی دارای نقش های بسیار عالی و نقش " متیرا " و "آناهیتا " بودند، آثار سفالی متعلق به دوره‌ی اشکانی و ساسانی و دو گورستان خمره ای مربوط به آیین مهرپرستی. این خمره های کوچک و بزرگ که هر یک محتوی یک جسد بود، به فاصله ی ۵۰۰ متر از آثار تاریخی طاق بستان در جهت شمال شرقی قرار داشت و دهانه ی خمره ها که استخوان مردگان در درون آن ها وجود داشت، به سمت های مختلف قرار گرفته بودند، " زیرا از گردش آفتاب پیروی کرده است ... کیفیت گورستان نشان می دهد که این گورستان ممتد و وسیع بوده است و چون مرکز مهرپرستان از شمال به شمال غرب و غرب کشور ایران بوده ، بی شک این ساختمان که در آن سنگ به‌کاررفته، گورستان مزبور به دوره ی مهرپرستی می باشد" (بختورتاش ، ۱۳۵۶ ،صص ۱۲ـ ۱۱) .

در محوطه ی طاق بستان به سه اثر تاریخی مربوط به ساسانیان بر می خوریم که بر صخره ی کوه کنده شده اند: نقش برجسته ی تاج گیری اردشیر دوم (۳۸۳ - ۳۸۰ م) ، نقش شاپور سوم در کنار پدرش شاپور دوم در غارگونه ی کنده شده در دل صخره موسوم به طاق کوچک (۳۸۸ - ۳۸۳ م) و طاق بزرگ .

طاق بزرگ به روزگار سلطنت خسرو دوم معروف به " پرویز " (۶۲۸ - ۵۹۰ م) مربوط می باشد. گروهی از محققین آن را به زمان سلطنت پیروز شاه (۴۸۳ - ۴۵۷ م) و گروهی دیگر به روزگار شیرویه فرزند خسرو پرویز نسبت می دهند. طاق بزرگ علاوه بر ابعاد بزرگتر خود نسبت به طاق کوچک دارای ویژگی های منحصر به‌فردی است که قابل قیاس و مقایسه با طاق کوچک نیست. این سه اثر به‌لحاظ تاریخی به دنبال یکدیگر آمده و در ارتباط با همدیگر شکل گرفته اند. به طوری که تفکیک آنها از یکدیگر و مستقل‌شمردن‌شان به‌نوعی ما را از شناخت تاریخی این آثار دور می کند.

۲. نشانه ها در ساختار طاق بزرگ

طاق بزرگ، غار گونه ای ست به عمق تقریبی ۷ متر و به بلندی تقریبی ۹ متر در صخره‌ای سخت و یکپارچه[۱]. بر عکس طاق کوچک که تنها نقش برجسته ی دو شاه را در برابر یکدیگر نشانده‌اند، طاق بزرگ از نقوش متنوع و پر جنب و جوشی برخوردار است. این نقوش بر نما، انتها و دو دیواره ی شرقی و غربی طاق جای گرفته اند و چشم هر نظاره‌گری را به خود جلب می‌کنند (تصویر ۲) .

نقوش طاق بزرگ را به لحاظ فنی می توان به دو دسته ی نقش برجسته با برجستگی کم و نقش برجسته با برجستگی زیاد، به‌گونه‌ای که به مجسمه نزدیک شده است، تقسیم کرد. کلیه‌ی نقوش نما و دیواره های شرقی و غربی داخل طاق در دسته ی نخست و کلیه‌ی نقوش انتهای طاق در دسته دوم جای می گیرند. انتخاب شیوه‌ی نقش برجسته با برجستگی زیاد در انتهای طاق که شاه در اوج قدرت در دو وضعیت سیاسی و نظامی خود در سایه حمایت و پشتیبانی بزرگان اعتقادی و دینی نشان داده، در کنار جهت حرکت نقوش دو دیواره که هر دو رو به سوی انتهای طاق دارند، نشان از اهمیت و جایگاه برتر و تأکید سازندگان بر آن دارند. در ضمن انتهای طاق به بدنه ی اصلی صخره متصل و از استحکام بیشتری در جهت هر چه برجسته تر کردن نقوش تا سرحد تبدیل به مجسمه، برخوردار بوده است. این برجستگی زیاد در جایی متوقف شده وپیکره ها همچنان به بدنه ی صخره چسبیده اند. اصرار به ماندن در کنار صخره و عدم تمایل به رهایی از آن ، یکی از ویژگی‌های برجسته و تأمل برانگیز نقوش ساسانی ست. پیکره ها در چارچوبی قرارگرفته اند که امکانی برای رهایی شان نیست حتی برای قدرتمند ترین شان که همه چیز برای بقا و امنیت اوست.

در نگاه اول بیننده تصور می کند با یک اثر معماری روبروست، ولی با قدری تأمل و دقت در آن، در می یابد که با یک اثر حجاریِ عظیمی که یکپارچه از دل کوه بیرون کشیده شده، مواجه است. ساخت منسجم و یکپارچه ی آن به عنوان بخشی از صخره ی کوه، آن را به بخش جدایی ناپذیر کوه و دنباله آن بدل نموده است. طاق درست بر روی چشمه هایی که از دل صخره بیرون زده اند و مجموعه آثار را چون جزیره ای در بر گرفته اند، قرار دارد. گویی سختی و سیالیت را به عمد در کنار هم نشانده اند تا اثری که بوجود می‌آورند، همزاد و جدایی ناپذیر از طبیعت بوده و در دوام و ماندگاری همسان آن گردد (تصویر ۱) .

از مقایسه ی طاق بزرگ با دو اثر دیگر ساسانی در طاق بستان، می توان این گونه استنتاج کرد که اهداف و کاربری طاق بزرگ به مراتب گسترده تر و فراگیرتر از دو دیگر بوده است. در نقش تاج‌گیری اردشیر دوم و طاق کوچک گویی تنها به اثبات و مشروعیت سلطنت دوره ای خویش می اندیشیده و در پی ارایه و سند معتبر و تاریخی برای آن هستند[۲]. ولی در برپایی طاق بزرگ عظمت و اقتدار یک سلسله ی شاهی را مد نظر داشته و تمامی آن چه که در توان بوده در این راه عرضه کرده است. ساختار بغایت شگفت انگیز و حیرت‌آور آن به عنوان توده ی یکپارچه ای که از دل کوه گرانسنگی آشکار گردیده، خود بیانگر قدرت و توان مادی و معنوی است که کم‌کم احساس می کند در سراشیب اضمحلال قرار گرفته است و به‌ناچار دوباره و به جدّ ، می کوشد تا خودی نشان دهد و همگان را به تحسین و اعجاب آورد و " قدرت نمایی " از پندار پایداری و دوام همیشگی خود داشته باشد. ایده ی شکل بخشی غارگونه وجای‌دادن نقوش درآن، شاید متأثراز سنت های هندی وبودایی[۳] باشد، ولی بیانگر نوعی جاه طلبی قدرتی از توان افتاده که می‌خواهد تعجب و حیرت همگان را برانگیزاند، نیز هست.

در ساختار طاق بزرگ، می توان مجموعه ای از تضادها و نسبت های گوناگون مشاهده کرد: سنگینی حجیم طاق در برابر سبکبالی و نوارهای رقصان در باد و پرواز فرشتگان دو سوی نمای طاق، توان پرداختن به اشکال و احجام بزرگ در برابر توان پرداختن به ریز ترین و جزیی ترین نقوش، سکون و عدم تحرک پیکره های انتهای طاق در برابر تحرک و جنبش پرشور صحنه های شکار دیواره های شرقی و غربی آن، سکوت نقوش انتهای طاق در برابر شلوغی و هیاهوی شکارگران و نوازندگان در نقوش شکار، حس دورشوندگی نقوش انتهای طاق (حداقل برای این که بهتر دیده شوند) در برابر حس نزدیک شوندگی صحنه های شکار (تا جزییات شکار آشکار شوند)، روایت در صحنه های شکار در برابر بی‌روایتی در پیکره‌های انتهای طاق، همیشه پیروز میدان بودن در برابر همیشه مغلوب شدن (شکست و مرگ جانوران در صحنه‌های شکار در جانشینی با شکست و مرگ دشمنان در صحنه های نبرد واقعی) و...

۳. نشانه ها در نقوش طاق بزرگ

۱.۳. نقوش نمای بیرونی

در منتهی الیه بالای طاق کنگره هایی مشاهده می شوند که یادآور قصرها و بناهای مادی و هخامنشی است و در تخت جمشید فراوان دیده می شوند. در لبه ی بالای اکثربناهای ساسانی نیز چنین کنگره هایی را می توان دید. این گونه کنگره ها که بطور صریحی جان پناه های دندانه دار استحکامات و قلعه ها را به یاد می آورند، به‌نوعی می تواند بر گرفته از دندانه های خط الرأس سلسله کوه ها که همچون دیواری بلند و دسترس ناپذیر اجتماعات انسانی را از گزند بلایای طبیعی و تهاجمات دشمنان متجاوز حفظ می کند، باشد. در پناه چنین کنگره هایی می توان احساس امنیت کرد و از تیررس دشمنان محفوظ و بر آنان مسلط بود. وجود کنگره ها در تاج شاهان نیز می تواند بدنبال این معنا چون نماد مؤثری از قدرت پشتیبان دسترس ناپذیری تلقی شوند (تصویر ۲).

به دور لبه ی طاق طناب گونه ی ضخیمی از گل هایی که پی در پی در حال شکفتن می باشند ، از سنگ تراشیده شده است. دو انتهای این طناب گونه، به نوارهای مواج و در اهتزازی منتهی شده که مشابه نقوش گچ بری های رایج ساسانی می باشند. در طرفین آن نوار نقش دو فرشته ی بالدار معلق در هوا که باد جامه ی آن ها را به‌جنبش و حرکت در آورده، نقش گردیده است. فرشته ها حلقه‌هایی با روبان های مواج و ظرفی حاوی خوارکی در دستان خود گرفته و همچون سروشی آسمانی با تبسمی از سر رضایت نظاره گرند (تصویر ۴). عده ای از محققان بر این باورند که این دو فرشته ی بالدار همان Nike الهه‌ی پیروزی یونانیان باستان هستند واین حجاری تحت تأثیر هنر یونانی بوجود آمده است. احمد حامی با ارایه تصویر فرشته ی بالداری در حال کشتن گاو، اظهار می داردکه فرشته ی مذکور همان بَغ مِهر می باشد (حامی ، ۱۳۵۵، ص ۱۳).

در نقطه ی منتهی الیه طاق ، بین دو فرشته، هلالی با نوارهای مواج در دو سویش جای گرفته است. هلال ماه از نشان های بسیار کهن ایرانی ست. در جام کلیمو (تصویر ۱۱) شاه درون هلالی که بر روی بنایی با طاق و دو ستون قرار گرفته، ایستاده است. ماه و هلال آن از دیر باز ایده ی رشد را می رسانده و این باور وجود داشته که ماه تأثیراتی بر رشد نباتات دارد. در آیین مِهر گاو نخستین از ماه بر زمین فرو می آید.

پایه های طاق دارای نقشی به شکل درختی که شاخسار های آن پراکنده شده و برگ هایی به شکل برگ کنگر دارند و به گل شگفت‌انگیزی منتهی می شوند، می باشند. آن را درخت زندگانی که شفادهنده ی هر مرضی ست، نام نهاده اند (تصویر ۲).

نگاهی کلی به نمای بیرونی طاق بزرگ احساسی از سبکبالی و نشاط موفقیت، پیروزی و امنیت به همراه دارد، همه چیز در حال شکوفایی، پرواز و اهتزاز است. نوار های مواج انتهای طناب گونه‌ی دور طاق، که به سمت بالا کشانده شده، احساس پرواز و معلقی فرشتگان در هوا را تشدید می کنند.

۲.۳. نقوش انتهای طاق

دیواره ی انتهای طاق به وسیله ی لبه ی حجاری شده ای به دو قسمت بالا و پایین تقسیم شده است. در پایین پیکره ی عظیم شاه در هیبت نظامی، سراپا غرق در جوشن و سلاح، سوار بر اسبی جنگی و رزمجو دیده می شود (تصویر ۵). اسب شاید همان مُرکب محبوب خسرو دوم موسوم به شبدیز (به معنای سیاه مانند شب) باشد که در داستان های خسرو و شیرین از آن یاد شده است. شاه کلاه خودی بر سر نهاده که تاج بالدار با هلال و قرص خورشید بر آن قرار گرفته است. در زیر جوشن شاه، جامه ی وی با نقش سیمرغ نمایان است. نشان دادن نقش جامه ی شاه از روی عمد صورت گرفته تا بر سیمرغ به عنوان نماد و نشانه ای که در رزم و جنگجویی خوش یمنی و پیروزمندی به همراه می آورد، تأکید گردد.

بر صفه ای که شاه سوار بر اسب بر آن قرار گرفته، نقش ستاره‌ی هفت پری حک گردیده که به مرور زمان ساییده شده است. ستاره‌ی هفت پردرون دایره‌ای جای داده شده وحالتی رمزآمیز دارد[۴].

دو جانب نقش شاه سوار بر اسب، دونیم ستون با سر ستون‌هایی گلدانی شکل از سنگ بیرون آمده که گویی بخش بالایی دیواره را نگه داشته اند. این دو نیم ستون به وسیله ی رشته ای از برگ تاک به یکدیگر متصلند. توالی رشته برگ های تاک با ریتمی منظم و یکنواخت هم به مانند زمزمه‌ای آهنگین وهم به مثابه‌ی نیروی ایستایی برای بخش بالایی نقوش عمل می کند واز بار سنگین و جسیم پیکره ی سوار نظام می کاهد.

بخش فوقانی دیواره ی انتهای طاق مراسم اعطای منصب شاهی در حضور دو تن دیگر را نشان می دهد. شاه در وسط ایستاده با دست راست حلقه ی مَزین به نوارهای مواج را از دست شخصی که در طرف چپ وی قرار گرفته ، می گیرد . شخص مذکور با جامه ای بلند، ردایی که حاشیه‌ی آن مروارید نشان است، ریشی نوک دار و تاجی نوار بسته ایستاده و نگاه به روبرو دارد. گروهی وی را اهورامزدا و گروهی موبد موبدان می دانند، ولی هر چه باشد نشان از موقعیت ممتاز دینی وی می رود.

در جانب راست شاه، پیکر بانویی سبو بدست با تاج و آرایشی زیبا و لباسی مَزین، در حالی که با سبوی در دستش آب به پای شاه می ریزد و با دست راستش حلقه ی مَزین به نوارهای مواج دیگری را به سوی شاه دراز کرده و به مقابل خود می نگرد، ایستاده است. او را ناهید یا آناهیتا الهه‌ی " آب های نیرومند بی آلایش " معرفی کرده اند. وی با فعل نمادین خود برکت و حیاتی توأم با عافیت را به‌ارمغان می آوردتا مردمان را ازچنگال دیو خشکسالی وقحطی ایمن بدارد. هنوز هم ما در بدرقه ی عزیزان آب می افشانیم و در حمام‌های عمومی به پای آشنایان آب می ریزیم.

تاج بزرگ شاه را هلالی در پیش زینت می دهد. شاخ هایی که برفراز تاج به چشم می خورد، در میان دو بال عقاب قرار گرفته اند و بر روی آن هلالی ست که قرص خورشید را در آن رسم کرده اند.

دامن گشاد و چین خورده ی قبا و شلوار شاه غرق در جواهر است. حاشیه ی قبا و کمربند و غلاف شمشیر به رشته های مروارید زینت یافته اند، همچنین چند رشته مروارید غلتان از گردن وی آویخته. دو رشته نوار مواج، از شانه های شاه بیرون آمده و به سوی بالا امتداد یافته است.

ترکیب بندی نقوش انتهای طاق تقارنی ایستاست که با نوارهای مواج ـ آن هم به هر سوی که سازندگان بخواهند ـ قدری تحرک یافته است. در نقوش انتهای طاق، اشاره ای به مکان نیست و با سکون و سنگینی خود سعی از گریز از زمان نیز دارد (تصاویر ۲ و ۵).

۳.۳. نقوش دیواره های شرقی و غربی طاق

بر روی دیواره های شرقی و غربی طاق شکارگاه شاهی نقش گردیده است: در بخش شرقی شکار گوزن (تصویر ۹) و در بخش غربی شکارگراز (تصویر ۶). این گروه از نقوش بر عکس نقوشی که تاکنون مورد بحث قرار گرفتند، جنبه ی روایت گری داشته و به‌شرح دقیق مجلس شکار از ابتدا تا انتها می پردازند. واضح است که نقوش مذکور از روی یکی از پرده های نقاشی اخذ و با امکانات و وضعیت موجود تطبیق داده شده اند. بیان روایت در هر دو آن ها یکسان است:

- گروه شکاربانان و فیل سواران خیل عظیم شکار را به محوطه ی محصور شده ی شکارگاه رهنمون می کنند.
- شاه به همراه بزرگان و مهمانان وارد محوطه می شوند.
- شاه به شکار می پردازد و شکار خود را از پای می اندازد.
- شکار پایان می یابد و شاه پیروزمندانه به آن چه که شکار کرده می نگرد.
- انبوه جانوران شکار شده را به بیرون شکارگاه می برند.
- از گوشت شکار طعام ساخته و سفره ای پهن می گردد.

صحنه های شکار نقش شده سرشار از جنبش، تحرک و جنگ و گریز با جانوران است. فریاد و هیاهوی آدمیان در میان نعره های تهییج کننده فیلان و صدای پای جانورانِ رمیده ی بخت برگشته ای که برای چنین برنامه ای نگهداری شده بودند، و نوای موسیقی و هلهله ای که بر هیجان ماجرا می افزاید، فضای سکون و ساکت طاق را دگرگون می سازند. طراحان و سازندگانِ این نقوش بیننده را با فاصله ی نزدیکی که در اختیار دارد، به تماشا فرا خوانده اند و در نشان دادن آن چه که روی داده است، آن چنان گشاده دست و فراخ‌اندیش عمل کرده اند که مایه ی اعجاب و حیرتش شوند (تصویر ۳).

شاه مرکز اصلی ماجرا ست: او بزرگتر از دیگران ترسیم می‌شود. لباس فاخری بر تن پوشیده و همه چیز در حول وحوش وی می‌چرخد؛ همه چیز برای وی فراهم گردیده و مسلط و قدرتمند صحنه در مرکز تصویر قرار داده شده است (تصویر۶). نقوش لباس شاه در ارتباط با بخش‌های مختلف طاق، متفاوت است. این نکته گویای این مطلب است که نقوش مذکور بر اساس کاربری خود مورد استفاده قرار می گرفته اند و در مناسبت های گوناگون، معناهای ضمنی متفاوتی را با خود به همراه داشته اند. به طور مثال لباس شاه در صحنه ی تاج گیری نقشی ندارد و تنها به نشاندن جواهرات اکتفا کرده اند. ولی درجامه ی رزم وی، سوار بر اسب و جامه‌ی شکار وی، در قایق به هنگام تیراندازی به گرازان، علاوه بر نقوش گیاهی، نقوش جانوران اساطیری نیز دیده می‌شوند. و یا در لحظه ورود به شکارگاه گوزن (دیواره ی شرقی) عقابی که بر فرازی ایستاده مشاهده می شود، همانگونه که خود شاه سوار بر اسب بر شکاران رها شده در دشت می نگرد (تصویر ۹).

در این پرده ها بیننده از زاویه دید خاصی شاهد ماجرای شکار نیست و همه آن چه که می باید ببیند را طراحان و سازندگان در برابر دیدگان وی گذارده اند. در عین این که به دوری و نزدیکی عناصر می توان رسید، ولی همه چیز در سطح در جریان است. دید از بالا بر کلیت ماجرا حکم می راند، این موضوع را در نمایش حصار گرداگرد شکارگاه ها به وضوح تمام عرضه کرده‌اند (تصویر۶). هر گاه خواسته اند بخشی را تأکید کنند تا بیننده بدان توجه کند، در ابعاد و اندازه ای دیگر نشان داده اند (جدا شدن گراز شکار شده و بر زمین افتادنش). و هر گاه خواسته‌اند تا حرکات و رفتارهای پیوسته را به نمایش بگذارند، در تکراری لایه لایه، چون صفحاتی که در پی هم آمده اند، حرکت رو به جلو را القا کرده اند (حرکت سهمگین فیلان در برداشت گرازان شکارشده و حمل آن‌ها). و یا در توالی ماجرا ها، تکرار همان عنصر را در پیش گرفته اند (القای حرکت به جلو قایق شاه (تصویر ۶)، نمایش فیلان در انتقال گرازان شکارشده به خارج از شکارگاه(تصویر۸)، نمایش شاه در صحنه های مختلف شکار گوزن). نی های نقش شده بر بدن جانوران عامل ربط آن‌ها با محیط طبیعی آبگیر است و حضوری همه جاگستر دارند.

در زیر قایقی که شاه بر روی آن به سوی گرازها نشانه گیری کرده است، داخل آبگیر را نیز دیده می شود: ماهی ها در حال شنا و مرغابی در آب شیرجه رفته تا ماهی بگیرد، او نیز چون شاه در حال شکار است. در زیر قایق بعدی که شاه کمان بدست ایستاده و تجسم حرکت رو به جلو همان قایق است، مرغابی نیز از آب بیرون آمده و کناری ایستاده و همچون شاه که به شکار خود می نگرد به ماهی‌های درون آبگیرنگاه می کند.

٤. بیان تصویری در طاق بزرگ

آن چه که در نقوش طاق بزرگ مشاهده می شود، دارای دلالت معنایی مستقیم است: " مجموعه نقوش طاق بزرگ تلاش دارد که یک عظمت، جنگاوری پیروزمند و یک قدرت بزرگ سیاسی را به بینندگانش در طول زمان های سپری شده و آینده القاء کند " (محبی، ۱۳۷۹ ،صَ ۱۳۸). و به مانند هر اثر تصویری دیگری از سه دسته رمزگان فرهنگی،زیبایی شناسیک ورمزگان ویژه‌ی هرتصویرگر تشکیل شده است.

رمزگان فرهنگی آن دسته از کدها هستند که دلالت خود را بیرون از اثر و حتی خارج از هنر تصویرگری، به معنای کلی آن ، به دست می آورند. کاربرد زندگی اجتماعی و فرهنگی در اثر، از شیوه‌ی لباس پوشیدن و آرایش موُها تا نشانه هایی از آداب رفتاری، معماری، موسیقی، شکار، گل آرایی، کنار هم نشستن و نظم عناصر تصویری در پس زمینه هایی که به ویژه به شیوه و مناسبات اجتماعی مرتبط می شوند همه کد های فرهنگی محسوب می شوند (احمدی، ۱۳۸۱، ص ۷۵).

در نقوش طاق بزرگ ما با تمامی این کدهای فرهنگی مواجه می‌شویم. در هر یک از موارد فوق الذکر ما به اطلاعاتی دست می‌یابیم که در نهایت با دوره ی تاریخی مربوطه ـ که زمان ساسانیان می باشد ـ آشنا شده، ارتباط برقرار می کنیم.

لباس رزم، جامه ی سلطنتی، لباس شاه به هنگام شکار و همچنین سایر همراهان و افراد، بویژه لباس بزرگان دینی و الهه ها جملگی به طور صریحی و با دقت و ظرافت قابل تحسینی به نمایش درآمده اند. نوع دستار و سربند های زنان و مردان و آرایش موُهای آنان، حالات و رفتار خاص متناسب با وظایفشان و بیان جنسیت در آن ها (صف نوازندگان، همراهان شاه، پاروزنان، هلهله کنندگان، حالت ایستادن پیکره های انتهای طاق و تاخت و تاز فیل سواران و...)، نوع و نقوش لباس هایی که بر تن دارند و زیر اندازها و پرده هایی که حصار گردادگرد شکارگاه از آن تهیه شده‌اند، جملگی حکایت از فرهنگ رفتاری خاص ساسانی ست که هنوز هم در بسیاری جنبه‌های زندگی این زمانی ما در گوشه و کنار ایران باقی مانده است (به عنوان نمونه جامه ای که آناهیتا بر تن پوشیده وآرایش موُها وسربندش هنوز درمیان زنان کُرد غرب ایران به ویژه منطقه قصرشیرین دیده می شود).

معماری آن چنان حضور قوی و مؤثری دارد که ما را به اشتباه می اندازد. طاق از ویژگی های اساسی معماری شیوه پارتی ـ ساسانی ست وآوردن آن در مجموعه این چنینی به نحو صریحی جنبه ی مهم و محسوسی از تمدن ساسانی را تأکید دارد. طاق بیرون کشیده شده از دل کوه، طاق عظیم کسرا در تیسفون را یادآوری می‌کند و همچنین بر مفهوم نمادین طاق نصرت (پیروزی) اشاره دارد که در رقیب سرسخت همزمانش ـ امپراتوری روم ـ نیز مشابه‌اش دیده می شود.

نقوش طاق بزرگ از جنبه ی نمایش انواع و اقسام سازهای موسیقی رایج در دوران ساسانی، که شهرت و آوازه موسیقی‌اش در عرصه ادبیات نمود یافته است، سند معتبر و بی نظیری ست. ما نه‌تنها سازها را از نزدیک مشاهده می کنیم، بلکه همنوازی گروه نوازندگان (ارکستر) همراه با خنیاگران و آوازخوانان را نیز می‌توانیم بشنویم (تصویر ۷).

آیین شکار به عنوان سنتی رایج در فرهنگ ایرانی که نوعی حفظ آمادگی رزمی و افزایش توان جسمی و روحی در نبرد محسوب می شده است ، با تمامی رسوم متداول آن، در دیواره های طاق بزرگ به گویاترین شکل خود در طول تاریخ هنر ایران نشان داده شده است. تمامی این کدهای فرهنگی در کنار نقوش نمادین جانوری و نباتی که از گذشته های دور به جا مانده بود، نقطه ی پایانی ست بر باور دلالت های معنایی مستقیم آن ها.

رمزگان فرهنگی برشمرده شده ی فوق را در رابطه های بینامتنی[۵] نیز می توان بررسی کرد. هر نقش و هر جز ساختاری طاق ریشه در سایر هنرهای ساسانی و حتی پیش از ساسانی دارد. اشاره شدکه اصل به درون صخره ی کوه رفتن و غار مصنوعی جهت تعبیه ی آثار مورد نظر، برگرفته از سنن هندی و بودایی ست. فرشتگان به پرواز درآمده را در سنن یونانی ـ رومی و تعدادی از نقش برجسته ها و دیگر آثار هنری ساسانی، می توان دید. نقش درخت زندگانی و نوار طناب گونه ی دور لبه ی بیرونی طاق بر گرفته از نقوش گچ بری ساسانی و پارتی ست. پرده های شکار دیواره های شرقی و غربی طاق برگرفته از سنن بسیار کهن اقوام ساکن در ایران است که به انحا گوناگون در آثار برجا مانده ی دوران های مختلف می توان صحنه های مشابه آن را مشاهده کرد . رمزگان فرهنگی نقوش طاق بزرگ را همچنین می توان در عرصه ادبیات و شعر فارسی نیز رد یابی کرد[۶].

رمزگان زیبایی شناسیک در رابطه با ویژگی های فنی اثر مطرح می شوند: انتخاب مواد و مصالح، انتخاب مکان مناسب در ارتباط با مصالح مورد نظر ،بررسی شیوه های اجرای کار و ...[۷].

در مورد دسته سوم رمزگان (ویژه ی هر تصویرگر) نمی توان به شخص و یا اشخاص معینی اشاره کرد تا نوع فعالیت های هنری‌شان را بررسی کرد. هنر و فعالیت هنری در دوره ی باستان یک فعالیت دسته جمعی و همگانی بوده و فرد در چنین فضایی فرصتی و امکانی برای ابراز وجود و نظر شخصی ندارد .لذا نقوش طاق بزرگ نیز هیچ امضایی بر خود ندارند، و آن را می بایست در مجموع آثار بر جای مانده ساسانی مطالعه نمود. در طاق بزرگ طاق بستان این سنت های هنری ساسانی ست که رمزگان خود را به‌طرزی بی سابقه و بدیع در نوع خودش عرضه می کند.

پیش از این سوای دلالت های معنایی مستقیم در طاق بزرگ به دلالت های ضمنی در رابطه با آن نیز اشاراتی شد .آن چه که در این جا بیشتر جای تأمل و بحث دارد معنای اسطوره، آن گونه که رولان بارت[۸] ارایه داده است، می باشد:

" معمولا" ما اسطوره را با افسانه های کهن در مورد خدایان و قهرمانان مرتبط می دانیم. اما بارت بار نظری تازه ای به مفهوم اسطوره داده است. از دید او اسطوره ایدئولوژی های غالب دوران ما هستند. بارت معتقد است که مراتب دلالت، یعنی دلالت صریح و دلالت ضمنی در تلفیق با یکدیگر ایدئولوژی را تولید می کنند ... اسطوره تاریخ را به طبیعت بدل می کند ... اسطوره چیزی را انکار نمی کند، برعکس، نقش اش آن است که در باره ی چیزها سخن بگوید؛ خیلی ساده، حالتی ناب و پالوده به آن ها بدهد، آن ها را معصوم و مقبول و مقدر نشان دهد، به آن ها توجیهی طبیعی و جاودانه ببخشد، نوعی وضوح به آن ها بدهد که از نوع وضوح تبیین نیست، بلکه صرفا" بیان واقعیت است ... نقش اسطوره آن

است که امر فرهنگی را طبیعی جلوه دهد ـ به عبارت دیگر کاری کند که ارزش ها، نگرش ها، و باورهای فرهنگی و تاریخی طبیعی، هنجار، بدیهی، فاقد زمان و مبتنی بر عقل سلیم به نظر برسند و به‌این ترتیب در نظر ما بازتاب عینی و حقیقی امور باشند " (سجودی، ۱۳۸۲ ،صص ۱۱۰ تا ۱۱۴).

این تعریف از معنای اسطوره در نگاه و بررسی ما از طاق بزرگ بسیار گویاست. ایدئولوژی ساسانی بویژه در سال های پایانی خود مشخصه های نظام پدر سالاری را با خود به همراه داشت: "شکل‌های سازماندهی پدر سالاری بر واحد اقتصادی و مذهبی خانوادگی مبتنی است، که هرچه هم رشد کرده و گسترش یافته، باز چنین هسته ای را در دل خود حفظ کرده است ... یکی از راه های حفظ این واحد معین، در عرصه ی ذهنی و فرهنگی، طرح و تکرار سنتی است که خاندان پدری بر آن استوار است ... این زمینه‌ی فرهنگی است که زبان ستایش خود، تکرار افتخارات خود، طرح رسم و سنت خود، و یادکرد قدرتنمایی و افتخار آفرینی خود را پدید می آورد، که سخت بدان نیازمند است ... در چنین دوره ای جنگجویان و سوارکاران و شکارگران از موقعیت واعتبار ویژه و برتری بهره ور بوده اند، وطبقه ی فرمانروای جامعه محسوب می‌شده اند. جامعه‌ای که با انواع خطر ها رو به رو بوده است و خصلتی خطر پذیر نیز داشته است. مهاجرت، کوچ، حفظ موقعیت اقتصادی و اجتماعی و خاندانی، به ویژه در مواجهه با دیگر خاندان‌ها و اقوام مهاجر و کوچنده و تداخل قلمروهای اقتدار و ... به‌ناگزیر روحیه ای مبارزه جو و افتخار طلب پدید می‌آورده است " (مختاری ، ۱۳۶۸ ،ص ۵۲). طاق بزرگ بر چنین بستر فرهنگی که سست و شکننده نیز شده بود، شکل گرفت و قصد داشت خود را به‌عنوان واقعیتی پایدار و همیشگی بنمایاند. قهرمان همیشه پیروز این عرصه هم، شخص محوری و مرکزی تمامی نقوش ، یعنی شاه است.

از دیگر نکاتی که در زبان تصویری طاق بزرگ جای تأمل وبررسی دارد ، همانگونه که اشاره شد، سکوت و سکون نقوش دیواره ی انتهای طاق (تصاویر ۲و۵) و هیجان و هیاهوی و جنبش نقوش دیواره های شرقی و غربی طاق است (تصاویر۶ تا۱۰). سکوت و سکون نه فقط از مشخصه های مرگ به شمارمی آید ، بلکه از نمادهای اصلی آن و" مجازهای بنیادین آن " دانسته می شود (احمدی ، ۱۳۸۳ ، ص ۸۳).

انتخاب این شیوه ی اجرای نقش در فرهنگ ساسانی که سکوت و سکون را ترجیح می دهد و به نوعی بر مرگ اشاره دارد با این تعبیر که " مرگ است که می ماند " کاملا" منطبق است. چرا که ماندن و همیشه ماندن از اصلی ترین اهداف سازندگان آثار مذکور است : " قطعه ای از زمان ، به گونه ای قطعی، خشن و بی رحم از تقدیر محتومش می گسلد، انگار از نابودی نجات می یابد " (احمدی ، ۱۳۸۳ ،ص ۸۴).

با این تفسیر می توان پی برد که چرا نقوش دیواره ی انتهای طاق با تمام برجستگی فوق العاده ی خود، باز هم به صخره‌ی بیرون‌زده از آن، چسبیده اند ، و در عین حال همچون رازی که نیمی از آن آشکار شده خودنمایی می کند ، همچون مرگ.

جنبش و تحرک شکار سویه ی دیگر سکوت و سکون، ما را به درون طاق، به سوی نقوش دیواره ی انتهای طاق رهنمون می کنند (جهت حرکت روایت شکار به سوی داخل طاق است). " شکار از دوره‌های باستان همچون مکتب سرسخت و سخت جانی تصور می‌شده است. مبارزه با صید حیوانات نشانه ی فتح، جرأت و هوش آدمی و شکست خشونت و توحش بوده است. از سوی دیگر صید حیوانات معنای مذهبی هم داشته و بدون تأییدات خداوندی پیروزی بر جانوران زیانکار ممکن نبوده " (ورمازرن ، ۱۳۷۲ ،ص ۱۱۱). شکار نوعی تمرین برای نبرد و زنده ماندن بود و موفقیت در آن زندگی محسوب می شد. ولی زندگی در کل خودش به سوی مرگ می رود ... همانگونه که صفی از شتران و فیل ها، کشته های شکار را با خود می برند (تصاویر ۸ و ۱۰).

نقوش نمای طاق بزرگ بیان دیگری را دنبال می کنند. نمای طاق همچون دعوتی ست به درون، خوشامدی و لبخندی ست به زندگی، در تجسم فرشته ای که بر زمین فرود می آید تا پیام مسرت بخشی را با تبسمی که بر لب دارد، به بیننده عرضه کند. آن گاه است که گل‌ها و گیاهان سر از خاک بر می آورند و در رویش و شکوفایی خویش جشن پیروزی بر پا می دارند (تصویر ۲).

۵.ارتباط در طاق بزرگ

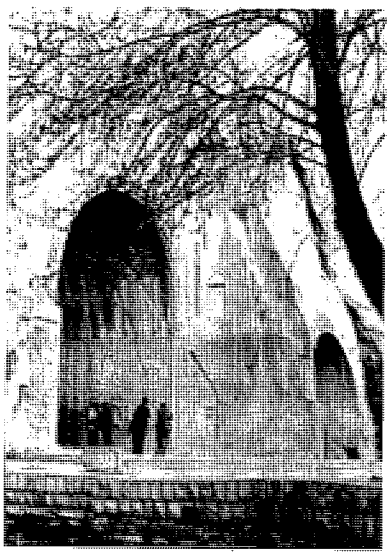
در این بخش از گفتار، نظریه ی رومن یاکوبسن[۹] را در بحث جنبه های ارتباطی نقوش طاق بزرگ به کار می گیریم. بنا به نظر یاکوبسن کنش ارتباط کلامی (قابل گسترش در نظام‌های نشانه‌شناسی) شش جنبه یا شش عنصر اصلی دارد (احمدی ، ۱۳۸۳ ، ص ۱۳۶). نخستین عنصر فرستنده ی پیام و دومین عنصر گیرنده ی آن است که در ارتباط با بحث ما نظام اجتماعی ساسانی که از گذشته های دور پیامی با معنا و قابل تحلیل و بررسی را در قالب اثری جسیم و سترگ فرستاده است، فرستنده و مردمان هم عصرش و آیندگان، گیرنده ی آن هستند. سومین عنصر پیام است که پیش از این بدان ها اشاره شد. بدنبال پیام ، زمینه ی خاص ارسال آن طرح می شود. " زمینه ای که به روزگار ارایه ی پیام ، یعنی به موقعیت های نشانه شناسیک، تاریخی ـ اجتماعی، روانشناسیک، فلسفی ، اخلاقی و در یک کلام به افق دلالت های فرهنگی ویژه‌ای وابسته است " (احمدی ، ۱۳۸۳ ، ص ۱۳۷). نظام فرهنگی ساسانی با کشمکش های فراوانی که از سر گذرانده و نهضت های دینی و اجتماعی که بنیان آن را نشانه رفته بودند، در سالهای پایان عمر خویش تلاش می نمود تا با بازسازی هرآن چه که میراث به آن رسیده بود و سازماندهی مجدد آن ها،حیات تازه ای را برای خود تعریف کند.برچنین زمینه ای ست که طاق بزرگ شکل می گیرد.

رمزگان پنجمین عنصر در نظریه ی یاکوبسن است. در طاق بزرگ مشاهده کردیم که زبان سنتی رایج ساسانی را در بیان پیام

خود به کار گرفته و از رمزگان آشنایی که ریشه در گذشته های دورداشته ، بهره برده است. عنصر نهایی کنش دریافت پیام است که یاکوبسن از آن به مفهوم " تماس " یاد کرده است. نوعی قابلیت دسترسی در ساختن طاق بزرگ مدنظر طراحان و سازندگان آن بوده است. قرار گرفتن طاق در سطح زمین و امکان دسترسی و از نزدیک دیدن آن، قرارگیری آن در کنار سایر آثار ساسانی، قرارگرفتن آن در مکانی از دیر باز مقدس و مورد توجه مردمان و قرارگیری آن بر سر راه کاروان ها ی تجاری که از شرق به غرب و بعکس در حرکت بودند ، جملگی امکانات از پیش تعیین شده ای برای دریافت پیام از سوی مخاطبان بوده است. گویا طاق دارای درهای بزرگ چوبی بوده که درمواقع خاصی گشوده و جمعیت برای تماشای آن وارد طاق می‌شده‌اند. توجه به جزیی ترین نقش ها و بافت ها در نقوش طاق از این جنبه نیز قابل بررسی است، چرا که نشان دادن چنین جزییات دقیق و ظریفی برای دیده شدن بوده نه پنهان کردن (تصویر ۳) .

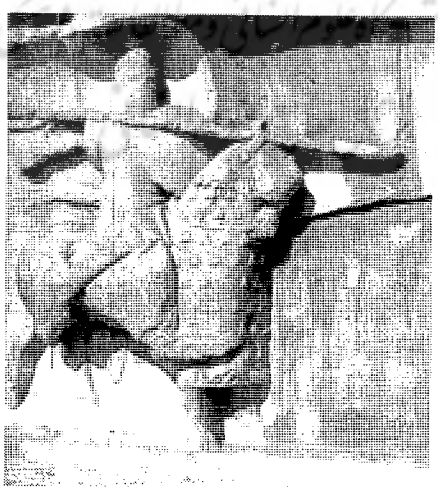
۱ . موقعیت آثار تاریخی طاق بستان .

۲ . نمای طاق بزرگ و کوچک در طاق بستان .

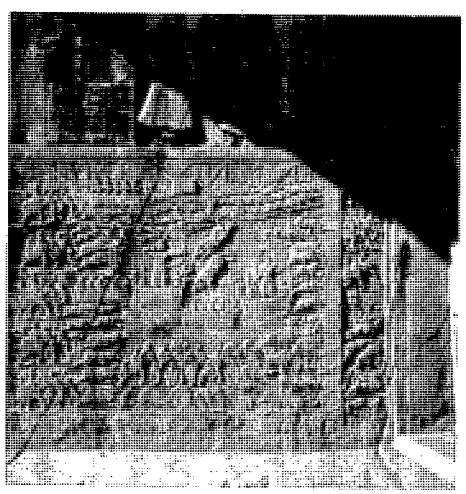


۳ . طاق بزرگ طاق بستان (نمای غربی) .

۴ . فرشته ی بالدار و نوار طناب گونه ی لبه ی طاق .



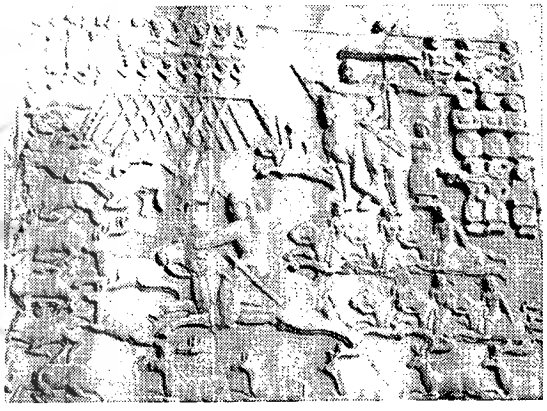
۵ . شاه سوار بر اسب در هیبت نظامی در دیواره ی انتهای طاق بزرگ .



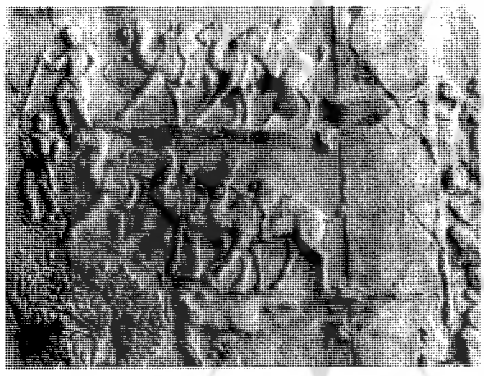
۶ . نقوش شکارگاه گراز در دیواره ی غربی طاق بزرگ .

۷. بانوان چنگ نواز نشسته بر قایق به هنگام شکار گراز .

۸. فیلان ، گرازان شکارشده را به خارج از شکارگاه حمل می کنند .



۹. شاه و همراهان به هنگام ورود به شکارگاه و شکار گوزن (نقوش دیواره ی شرقی طاق بزرگ).



۱۰ . گوزنان شکار شده توسط صفی از شتران به خارج از شکارگاه حمل می شوند .

۱۱ . جام معروف به کلیمو مربوط به دوره ی ساسانی
(از کتاب ایران در زمان ساسانیان نوشته ی آرتور کریستین سن)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه گیری

طاق بزرگ طاق بستان با مجموعیتی بدیع و ساختاری فوق‌العاده، پایانی بر یک دوره ی کهن تاریخی ـ فرهنگی نیز هست و بدین لحاظ چون ستاره ی درخشانی بر افول دوران باستان در ایران خود نمایی می کند. ساسانیان با شکل دهی این اثر شاخص پیامی در راستای اثبات، بقاء و دوام تاریخی خویش، برای ماندن هر چه بیشتر فرستاده اند.و آن را درساختاری پیچیده در دل صخره‌ی گرانسنگ کوهی که بر چشمه های همیشه پرآب ایستاده در معرض دید قرار داده اند. موقعیت تاریخی و مقدس طاق بستان همچون مرکزی مورد توجه و صخره ی یکپارچه و سخت آن ، حسن انتخاب سازندگان طاق بزرگ را برای برپایی چنین اثری را معلوم می دارد.

هر نقش و هر جزء ساختاری طاق ریشه در سایر هنرهای ساسانی و حتی پیش از ساسانی دارد.

بر روی دیواره های شرقی و غربی طاق شکارگاه شاهی نقش گردیده است، این گروه از نقوش بر عکس نقوش دیواره ی انتهای طاق، جنبه ی روایت گری داشته و به شرح دقیق مجلس شکار از ابتدا تا انتها می پردازند. آیین شکار به عنوان سنتی رایج در فرهنگ ایرانی که نوعی حفظ آمادگی رزمی و افزایش توان جسمی و روحی در نبرد محسوب می شده است، با تمامی رسوم متداول آن،در دیواره های طاق بزرگ به گویاترین شکل خود در طول تاریخ هنر ایران ، نشان داده شده است. در انتهای طاق، شاه در اوج قدرت در دو

وضعیت سیاسی و نظامی خود، در کنار جهت حرکت نقوش دو دیواره که هر دو رو به سوی انتهای طاق دارند، نشان از اهمیت و جایگاه برتر و تأکید سازندگان بر آن دارند.

قابلیت دسترسی در ساختن طاق بزرگ، قرار گرفتن طاق در سطح زمین و امکان دسترسی و از نزدیک دیدن آن، قرارگیری آن در کنار سایر آثار ساسانی، قرار گرفتن آن در مکانی از دیر باز مقدس و مورد توجه مردمان و قرارگیری آن بر سر راه کاروان های تجاری که از شرق به غرب و بعکس در حرکت بودند، جملگی امکانات از پیش تعیین شده ای برای دریافت پیام این اثر برجسته از سوی مخاطبان بوده است.

نقوش طاق بزرگ همانند بسیاری از نقش برجسته های دیگر ساسانی، مکتوبی بر خود ندارند، لذا می بایست درمجموع آثار بر جای مانده ی ساسانی مطالعه شوند. در طاق بزرگ طاق بستان این سنت های هنری ساسانی ست که رمزگان خود را به طرزی بی سابقه و بدیع در نوع خودش، عرضه می کند. گرایش شدید فرهنگ ساسانی در اواخر سال های حیات خود به سنت های تصویری کهن نوعی تلاش برای حفظ موجودیت واثبات است که نمود بصری آن در طاق بزرگ بسیار مشهود است.

انتخاب شیوه ی عاری از هر گونه تحرک جسمانی و یکپارچگی حجیم پیکره ها در اجرای نقش برجسته در فرهنگ بصری ساسانی در نقوش دیواره ی انتهای طاق بزرگ، به نوعی بر مرگ اشاره دارد با این تعبیر که " مرگ است که می ماند ". چرا که ماندن و همیشه ماندن از اصلی ترین اهداف سازندگان طاق بزرگ است. جنبش و تحرک صحنه های شکار دیواره های شرقی و غربی - سویه‌ی دیگر سکوت و سکون پیکره‌های حجیم انتهای طاق - ما را به درون طاق، به سمت نقوش دیواره ی انتهای طاق رهنمون می کند. طاق بزرگ به مانند شخصی که مرگ را در برابر خود می‌بیند و می داند که زمان رفتن فرارسیده است، بر آن چه که گذشته، نظر می‌اندازد و قدرت و توان جوانی خویش را یاد می آورد. هر چند که میل شدیدی بر بقا دارد و بر پایدارترین پدیده در طبیعتِ جاودان چنگ می زند تا بماند. طاق بزرگ می کوشد تا خود را به‌عنوان بیانی اسطوره‌ای، مقبول و مقدر جلوه دهد و همگان را مقهور قدرت مادی‌اش سازد ولی اسیر سکوت و سکون است و در معنای پنهان و اسرارآمیز مرگ و زندگی باقی می ماند.

پی‌نوشت‌ها :

۱. صخره ی طاق بستان ازگروه سنگ های رسوبی شیمیایی از نوع آهکی - سیلیسی محکم و توده ای بوده که به مرور دارای سطوح بیرونی سخت تری می شوند .آب را به سرعت از خود عبور می دهد و بدین لحاظ بخش های آهکی شسته و حل می شوند و در نتیجه سطوحی زبر و خشن دارند .

۲. ر .ک به مقاله ی " میتره (مهر) در باستان شناسی ایران " نوشته ی ریچارد نلسون فرای ، ترجمه ی ابوالقاسم اسماعیل پور مطلق ، مجله ی باستان شناسی و تاریخ ، ش ۴ ، ۱۳۶۷ ، صص ۱۶ - ۱۲ .

۳. معابد غاری در هند و پیکره ی عظیم بودا در بامیان افغانستان .

۴." هفت بیشتر با فرایند مرتبط است تا با شکل. پس برای بیرون کشیدن یک هفت ضلعی از یک دایره روش ساده ی طبیعی وجود ندارد." (لولُر ، ۱۳۶۸ ، ص ۶۰)

۵." نسبت هرمتن با متن یا متونی دیگر را بینامتنی می خوانیم . " (احمدی ، ۱۳۸۳ ، ص ۲۲۳)

۶. به طور مشخص می توان شاهنامه ی فردوسی و خمسه ی نظامی را مثال زد .

۷. در بخش " نشانه ها در ساختار طاق بزرگ " همین گفتار بدان پرداخته شده است .

۸. Barthes . R

۹. Jakobson . R زبان شناس برجسته ی روسی.

فهرست منابع:

احمدی، بابک (۱۳۸۱)، "از نشانه های تصویری تا متن"، نشر مرکز، تهران.
بختورتاش، نصرت ا... (۱۳۵۶)، "گردونه ی خورشید یا گردونه ی مهر"، موسسه ی مطبوعاتی عطایی، تهران.
حامی، احمد (۱۳۵۵)، " بَغ مهر"، داورنیاه، تهران.
حقیق، فضل ا... (۱۳۱۴)، "طاق بستان"، مجله ی تعلیم و تربیت، ش ۱ ، سال پنجم ، صص ۳۶ - ۳۰ .
سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، "نشانه شناسی کاربردی"، نشر قصه، تهران.
لولُر، رابرت (۱۳۶۸)، "هندسه ی مقدس، فلسفه و تمرین، ترجمه ی هایده معیری، موسسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
محبی، حمید رضا (۱۳۷۹)، "نگاهی به ساختار طاق بزرگ طاق بستان"، هنرنامه، فصلنامه ی تخصصی دانشگاه هنر، ش ۹ ، صص ۱۴۳ - ۱۳۷ .
مختاری، محمد (۱۳۶۸)، "حماسه در راز و رمز ملی"، نشر قطره، تهران.
ورمازرن، مارتن (۱۳۷۲)، "آیین میترا"، ترجمه ی بزرگ نادرزاد ، نشر چشمه، تهران.
Fukal,Shinyi and Horiuchi Kiyohara / Tag Bustan /1972.

(تصاویر این کتاب بسیاری از نقوش زوایای طاق بزرگ را که قابل دسترس نیستند بر من آشکار نمود.)