صفحات ۱۰۹ - ۱۱۶ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۵، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۹

بی‌کرانگی تصویر و کران‌مندی زبان در نقش‌برجسته‌های ساسانی

ندا اخوان‌اقدم*[۱]، شهاب پازوکی[۲]

[۱] دانشیار پژوهشکدهٔ هنر، تهران، ایران.
[۲] استادیار پژوهشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۹/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۷/۳۰)

چکیده

بررسی نقوش‌برجستهٔ ساسانی نه تنها در مطالعات تاریخ هنر ایران بلکه در بررسی‌های فرهنگی و هنری این دوره اهمیت ویژه‌ای دارد زیرا این نقوش علاوه بر داده‌های هنری، شواهدی از دولت، جامعه و باورهای رایج آن دوره را در اختیارمان قرار می‌دهند. برخی از این نقوش علاوه بر تصویر دارای متن نوشتاری‌اند. این جستار سعی دارد تا با روش پژوهشی توصیفی-تحلیلی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای (اسنادی) ارتباط میان متن زبانی و متن تصویری را در نقش‌برجسته‌های ساسانی که حاوی زبان و تصویر هستند مورد بررسی قرار دهد. به نظر می‌رسد گرچه هر دو بخش درون یک قاب جای می‌گیرند و یک کل را می‌سازند اما نگاره‌ها در این نقوش به دلیل ویژگی‌های تصویری و نشانه‌ای حاوی اطلاعاتی فراتر از متن‌اند و به سبب معنای اسطوره‌ای و آیینی خود برای بیننده همواره حاضر به نظر می‌آیند، در صورتی که متن نوشتاری از این ویژگی برخوردار نیست و تنها به موضوع و واقعه‌ای خاص مربوط به همان دوره اشاره دارد. بنابراین گرچه تصویر و زبان در یک قاب قرار گرفته‌اند اما روش تفسیری باید در مورد هر بخش متفاوت باشد چنانکه دریافت‌مان از دو وجه زبانی و تصویری نیز در این نقوش گوناگون است.

واژه‌های کلیدی

ساسانیان، نقوش‌برجسته، زبان، تصویر.

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۳۴۵۶۶۸۰، نمابر: ۶۶۴۸۰۹۴۵-۰۲۱، E-mail: n.akhavanaghdam@aria.ac.ir.

مقدمه

این مقاله در نظر دارد که نقوش‌برجستهٔ ساسانی را از دید نوینی مورد بررسی قرار دهد و نسبت متن نوشتاری با نقوش تصویری را در این سنگ نگاره‌ها با هم مقایسه کند. برای این منظور ابتدا تعریفی از زبان و تصویر و نیز رابطهٔ بین این دو تبیین می‌گردد تا مشخص شود این دو وجه در نقوش‌برجستهٔ ساسانی هر کدام چه ویژگی‌هایی دارند و سپس هشت نقش‌برجستهٔ ساسانی که علاوه بر نگاره دارای متن زبانی هستند معرفی و مورد بررسی قرار می‌گیرد تا ببینیم نگاره و متون در این نقوش چه می‌گویند و چگونه قابل تفسیراند. زبان و تصویر در این نقوش برجسته عاملی برای شناخت دنیای ایران باستان به ویژه دورهٔ ساسانی است. اما این پرسش را می‌توان مطرح کرد که زبان و تصویر در این نقوش برای شناسایی دورهٔ ساسانی سهم یکسانی دارند یا خیر؟ اینکه زبان را به‌عنوان الگویی برای تفسیر بخش تصویری این نقوش در نظر بگیریم اساساً کار درستی است یا خیر؟ آیا پیام تصاویر و پیام متن کتیبه یکی است و این پیام را تنها می‌توان محدود به دورهٔ ساسانی انگاشت؟ چنین به نظر می‌رسد که تصاویر در این نقوش در لایه‌های معنایی خود حاوی اطلاعاتی‌اند که فارغ از زمان و مکان قرار می‌گیرند برای نمونه از نظم، عظمت، شکوه و جلال و قدرت و همچنین ارتباط با دنیای مینوی نشانه‌هایی در خود دارند که می‌تواند پیامی بی‌کرانه باشد یعنی پیامی همواره حاضر و قابل فهم برای همگان در طول تاریخ اما متون در این نقوش چنین نیستند و کاملاً وابسته به تاریخ و زمان آفرینش این نقوش‌اند از این‌رو پیام متن کتیبه کرانمند است.

پیشینه تحقیق

پیش از این بسیاری از ایران‌شناسان، باستان‌شناسان و همچنین زبان‌شناسان تصاویر این نقوش و نیز متن کتیبه‌ها را مورد مطالعه و خوانش قرار داده‌اند از جمله می‌توان به این آثار اشاره کرد: (اکبرزاده و طاووسی، ۱۳۸۵)، (Rahbar, 2004, 7-30)، (Schmidt,1970)، (Frye,1966)، (Herzfeld,1924)، (Henning, 1939)، (Hinz,1969)، (Gignoux, 1972) و (Back, 1978). اما تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های پیشین، در نظر گرفتن این نقوش به‌عنوان یک قاب متشکل از دو بخش زبانی و تصویری است که دو پیام متفاوت را در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهند.

روش تحقیق

این مقاله تلاش دارد تا با روش توصیفی-تحلیلی و مطالعهٔ کتابخانه‌ای (اِسنادی) ارتباط میان متن زبانی و متن تصویری را در نقش‌برجسته‌های ساسانی که حاوی زبان و تصویر هستند مورد بررسی قرار دهد.

تعریف زبان و تصویر

برای زبان تعریف‌های گوناگونی ارائه شده است اما آنچه که به موضوع پژوهش حاضر ارتباط دارد را می‌توان در تعاریف ذیل جستجو کرد. برخی از زبان‌شناسان و فیلسوفان زبان را یک امر اجتماعی و مربوط به جامعه می‌دانند در صورتی‌که در نظر سایرین زبان یک امر درونی و ذاتی است. برای نمونه بوردیو[1] از آن دسته متفکرانی است که در نظر او زبان حاصل سیستم اجتماعی است و این جامعه است که زبان را می‌سازد (Bourdieu, 1990, 117). سوسور[2] نیز زبان را نظامی می‌داند که دارای ماهیت اجتماعی است و از نشانه‌های زبانی تشکیل شده است (Saussure, 1915, 71-72). اما از سوی دیگر چامسکی[3] زبان را عمدتاً امری درونی یا ذاتی می‌داند که در سیستم اجتماعی احیا می‌شود. کلیدی‌ترین جملهٔ ویتگنشتاین[4] در آثار متقدم او این است که زبان تصویر جهان است. ما تصویری از واقعیت برای خود شکل می‌دهیم و عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک تصویر با مابه‌ازای عینی خود متناظرند. دیدگاه او را در مورد زبان به‌طور خلاصه چنین می‌توان بیان کرد: کارکرد ذاتی زبان تصویرنمودن جهان است، ساختار زبان با ساختار جهان یکی است و زبان یک نظام تصویری است (Biletzki & Matar, 2018, "Ludwig Wittgenstein").

از سوی دیگر زبان وقتی به صورت نوشتاری در می‌آید عینیت دیداری پیدا می‌کند و یک قدم به تصویری‌شدن نزدیک می‌شود بنابراین علاوه بر عملکرد در سطح زبان به دلیل بهره‌گیری از نشانه‌های تصویری کارکردی تازه می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۲، ۱۸۸-۱۹۰؛ همو، ۱۳۸۶، ۷۴) بنابراین این قاب‌های نقوش‌برجسته را که بخشی از آن نقش و بخش دیگر آن نوشتار است می‌توان در مجموع تصویر دانست. که بخش نوشتاری آن علاوه‌بر کارکرد تصویری دارای دلالت‌های زبانی مخصوص به خود بوده و بسیار تفسیرپذیر است. بحث دیگری که در مورد زبان می‌توان مطرح کرد بحث کاربرد زبانی است و برای این موضوع باید زبان را در بافت مناسبات اجتماعی مورد مطالعه قرار داد. زیرا کاربرد با زمینه‌های اجتماعی و موقعیت معنا می‌یابد و نشانه‌های زبانی در موقعیت که دارای سرشتی اجتماعی است مفهوم پیدا می‌کنند. از این‌رو بررسی بخش زبانی این نقوش‌برجسته با توجه به بافت اجتماعی و سیاسی دورهٔ ساسانی امکان‌پذیر است. این نوشته‌ها راهی برای شناخت و بازیابی تفکر و اندیشه‌های رایج آن دوره‌اند. بنابراین زبان و نوشتار در این نقوش‌برجسته ارزش سندی برای شناسایی دارند. این نوشته‌ها و اسناد، تصویری از جهان آن دوران در اختیار ما قرار می‌دهند از اینرو زبان راهی است برای شناخت جامعهٔ آن زمان و عاملی برای فهم بیشتر آن دوره.

از سوی دیگر بدیهی است که امر دیدن پیش از زبان و واژگان وجود دارد بنابراین تصویر سابقهٔ طولانی‌تری نسبت به زبان دارد. تماشای تصویر ما را به فکر فرو می‌برد و لزوماً این فکر به معنی تأویل یا تفسیر تصویر نیست. خدایان و ایدئولوژی‌های دوران باستان معمولاًبه صورت نمادین در تصاویر مطرح می‌شوند تا همه چیز طبیعی جلوه کند. به نظر می‌رسد که برای شناخت این نقوش باید ارتباطی میان اشکال دیداری و اندیشه‌ها برقرار کرد (احمدی، ۱۳۷۱، ۱۶، ۲۳ و

۵۶) البته در مورد مطالعات تصویری در گام نخست لازم است تا تعیین کنیم که چه چیزی تصویر است و چه ویژگی‌هایی را باید از تصویر انتظار داشت. معمولاً کسانی که به امر تصویر می‌پردازند با دو موضوع درگیرند: ۱- تنوع اموری که می‌توان آن‌ها را تصویر خواند ۲- هر آنچه که تصویر نامیده می‌شود لزوماً خصلت‌های مشترکی با یکدیگر ندارند (Mitchell, 1986, 9). برای نمونه در این مقاله که موضوع مطالعه نقوش‌برجستهٔ ساسانی است نقش و کتیبهٔ نوشتاری هر دو با هم تصویر را می‌سازند گرچه که هر کدام ویژگی‌های مخصوص به خود را دارند و در سطحی جداگانه قابل بحث‌اند اما هر دو را می‌توان به دلیل قرار گرفتن در یک قاب تصویر قلمداد کرد.

از نگاه سنتی تصویر ابزار توضیح و بیان اندیشه است بنابراین تصویر مرکب از دو جزء است یکی مقصود اصلی را بیان می‌کند[۵] و دیگری محمل این مقصود است[۶] منظور از ایماژ احتمالاً یک تصویر مادی نیست بلکه صورت انتزاعی و مینوی است صورتی که به واقعیت شباهت دارد. اسطوره‌ها اگر به تصویر دربیایند ویژگی‌های ایماژ را خواهند داشت زیرا حاوی پیامی هستند که نشانه است اما این نشانه به شکل طبیعی جلوه می‌کند (Mitchell, 1986, 31, 32, 35). گرچه در این مقاله منظور از تصویر نقوشی است که به چشم می‌آیند و با حواس قابل درک‌اند، اما این تصاویر ویژگی‌های ایماژ را دارند و دنیای غیر مادی را به نمایش می‌گذارند. پیام این تصاویر در نشانه‌های آن یافت می‌شود. نشانه‌هایی که عوامل اجتماعی آنان را شکل داده‌اند. از دید یک مورخ هنری هر اثری تنها محصولی مربوط به دوران گذشته نیست بلکه معلول و نتیجه است (نک: Bal & Brison, 1991, 175). بنابراین به نظر می‌رسد که تصاویر در این نقوش‌برجسته نشانه‌هایی را در اختیار ما قرار می‌دهند و معناهایی را ایجاد می‌کنند که این معنا نتیجهٔ شرایط آن دوران و بسیار فراتر از متن نوشتاری است و باید در این تصاویر پیام‌هایی بسیار گسترده‌تر از آنچه که در متن وجود دارد جستجو کرد. به نظر می‌رسد که تصاویر در این نقش‌برجسته‌ها همگی ویژگی‌های ایماژ را دارند و اغلب حتی اگر رخداد مادی را به تصویر می‌کشند (برای نمونه به سلطنت‌رسیدن پادشاه و یا نبرد و پیروزی او) این واقعه را به صورت انتزاعی و مینوی نقش کرده‌اند. در مجموع این نقوش که شامل بخش تصویری و زبانی‌اند همگی محصول درباراند. جامعهٔ ساسانی جامعهٔ طبقاتی است و این نقوش آثاری مربوط به دولت و حکومت‌اند که در اختیار فرمانروایان و روحانیان قرار داشتند. اینجا پیام از دولت و حکومت از طریق تصویر و متن زبانی گفته می‌شود و مردم مخاطب آن‌اند. در کتیبه‌ها پادشاهان خود را معرفی کرده، نسب خود را ذکر می‌کنند، کارهای خود را می‌شمارند و از فتوحات خود می‌گویند و در نقش‌ها خود را فرّه‌مند و پیروز و همتای ایزدان تصویر می‌کنند. بنابراین در این نقوش از سوی طبقهٔ حاکم باید انتظار پیام را داشت پیامی که متأثر از دیدگاه و باورها و شعارهای دولتمردان و روحانیان است.

رابطهٔ میان تصویر و زبان

میان روایت کلامی و تصویری تفاوت وجود دارد در اصل تصویر دارای جریان مستقل معنایی است و به خودی خود هدفمند است که این هدف می‌تواند متأثر از شرایط تولید آن باشد. تصاویر را می‌توان سند شناسایی فرض کرد (شعیری، ۱۳۸۳، ۱۶۲-۱۶۳) اما گرچه که هر اثر به جامانده از هر دورهٔ تاریخی سندی مربوط به آن دوره است اما می‌تواند طی زمان دچار تغییر در کارکرد شود (احمدی، ۱۳۷۱ ۱۴۴-۱۴۶). برای نمونه نقوش‌برجستهٔ ساسانی سند شناسایی آن دوره‌اند اما کارکرد این اسناد طی مرور زمان تغییر یافته است. تولید و خلق نقوش‌برجسته در ایران متأثر از سنت عیلامی بود که به دلیل قرار گرفتن این نقش‌ها در مناطق ویژه یکی از کارکردهای این نقوش را می‌توان کارکرد آیینی در نظر گرفت علاوه بر اینکه آنان بیانیه‌ای از سوی دولت و حکومت نیز بودند و نشانگر باورها و رسوم رایج در آن دوره. امروزه این نقوش حاوی تصویر و متن هستند که به‌عنوان سند، اطلاعات ما را از آن دوره از طریق نقوش تصویری و نیز متن زبانی افزایش می‌دهند و دیگر کارکردهای مربوط به آن دوره را از دست داده‌اند.

در این نقوش گرچه زبان یا همان متن نوشتاری در کنار تصویر قرار گرفته‌اند اما حاوی دو پیام متفاوت‌اند: نخست اینکه هر بیننده‌ای چه با زبان این کتیبه‌ها آشنا باشد و یا نباشد ابتدا با تصاویر نقش‌شده ارتباط برقرار می‌کند و آن تصاویر را به چشم می‌بیند و برداشت کلی از این تصاویر خواهد داشت. بنابراین حتی اگر فرض بگیریم که متون نوشتاری در این نقوش برای تمام مخاطبان خود چه آنان که هم‌زمان با تولید آن می‌زیسته‌اند و چه نسل‌های بعدی قابل خواندن باشد که صد البته چنین نیست هدف اصلی و اساسی تولید این نقوش‌برجسته را باید در تصاویر آنان جستجو کرد زیرا اولین ارتباط مخاطب با این نقوش از طریق تصویر است. اما به نظر می‌رسد که برای آگاهان از متن نوشتاری عناصر زبانی خوانش تصویر را محدود کرده است و اغلب تفسیرهای این نقوش تحت تأثیر مطالب نوشتاری قرار گرفته‌اند.

بافت نیز خود واقعیتی نشانه‌ای است که در کار دریافت دخالت می‌کند و متن در بافت تحقق می‌یابد (سجودی، ۱۳۸۲، ۱۶۰- ۱۶۱). همچنین شرایط تولیدی یک اثر در درک و تفسیر ما از آن مؤثر است برای نمونه نوشته و یا تصویر واحدی را در نظر بگیرید که در شرایط و دوره‌های اجتماعی متفاوت خلق شده باشند به همین سبب نشانه‌های واحد در آنان هر کدام معنای خاص خود را دارد و صد البته پیداست که وقتی کتیبه‌های نوشتاری کهن را بر روی صخره‌های سنگی و بزرگ می‌بینیم از لحاظ بصری بر دریافت ما مؤثر خواهد بود و به یقین اگر همان نوشته را در کتاب‌های کهن ببینیم دریافتی متفاوت از آن خواهیم داشت. بنابراین بستر و بافتی که متن و تصویر در آن شکل می‌گیرد در خوانش و دریافت ما اثرگذار است.

برای تصاویر می‌توان دو کارکرد ارجاعی و غیرارجاعی قایل بود: کارکرد ارجاعی یعنی موضوعی گفتمانی بیرون و مقدم بر عکس وجود دارد و تصویر سعی به ارجاع آن دارد و شرایطی ایجاد می‌شود که بیننده با واقعیتی که معرف دنیای بیرون است آشنا شود. اما کارکرد غیرارجاعی قادر به خلق معنای هنری و اسطوره‌ای است و این رابطه می‌تواند فرآیند گفتمان را فرآیندی معنادار، بی‌مانند و همواره حاضر جلوه دهد. همین کارکرد اسطوره‌ای است که به دلیل به کارگیری هوشیارانهٔ منابع و اشکال موجود، شرایط گفتمانی ویژه‌ای خلق می‌کند

که از قابلیت ماندگاری هنری برخوردار است و همین باعث می‌شود که تصویر پر از حضور باشد و نگاه شکل گرفته در دنیای تصویر به نگاه دنیای گفتمان (بین تصویرپرداز و تصویرخوان) پیوند می‌خورد (شعیری، ۱۳۸۳، ۱۶۵-۱۶۷). این نقوش اغلب کارکرد غیرارجاعی دارند حتی زمانی که واقعهٔ خاص تاریخی را به نمایش می‌گذارند این رخداد را با عناصر اسطوره‌ای و ایدئولوژیک خلق کرده‌اند و به همین سبب ماندگار و برای تمام نسل‌ها معنادارند. باید این نکته را در نظر داشت که متن و تصویر هر دو از لایه‌های معنایی متعدد تشکیل می‌شوند و برای درک کامل‌تر این نقوش باید لایه‌های معنایی در هر دو وجه را به دقت مورد خوانش قرار داد. در متن برخی از لایه‌های معنایی نسبت به لایه‌های دیگر اصلی‌تر است یا اصلی‌تر تلقی می‌شود. این لایه‌های متنی بر هم تأثیر متقابل دارند و انتظاراتی را از لایهٔ دیگر بوجود می‌آورند (سجودی، ۱۳۸۲، ۱۵۶، ۱۵۹ و ۲۲۸). تصویر نیز لایه‌های معنایی متفاوتی دارد. مضمون و معنای تصاویر در این نقوش‌برجسته را می‌توان در سه لایهٔ تفسیری جستجو کرد:۱- مضمون طبیعی یا اولیه که با تشخیص فرم‌های ناب دریافت می‌گردد و توصیف پیشاشمایل‌نگارانه نامیده می‌شود (آنچه در ابتدای امر به چشم می‌آید)، ۲- مضمون قراردادی و ثانویه که برای انجام آن بن مایه‌ها و موتیف‌های هنری و ترکیبات عناصر آنان را با موضوعات و مفاهیم پیوند می‌زنیم و این همان چیزی است که آن را شمایل‌نگاری می‌نامیم (برای مثال نبرد خیر و شر) و ۳- معنای ذاتی یا محتوا این معنا با روشن‌شدن عوامل اساسی دریافت می‌شود که نمایانگر نگرش اصلی یک ملت، طبقه، دوره، طبقه نحلهٔ فلسفی و یا مذهبی است در واقع به اثر هنری به‌عنوان نشانه‌ای از چیز دیگر می‌پردازیم (پانوفسکی، ۱۳۹۶، ۳۷- ۴۰) که البته در بسیاری از موارد در امر تفسیر این لایه‌ها در هم تنیده شده و به‌طور همزمان در خوانش تصویر به‌کار می‌آیند.

باید در خوانش نقوش‌برجسته نیز این نکته را مدّ نظر داشت که متن و تصویر با هم متفاوت‌اند و گاهی تشخیص دقیق این موضوع که در تصویر دال چیست امری بسیار دشوار و گاهی غیر ممکن است گرچه که در مورد زبان هم در بسیاری از موارد دال‌های ثابتی وجود ندارد. در خوانش تصاویر و متون باید تفاوت میان آنان را در نظر داشت (Elkins,1998, 3-13). بنابراین علاوه بر اینکه بخش متنی و تصویری در این نقوش در یک کل جای می‌گیرند باید به لایه‌های معنایی متن و نیز لایه‌های تفسیری تصاویر جداگانه پرداخت و با کمک اطلاعات دیگر این تصاویر را مورد تحلیل شمایل‌نگاری و نشانه‌شناسی قرار دهیم تا دریافت کامل‌تری از این تصاویر داشته باشیم علاوه بر اینکه به نظر می‌رسد با توجه به نشانه‌های موجود در تصاویر نقش تصویری در این نقوش‌برجسته بی‌کرانه و خارج از محدودیت‌های زمانی و مکانی بوده در حالیکه متن زبانی متأثر از تاریخ و وقایع تاریخی است.

نقوش‌برجستهٔ ساسانی

در این بخش تعدادی از نقوش‌برجستهٔ ساسانی که دارای متن و کتیبه‌اند معرفی شده و در مورد تصویر و متن نگاشته‌شده در این نقوش بحث خواهد شد اما پیش از آن لازم است که مختصری نقوش‌برجستهٔ ساسانی و نیز کتیبه معرفی گردد. نقوش‌برجسته ساسانی از جمله آثار هنری به‌جاماندهٔ این دوره شمرده می‌شوند که مطالعهٔ آنان علاوه بر نمایش پیشرفت در سبک شواهد مهم دیگری را از دولت، جامعه و دین اوایل دورهٔ ساسانی در اختیار ما قرار می‌دهد. اغلب این نقوش تصاویری از شاهان را به نمایش می‌گذارند که از طریق تاج شاهان قابل تشخیص‌اند. با به سلطنت‌رسیدن اردشیر اول (۲۲۶- ۲۴۱ م) خلق این نقوش آغاز و تا زمان شاپور دوم ادامه یافت و پس از یک وقفهٔ طولانی نقوشی مربوط به خسرو دوم را در تاق بستان می‌بینیم. این نقوش نه فقط آثار هنری بلکه بیانات سیاسی، اجتماعی، دینی به شمار می‌روند. برخی از آنان بناهای یادبود مربوط به پیروزی و ثبت وقایع تاریخی به شمار می‌آیند و پادشاه را مرتبط با دین نشان داده‌اند به گونه‌ای که در واقع مقام الوهیت است که شاه را منصوب می‌کند و نمایشی دقیق از ارتباط بین نیروی مذهبی و غیرمذهبی در آغاز این دوره به شمار می‌روند (Harper, 1986, 585-594). اهمیت و کارکرد این نقوش در زمان خلق و آفرینش آن با نقشی که امروزه برای ما دارند متفاوت است. به نظر می‌رسد که این نقوش در زمان خود علاوه بر بیانیه و ابزار تبلیغی از سوی دولت و حکومت نقش آیینی نیز داشتند و در برابر آنان مراسم آیینی برگزار می‌شد اما امروز با تغییر کارکرد آنان این نقوش سند شناسایی آن دوره به شمار می‌آیند و نقش مهمی در مطالعات تاریخ هنر ایران دارند.

اما کتیبه‌ها متون حکاکی، حجاری یا کنده‌کاری‌شده بر مواد با دوام مانند سنگ و فلز را گویند که اغلب حاوی پیام‌هایی برای مخاطب عام‌اند و به این منظور بر این مواد حک شده‌اند که با دوام باشند. بنابراین این خود نشان از اهمیت متن نوشتاری آنان است. اهمیت کتیبه‌ها را می‌توان به سبب ارزش تاریخی، فرهنگی، جامعه‌شناختی، باستان‌شناختی و زبان‌شناختی آنان دانست. کتیبه‌ها را از چند وجه می‌توان تقسیم‌بندی کرد که یکی از این شیوه‌ها موضوعی است. تمام کتیبه‌های بررسی‌شده در این مقاله از دیدگاه موضوعی از کتیبه‌های مربوط به دربار و دولت و روحانیان به‌شمار می‌روند. اغلب کتیبه‌های دولتی به جامانده به خط پهلوی منفصل یا همان پهلوی کتیبه‌ای نوشته شده‌اند و قدیمی‌ترین مربوط به اردشیر ساسانی و متأخرترین کتیبهٔ مهرنرسی مربوط به سدهٔ ۵ م. است.

نخستین نقشی که بررسی می‌شود نقش‌برجستهٔ اردشیر (تصویر۱) است که در بخش تحتانی مقبره‌های هخامنشی در نقش رستم قرار دارد. در این نقش اردشیر را همراه با اهوره‌مزدا می‌بینیم که تنها ریش و سرپوش او با اهوره‌مزدا متفاوت است. در نقش‌برجسته‌های اردشیر اول پادشاه برای نشان‌دادن مشروعیت خود از تصویر اهوره‌مزدا بهره برده است(Shenkar, 2014, 52). در تصویر اهوره‌مزدا را سوار بر

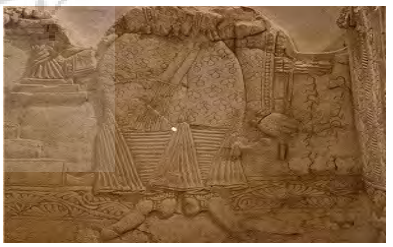
تصویر ۱- نقش‌برجستهٔ اردشیر در نقش رستم .
مأخذ: (آرشیو پژوهشکده زبان‌شناسی، متون و کتیبه‌ها، پژوهشگاه میراث فرهنگی)

اسب می‌بینیم در صورتیکه هیچگاه در متون اهوره‌مزدا به صورت مرد سواره توصیف نمی‌شود. اهوره‌مزدا و شاه از لحاظ پیکره همانند هم‌اند تنها پادشاه را می‌توان از روی تاج آن تشخیص داد و اهوره‌مزدا برسم[۷] در دست دارد.

روی شانهٔ اسب اردشیر در نقشی که او نماد سلطنت را از اورمزد دریافت می‌کند کتیبه‌ای دیده می‌شود که در آن تنها ذکر نام و نسب اردشیر است (تفضلی، ۱۳۷۶، ۸۴؛ اکبرزاده، ۱۳۸۵، ۲۵). «این پیکره مزدیسن اردشیر شاهنشاه ایران (است) که چهر از ایزدان دارد. پسر بابک شاه است.»

در این نقش به سبب تقارنی که بین دو نیمهٔ تصویر در مورد پیکره‌ها و اسبان وجود دارد نشانه‌هایی از نظم و هماهنگی به چشم می‌خورد. علاوه بر اینکه نشانه‌های تصویری اعم از طرز نشستن بر اسب، تزیینات جامه و تصاویر دو پیکره در زیر سم اسبان و نیز بافتی که تصویر نقش بسته یعنی صخره‌ای در بلندی همه نشان از قدرت، اقتدار و تسلط دارد. در حالیکه در کتیبه تنها اشاره به معرفی و نسب پادشاه و نیز ارتباط او با ایزدان شده است. و تنها وجه اشتراک بین تصویر و متن همان عبارت «...چهر از یزدان دارد» است زیرا ارتباط پادشاه را با اهوره‌مزدا به تصویر می‌کشد و شاه را همانند او تصویر می‌کند اما مابقی تصویر با متن نوشتاری هیچ تشابه و همانندی ندارد.

کتیبهٔ بندیان درگز (تصویر۲) در خراسان رضوی تصویر یک شخص روحانی را نمایش می‌دهد که در یک دست بخوردان و در دست دیگر برسم دارد و نیم تنهٔ پایینی آن باقی‌مانده است. کتیبهٔ آن احتمالاً مربوط به حدود سلطنت بهرام پنجم است که به شخصی به نام ویدمهر شاپور اشاره می‌کند که ظاهراً از رده‌های بالای دربار بود. در کتیبه‌های دیگر این نقش نیز آمده: « این دستکرد کرد (= ساخت) ..... » «وه-شاپور برادر» (دریایی،۱۳۸۹، ۲۴۷ و ۲۴۹؛ Gignoux, 1998, 251-258) نقش به دلیل نشانه‌های موجود در آن نمایانگر اجرای مراسم آیینی است علاوه بر آن که اطلاعاتی در خصوص جامهٔ روحانیان در



تصویر ۲-نقش بندیان درگز در خراسان.
مأخذ: (آرشیو پژوهشکده زبان‌شناسی، متون و کتیبه‌ها، پژوهشگاه میراث فرهنگی)

تصویر ۳- نقش‌برجسته برم‌دلک.
مأخذ: (آرشیو پژوهشکده زبان‌شناسی، متون و کتیبه‌ها، پژوهشگاه میراث فرهنگی)

اختیار بیننده قرار می‌دهد. تزیینات تصویر حایز اهمیت است زیرا در نقوش تزیینی نظم و هماهنگی چشمگیر است. در تصویر نقش روحانیان را می‌بینیم و همچنین با برگزاری مراسم آیینی و اسباب و ادوات مخصوص به آن آشنا می‌شویم. همانطور که مشاهده می‌شود تصویر و تزیینات اطلاعات بیشتری نسبت به کتیبه در اختیارمان قرار می‌دهد.

بر صخرهٔ کوچکی در بَرمِ دِلَک در حدود۱۰ کیلومتری شرق شیراز دو نقش وجود دارد. در نقش سمت چپ (تصویر۳) در برابر شاهزاده خانم ساسانی تصویر یکی از بزرگان ساسانی دیده می‌شود که در زیر بازوی مرد کتیبه‌ای سه یا چهار خطی نگاشته شده که اغلب حروف آن محو گردیده است و معرفی مرد است. (تفضلی ، ۱۳۷۶، ۹۳؛ اکبرزاده و...، ۱۳۸۵، ۲۱۸) نوشتهٔ آن «این پیکرهٔ اردشیر جاودان/ اناورد پسر nlpty به....»

از نقش تصویری اطلاعاتی در خصوص جایگاه زنان در دربار ساسانی، جامهٔ درباریان و پادشاهان، ذوق و سلیقهٔ دربار ساسانی می‌توان دریافت. از لباس‌ها و تزیینات می‌توان نظم و دقت را دریافت و از بافت صخره‌ای در بلندی نشان‌های اقتدار و قدرت نمایان است در حالیکه کتیبه تنها به معرفی یک فرد خاص می‌پردازد.

نقش‌برجستهٔ بهرام اول در بیشاپور (تصویر۴) تصویر بهرام اول را نشان می‌دهد که سوار بر اسب دست راست خود را برای گرفتن حلقهٔ شهریاری از اهوره‌مزدا دراز کرده و در زیر اسب او پیکرهٔ دشمن بر زمین افتاده است. اهوره‌مزدا در سمت چپ تصویر و همانند شاه دیده می‌شود در اینجا پیکر شاه بزرگ‌تر از اهوره‌مزدا تصویر شده است و این اولین و شاید تنها باری است که چنین موضوعی به چشم می‌آید (Shenkar, 2014, 52- 53). کتیبه در پشت سر بهرام نقر شده و مضمون آن نام و نسب بهرام است که بعدها نرسی برادر بهرام نام خود را روی نام بهرام نوشت (Shahbazi,1988, 514-516; Skjærvø, 1983,17).

تصویر باز هم شاه و ایزد را سواره نقش کرده است و جایگاه این دو را نسبت به هم نشان می‌دهد. حلقهٔ پادشاهی یا همان فرّه که اهوره‌مزدا به پادشاه اعطا می‌کند خود دارای تفاسیر متعددی است. زیرا این حلقه نشان از مشروعیت مینوی پادشاه دارد که تنها از ایزد قابل دریافت است و پادشاه وقت خود آن را مستقیم و بدون واسطه از ایزد می‌گیرد.

بنابراین نقش نشان از ارتباط مستقیم پادشاه با دنیای مینوی دارد. همچنین بزرگی تصویر پادشاه به نسبت ایزد نشان از اهمیت مقام

تصویر ۴- نقش بهرام اول در بیشاپور .
مأخذ: (آرشیو پژوهشکده زبان‌شناسی، متون و کتیبه‌ها، پژوهشگاه میراث فرهنگی)

سلطنت گیتی‌ای نسبت به مقام مینوی دارد . علاوه بر اینکه نقش نشانه‌هایی فارغ از زمان در اختیارمان قرار می‌دهد از جمله نظمی که در دو نیمهٔ تصویر به‌طور یکسان دیده می‌شود و اقتدار و قدرتی که با بافت نقش بسته و نیز تصویر دشمن در زیر سم اسب به نمایش گذاشته شده است. اما کتیبه تنها نام و نسب پادشاه را اعلام می‌کند و در واقع با تصویر منقوش هم‌خوانی ندارد و اطلاعی از رابطهٔ پادشاه با ایزد و نیز دشمن شکست خورده در اختیار قرار نمی‌دهد.

شاپور اول در تنگ چوگان کازرون صحنهٔ بزرگی را به تصویر می‌کشد (تصویر۵) که تقریباً در مرکز تصویر نمایش پیروزی پادشاه بر سه دشمن خود یعنی سه فرمانروای روم و اشاره به واقعهٔ تاریخی است که شاپور ۲۵ سال با آنان جنگید. پشت سر پادشاه امپراتور والریان قرار دارد که دست او در دست شاه است جلوی اسب او فیلیپ عرب زانو زده و زیر پاهای اسب پادشاه گوردیان سوم تصویر شده است. علاوه بر آن ملازمان و سربازان و همراهان نیز در این تصویر دیده می‌شوند.

نوشته‌ای که آمده تنها چند سطر است و کاملاً ناخواناست.

نقش تصویری تاریخ نبردهای بیست و پنج سالهٔ شاپور را با دشمنان رومی خود نشان می‌دهد در اصل گویا نشانی از قدرت و شکوه نظامی پادشاهی است. صحنه گویی روایتی کامل از پیروزی پادشاه طی دوران فرمانروایی او است و اقتدار پادشاه با به زانو درآمدن هر سه دشمن همزمان در برابرش به تصویر درآمده است و همچنین تسلط بر این سپاه عظیم نشان از قدرت او دارد. نقش تصویری سلسله مراتب نظامیان دربار ساسانی را به نمایش می‌گذارد و اطلاعاتی در خصوص سواره نظام و پیاده نظام، صف‌آرایی، جامه‌های نظامیان، سلاح‌ها و هر آنچه که مربوط به طبقهٔ ارتشتاران می‌شود در اختیارمان قرار می‌دهد. در تمام این صف‌آرایی‌ها و هر بخش نظم و انضباط و قدرت و تسلط به چشم می‌خورد. به نظر نمی‌رسد که تمام اطلاعات تصویری در همان چند خط کتیبهٔ از بین رفته آمده باشد.

شاپور اول در نقش رجب (تصویر۶) در سه کیلومتری شمال تخت جمشید نقشی از شاپور اول و همراهان او با کتیبه‌ای که تنها نام و عنوان و نسب پادشاه نوشته شده نقش بسته است (تفضلی، ۱۳۷۶، ۸۷) «پیکرهٔ مزدیسن شاپور/ شاه ایران و انیران پسر....نوه ...» (Herzfeld, 1924, I/ 86).

تصویر ارتباط پادشاه با ملازمان و همراهان خود را نشان می‌دهد همچنین در میان ملازمان نیز تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود که خود گویای مقام و جایگاه آنان است. جامهٔ پادشاه و همراهان او، تفاوت میان سرپوش‌ها و نیز نحوهٔ ایستادن همراهان پادشاه همه نشان‌هایی‌اند که دانسته‌های ما را نسبت به جامعهٔ ساسانی می‌افزایند. تمام نشانه‌های تصویری نشان از اقتدار، نظم، شکوه و هماهنگی دارد در حالیکه کتیبه تنها به معرفی پادشاه بسنده کرده است. و البته این موضوع که او شاه ایران و انیران (غیر ایرانی) است شاید بتوان در تفاوت موجود در تصویر ملازمان شاه دید.

کتیبه کرتیر در سرمشهد در۳۶ کیلومتری جنوب کازرون (تصویر ۷) که در آن نقش‌برجسته، بهرام دوم برای محافظت از خانواده خود در حال شیرکشی است و مابین او و خانواده‌اش کرتیر نقش شده است. متن کتیبه تماماً به کرتیر مربوط است: معرفی کرتیر و عناوین و القاب او از زمان شاپور اول تا بهرام دوم، فهرستی از ایالات ایران، فعالیت‌های کرتیر و مبارزات دینی او، کمک به روحانیان، برپایی آتشکده‌ها و بخش دوم کتیبه شرح معراج او (تفضلی، ۱۳۷۶، ۹۱-۹۳). شیرکشی پادشاهان ساسانی که به وفور بر روی ظروف فلزی نقش بسته‌اند می‌تواند نشان از هماوردی پادشاه به‌عنوان برترین موجود انسانی در گیتی با شیر به‌عنوان برترین حیوان زمینی باشد علاوه بر اینکه شیر خود نمادی از خورشید و آتش و نور در نظر گرفته می‌شود که هم نبرد با شاه ساسانی است. شاهی که خود به زندگی گیتی گرما و انرژی می‌بخشد اما در این نقش بین پادشاه و خانوادهٔ او و نقش کرتیر- موبد موبدان- ساسانی را می‌بینیم که جایگاه روحانیت را در دربار نشان می‌دهد. او بعد از پادشاه قرار گرفته و جایگاه او از ملکه و فرزندان شاه والاتر است علاوه بر اینکه به نظر می‌رسد شاه برای شیر کشی به حمایت کرتیر یعنی مقام روحانی نیاز دارد. و باز نشانه‌های تصویری

تصویر۵- شاپور اول در تنگ چوگان . مأخذ: (آرشیو پژوهشکده زبان‌شناسی، متون و کتیبه‌ها، پژوهشگاه میراث فرهنگی)

تصویر ۶-شاپور اول در نقش رجب. مأخذ: (آرشیو پژوهشکده زبان‌شناسی، متون و کتیبه‌ها، پژوهشگاه میراث فرهنگی)

تصویر ۷- نقش بهرام دوم در حال کشتن شیر. مأخذ: (آرشیو پژوهشکده زبان‌شناسی، متون و کتیبه‌ها، پژوهشگاه میراث فرهنگی)

تصویر ۸- پیروزی شاپور اول بر امپراتور روم. مأخذ: (آرشیو پژوهشکده زبان‌شناسی، متون و کتیبه‌ها، پژوهشگاه میراث فرهنگی)

تسلط و قدرت پادشاه را به‌عنوان حامی و حافظ مقتدر به نمایش می‌گذارد و جایگاه روحانیان را به تصویر می‌کشد اما ارتباطی بین بخش زبانی که در مورد کرتیر و اقدامات او است و نیز بخش تصویری که به شیرکشی پادشاه برمی‌گردد نمی‌توان یافت.

در نقش رستم در استان فارس شهرستان مرودشت نقش‌برجسته‌ای وجود دارد (تصویر۸) که صحنهٔ پیروزی شاپور اول بر امپراتور روم والریانوس را به تصویر می‌کشد. والرین زانوی خود را بر زمین زده و هر دو دستش را به سوی شاه دراز کرده است. کنار او شخصی با لباس رومی ایستاده و چیزی از دست شاه می‌گیرد که احتمالاً او سیریادیس یا کوردیاس اهل انطاکیه است که شاپور به او فرمانروایی روم شرقی را اعطا کرده است. درست سمت راست تصویر شاه چهرهٔ کرتیر نقر شده و در زیر آن کتیبهٔ کرتیر قرار دارد. کتیبه دارای ۷۹ سطر و مضمون آن مانند کتیبه سرمشهد دارای دو بخش است اما آسیب دیدگی آن بیشتر است (در مورد کتیبه‌های کرتیر، نک: Gropp, 1970, 201-202; Harmatta, 1973, 78). و این تصویر که شکوه و قدرت گیتی پادشاه را به نمایش می‌گذارد اما همین شوکت و جلال دنیوی با حضور مقام روحانی جلوه‌گر می‌شود. گویی پادشاه بخشی از قدرت خود را به واسطهٔ مقام کرتیر و حضور او از دنیای مینوی می‌گیرد و به حمایت مقام دینی دلگرم است. و باز با نشانه‌هایی از اقتدار و تسلط فرمانروا روبه‌رو می‌شویم. نشان‌هایی از پیروزی و سلطهٔ پادشاه در تصویر دیده می‌شود. اما بین متن تصویری و متن کتیبه‌ای ارتباطی وجود ندارد زیرا متن کتیبه به کرتیر مربوط است اما تصویر پیروزی پادشاه را نشان می‌دهد و تنها به تصویر چهره‌ای از کرتیر بسنده کرده است.

در این نقوش تصاویر سراسر دارای نشانه و پیام‌اند. نقش‌شدن این تصاویر بر صخره‌های سنگی و عموماً در ارتفاع، اندازهٔ پیکره‌ها در

جدول ۱- مقایسهٔ داده‌های بخش زبانی و تصویری در نقوش بررسی‌شده.

نقوش برجسته	یافته‌ها از بخش زبانی	یافته‌ها از بخش تصویری
اردشیر در نقش رستم	نام و نسب	همانندی مقام دنیوی و الوهی
بندیان درگز	نام خاص	نحوهٔ اجرای مراسم آیینی (اسباب و ادوات)، جایگاه روحانیان
برم دلک	نام خاص	جایگاه زنان درباری، جامهٔ درباریان
بهرام در بیشاپور	نام و نسب	همانندی مقام دنیوی و الوهی
شاپور در تنگ چوگان	چند سطر و ناخوانا	پیروزی روایت‌گونهٔ پادشاه، آرایش و نظم نظامی
شاپور اول در نقش رجب	نام و نسب	ارتباط میان پادشاه و درباریان
کرتیر در سرمشهد	معرفی کرتیر و اقدامات او	شیرکشی پادشاه، جایگاه روحانیت و ارتباط با مقام شاهی
شاپور اول در نقش رستم	معرفی کرتیر و اقدامات او	تصویری از پیروزی و اقتدار پادشاه

این تصاویر که برخی کوچک‌تر و برخی بزرگ‌تراند، تأکید بر مرکزیت شمایل‌های درون تصاویر، ترکیب‌بندی عناصر تصویری، ارتباط افراد درون تصویر، رابطهٔ انسان زمینی برتر(=پادشاه) با مقام الوهی برتر (=اهوره‌مزدا)، نحوهٔ ایستادن و نیز جامه‌های بر تن، تاج و دیگر تزیینات منقوش و همچنین صحنه‌های به تصویر درآمده اعم از پیروزی و یا دریافت فرّهٔ شاهی، نوع ترسیم چهره‌ها و ارتباط بین پیکره‌ها در این نقوش و همچنین کاری که پیکرهٔ اصلی و مرکزی (اغلب پادشاه) بدان مشغول است برای اغلب بینندگان این نقش‌برجسته‌ها معنا و مفهومی بسیار نزدیک به واقعیت یعنی همان شکوه و جلال و قدرت مینوی و دنیوی شاهان دارد که پیام‌های بی‌زمانه و بی‌کرانه‌اند و به نظر می‌رسد که برای هر فردی مربوط به هر دوره و هر سرزمینی حتی اگر با تاریخ، سیاست و دین ساسانیان آشنا نباشد نیز قابل فهم است. اما متن کتیبه مختص به فرد، موضوع و یا واقعه‌ای در همان دوره است.

در مجموع داده‌های متنی و تصویری این هشت نقش‌برجسته را در جدول ۱ می‌توان خلاصه نمود:

نتیجه

در نقوش‌برجسته تصاویر نخستین پل ارتباطی با بیننده‌اند زیرا همواره ابتدا تصویر در این نقوش به چشم می‌آید و سپس کتیبه دیده و خوانده می‌شود و صد البته که همواره برای تمام مخاطبان در تمام اعصار این کتیبه‌ها قابل خواندن نبودند بنابراین پیام اصلی این نقوش را باید در تصاویر جستجو کرد. در این نقوش بخش زبانی تنها تصویری از جهان ساسانی را در اختیار ما قرار می‌دهد که این جهان مختص به معرفی پادشاهان، دینمردان و دولتمردان و نسب و یا کارهای انجام‌گرفتهٔ آنان است اما بخش تصویری در این نقوش ویژگی‌های ایماژ داشته زیرا که نه فقط مفاهیم انتزاعی و مینوی (برای نمونه دریافت فرّه شاهی از ایزد) را به نمایش می‌گذارد و پادشاه از هر لحاظ با نمایندهٔ مینوی (=ایزد منقوش در تصویر) برابر است و در ارتباط مستقیم با آن قرار دارد، بلکه نشانه‌های تصویری مانند تزیینات تصویری، جامه‌هایی که بر تن پیکره‌ها دیده می‌شوند، تقارن و هماهنگی در تصاویر، اندازهٔ پیکره‌ها، ترکیب بندی در تصاویر، ابزار و سلاح‌های منقوش و همچنین بافت صخره‌ای بلندی که این تصاویر بر آن نقش بسته‌اند همه نشانه‌هایی از نظم، اقتدار، بزرگی، تسلط، شکوه را در اختیار ما قرار می‌دهند. در این نقوش‌برجسته متن کتیبه اغلب دارای کارکرد ارجاعی است یعنی موضوعی در بیرون از متن وجود داشته و کتیبه به آن اشاره دارد برای نمونه معرفی پادشاه و یا دینمردان و نیز اقدامات آنان، در حالیکه تصاویر چنین نیستند و به موضوعی انتزاعی و غیرارجاعی اشاره دارند. حتی در نقشی که در آن پیروزی پادشاه بر امپراتوران روم به نمایش گذاشته شده است این پیروزی چنان است که گویی روایتی است از پیروزی‌های بیست و پنج سالهٔ پادشاه علیه رومیان (نک: تصویر۵) بنابراین همین نکته منجر می‌شود که این تصویر کارکرد غیرارجاعی یابد و تنها اشاره‌ای باشد به پیروزمندی و قدرت پادشاه. نشانه‌های موجود در این تصاویر دلالت

بر ارزش‌هایی دارند که فراتر از دوره و زمان ساسانی است -از جمله جلال، شکوه، عظمت، نظم و اقتدار- از اینروست که این تصاویر را بدل به نگاره‌هایی کرده‌اند که همواره برای تمام افراد و مخاطبان آنان فارغ از زمان و مکان مفهوم باشند. این موضوع در بخش کتیبه‌های نوشتاری این نقوش که البته از منابع دستِ اول و قابل اتکا در مطالعات تاریخی شمرده می‌شوند قابل مشاهده و دریافت نیست. زیرا چنین به نظر می‌رسد که در کتیبه‌ها تنها معرفی و ماندگاری فردی مهم بوده است اما در نقوش نمایش و معرفی یک ایده اهمیت دارد ایده‌ای مبتنی‌بر اینکه فرمانروا صاحب این ویژگی‌ها است: نظم، اقتدار، بزرگی، شکوه، قدرت و تسلط، فرمانروایانی که به دنیای الوهی ربط پیدا کرده و مقام و منزلت و مشروعیت خود را از دنیای مینوی اخذ کرده‌اند. اینان مفاهیمی‌اند که به هر فرمانروای دیگری به غیر از پادشاهان ساسانی نیز می‌توان نسبت داد زیرا هر فرمانروایی فارغ از زمان و مکان مایل است از خود این چنین تصویری به نمایش بگذارد. بنابراین این نقوش قاب‌هایی هستند که در درون خود دو بخش زبانی و تصویری دارند و سهم بخش کتیبه‌ای آن سندی برای شناخت دورهٔ ساسانی و تاریخ آن است اما بهرهٔ بخش تصویری فراتر از دورهٔ ساسانی است از اینرو پیام متنی این نقوش کرانه‌مند اما پیام تصویری آن بی‌کرانه است.

پی‌نوشت‌ها

۱. پی‌یر بوردیو (Pierre Bourdieu) جامعه‌شناس و مردم‌شناس فرانسوی (۱۹۳۰- ۲۰۰۲).

۲. فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure) زبان‌شناس سوییسی که او را بنیان‌گذار زبان‌شناسی‌نوین می‌دانند (۱۸۵۷-۱۹۱۳).

۳ نوام چامسکی (Noam Chomsky) زبان‌شناس، فیلسوف و نظریه‌پرداز آمریکایی او را بنیان‌گذار زبان‌شناسی مدرن‌می‌دانند (۱۹۲۸).

۴ لودویگ یوزف یوهان ویتگنشتاین (Ludwig Josef Johann Wittgen-stein) فیلسوف اتریشی که به فلسفهٔ ریاضی، فلسفهٔ زبان و ذهن پرداخته است (۱۸۸۹- ۱۹۵۱).

5. Idea 6. Image.

۷. دسته‌ای از شاخه‌های باریک از گیاهان که دین‌مردان زردشتی هنگام اجرای آیین در دست می‌گرفتند.

فهرست منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *از نشانه‌های تصویری تا متن، به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران، مرکز.

اکبرزاده، داریوش و طاووسی، محمود (۱۳۸۵)، *کتیبه‌های فارسی میانه (پهلوی ساسانی)*، تهران، نقش هستی.

پانوفسکی، اروین (۱۳۹۶)، *معنا در هنرهای تجسمی*، ترجمهٔ ندا اخوان اقدم، تهران، چشمه.

تفضلی، احمد (۱۳۷۶)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، سخن.

دریایی، تورج (۱۳۸۹)، «دستگردوه- شاپور دربندیان»، *پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس*، سال دوم شماره سوم، صص ۲۴۷- ۲۴۹ .

سجودی، فرزان (۱۳۸۶) «روایت‌گری در تصویرسازی»، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره ۱۲۱ و ۱۲۲، صص ۷۱-۸۵.

همو، (۱۳۸۲) *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشر قصه.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۳) «به سوی مطالعهٔ زبان- معناشناختی تصویر»، *بیناب*، شماره ۵ و ۶، صص ۱۶۲- ۱۶۷.

Back, M. (1978), *Die Sassanidischen Staatsinschriften*, *Acta Iranica* 18, Leiden, Brill

Bal, M. & Bryson, N. (1991), « Semiotics and Art History», *The Art Bulletin*, vol 73, no. 2, pp. 174-208

Biletzki, Anat & Matar, Anat, (2018), https://plato.stanford.edu/search/r?entry=/entries/wittgenstein/

Bourdieu,P. & Passeron, J. C. (1990), *Reproduction in Education society and Culture*, trans. R. Nice, London, Sage Publication

Elkins, J. (1998), *On Pictures and the Words That Fail Them*, USA, Cambridge University Press

Frye, R.N. (1966),“ The Persepolis Middle Persian Inscriptions from the time of Shapur II”. *Acta Orientalia Danica* 30, pp. 83-93.

Gignoux, Ph. (1972), *Glossaire des inscriptions pehlevies et parthes*, CII, Supplementary Series, vol. I, London: Lund Humphries

id. (1998), “Les Inscription en Moyen Perse de Bandian”, *Studia Iranica*, tom, 27, f. 2

Gropp, G. (1970), « Bericht üler eine Reise in West und Südiran», *AMI* 3, pp. 173-208

Harmatta, J. (1973), « review of Hinz: Altiranische Funde und Forschungen», *Sprache* 19, pp. 68_79

Harper, P. O. (1986), “ Art in Iran: Sasanian”, *Encyclopaedia Iranica*, vol. II, fas. 1-8, New York: pp.585- 594.

Henning, W.B. (1939), “The Great Inscription from šāpūr I” *Bsos* 9,pp. 823-849.

Herzfeld, E. (1924), *Paikuli*, Berlin, D. Reimer

Hinz, W. (1969), *Altiranische Funde und Forschungen*, Berlin, De Gruyter

Mitchell, W. J. T. (1986), *Iconology*, USA, University of Chicago Press

Rahbar,M. (2004),” Le monument Sassanide de Bandiān Dargaz” in *Studia Iranica* 33, pp. 7-30

Saussure, Ferdinand de, (1915), *Course in General Linguistics*, ed. Ch. Bally & et. al, trans. W. Baskin, New York, Mc Graw-Hill Book co.

Schmidt, E .F. (1970), *Persepolis*, III, Chicago- Illinois: University Chicago Press.

Shahbazi, A. (1988),“Bahrām I”, *Encyclopaedia Iranica*, vol. III, F.5: pp. 514-516

Shenkar, M. (2014), *Intangible Spirits and Graven Images*: *The Iconography of Deities in the Pre- Islamic Iranian World*, Leiden: Brill

Skjærvø, P.O. (1983). *The Sasanian Inscription of Paikuli*, 3.1: restored text and translation, 3.2: commentary, Wiesbaden.

Infinity of Image and Finite of Word in Sasanian Relief

Neda Akhavan Aghdam*[1], Shahab Pazouki [2]

[1]Assosiate Professor, Institute of Arts' Studies and Academic Research, Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Institute of Arts' Studies and Academic Research, Tehran, Iran.
(Received 4 Dec 2018, Accepted 22 Oct 2019)

Sasanian reliefs are very important in the study of not only the art history but also the state, society, religion and politics of this era. This article tries to study the relationship between word and image in the Sasanian reliefs that contain inscription and figures. The data in this article is collected in documentation method, and the research is done in descriptive and analytical method. First of all language, image and their relationship are defined and then eight Sasanian reliefs which have both word and image are studied: Ardaxšīr at Naqš-i Rostam, Bandiyān-i Dargaz in Xorāsān-i Razavi, Barm-i Delak at east of Šīrāz, Bahrām I at Tang-i Čogān in Kāzerūn, Šāpūr I at Tang- i Čogān in Kāzerūn, Šāpūr I at Naqš-i Rajab, Bahrām II at south of Kāzerūn, Šāpur I at Naqš-i Rostam. These reliefs have both the text and the image but the conformity between words and image would lead us to an incomplete method and it seems that happens in the related studies till now because for interpreting the image we rely on the texts, while as we could see in these reliefs the images have more messages in comparison to the text and each part could be interpreted separately. For example, the size of figures, the type of weapons, clothes and tools, the ornaments, their gestures, their look, the signs of glory, their context and so many other factors could be considered as symbols and they must be interpreted in different layers. It is obvious that everyone is not able to read the inscriptions and if someone could do that, s/he sees the image at first and be influenced by it and also as we will study the texts in these reliefs only give us the general information.

So we could say that in these frames the images have several layers of meaning that the first one is related to that period and the other layers have a timeless and infinity message but the texts are timed and finite therefore we should choose two different approaches for interpreting these two parts in each Sasanian relief. It seems that the images have timeless and infinite messages because of their mythological and ceremonial meaning but the same is not true for inscriptions and they refer to some specific subject and for understanding it, in addition to know its language the familiarity with the political, social and religious history of that period is necessary. The signs of power and glory of the kings could be seen in these images and also they depict the kings who have Farrah and are victorious and protected by gods and these messages are timeless so it seems that the viewer could have a very close understanding from images due to the signs which are infinite and timeless. Although in these reliefs the image and word are in one frame and they make an image together but these two parts are quite different functions which should be considered in our interpretations.

Keywords
Sasanian, Relief, Language, Image.

*Corresponding Author: Tell: (+98-912) 3456680, Fax: (+98-21) 66480945, E-mail: n.akhavanaghdam@aria.ac.ir