

## سیر تحول هنری نقش برجسته‌های صخره‌ای ایران

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

در ایران باستان، دیواره صخره‌ها و کوهها جلوه‌گاه دیرین حجاری بوده و یادمانهای صخره‌ای فراوانی از دورانهای تاریخی ایران به یادگار مانده است. نقش برجسته‌های ایرانی، به‌جز معدودی که در کوههای البرز واقع شده، در دامنه 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 درباره تاریخ، تمدن، فرهنگ و هنر هر دوره از تاریخ ایران از نقش برجسته‌ها حاصل می‌شود. نقش برجسته‌ها دربردارنده فنون حجاری، بازگوکننده ظرایف و دقایق هنری هر دوره، و تبلور اوضاع سیاسی و مذهبی و اجتماعی است. نقش برجسته‌ها 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.

محدوده زمانی موضوع مقاله حاضر از اواخر هزاره سوم قبل از میلاد آغاز می‌شود و تا پایان دوران تاریخی پیش از اسلام ادامه می‌یابد. سنت ساخت نقش برجسته صخره‌ای که از دوره لولوبی<sup>۱</sup> (اواخر هزاره سوم قبل از میلاد تا هزاره اول قبل از میلاد) آغاز شده بود، در دوران عیلام (اوایل هزاره سوم قبل از میلاد تا سده هفتم قبل از میلاد) و هخامنشی (۵۵۰-۳۳۰ ق م) و اشکانی (۲۳۸

نقش برجسته‌ها در مطالعه 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 نقش برجسته‌های صخره‌ای در ایران را لولوبیان (کوه‌نشینان زاگرس در هزاره 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 حاشیه گورهای صخره‌ای است. نقوش هخامنشیان کیفیتی بهتر از نقوش دوره‌های پیش دارد و دارای دو موضوع تاریخی و دینی است. مهم‌ترین آنها نقش برجسته داریوش اول در بیستون است. غایتش قدرت و عظمت پادشاه و مراعات ظرافت و توازن از ویژگیهای نقوش برجسته هخامنشی است. از دوره اشکانیان نیز در مجموع پنج نقش برجسته 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. دوره ساسانیان زمان اوج هنر نقش برجسته در ایران است. بیشتر نقوش یافته از این دوره به اوایل آن تعلق دارد. همه این نقوش مبین عظمت پادشاه و پیروزی او بر دشمنان و خواری دشمنان و پیوند قدرت شاه با قدرت اهورامزداست. بسیاری از نقوش برجسته 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 نقش برجسته اقبال نکردند؛ اما این هنر در دوره قاجاریان احیا شد. برجسته‌ترین پادشاهان قاجار از این نظر فتح‌علی‌شاه است. او، شاید برای تدارک وجهت ازدست‌رفته‌اش در شکست از روسها و خاطره مذمومی که از او در تاریخ می‌ماند، به تصویر کردن قدرت خود در نقش برجسته‌ها و به یادگار گذاشتن آن برای آیندگان روی آورد. تاکنون نه نقش برجسته 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 قاپی از کتیبه 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 قاپی مستطیل‌شکل قرار گرفته است. زبان بیشتر کتیبه‌ها نمادین است و در آنها از واقع‌نگاری پرهیز شده است. در نقوش برجسته ایرانی در تاریخ طولانی آنها، از نظر هدف و زبان و بیان و فنون، تداوم دیده می‌شود.



ق م-۲۲۴) ادامه یافت؛ و با توجه به سنت طولانی‌اش، در دوره ساسانی (۲۲۴-۶۵۱م) به اوج شکوفایی رسید. این هنر در دوران اسلامی، پس از فترتی طولانی، در دوره 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 شیوه نقش‌کننده و نقش‌برجسته انجام می‌گیرد، که نوع اخیر موضوع این مقاله است.

بیشتر نقوش برجسته 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 بی‌رگه بودن آن، تقدس محل و در معرض دید بودنش توجه می‌شد. سپس تراش اولیه صخره انجام می‌گرفت تا به سطحی صاف و مناسب برسند. آن‌گاه طرح اولیه را بر سطح صخره و بر لایه‌ای از گچ در ابعاد تعیین‌شده می‌کشیدند. در مرحله بعد اطراف نقوش را با انواع قلم، اسکنه، مته، و چکش می‌تراشیدند. در مرحله 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.<sup>۱</sup>

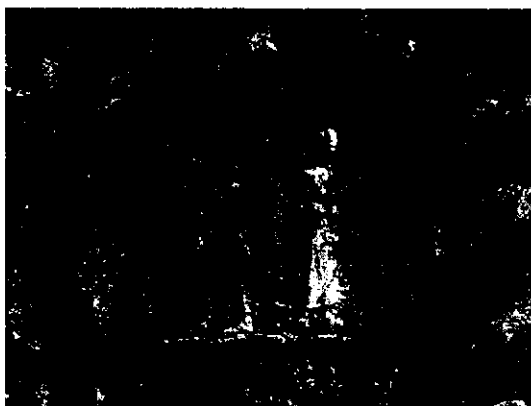
### کوه‌نشینان زاگرس آغازگر نقش‌برجسته صخره‌ای

لولویان آغازگر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای در ایران‌اند. نمونه‌های دیرین هنر صخره‌ای در ایران به اواخر هزاره سوم قبل از میلاد تعلق دارد. گویا آنوبانی فی، پادشاه لولویی در منطقه غرب و شمال غربی ایران و هم‌روزگار نارام‌سین (۲۲۵۴-۲۲۱۸ ق م)، شاه اکد، نخستین کسی بود که به فکر افتاد تا پیروزیهای خود را بر صخره‌ای (در نزدیکی سرپل ذهاب) ثبت کند.

تاکنون پنج نقش‌برجسته از لولویان شناسایی شده است. چهار نقش بر صخره میان‌کل در سرپل ذهاب و نقش دیگر به نام هورین شیخان یا نقش برجسته لی‌شیر-پیرعینی در سلیمانیه (در عراق کنونی) شناسایی شده است. موضوع پیروزی بر دشمن دست‌مایه کار هنرمندان

لولویی است. آنان در خلق آثار هنری خود متأثر از هنر بین‌النهرین و اکدیها بودند.<sup>۲</sup> نقش‌برجسته‌های لولویی از نظر موضوع و ترکیب صحنه شباهت بسیاری با سنگ یادمان پیروزی نارام‌سین دارد که به مناسبت پیروزی‌اش بر لولویان ساخته شد. ترکیب نقش‌مایه 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 سلیمانیه عراق) از دوره نوزایی سومر جدید پدیدار می‌شود. در این نقش، به احتمال، شولگی (۲۰۹۴-۲۰۴۷ ق م)، پادشاه سلسله سوم اور، پای خود را همچون نارام‌سین بر دشمن در خاک و خون غلتیده نهاده و این چنین پیروزی خود را بر لولویان جاودان نموده است.<sup>۳</sup> آرایش چهره‌ها، پوشش پادشاه (کلاه و دامن) و الهه (لباس مطبق پشمی) در نقش‌برجسته‌های لولویی مشابه نقش‌برجسته‌های اکدی است. تبر در دست پادشاه نیز از جنگ‌افزارهای جنگجویان اکدی است. همچنین کتیبه نقش‌برجسته‌های لولویی به زبان اکدی نقر شده است.

در نقش‌برجسته آنوبانی فی، موضوع پیروزی بر دشمن به بیان نمادین درآمده است. گذاشتن پای پادشاه بر سینه دشمن شکست‌خورده، کنایه از لگدکوب کردن دشمن، در دوره‌های بعد الهام‌بخش هنرمندان هخامنشی شد. نمونه بارزش را می‌توان در نقش‌برجسته بیستون دید، که از نظر ترکیب صحنه متأثر از نقش‌های لولویی است. در این نقش نیز داریوش پای خود را بر سینه دشمن نهاده است.<sup>۴</sup>



غیر دینی نیز در مناطق کول فره و تنگ نوروزی و شاهسوار مشاهده می شود.<sup>۷</sup>

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، غاد حاصل‌خیزی و آب، نشان آب زندگی است که در صحنه بار عام دینی نقشی ویژه دارد. همچنین آتشدان نشانه تقدس و روشنی و گرمی محافل دینی عیلامی است، که در صحنه بار عام خدایان نقش شده است.

ظاهراً پوشیدن کلاه و کفش در مراسم دینی مرسوم نبوده است و تنها خدایان به نشانه الوهیت کلاه یا تاج مزین به شاخ حیوانات بر سر دارند. برهنگی پای افراد در همه نقوش این احتمال را قوت می‌دهد که عیلامیها در همه 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 ایده در دوره پادشاهی شوتروک ناهوته دوم در ۶۹۹-۷۱۶ ق م)، شوترورو (وزیر)، شوترورا (ساقی)، و کوتور (کاهن) در صحنه‌های قربانی کول فره، نشان‌دهنده 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.<sup>۸</sup>

نشان دادن نقش پیروزی پادشاه بر دشمنان از این دوره در ایران رواج یافت.<sup>۹</sup> طبق سنت شرق باستان، شاه بزرگ‌تر از دیگران در صحنه نقش شده است و کمانی به نشانه شاهی در دست دارد. پیکره شاه و ایزد در نقوشا با سر و پای نیم‌رخ و بدن تمام‌رخ حجاری شده است. در میان نقوش لولویی، تنها نقش برجسته دربند شیخان ناپخته و مصنوعی تصویر شده است. نقوش لولویی حجم زیادی دارد و متأسفانه امروزه دچار فرسایش شدیدی شده است. نقوشا قایی منظم و مشخص ندارند و بدنه صخره‌ها را به میزانی تراش داده‌اند که نقش را حجاری کنند.

### عیلامیان

#### تداوم بخش نقش برجسته‌های صخره‌ای

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

مناطق که نقش برجسته‌های مذهبی عیلام در آنها تصویر شده نیز متفاوت است؛ به طوری که صحنه بار عام خدایان در کورانگون و نقش رستم حجاری شده است، صحنه‌های قربانی برای خدایان و صحنه حمل مجسمه‌های خدایان یا سلاطین بر صخره‌های کول فره نقش شده، و برای صحنه‌های نیایش منطقه اشکفت سلمان و نقش رستم (دهکده حاجی‌آباد) انتخاب شده است. صحنه‌های

ت ۳. مراسم نیایش  
هانی پادشاه عملی  
آیایر همراه وزیر و  
خانواده اش. نقش  
عیلامی، اشکفت سلمان  
(ایده)



۱. یک دست را بالا و جلو صورت به حالت عمودی نگاه داشته‌اند و دست دیگر را افقی در مقابل شکم دارند؛ مانند نقش برجسته بار عام خدایان عیلام در کورانگون  
۲. دو دست را بالا و در مقابل صورت و به فاصله کمی از همدیگر نگه داشته‌اند؛ و دستها بسته است؛ مانند نقش برجسته شماره ۲ کول فره  
۳. حالت قبل تکرار شده؛ با این تفاوت که انگشتهای سبابه باز است؛ مانند نقش برجسته شماره ۱ اشکفت سلمان

۴. یک دست مقابل شکم به صورت افقی، و دست دیگر بالا و عمودی و بسته است، انگشت سبابه دست جلو صورت به حالت نیایش باز است؛ مانند نقش برجسته شماره ۱ اشکفت سلمان.

۵. دو دست در مقابل شکم روی هم قرار دارد؛ مانند نقش برجسته شماره ۲ اشکفت سلمان.

حجاران عیلامی پیکره نیایشگران را روی نقوش برجسته به این شکلهای نشان داده‌اند:

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.<sup>۱۱</sup> 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 نقش برجسته کول فره شماره ۱. در کل، نقوش 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 اندازه‌های بزرگ‌تر از دیگران نقش شده‌اند.

نقش برجسته‌های آشوریان مهاجم تا کنون دو نقش برجسته در داخل مرزهای سیاسی فعلی ایران، در استانهای کردستان و ایلام، شناخته شده است که ویژگی نقوش آشوری را دارد. نقش برجسته کردستان در ۵۰ کیلومتری کامیاران و ۵۰ متری

از میان نقوشی که به‌جا مانده تنها قدمت حجاری چهار نقش برجسته‌ای که به دستور هانی، حکمران آیایر، 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 ق م)؛ و بقیه نقوش از لحاظ زمان وضعی نامشخص دارد.

علت انتخاب محل نقش برجسته‌ها مشخص نیست؛ به‌جز اشکفت سلمان که احتمالاً محلی مقدس برای عیلامیان بوده است.<sup>۱۲</sup> 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 اندازه طبیعی نقش شده است.

نقش برجسته 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 چنبره مار برای تخت خدا است. اگرچه ظرف فوار نخستین بار در دوره اکد ظاهر شد؛ استفاده از این ظرف و تخت مارشکل در هنر حجاری عیلام در دوران عیلام میانی (۱۵۰۰-۱۱۰۰ ق م) 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.<sup>۱۳</sup>

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



مسططیلی دارد. نقشهای حجاری شده عمق زیادی ندارد و پر حجم نمی‌گناید. 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 حجم شیوه خطی به کار برده است. در کل در ایجاد و پرداخت آنها، چندان ظرافت و مهارتی دیده نمی‌شود.

بیکر تراشی ناشیانه را می‌توان در حجاری نیایشگر گوردخمه اسحاق وند دید. حالت نیایشگر نیز، که تند است، با آرامش و وقار سنجیده 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 حلقه بال‌دار ساده نیز در ورودی آرامگاه صحنه حجاری شده است.<sup>۱۶</sup>

#### حجاران چیره‌دست هخامنشی

در نقش برجسته‌های صخره‌ای هخامنشی، دو موضوع تاریخی و دینی تصویر شده است. نقش برجسته داریوش اول (۵۲۲-۴۸۶ ق م) در بیستون (۳ کیلومتری شمال شرقی کرمانشاه)، تصویر پیروزی بر گئومات مغ و نه تن از سران شورشی است. این نقش، که کتیبه‌ای سه‌زبانه به خط میخی عیلامی و بابلی و فارسی باستان دارد، به لحاظ تاریخی و زبانی از ارزنده‌ترین آثار ۲۳۰ سال امپراتوری هخامنشی است.

شمال غربی روستای تنگی‌ور، بر دامنه کوه زینانه واقع است.<sup>۱۷</sup> نقش برجسته استان ایلام در شهرستان مهران، در ۸ کیلومتری ملک‌شاهی و بر دیواره شرقی تنگ کوچکی در روستای گل‌گل قرار دارد.<sup>۱۸</sup> هنرمندان آشوری در خلق نقش برجسته‌های شان فقط از شیوه خطی استفاده می‌کردند. برای آنان، نقش برجسته هنری دوبعدی بود که آن را بر سطح سنگ به کار می‌بستند و در ساختن آن از اصول نقاشی و کنده‌کاری سود می‌جستند؛ و در نتیجه، به شکل بخشی و تجسم آن پی توجه بودند. بنابراین، نقوش برجسته آشوری هیچ‌گاه از حد هنری دو بعدی تجاوز نمی‌کرد. آنان برای نشان دادن جزئیات اعضای بدن و لباس از خطوط کنده استفاده می‌کردند.<sup>۱۹</sup>

#### نقش برجسته‌های منسوب به دوره ماد

نقوش برجسته منسوب به دوره 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 دوره هخامنشی و پس از آن، یعنی دوره سلوکیان و اوایل پارتها، می‌دانند. این نقش برجسته‌ها بیشتر در خدمت معماری صخره‌ای بوده و بر خلاف دوره‌های دیگر، هدف از آنها تنها ایجاد نقش نبوده است.

گوردخمه‌های استان کرمانشاه که نقش برجسته دارد: ۱) گوردخمه اسحاق وند در ۲۵ کیلومتری جنوب غربی هرسین. در قسمت بالای گوردخمه میانی، صحنه نیایش مردی در برابر آتشدان نقش شده است؛ ۲) گوردخمه صحنه در شمال شهر صحنه. در نمای بالای ورودی گوردخمه بزرگتر صحنه نقش خورشیدی بال‌دار حجاری شده است؛ ۳) گوردخمه دکان داود در ۳ کیلومتری جنوب شرقی سر پل ذهاب. در فاصله ۸ متری پایین گوردخمه، مردی ایستاده نقش شده است که دست راستش را به نشان احترام بلند کرده و برسی<sup>۱۵</sup> در دست چپ دارد؛ ۴) گوردخمه روان‌سر در شهر روان‌سر. در سمت راست ورودی گوردخمه، تصویر انسانی بال‌دار نقش شده است. در نمای بالای گوردخمه قیزقاپان در دهکده سورداشی نزدیک سلیمانیه عراق نیز دو نیایشگر دیده می‌شوند که در دو طرف آتشدان ایستاده‌اند و دستها را به حالت نیایش بالا آورده‌اند. نقش برجسته قیزقاپان در دو ستون نما قاب شده و نقوش سکاوند و دکان داود قابهایی



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.<sup>۱۸</sup> 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 سنگ تراشان از ملل دیگر به خلق سبک هنری‌ای تازه انجامید. عنصر هنری فرهنگهای گوناگون گرد هم آمد و سبک هنری هخامنشی را تشکیل داد.<sup>۱۹</sup>

نقش حلقه بال‌دار در نقش برجسته‌های هخامنشی تحت تأثیر هنر آشوری است. همچنین چشمهای از رویه‌رو در صورت نیم‌رخ و چرخش بدن به گونه‌ای که از رویه‌رو دیده می‌شود و پاها از پهلو، تأثیر هنر مصر است.<sup>۲۰</sup> نقشی از کمان‌دار نیز در گردنه گل‌مشک، در قیر فیروزآباد فارس، شناسایی شده که احتمال می‌رود مربوط به دوره هخامنشی یا پس از آن باشد.<sup>۲۱</sup>

نقش برجسته‌های اشکانی و الیمایی در کوه بیستون و کوههای بختیاری، اشکانیان و پادشاهان محلی الیمایی تمایل خود را به پیروی از سنت هخامنشیان در ایجاد نقش برجسته بر سنگها نشان داده‌اند. کهن ترین نقش برجسته‌های اشکانی در کوه بیستون کنده شده است. اظهار انقیاد چهار ساتراپ شاهنشاهی به مهرداد دوم<sup>۲۲</sup> (۱۲۴/۱۲۳-۸۸/۸۷ ق.م)، پیروزی گودرز دوم (۴۴/۴۳-۵۱ م) بر یکی از مدعیان تاج و تخت، بخورسوزی بلاش اشکانی<sup>۲۳</sup> در میان روحانیان بر تخته‌سنگی جداگانه، و پیکره لمبیده هرکول در شمار مجموعه نقش برجسته‌های اشکانی بیستون است. از میان این نقوش، نقش برجسته مهرداد دوم و گودرز دوم و هرکول کتیبه‌ای به خط یونانی و نقش بلاش کتیبه‌ای به خط پهلوی اشکانی دارد. همچنین نقش برجسته‌ای از گودرز شاه سوار بر اسب با کتیبه‌ای به خط پهلوی اشکانی در ناحیه سرپل ذهاب شناسایی شده است. در مجموع، پنج نقش برجسته صخره‌ای از دوره اشکانی می‌شناسیم: چهار نقش در دامنه کوه بیستون و یک نقش در سرپل ذهاب. اعطای منصب، جنگ سواران، اجرای مراسم دینی، و شکار از موضوعات مهم نقشهای اشکانی است.

چنان‌که آمد، در اینجا از نقش برجسته برای بیان موضوعی دینی و تاریخی استفاده شده است. نمای هفت آرامگاه شاهان هخامنشی در نقش رستم و تخت جمشید با صحنه 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 سنگ تراش بوده است. قسمت بالا فقط جنبه تزیینی دارد و با قسمت میانی هماهنگی خاصی یافته است. این تناسب و تضاد مطلوب در آرامگاههای منسوب به دوره ماد نیز دیده می‌شود. تمام این مجالس 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، ریشه 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. نقش برجسته‌های هخامنشی تصویرگر هنری رسمی و نمادین است.<sup>۱۹</sup>

آنچه در نقش برجسته‌های 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.



نقش برجسته‌های تنگ بتان شیمبار (۵۶ کیلومتری 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 دامنه شمالی کوه مونگشت در ایذه)، یه شوه الگی (در بازفت)، جنگه (شی من، در ایذه)، فاله (در دشت سوسن، ایذه)، بردبت کوه تینا (منطقه بازفت)، و کوه تاراز (منطقه بازفت) می‌شود. صحنه‌های غیر دینی نیز شامل: دیهیم بخشی به شاه لمیده بر تخت، نبرد جنگجوی سواره، صحنه جدال با حیوان درنده در تنگ سروک، تنفیذ قدرت در خونگ ازدر (در ۱۰ کیلومتری 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 نقش برجسته 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.

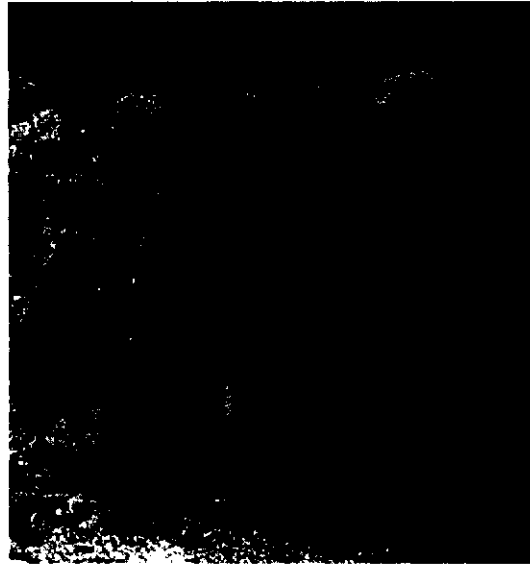
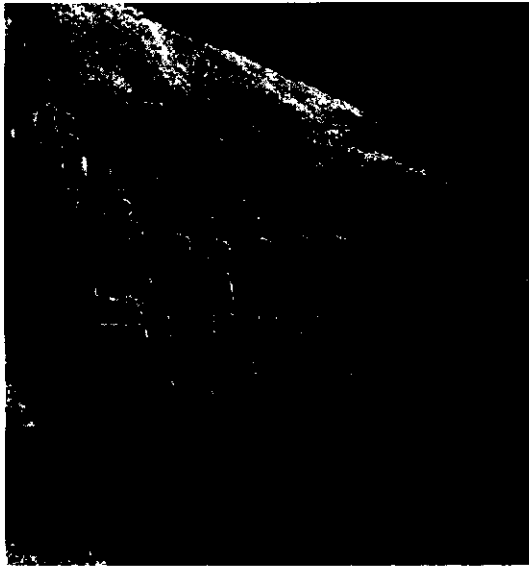
در کل، نقش برجسته‌های اشکانی قوت فنی و ظرافت حجاری دوره هخامنشی را ندارد. نقش‌های ایجاد شده خشک و بی‌روح و خشن و زحمت است و هنرمند در نشان دادن حجم موفق نبوده است؛ چنان‌که نقوش برجستگی کمی دارد. نقش‌هایی مانند تنگ سروک طرح‌های خطی ساده است. برای این منظور، زمینه نقش را کنده و سپس با نقر خطوط نقش را ایجاد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

نقش برجسته صخره‌ای هرکول در بیستون قدیمی‌ترین نقش این ایزد یونانی در هنر حجاری ایران و نشان‌دهنده تأثیر هنر یونانی بر هنر اشکانی است. این نقش بیشتر به مجسمه می‌ماند تا نقش برجسته؛ چرا که تنها از قسمت زیرین و پشت آن بر سطح سکو مانند صخره چسبیده و بقیه اندام او آزاد است.

علاوه بر هرکول، ظهور نیکه (الهه پیروزی) در نقش برجسته گودرز دوم در بیستون و شاخ فراوانی (نماد وفور نعمت) در نقش برجسته‌های الیمایی نشان‌دهنده نفوذ عناصر یونانی در نقش برجسته‌های اشکانی است. از این دوره استفاده از خط یونانی در نقش برجسته‌ها معمول شد و کتیبه به این خط در نقش برجسته هرکول و مهرداد دوم و گودرز دوم دیده می‌شود.

انتخاب محل برای ایجاد نقش برجسته مهرداد دوم، در پایین نقش داریوش در دامنه کوه بیستون، تصادفی نیست؛ شاه اشکانی می‌خواسته خود را از اعقاب آن سلسله شکوهمند بنماید و سلسله جدید اشکانی را بدان پیوند دهد. در این نقش برجسته، 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 بی‌روحو و بی‌اندامی، نشان نوپا بودن هنر اشکانی در آن دوره است. اندیشه 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 لایتنای معطوف می‌دارد. این امر در نقش برجسته 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 دورا اوروپوس (شهر اشکانی - رومی در ساحل فرات) است.<sup>۱۲</sup>

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



ت ۷. (راست) صحنه  
تاجستانی فرمانروا (غای  
بالایی)، سه مرد روحانی  
با نگهبان ایستاده (غای  
پایینی)، نقش الیمایی،  
تنگ سروک (ایده)

ت ۸. (چپ) شاه مقابل  
محراب، صحنه نیایش،  
نقش الیمایی، تنگ  
سروک (ایده)

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

نقش برجسته‌های 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. این قدر معلوم است که حجار در ایجاد نقشها موفق نبوده و مهارت لازم را به کار نبسته است؛ نمونه آن نقش برجسته خونگ کمالوند است که در آن، اندام سوارکار طبیعی نمی‌گنجد. اسب او نیز خام‌دستانه نقش شده و چندان دقیقی 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 نقش برجسته تنگ سروک ۲ نیز دیده می‌شود.

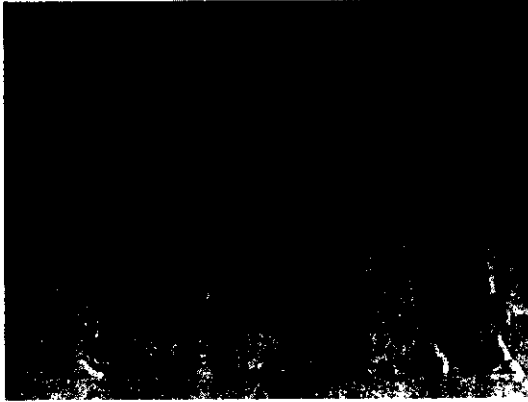
اوج هنر نقش برجسته صخره‌ای در دوره ساسانیان نقش برجسته‌های ساسانی مشهور و از منابع و مآخذ مهم در مطالعات باستان‌شناسی و هنر این دوره است. دوره درخشان هنر حجاری را باید دوره ساسانی دانست. در این دوره، زیبایی و ظرافت و دقت و مهارت هنرمندان به اوج رسید. بیشتر نقشهای به‌جامانده از ساسانیان مربوط

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 بی‌روح ته مایه تداوم هنر هخامنشی در هنر اشکانی است. ردیف صف نیایشگران در نقشهای الیمایی همان اندیشه نقوش برجسته هخامنشی را تداعی می‌کند که خود وارث هنر عیلامی است؛ با این تفاوت که در هنر پارسی با استفاده از تمام رخ‌نمایی، صحنه را از پیوستگی به حالت انفرادی و بی‌تحرک درآورده است.

اصل تقابل یا تمام‌رخ‌نمایی مهم‌ترین نوآوری دوره اشکانی در نقش برجسته‌سازی و نقاشی و از ویژگیهای بارز هنر اشکانی است. نمونه‌های آن را می‌توان در نقش برجسته بلاش در بیستون و نقش برجسته‌های الیمایی در کوههای بختیاری دید. رعایت اصل تقابل به نقشها حالت بی‌تحرکی، سکون و آرامش داده است.<sup>۲۵</sup>

در صحنه جنگ سواره در تنگ سروک، سر و بدن سواره را از روبه‌رو غایب داده‌اند؛ در حالی که اسب او در حالت تاخت، نیم‌رخ است. تقید هنرمند به نشان دادن اصل تقابل در این نقش موجب شده است تا صحنه غیر واقعی غایب داده شود. مسئله دیگر در این نقش جنگجوی سواره بی‌کلاه خود است — نکته‌ای که در نقش برجسته اردشیر اول در تنگاب فیروزآباد نیز هست.<sup>۲۶</sup>





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

نقش رستم: در پایین آرامگاه‌های هخامنشی در نقش رستم، هشت نقش برجسته ساسانی است، از چپ به راست: تاج‌ستانی اردشیر اول از اهورامزدا سوار بر اسب، با کتیبه‌ای سه‌زبانه به خط پهلوی اشکانی و پهلوی ساسانی و یونانی؛ بهرام دوم در میان اعضای خانواده سلطنتی؛ جنگ سواره بهرام دوم با دشمن؛ جلوس شاپور دوم (۳۰۹-۳۷۹ م) بر تخت؛ جنگ هرمز دوم (۳۰۲-۳۰۹ م) با دشمن؛ پیروزی شاپور اول 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 اول بر گوردیانوس و تقاضای صلح فیلیپ عرب، امپراتور روم؛ نبرد شاپور اول یا دوم با شیر؛

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

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

سر مشهد: نقشی از بهرام دوم که همسر و پسرش را در مقابل حمله 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؛

به اوایل دوره ساسانی و اندکی نیز مربوط به اواخر دوره ساسانی است. تاکنون، بین این دو زمان — از شاپور سوم (۲۸۳-۳۸۸ م) تا خسرو پرویز (۵۹۰-۶۲۸ م) — هیچ نقش برجسته صخره‌ای‌ای شناسایی نشده و بیشترین نقشها مربوط به بهرام دوم (۲۷۶-۲۹۳ م) است.

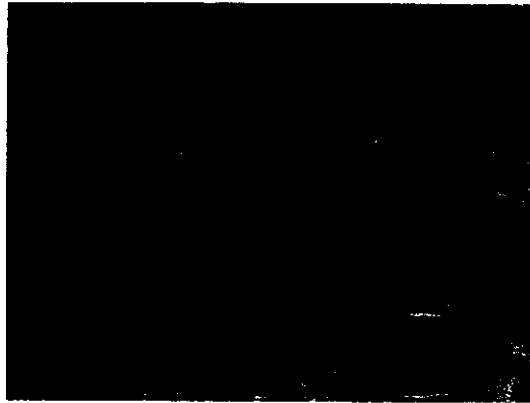
از ۳۷ نقش برجسته صخره‌ای که از این دوره شناسایی شده، ۲۹ نقش در استان فارس، خاستگاه ساسانیان، شش نقش در طاق بستان کرمانشاه، یک نقش در سلماس آذربایجان غربی، و یک نقش در شهری است، که امروزه اثری از نقش اخیر نمانده است. نقش برجسته‌های استان فارس در مناطق تنگاب فیروزآباد (۱۵ کیلومتری فیروزآباد)، نقش رستم،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

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

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

محل و موضوع و انتساب نقش برجسته‌های ساسانی:

تنگ قندیل: اهدای گل به شاپور اول (۲۴۰/۲۳۹-۲۷۲/۲۷۰ م) به دست همسرش آذرآناهیتا؛ نقش رجب: تاج‌ستانی اردشیر اول (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 اول، سوار بر اسب، همراه با نه نفر از



آناهیتا در نقشها نیز برای بیان مشروعیت و نشان دادن شکوه سلطنت است. نمایش پیکره بزرگ شاه در تمامی صحنه‌ها، که گاهی از قاب نقش برجسته 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.

با توجه به اینکه دین زرتشت دین رسمی امپراتوری ساسانی است، نقش آتشدان فقط در نقش برجسته اردشیر اول در تنگاب فیروزآباد دیده می‌شود. تاجستانی، نشانه 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 نقش برجسته‌های ساسانی، صحنه پیروزی شاپور اول 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 همه آثار هنری، خواه جنگاور باشد خواه شکارچی، چنین است.

نمادپردازی نقشها همچنین در این است که استادان سازنده این نقوش هرگز کوششی در تصویر جنبه‌های فردی شخصیت‌های جداگانه نکرده‌اند. تصویر رده‌های جنگجویان 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 عمده هنرمند حجار نشان دادن خطوط چهره شاه و درباریان نبوده؛ بلکه حالت آنان، جایگاه، کلاه،

تنگ چوگان: پیروزی شاپور اول بر گوردیانوس، اسارت والرین و تقاضای صلح فیلیپ عرب امپراتور روم در سه نقش، که در یکی از نقشها تاجستانی شاپور اول از اهورامزدا نیز انجام می‌گیرد؛ پیروزی بهرام دوم بر یاغیان عرب؛ تاجستانی بهرام اول (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؛ پیکره 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، صحنه شکار گوزن و در دیوار سمت چپ صحنه شکار گراز نقش شده است.

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

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

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

نقش برجسته‌های 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



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

از دوره نرسی، تناسب در نقشها از بین رفت. پیکره‌های بی‌تناسب در نقش برجسته نرسی در نقش رستم در عرض زیاد شانها 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. نکته 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 آنهایتا در نقش برجسته نرسی، و بار دیگر در ایوان بزرگ طاق بستان، صحنه تاج‌ستانی خسرو دوم از اهورامزدا در حضور آنهایتا، تصویر شده است. نخستین بار، ایزد مهر در نقش برجسته اردشیر دوم در طاق بستان دیده می‌شود. گل لوتوس (نیلوفر آبی) در این نقش احتمالاً نتیجه تأثیر هنر کوشانی در هنر ساسانی است.

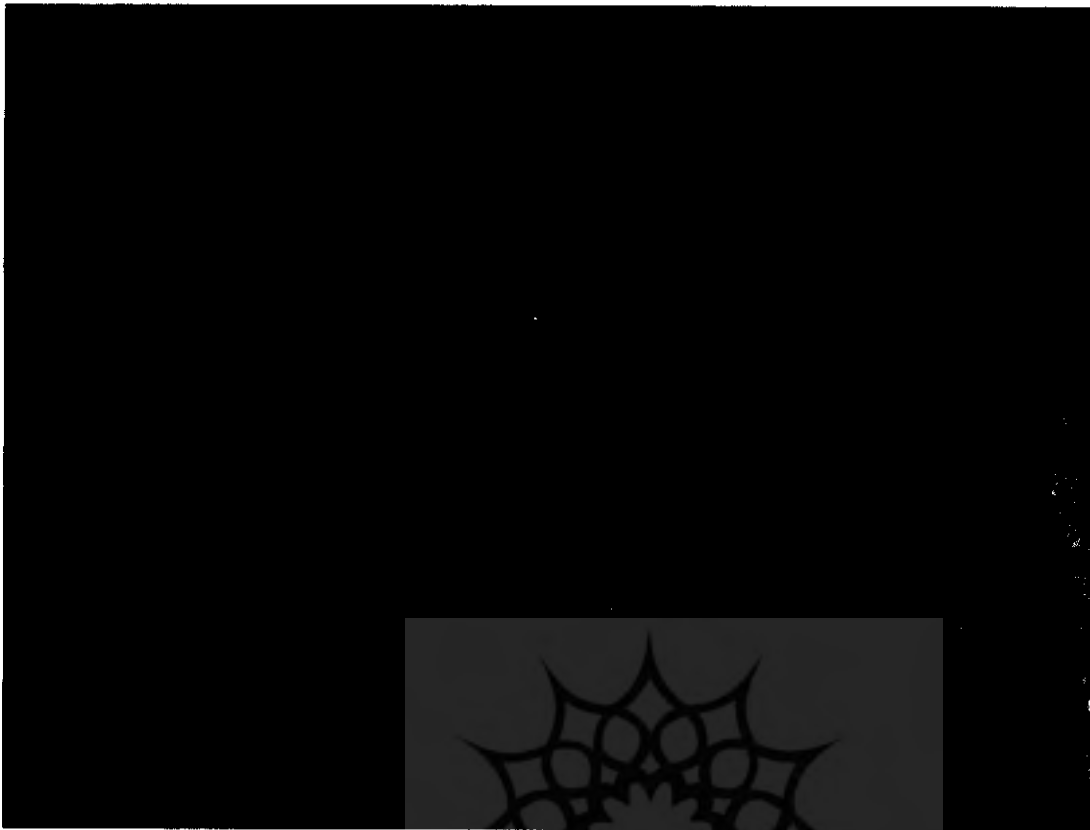
روش فنی هنرمندی که عهده‌دار ساخت این اثر بوده کاملاً غیر عادی است. هنگامی که کوشیده تا به

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

پیکر تراشان برای غنایش انبوه جمعیت اشخاص را بر روی هم قرار داده و به قسمتهای جداگانه تقسیم کرده‌اند— روشی که مینای نقوش هخامنشی بوده است. اما در نقش برجسته 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 دورنگایی آزاد انجامیده است.

در نقش برجسته‌های ساسانی نه تنها رویدادهای تاریخی و عظمت پادشاه و آیین او مجسم شده؛ بلکه در آن، سیاست و عقیده معین به بیان غادین درآمده است. نقش برجسته‌های ساسانی در تداوم نقش برجسته‌سازی اشکانی است؛ اما از نظر فنی و انگیزه‌های غادین، کاملتر است. بهترین نمونه تداوم هنری از نظر موضوع (جنگ سواران و تاج‌ستانی) و فن حجاری (عمق کم، سکون، حالت خشک، بی‌حرکی، و بی‌روح بودن نقش) نقشهای اردشیر اول در تنگاب فیروزآباد است. در نقش برجسته‌های اوایل این دوره، به حجم‌پردازی توجه نشده است. عمق کم نقش برجسته‌ها در نمونه‌های اولیه، نظیر صحنه جنگ اردشیر اول در تنگاب فیروزآباد و یا نقش برجسته اردشیر اول در سلماس دیده می‌شود. تحرک طبیعی در نقشها از زمان شاپور اول آغاز شد، که نقشهای او در نقش رجب و بیشاپور نمونه آن است.

بی‌توجهی به رعایت تناسبات، مانند متناسب نبودن اسب و سوار، در نقش برجسته اردشیر اول در نقش رستم دیده می‌شود؛ چنان که شاه و اهورامزدا بزرگ‌تر از اسبهای خود نقش شده‌اند. اما در نقشهای بهرام اول، تناسبات بیشتر رعایت شده، نقشها طبیعی‌تر شده، و کیفیت آنها بهتر است. صحنه تاج‌ستانی بهرام اول از اهورامزدا در بیشاپور نمونه‌ای اعلای این پیشرفت است. خطوط چهره شاه، حالت معنوی او، تعادل ترکیب، برجستگی نقش و هماهنگی آن با متن و تناسب اسبان، که یکسان و با عظمت‌اند، مزایایی است که این اثر را جزو شاهکارهای هنر پیکر تراشی ساسانی قرار می‌دهد؛ هر



پذیرفته است. سبک توصیفی آن زندگی و حرکت را می‌نماید. نکته مهم فنی دیگر «دورنمایی هوایی» است؛ چنان که برچین پردیساها 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 پیکر تراشان 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. فرشته کوچک عریانی نیز در صحنه پیروزی شاپور اول در پیشاپور دیده می‌شود.

به تدریج نقش برجسته‌ها 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، سربوشها، سلاحها، نشانها، آرایش چهره‌ها و سواران در نظر هنرمندان ساسانی قرار گرفته است و پیشرفتهای بسیاری را نشان می‌دهد.

شکل حجم بدهد، مبانی و قواعد نقش برجسته 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. تنه آنها تمام‌رخ و پاها نیم‌رخ است و سرها سه ربع رخ نمایان شده است. شکلهای و لباسها تصنعی ساخته شده است و روح ندارد. همچنین انسان بر زمین افتاده و نیلوفر آبی و هاله میترا با خطوط ساده طراحی شده است. بدین گونه، هنر پیکر تراشی با فن نقاشی در می‌آمیزد.

نقش برجسته شاپور دوم و شاپور سوم در ایوان کوچک طاق بستان تمام رخ است. حالت سکون سبک تقابل در صحنه 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 نقش برجسته اردشیر دوم است. پیکره سواره 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

بزرگ‌ترین و کهن‌ترین نقش برجسته ساسانی مربوط به پیروزی اردشیر اول بر اردوان چهارم در تنگاب فیروزآباد است.

نقش برجسته‌ها پرسپکتیو ندارد. هنرمند کوششهایی برای دورنگایی 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 زمینه نقش را به صورت محدب درآورده است.

با توجه به اینکه موضوع سه صحنه پیروزی نقش برجسته‌های شاپور اول یکی است، در این نقشها آزادی و تنوع ترکیب‌بندی دیده می‌شود. چنین ترکیب‌بندی‌ای در صحنه‌های شکار طاق بستان نیز شایان توجه است. بیشتر نقش برجسته‌های ساسانی نزدیک شهرهای این دوره واقع است؛ مانند نقش برجسته‌های نقش رستم و نقش رجب نزدیک شهر استخر، نقش برجسته‌های بیشاپور نزدیک شهر بیشاپور، نقشهای تنگاب در کنار جاده فیروزآباد، و نقش برجسته داراب‌گرد نزدیک شهر دارب‌گرد. نقوش منفرد اغلب نزدیک آب است و احتمالاً در داخل باغهای محصور قرار داشته؛ مانند نقوش طاق بستان که در داخل پردیسی واقع بوده است. ظاهراً دسته اول 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.<sup>۲۷</sup>

نقش مایه جنگ تن‌به‌تن سواران در هنر ایرانی وسیله‌ای برای بیان پیروزی نظامی و عنصری فرهنگی است که ریشه‌های آن را باید در روایت‌های تاریخی و حماسه منظوم ملی، یعنی شاهنامه، جستجو کرد. جنگ سواران را در بیستون و تنگ سروک از دوره اشکانی می‌شناسیم. در دوره ساسانی، این نقش مایه در نقش برجسته اردشیر اول 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، نقش برجسته از بین رفته‌ی و در ایوان بزرگ طاق بستان دیده می‌شود. گونه‌شناسی نقش برجسته‌های 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 رویارویی دو سوار است. در سه نقش برجسته نقش رستم، این موضوع را می‌توان بسیار خوب مشاهده کرد.<sup>۲۸</sup>

تاخت چهارنعل اسب را، به طوری که هر دو جفت پا تقریباً به صورت افقی دراز شده، در نقش برجسته‌های ساسانی برای بیان حرکت سریع سوار نمایش داده‌اند. این گونه تصاویر می‌تواند شیوه حرکت طبیعی یک اسب نیست؛ بلکه حرکتی صرفاً تخیلی است که برای نمایش تحرک و تجسم صحنه، به منزله الگویی هنری تکامل یافته است. به نظر می‌رسد که تاخت چهارنعل مربوط به نقش مایه حرکتی است که ساسانیان کاملاً آگاهانه و به شکلی نو معرفی کرده‌اند. پیش از ساسانیان، چنین نقش مایه تاخت چهارنعل را برای نشان دادن حرکت سریع سوار به کار برده‌اند. این نقش مایه در دوره هان به آسیای مرکزی راه یافت؛ ولی در ایران، ابتدا در قرن سوم میلادی ساسانیان آن را پذیرفتند. نقش مایه اسب نشسته روی دو پای عقب، مثل آنچه که در نقش برجسته‌های شماره ۳ و ۷ نقش رستم در سواران خصم دیده می‌شود، روی ظرف سیمین حلقه‌ای شکل دوره 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 حلقه‌ای شکل سیان می‌تواند به ما نشان دهد که تصویر اسب دوره تانگ در مقایسه با تصویر ترسیم دوره هان، تا چه حد برجسته‌تر و طبیعی‌تر است. مانند همین را می‌توان در مقایسه تصویر اسب ساسانی با اسب پارسی برای هنر ایرانی ابراز کرد؛ البته با این توضیح که نوع اسب ساسانی در ارائه شکل، عضلات و چشمها شدیداً تابع نمونه‌های رومی است. اسب تصویر بزرگ پیروزی شاپور اول در نقش رستم این مسئله را آشکارا نشان می‌دهد.

طرح ساسانی اسب در حال سقوط، دست‌کم در طرح نقش برجسته هرمز دوم، نمونه‌ای رومی اقتباس شده است؛ اما هنر رومی و همچنین هنر چینی دوره هان، که سقوط آزاد به حالت رها و جدا از زمین را ندارد، احتمالاً منبعی اثرگذار است.<sup>۲۹</sup>

یکی از فوئی که در ساخت نقش برجسته‌های این دوره به کار رفته است گچ‌کاری و احتمالاً رنگ‌آمیزی

نقشهاست. نمونه این روش در نقش برجسته 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 نقش برجسته را گچ‌کاری و احتمالاً رنگ‌آمیزی می‌کرده‌اند.<sup>۲۰</sup> 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.<sup>۲۱</sup> در نقش برجسته بهرام اول در تنگ چوگان نیز رنگ به کار رفته است.<sup>۲۲</sup>

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 برجسته صخره‌ای شد. اما موضوع بیشتر نقوش برجسته صخره‌ای، یعنی انتصاب یا پیروزی بر رومیان، بر ظروف ساسانی دیده نمی‌شود.<sup>۲۳</sup> بررسی نقوش بشقابها و کاسه‌ها و پارچه‌های ساسانی نشان می‌دهد که نقش‌مایه‌های دینی و تفریحی، مانند تصاویر ایزدان و داستان بهرام و آزاده و نشستن شاه بر تخت و صحنه‌های شکار، بن‌مایه 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 نقش برجسته‌ها مقایسه کرد.

بر خلاف نقش برجسته‌های الیمایی که در آنها شمایل‌نگاری و کتیبه‌ها کمک چندانی به شناسایی هویت اشخاص نقش‌شده نمی‌کند، در نقش برجسته‌های 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 جبهه 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 دوره ساسانیان، نیز از طریق صورت بی‌مو و کلاه استوانه‌ای با نشان قیچی (نشان ویژه کرتیر) بر آن و نیز کتیبه‌ای که در آن خود را معرفی کرده (در نقش برجسته تاج‌ستانی اردشیر اول از اهورامزدا در

نقش رجب و در نقش برجسته 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 نقش برجسته طاق بستان، تردید و اختلاف دارند.

**احیای نقش برجسته صخره‌ای در دوره قاجاریان**  
در دوران اسلامی، نخست ساخت نقش برجسته مشابه بت‌سازی شمرده و تحریم شد؛ اما بعدها این تلقی تغییر کرد و بسیاری، ساخت نقش برجسته را از آن رو که مجسمه کامل نیست مجاز شمردند. نمونه‌های بارز این تلقی در نقش برجسته‌های صخره‌ای دوره قاجار دیده می‌شود. این هنر از زمان فتح‌علی‌شاه آغاز و احیا شد و بیشترین نقشها نیز مربوط به اوست. مشاهده آثار تخت جمشید و نقش رستم و سایر آثار حجاری استان فارس و نیز مطالعه کتابهای تاریخی موجب شد فتح‌علی‌شاه به حجاران دستور دهد در محلهای مختلف، از جمله در ری و تنگ واشی در جاده 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 گذشته 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 شاهنشاهی را به عموم نشان دهد؛ چنان‌که درست همچون دوران باستان، که به قول آمیانوس ماریلینوس، شاه را برادر خورشید و رفیق ستارگان و ماه و از نژاد خدایان می‌شمردند، در دوره قاجار هم لقب «السلطان ظل‌الله» بر زبانها جاری بود.<sup>۲۴</sup>

تا کنون نه نقش برجسته از این دوره شناسایی شده است. نقش برجسته‌ها از نظر موضوع در چهار گروه قرار می‌گیرد: (۱) به تخت نشستن شاه و نمایش شاه و درباریان در چشمه علی شهر ری، در کنار مقبره خواجه‌کرماتی



و هخامنشی در تکیه معاون‌الملک کرمانشاه است.<sup>۳۵</sup> و جوه مشترک نقش برجسته‌های صخره‌ای دوره قاجار با نقش برجسته‌های صخره‌ای ایران باستان، در سه موضوع به تخت نشستن پادشاه و صحنه شکار و نبرد با حیوان درنده است.

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

از مضمون کتیبه‌ها چنین برمی‌آید که نقشها را هنرمندان طراح و نقاش و حجار ایجاد می‌کردند، که نام برخی از آنها در کتیبه حاشیه نقشها آمده است؛ از جمله: عبدالله‌خان معمارباشی و نقاش‌باشی، آقا محمدقاسم حجاریباشی، 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، نشانه 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

در دروازه قرآن شیراز، در تنگه بریده جاده هراز (مربوط به ناصرالدین‌شاه)، پل آبگینه کازرون، طاق بستان کرمانشاه؛ ۲) صحنه شکار در تنگ واشی فیروزکوه، در کنار مقبره خواجوی کرمانی، در دروازه قرآن شیراز؛ ۳) نبرد شاه با شیر در کوه سرسره یا طبرک در شهرری؛ ۴) غایب رستم، پهلوان اسطوره‌ای ایران، در کنار مقبره خواجوی کرمانی در دروازه قرآن شیراز.

در این نقوش، تأثیر هنر ایران باستان (ساسانی و هخامنشی) به وضوح 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 بی‌شابهت به نقش برجسته‌های ساسانی، به خصوص بهرام دوم، نیست. در غایب رستم، از نقوش سنگی بناهای زندیه الهام گرفته‌اند و سیمای رستم با مثالهای او در کتب مصور کاملاً مشابه است.

شکار از تفریحات محبوب شاهان قاجار بود، که آن را بر نقش برجسته‌های خود جاودان ساخته‌اند. فتح‌علی‌شاه به شکار اهمیت بسیار می‌داد و خود سواری چابک و تیراندازی قابل بود—مهارتی که شاهان باستان نیز به داشتن آن مفتخر بودند. در ترکیب بندی نقش برجسته شکار فتح‌علی‌شاه در تنگ واشی، موقعیت شاه در مرکز صحنه و بزرگ‌تر از همه تأکید بر قدرت شاهی و طرز اجرای کار در این نقش برجسته بی‌درنگ بیننده را به یاد نقش برجسته شکار شاهی در طاق بستان کرمانشاه می‌اندازد. نقش دو فرشته بال‌دار در طرفین کتیبه نیز مستقیماً ملهم از نقش فرشتگان دو سوی طاق بستان است. صورت و ترکیب لباس و تزیینات شاه‌زادگان، به جز عباس میرزا، شبیه به یکدیگر است و همین شباهت یکدستی خاصی به نقش برجسته داده است. صحنه نبرد با شیر در کوه سرسره ری نیز یادآور سبک جدال سواری شاهان ساسانی و اشکانی با جانوران درنده است.

بنابراین در سده سیزدهم هجری، در زمان شاهان سلسله 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 نقش برجسته‌های صخره‌ای، در حجاریهای ازاره کاخها، خانه‌های اعیانی، باغها، وکاشی‌کاریهای بناهای این دوره، دیده می‌شود. نمونه بارز آن نقوش شاهان ساسانی



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

۶) در همه 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 بهره‌م می‌کردند. آنان بیشتر در فکر القای مفاهیمی بودند که در همه آنها بر ارزشهای نمادین تأکید شده است.

۸) ماهیت و مفهوم پادشاهی، خاستگاه و جایگاه ایزدی آن به همه 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 دوره قبل خود است و به تدریج 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 دوره اشکانی که برجستگی آنها بسیار کم است دچار هوازدگی شده است.

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

نکته آخر اینکه نقش‌برجسته‌ها در سه نقش‌برجسته مهرداد دوم در بیستون، نقش‌برجسته جنگجوی ساسانی، و نقش‌برجسته فتح‌علی‌شاه در کوه سرسره ری عمداً تخریب شده است. □

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

تعداد نقش‌برجسته‌های شناسایی شده به این شرح است: پنج نقش لولوی، 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 دوره 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، بارعام خدایان، اجرای مراسم 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.



مجیدزاده، یوسف. تاریخ و قدن بین‌النهرین، جلد سوم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۸۰.

\_\_\_\_\_ . تاریخ و تمدن ایلام، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۰.

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

\_\_\_\_\_ . «نگارکند الیمانی الکی به شووه الکی»، در: نامه پژوهشگاه، شماره ۱، ۱۳۸۱.

\_\_\_\_\_ . «پیشینه پژوهش در نگارندهای سنگی و صخره‌ای ایران»، در: باستان‌شناسی و تاریخ، سال دهم، ش ۲ (۱۳۷۶).

واندنبرگ، لویی. باستان‌شناسی ایران باستان، ترجمه عیسی بهنام، تهران، نگاه 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، ترجمه همایون صنعتی زاده، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی، ۱۳۸۱.

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

\_\_\_\_\_ . «هنر ساسانی»، در: تاریخ ایران از سلوکیان تا فرویاشی دولت ساسانیان، جلد سوم، قسمت دوم، گردآوری احسان یارشاطر، ترجمه 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 Reliefs Rupetres d'Elymaide (Iran) d'l' Epoque Parthe", in: *Supplement III Iranica Antiqua*, Gant, 1985.

دیاکونوف، ام. تاریخ ماد، ترجمه کریم کشاورز، تهران، نگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۵.

رف، مایکل. نقش برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید، ترجمه غیانی نژاد، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۳.

ریاضی، محمدرضا. «بررسی و بازسازی رنگهای پوشاک دوره ساسانی در حجارهای طاقستان»، در: یادنامه گردهمایی باستان‌شناسی شوش، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۶.

زارعی، محمدابراهیم. «نقش برجسته تنگی‌ور و کتیبه تنگی‌ور»، کتیبه سارگن دوم در تنگی‌ور»، در: نامه پژوهشگاه، ش ۷ (۱۳۸۳)، ص ۱۱-۳۰.

سرفراز، علی‌اکبر. «سنگ‌نوشته میخی اورامانات»، در: بررسی‌های تاریخی، ش ۳ (۱۳۴۷)، ص ۱۳-۲۷.

سرفراز، علی‌اکبر و بهمن فیروزمندی. مجموعه دروس باستان‌شناسی 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 پارسی»، در: تاریخ ایران از سلوکیان تا فرویاشی دولت ساسانیان، جلد سوم، قسمت دوم، گردآوری احسان یارشاطر، ترجمه حسن انوشه، تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۷.

شبیمن، کلاوس. تاریخ شاهنشاهی ساسانی، ترجمه 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 متأخر از هنر ایرانی در دوره پارت و ساسانی، ترجمه فرامرز نجد سمیعی، تهران، نسیم دانش، ۱۳۷۸.

کخ، هاید ماری. از زبان داریوش، ترجمه پرویز رجیبی، تهران، کارنگ، ۱۳۷۶.

کرتیس، جان. ایران کهن، ترجمه خشایار بهاری، تهران، کارنگ، ۱۳۷۸.

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

گلزاری، مسعود. «آثار و نقوش لولویی در کرمانشاهان»، در: مارلیک، ۱۳۵۶.

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

\_\_\_\_\_ . هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، ترجمه عیسی بهنام، تهران، نگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۶.

\_\_\_\_\_ . هنر ایران در دوران پارسی و ساسانی، ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران، نگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.

\_\_\_\_\_ . ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، تهران، نگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۶.

لوکونین، ولادیمیر گریگوریوویچ. تمدن ایران ساسانی، ترجمه عنایت‌الله رضا، تهران، نگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۰.

پی‌نوشتها:

۱. عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سوادکوه

۲. لولوییان 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 رودخانه دیاله تا دریاچه ارومیه، را اشغال کردند و در نیمه هزاره سوم قبل از میلاد حکومتی تشکیل دادند.

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

۲۶. دنیل شلومبرگر، «هنر پارسی»، ص ۵۱۰-۵۳۸؛ رمان گیرشمن، همان، ۵۴-۵۵، ۵۷، ۷۵.

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

۲۸. دنیل شلومبرگر، «هنر ساسانی» ص ۵۸۳-۶۰۷؛ نیب مان، کلاوس، تاریخ شاهنشاهی ساسانی، ص ۱۵۳-۱۵۹؛ رمان گیرشمن، ص ۱۲۵-۱۴۳، ۱۷۹-۱۹۰ و ولادیمیر گریگوریوچ، لوکونین، تمدن ایران ساسانی، ص ۲۸-۳۰.

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

۲۹. هوبرتوس فون گال، همان، ص ۱۵۷، ۱۵۲-۱۵۴.

۳۰. همان، ص ۱۳۳، 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، «پیشینه پژوهش در نگارندهای سنگی و صخرهای ایران»، ص ۶۱. استفاده از رنگ در نقش برجستههای هخامنش نیز گزارش شده است. در این زمینه نک: مایکل رف، نقش برجستهها و حجاران تخت جمشید، ص ۲۱؛ علیرضا شاپور شهیازی، شرح مصور تخت جمشید، ص ۱۰۶.

۳۴. کلاوس شییمان، *مبانی تاریخ ساسانیان*، ص ۱۴۶.

۳۵. علی اکبر وحدتی، «تجدید حیات هنر ایران باستان در نقوش برجسته دوره قاجار»، ص ۴۲-۴۹.

۳۶. همان جا.

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*، ص ۴۳-۴۴؛ واندنبرگ، *باستان شناسی ایران باستان*، ص ۱۰۰-۱۰۲؛ دیاکونوف، *تاریخ ماد*، ص ۱۱۵-۱۱۶. گیرشمن نقش شیخان را از آن شاه لولویی به نام تارلونی. و دیاکونوف آن را یکی از شاهان گوتی به نام آکدی لی شیر-پیرعینی معرفی می کند.

۵. یوسف مجیدزاده، *تاریخ و تمدن بین النهرین*، ص ۶۹-۷۰ و ۱۲۰، تصاویر ۲۳۶ و ۲۴۳.

۶. ارنست هرتسفلد، *ایران در شرق باستان*، ص ۱۹۰-۱۹۲؛ معود گلزاری، «آثار و نقوش لولویی در کرمانشاهان»، ص ۱۱۱-۱۱۷ و ص ۱۳، تصاویر ۱۶۱-۱۶۴.

۷. معود گلزاری، همان، ص ۱۱۷.

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

۹. همان، ص ۲۱-۴۶.

۱۰. همان، ص ۴۰-۷۰.

۱۱. یوسف مجیدزاده، *تاریخ و تمدن ایلام*، ص ۹۷.

۱۲. محمدرحیم صراف، *نقوش برجسته ایلام*، ص ۷۵-۷۶.

۱۳. زارعی، «نقش برجسته تنگی ور و کتیبه تنگی ور، کتیبه سارگن دوم در تنگی ور»، ص ۱۱-۳۰.

۱۴. سرفراز، «سنگ نوشته میخی اورامانات»، ص ۱۳-۲۷.

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

۱۶. برسم شاخه های مقدسی - احتمالاً ترکیه مورد است که روحانیان زرتشتی در هنگام اجرای مراسم دینی به کار می بردند. در نقشها، در دست آیزدان و روحانیان به صورت دسته ای چوب دیده می شود.

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 ۲۳۰-۲۳۴؛ ماری کخ هاید، *از زبان داریوش*، ص ۲۵-۲۲۲، ۱۸، ۳۴۶.

۱۹. آندره گدار، *هنر ایران*، ص ۱۶۹.

۲۰. جان کرتیس، *ایران کهن*، ص ۲۲.

۲۱. علی اکبر سرفراز و همین فیروزمندی، *مجموعه دروس باستان شناسی 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 نقش برجسته در سده هجدهم برای نوشتن وقف نامه شیخ علی خان زنگنه، صدر اعظم شاه سلیمان صفوی، تخریب شد. گرلوت، همسفر شاردن و سفیر ونیز در سال ۱۶۷۳، طرحی از این نقش برجسته برداشته بود و بر مبنای آن توانستند نقش را بازسازی کنند.

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

۲۵. رمان گیرشمن، *هنر ایران در دوران بارتی و ساسانی*، ص ۴۷-۵۲-۵۳، *هو، ایران از آغاز تا اسلام* ص ۴۷؛ جورجینا هرمان، *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*، ص ۳۰ و ۵۷؛ ارنست هرتسفلد، همان، ص ۲۹۳-۲۹۵؛ جعفر مهرکیان، «نقش برجسته نویافته الیمایی شیرینو»، ص ۵۴-۵۹؛ *هو، «نگارکند الیمایی الگی یه شووه الگی»*، ص ۸۱-۸۶.