The Genealogy of the Kingship Concept in the Rock Reliefs of Ardašir ī Bābakān

Amin Shahverdi[1*] iD , Asghar Fahimifar[2] iD

[1]PhD Candidate of Art Research, Department of Research in Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[2]Associate Professor, Department of Research in Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received: 6 May 2023; Received in revised form: 22 Jun 2023; Accepted: 23 July 2023)

After rising to power, Ardašir I made a coherent plan to legitimize his kingdom. Similar to kings of ancient times who created a new dynasty, Ardašir I faced a critical problem, which was how to legitimize his exclusive power as the newly established king. Creating various rock reliefs in different regions was one of the most significant things Ardašir I did in order to legitimize his monarchy. These rock reliefs can be classified into two major genres: first, encountering AhurāMazdā and receiving a symbolic ring, and second, victory in the battle against the enemy. These two themes also became the most significant themes in rock reliefs during the ruling of other Sassanian kings. The ring of kingship is one of the most prominent visual elements in these rock reliefs, whose roots could trace back to Ancient Mesopotamia. As can be observed in the visual traditions of Ancient Mesopotamia, receiving a ring of kingship was a symbol of divine validation of the kingship of the person who received it. Contrary to the Achaemenids, in the pictorial traditions of this ancient culture, the ring was always at the right hand of god. During the Achaemenids, however, the "ring" was in the left hand of god. Once again, in the Sassanids era, the ring was in the right hand of god, perhaps due to religious and cultural reasons. Gods illustrated in the Mesopotamian tradition often did not show a gesture of respect. In other words, they would not raise their hands as a sign of respect like the king did due to their supposedly higher status than the king. This is noteworthy, as raising the right hand in Achaemenid illustrations meant god had to hold the ring in his left hand, as opposed to Mesopotamian motifs, where it was in his right hand. This could indicate the higher status of the king in Achaemenid rock reliefs than the Ancient Mesopotamian kings. In Achaemenid rock reliefs, the ring-holding god does not have a rod in his other hand. Further, the left hand of the king, unlike Mesopotamian kings, is neither extended to the god nor on his side. The Achaemenid king holds a bow in his left hand, which could indicate his superiority to previous Mesopotamian kings. By emphasizing the status of the king, the Achaemenids were able to not only demonstrate the divine providence but also the superiority of the king to past Mesopotamian kings. By studying the relationship between the king and god and by taking over Mesopotamian motifs, they were able to illustrate a new relationship that not only guaranteed the ascension of the king but also allowed the ever presence of the superior god at the top of all the rock reliefs. According to the aforementioned, it can be concluded that receiving the ring of kingship from the supreme god and the deification of the king which were seen separately in the pictorial traditions of Ancient Mesopotamia were consciously synthesized in the rock reliefs of Ardašir I and employed to legitimize his kingship.

Keywords
Ahurā Mazdā, Ardašir ī Bābakān, Kingship, Sasanians, Relief.

Citation: Shahverdi, Amin; Fahimifar, Asghar (2023). The genealogy of the kingship concept in the rock reliefs of Ardašir ī Bābakān, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(3), 115-126. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.358305.667109

* Tel: (+98-910) 2140341, E-mail: amin.shahverdy@gmail.com

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی • دوره ۲۸ • شماره ۳ • پاییز ۱۴۰۲

تبارشناسی مفهوم شاهی در نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان

امین شاه‌وردی*[۱]، اصغر فهیمی‌فر[۲]

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش در تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

[۲] دانشیار گروه پژوهش در تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۱۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۰۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱)

چکیده

اردشیر بابکان پس از رسیدن به قدرت، برنامه‌ای منسجم را در جهت مشروعیت‌بخشیدن به نظام پادشاهی‌اش به مرحله اجرا درآورد. از مهم‌ترین کارهای وی در این زمینه، ایجاد نقش‌برجسته‌های تاج‌ستانی در نواحی گوناگون فارس بود. این شاه ساسانی در این نقش‌برجسته‌ها، سنت‌های بصری پیشین را آگاهانه به‌کار گرفت و از بر هم‌نهاد آن‌ها به ترکیب‌بندی‌ای دست یافت که شکل نهایی‌اش را در دو نقش‌برجسته نقش رجب و نقش رستم به‌دست آورد و الگویی برای دیگر نقش‌برجسته های تاج ستانی دیگر شاهان ساسانی قرار گرفت. در این ترکیب‌بندی بدیع، دو عنصر اصلی به چشم می‌خورد: نخست اعطاء «حلقه» از سوی ایزد به شاه و دودیگر رویارویی «شاه» با «ایزد» و بهره‌گیری از عناصر بصری مشابه در جهت نشان‌دادن تساوی جایگاه آن‌ها. بنیان‌های چنین عناصری ریشه در فرهنگ میان دو رود باستان دارند و با درک درست مبانی فرهنگی آن‌ها است که می‌توان درک درستی از «شاهی» در نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان به‌دست آورد. در این مقاله به شیوه توصیفی- تحلیلی به بررسی قراردادهای تصویری‌ای پرداخته می‌شود که اردشیر بابکان در نقش‌برجسته‌های تاج‌ستانی خود به‌کار می‌گیرد و نشان داده می‌شود که برای دریافت بهتر این نقش‌برجسته‌ها، «شاهی» را باید مرتبه‌ای هستی‌شناختی و نه صرفاً جایگاهی سیاسی در نظر گرفت.

واژه‌های کلیدی

اهورامزدا، اردشیر بابکان، شاهی، ساسانیان، نقش‌برجسته.

استناد: شاه وردی، امین؛ فهیمی‌فر، اصغر (۱۴۰۲)، تبارشناسی مفهوم شاهی در نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۳)، ۱۱۵-۱۲۶.

DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.358305.667109

* تلفن: ۰۹۱۰۲۱۴۰۳۴۱، E-mail: amin.shahverdy@gmail.com.

مقدمه

نقش‌برجسته‌های ساسانی را از جنبه‌های گوناگونی می‌توان مورد مطالعه قرار داد. روشن است که ارجاعات زمینه‌ایِ این آثار سبب می‌شود تا پژوهشگر، بسته به زمینه پژوهشی خود منظری را برای بررسی و مطالعه در پیش گیرد. برای مثال، توجه به نوع پوشش و لباس شاهان و درباریان و درعین‌حال، اذعان به این فرض که چنین نقش‌برجسته‌هایی به نحوه واقع‌نمایانه تصویر شده‌اند، می‌تواند نوع پوشش درباریان در دوره ساسانی (۶۵۱-۲۲۴) را مجسم سازد. اما احتمالاً چنین موضوعاتی، اولاً و بالذات مورد نظر سفارش‌دهنده این آثار نبوده است. به عبارت بهتر، ژانر اصلی این نقش‌برجسته‌ها چیزی دیگری است و بهره‌گیری از عواملی نظیر پوشش، آرایش سر و چهره، همراهی یا عدم همراهی درباریان و موضوعاتی از این قبیل در جهت کمک به بیان بهتر و روشن‌ترِ پیام این آثار است. بر اساس چنین رویکردی، می‌توان ژانر اصلی این نقش‌برجسته‌ها را در چند دسته اصلی قرار داد. یکی از مهم‌ترین این موضوعات، مشروعیت بخشی به پادشاهی شاه و ارکان دولت اوست. این ارزیابی، قوت و استحکام خود را از آنجا به دست می‌آورد که اردشیر بابکان (۲۴۰-۲۲۴)، بنیان‌گذار سلسله ساسانی بیشترین تلاش خود را به کار گرفت تا صحنه شاه شدن و به دست آوردن قدرت را در چند نقش‌برجسته مهم تصویر کند. او دست‌کم در سه نقش‌برجسته چنین هدفی را تحقق بخشید: نقش‌برجسته‌ای در تنگاب فیروزآباد، نقش برجسته دیگری در نقش رجب و نهایتاً نقش برجسته‌ای در نقش رستم. در این مقاله، با بررسی این نقش‌برجسته‌ها و نشان‌دادن تداوم و استمرار شیوه پردازش آن‌ها در طی دوران ساسانی، سعی می‌شود معنا و پیام آن‌ها با رجوع به میراث بصری‌ای که از دوره‌های پیشین باقی مانده است، روشن شود. آنچه در مقاله حاضر بر آن تأکید می‌شود این است که برای درکی صحیح از چنین نقش‌برجسته‌هایی، لازم است تا پارادایمی فراگیر داشته باشیم. برای این منظور، در مقاله حاضر با تبارشناسی عناصر بصری نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان در پرتو توجه به قرار گرفتن سیاست ذیل هستی‌شناسی در این دوره، سعی می‌شود تا چنین چارچوبی فراهم آید.

روش پژوهش

این مقاله، به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است و در آن، بر اساس تحلیل مفهوم شاهی در ایران و میان دو رود باستان و اشاره به تفاوت‌های آن با مفهوم «شاهی» در یونان، چارچوبی نظری برای تفسیر نقش‌برجسته‌های تاج‌ستانی اردشیر بابکان از طریق تبارشناسی عناصر بصری و ترکیب‌بندی آن‌ها در دوره‌های پیشین فراهم آمده است.

پیشینه پژوهش

پس از آنکه زاره و هرتسفلد در کتاب خود به معرفی مهم‌ترین نقش‌برجسته‌های ایران ازجمله نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان پرداختند (Sarre und Herzfeld, 1910)، اشاره به این نقش‌برجسته‌ها در آثار باستان‌شناسی و تاریخی به‌تناوب نیز تکرار شد. از مهم‌ترین آثاری که به بررسی نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان پرداخته‌اند می‌توان به کتاب *ایران در شرق باستان* اثر هرتسفلد (Herzfeld, 1942)، *هنر ایران باستان* اثر پرادا (پرادا، ۱۳۹۱) و *باستان‌شناسی ایران باستان* اثر وندن‌برگ (وندن‌برگ، ۱۳۹۰) اشاره کرد. از متأخران می‌توان به لباف خانیکی اشاره کرد که در پژوهش خود، با تلاش فراوان منابع گوناگون را در زمینه باستان‌شناسی دوره ساسانی بررسی کرده است، اما چیز بیشتری را در این زمینه بر مطالب دیگر پژوهشگران نمی‌افزاید (لباف خانیکی، ۱۴۰۰). در این میان، اورله با بی‌توجهی به سنت تاریخی‌ای که در به‌کارگیری عناصر بصری اصلی نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان وجود دارد، در شناسایی افراد حاضر در برخی نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان مانند نقش‌برجسته تاج‌ستانی وی در نقش رستم، به بی‌راهه رفته و مجبور شده است تا برخی از مهم‌ترین شواهد در این زمینه را تأویل کند (Overlaet, 2013). تامپسون در مقاله‌ای که به بررسی فرمی نقش‌برجسته‌های ساسانی پرداخته است، با تمرکز صرف بر ویژگی‌های بصری و عدم توجه به زمینه‌های تاریخی و سنت‌های فرهنگی، در برخی موارد دچار اشتباهاتی شده است (Thompson, 2008). برای مثال، در تحلیل نقش‌برجسته تاج‌ستانی اردشیر بابکان در نقش رجب بدون توجه به عدم ارتباط دو صحنه متفاوتی که آشکارا برهم‌کنشی با یکدیگر ندارند، آن‌ها را به‌صورت یک کل واحد بررسی کرده است. به‌عبارت‌دیگر، وی بدون توجه به وجه «درزمانی»، صرفاً به شیوه «هم‌زمانی» به تحلیل اثر پرداخته است. با رجوع به این‌ها و بیش از این‌ها، می‌توان دریافت که در هیچ‌یک از این نوشته‌ها، توجه لازم به نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان و نقش تأثیرگذار آن‌ها در تأسیس سنت‌های تصویری ساسانی نشده است. مهم‌تر آنکه این نقش‌برجسته‌ها در چهارچوب گسترده‌تر فرهنگ و تمدن میان دو رود باستان مورد مطالعه قرار نگرفته و نحوه وام‌گیری یا تحول عناصر بصری یا ترکیب‌بندهای فرمی موجود در آن‌ها در ذیل چنان سنتی بررسی نشده‌اند. این مقاله، با فراهم‌آوردن چارچوبی نظری سعی می‌کند نه‌تنها تبار تصویری عناصر اصلی این نقش‌برجسته‌ها را روشن سازد، بلکه به نگاهی تاریخی-مقایسه‌ای بر آن است تا بافتی زمینه‌ای را برای درک دقیق‌تر محتوای نهفته در این آثار فراهم آورد.

مبانی نظری پژوهش

۱- بنیان شاهی در دوره باستان

اردشیر بابکان پس از به قدرت‌رسیدن، با مشکل مهمی مواجه شد؛ مشکلی که تمام نظام‌هایی که در دوره باستان به قدرت می‌رسیدند نیز با آن مواجه بودند و آن چیزی نبود جز نحوه مشروعیت‌بخشیدن به انحصار قدرت در دست شخص، خانواده یا سلسله‌ای خاص. اینکه چگونه می‌توان توجیه کرد که شخص یا گروهی حق انحصاری دارد تا قدرت را به دست بگیرد چیزی بود که در دوره باستان، چندین راه‌حل برای آن وجود داشت. در یونان باستان چنانکه در نظرات ارسطو آمده است، سه راه‌حل برای این مشکل وجود داشت. نخست رجوع به خواست عمومی مردم از طریق مشارکت سیاسی که غالباً به شیوه مستقیم بود. روشن است که چنین شیوه‌ای در دیگر مناطق چندان رایج نبود، چراکه با بزرگ‌ترشدن حوزه سیاسی، امکانی برای چنین مشارکتی وجود نداشت. دودیگر نظام نخبه‌سالار[1]، یعنی حضور اشراف و برگزیدگان نواحی مختلف

در ساختار سیاسی و اداره کشور بر اساس مصلحت‌سنجی آن‌ها. این شیوه حکمرانی غالباً مبتنی بر نسب و زمین بود. یعنی معمولاً زمین‌داران بزرگ (ثروتمندان) و خانواده‌های خاصی بودند که به‌صورت اختصاصی از چنین حقی برخوردار بودند و امکان حضور گروه‌های دیگر صرفاً از طریق به دست آوردن مالکیت گسترده زمین یا وصلت با چنین خانواده‌هایی امکان‌پذیر بود. این شیوه از حکمرانی در دوره‌های از تاریخ در یونان، روم و ایران وجود داشت. نوع سوم حکومت در یونان باستان، حکومت مطلقه فردی[۲] بود. یعنی فردی که بر اساس زور، حکومت را به‌دست گرفته و به اداره جامعه می‌پرداخت. این شیوه سوم، برخلاف اینکه ممکن است به حکومت شاهی در ایران باستان شباهت داشته باشد، از اساس با آن متفاوت بود.[۳] برای درک این موضوع، لازم است تا بنیان نظریه شاهی در ایران را مورد ملاحظه قرار دهیم. بر اساس درکی که در دوره ساسانی دوباره احیاء شد و بنیان‌های آن را می‌توان در دوره هخامنشی و پیش‌تر از آن در میان دو رود باستان پی گرفت، «شاه» صرفاً یک مقام و منصب سیاسی نبود که اداره جامعه را بر اساس میراث پذیرفته‌شده جامعه یا خرد شخصی خود اداره کند، بلکه از مرتبه‌ای انتولوژیک برخوردار بود که واسطه فیض در بهره‌مندی انسان‌ها از مواهب الهی بود. شاید اگر سلسله‌مراتب هستی از منظر مردمان باستان را در نظر آوریم، بحث روشن‌تر شود. از این منظر، جهان هستی و عوامل و پدیده‌های مؤثر در آن عمیقاً وابسته به اراده خدایان بود و هر یک از پدیده‌ها، ایزدی مخصوص به خود داشت که تحت نظارت تام و تمام او قرار می‌گرفت. بنابراین، اگر نیازی در جامعه وجود داشت یا فردی می‌خواست به چیزی دسترسی پیدا کند یا از موهبتی برخوردار شود، لازم بود تا از ایزد مشخصی استمداد طلبد و آن ایزد نیز تقاضای او را برآورده سازد. روشن است که از چنین منظری، دو جهان متفاوت پدید می‌آمدند که در طول یکدیگر قرار می‌گرفتند: نخست جهان ایزدان که در دوره‌هایی ایزدی برتر بر آن فرمان می‌راند و دودیگر جهان طبیعت که انسان‌ها در آن قرار می‌گرفتند. در این جهان دوم، همه‌چیز در ارتباط با جهان خدایان قرار می‌گرفت و طفیلی آن بود. پرواضح است که جامعه انسانی نیز به‌مثابه پدیده‌ای در میان سایر پدیده‌های این جهان، تدبیرش می‌بایست بر عهده ایزدان قرار گیرد. بنابراین سعادت و بهروزی جوامع نیز وابسته به برخورداری از لطف ایزدی خاص یا مجمع ایزدان بود. اما ایزدی خاص یا مجمع ایزدان چگونه می‌توانست جامعه‌ای خاص را هدایت کند. از منظر ذهنیتی که پیش‌تر بدان اشاره شد، یکی از این راه‌ها، برانگیختن کسی بود تا عنان این جامعه را بر عهده گیرد و آن را مطابق با قوانینی مشخص راهنمایی کند. به‌عبارت‌دیگر، برگزیده‌ای لازم بود تا در این جامعه ظهور کند و آن را مطابق با خواست ایزد یا ایزدان، به سامان سازد. بدین ترتیب، به‌طور پسینی می‌شد گفت که کدام‌یک از کسانی که قدرت را در دست گرفته‌اند، برگزیده ایزدان هستند، اما به‌طور پیشینی چنین امکانی فراهم نبود. به‌عبارت‌دیگر، اگر کسی به نحوی قدرت را به دست می‌گرفت و جامعه را به شیوه‌ای درست اداره می‌کرد، می‌شد گفت که وی برگزیده‌ای الهی است؛ اما تا زمانی که وی قدرت را به دست نگرفته بود و جامعه‌ای را راهبردار نبود، از کجا می‌شد فهمید که او انتخاب شده است. اینجا بود که مشکلی بزرگ در نظریه سیاسی دوره باستان ظهور می‌کرد. به‌عبارت‌دیگر، راهی از پیش معلوم وجود نداشت تا افراد جامعه دریابند که ایزد یا ایزدان چه کسی را به‌عنوان شاه برگزیده‌اند. بدین ترتیب، یکی از نخستین کارهایی که کسانی که قدرت را به دست می‌گرفتند این بود که نشان دهند از طرف ایزد یا ایزدانی برگزیده شده‌اند. روشن است که این مشکل در جایی بیش‌ازپیش ظهور می‌کرد که قرار بود سلسله‌ای نو عهده‌دار حکمرانی شود و جایگزین سلسله پیشین شود. به‌عبارت‌دیگر، نظم نوین نیازمند ناظمی مشخص با نشانه‌هایی روشن بود و از همین‌جا بود که داریوش در تمام سنگ‌نوشته‌های خود تأکید می‌کرد که «اهورامزدا مرا شاه کرده است». خواست اهورامزدا در انتخاب داریوش، برهانی سیاسی و بینه‌ای آشکار تلقی می‌شد که پذیرش آن می‌توانست سبب مشروع پنداشتن پادشاهی داریوش از سوی عموم مردم شود. برای مثال، داریوش در ابتدای سنگ‌نوشته بیستون چنین می‌گوید (Schmitt, 1991, 49):

Θāti Dārayavauš xšāyaθiya: vašnā Auramazdāha adam xšāyaθiya ami, Auramazdā xšaçam manā frābara. (BI, I:11-12)[۴]

داریوش در سایر سنگ‌نوشته‌هایش هم سعی می‌کند به مخاطب خود بقبولاند که «پادشاهی» را اهورامزدا به وی داده است و آن را عطیه‌ای الهی به‌حساب می‌آورد که به وی ارزانی شده است. آشکار است که این‌همه تأکید و تمرکز بر الهی‌بودن حکومت از سوی داریوش در سنگ‌نوشته‌هایش بدین معناست که آن را حجت و برهانی در مشروع قلمدادکردن حکومت خود می‌دانسته است. در ادامه همین سنگ‌نوشته، داریوش هر کاری را که می‌کند، خواست «اهورامزدا» و تحقق اراده وی می‌داند و بدین ترتیب خود را اجراکننده اوامر و فرمان‌های او معرفی می‌کند.[۵] او پس از هر بار گرفتن و کشتن یکی از شورشیان، بر خواست اهورامزدا و تحقق اراده وی به دست خودش اشاره می‌کند و بدین ترتیب جایگاه و مقامش را به‌مثابه کارگزار اهورامزدا مورد تأکید قرار می‌دهد. این شیوه برانگیخته شدن و به شاهی رسیدن را می‌توان ادامه سنتی دانست که در میان دو رود باستان وجود داشته است.

۱-۱. شاهی در نقش‌مایه‌های میان دو رود باستان

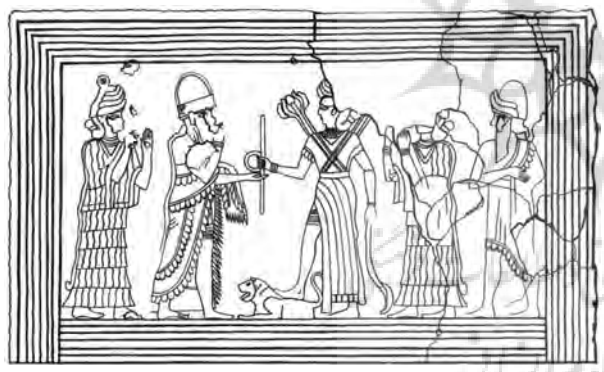
در سنت فرهنگی میان دو رود باستان شاهان از سوی ایزد یا ایزدانی برگزیده شده و برای اداره جامعه منصوب می‌شدند. شیوه انتصاب شاهان در این سنت باستانی به انحاء گوناگونی تصویر می‌شد. یکی از پربسامدترین و دامنه‌دارترین این شیوه‌ها، حضور «شاه» نزد «ایزد»ی خاص و دریافت نشانه‌های پادشاهی از او بود. این نشانه‌ها در قدیمی‌ترین تصاویر میان دو رود باستان به‌صورت «میله و حلقه» بازنمایی می‌شوند و به همین شکل سمبلیک در دوره‌های بعدی نیز تکرار می‌شوند. یکی از بهترین تصاویری که چنین صحنه‌ای در آن نقش شده است، نقاشی‌ای دیواری است که در حیاط شماره ۱۰۶ از مجموعه کاخ‌های ماری[۶] باقی مانده است (تصویر ۱). در اینجا تمرکز تصویر بر ایزدی است که بر اساس سلاح‌هایی که از شانه‌های وی بیرون زده، او را به‌عنوان ایشتر[۷] می‌شناسیم و در مقابلش انسانی قرار گرفته که در حال دریافت نشانه‌های شاهی یعنی «میله» و «حلقه» است. در مرکز قرار گرفتن ایشتر در تصویر و حالت احترام و نیایش‌گونه شخص مقابلش، به‌روشنی بر جایگاه برتر «ایشتر» تأکید دارند. علاوه بر این، از بر سر داشتن کلاه شاخ‌دار که در میان دو رود باستان به‌مثابه نشانه ایزدان به کار می‌رفته، می‌توان دریافت که تنها کسی که در این تصویر انسان است، همان شخصی است که نشانه‌های شاهی را دریافت می‌کند. دو «لَم»ای که پشت سر «ایشتر» و شاه جدید قرار گرفته‌اند، موضوع تصویر را محدود و

روشن کرده‌اند و اضافه شدن ایزدی که در انتهای راست تصویر قرار گرفته، باعث تأکید بر جایگاه برتر «ایشتر» شده است. درعین‌حال، قرارداشتن حیوانِ منتسب به «ایشتر» یعنی «شیر» نیز باعث شده تا او نسبت به سایر کسانی که در تصویر هستند، مشخص‌تر باشد.[۸] در تصاویر میان دو رود باستان به‌کرات می‌توان چنین نقش‌مایه‌ای را مشاهده کرد. برای مثال، در بخش فوقانی استل مشهور حمّورابی، حمّورابی به حضور «شمش» می‌رسد و همان نشانه‌های مرسوم یعنی «میله» و «حلقه» را از «شمش» دریافت می‌کند (تصویر ۲). در اینجا نیز همانند نقاشی دیورای ماری، حمّورابی در حالتی نقش شده است که حاکی از احترام و ستایش نسبت به «شمش» است. او دست راست خود را بالا آورده و در مقابل صورتش قرار داده و برخلاف نقاشی دیواری ماری، دست چپ را برای گرفتن «میله و حلقه» دراز نکرده است. در اینجا نیز نشانه‌های مهمی وجود دارند که «ایزد» را از «شاه» متمایز می‌کنند. علاوه بر حالت احترام‌آمیز حمّورابی، کلاه شاخ‌دار «شمش»، ریش بلندتر و قرار گرفتن بر صندلی نیز می‌توانند نشانگر جایگاه برتر این ایزد نسبت به حمّورابی قلمداد شوند.

۱-۲. انتصاب در دوره هخامنشی

سنگ‌نوشته‌ها و مدارک باقی مانده از دوره هخامنشی حاکی از آن هستند که مشروعیت سیاسی-اجتماعی شاه ناشی از انتخاب وی از سوی «اهورامزدا» بوده است. اما برخلاف نقش‌مایه‌های باقی مانده از میان دو رود باستان، هیچ‌یک از نقش‌برجسته‌های هخامنشی، صحنه انتصاب «شاه» از سوی اهورامزدا را نشان نمی‌دهند. در این دوره، با درکی عمیق‌تر از رابطه میان شاه و ایزد روبه‌رو هستیم. به نظر می‌رسد شاهان هخامنشی در نقش‌برجسته‌هایشان تمایلی به رویارویی مستقیم با اهورامزدا نداشتند و مقام و منزلت اهورامزدا را برتر از آن می‌دانستند که در کنار دیگر انسان‌ها تصویر شود. اگر پیکره‌ای را که از میان حلقه بال‌دار بیرون آمده و در بالای اکثر نقش‌برجسته‌های هخامنشی تهماسبی دارد، اهورامزدا به‌حساب آوریم[۹]؛ در آن صورت می‌توان چنین نتیجه گرفت که اهورامزدا بر فراز وقایع قرار دارد و همواره بر آنچه روی می‌دهد، نظارت مستقیم دارد. برای مثال می‌توان به نقش برجسته بیستون اشاره کرد که در آن اهورامزدا در قالب شخصی که از میان «حلقه بال‌دار» بیرون آمده، تصویر شده و در بالاترین قسمت این نقش‌برجسته قرار گرفته است (تصویر ۳). تفسیر پیکره منتسب به اهورامزدا که از میان حلقه بالدار بیرون آمده، بحث‌های فراوانی را به وجود آورده است. او در تمام نقش‌برجسته‌های هخامنشی در حالتی تصویر شده که حلقه‌ای در دست چپ دارد و دست راست را به‌سوی شاه بلند کرده است. این در حالی است که نقشِ‌مهرهای باقی مانده از دوره هخامنشی، این پیکره را در حالت‌های دیگری نیز نشان می‌دهند. از مهم‌ترین این نقش‌مهرها می‌توان به نمونه‌های بسیار جالبی اشاره کرد که از الواح تخت جمشید به دست آمده‌اند. در یکی از این نقش‌مهرها که از باروی تخت جمشید به دست آمده، پیکره یادشده درحالی‌که حلقه‌ای را در دست چپ گرفته، آن را به شخصی در مقابل خود اعطاء می‌کند.

بامقایسه‌ای میان نقش‌برجسته‌های هخامنشی و نقش‌مهرهای باقی‌مانده از همین تمدن، می‌توان به‌روشنی دید که نقش‌برجسته‌های هخامنشی، تصویری آرمانی از پیکره‌ها را تصویر می‌کنند و غالباً نشانی از حرکت و جنب‌وجوش در آن‌ها نیست. این در حالی است که در نقش‌مهرهای همین تمدن، نوع متفاوت‌تری از تصویرسازی پیگیری شده است. برای مثال، درحالی‌که در تخت جمشید که مخزن بزرگی از تصاویر و نشانه‌های هخامنشی است، پیکره‌ها در حالت‌هایی ایستا، آرمانی و فارغ از جهان واقعی تصویر شده‌اند و هیچ نوع خشونتی را در آن‌ها نمی‌توان مشاهده کرد، در نقش مهرهای همین تمدن باستانی نه‌تنها به‌وضوح، حرکت و جنب‌وجوش دیده می‌شود، بلکه حتی صحنه‌های خشنی مانند آنچه در تمدن آشور سابقه دارد نیز به چشم می‌آید. برای نمونه‌ای از این تصاویر، می‌توان به



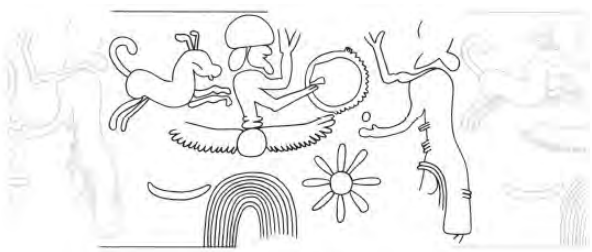
تصویر ۱- انتصاب، بخشی از نقاشی دیواری در حیاط شماره ۱۰۶ از مجموعه کاخ‌های ماری. مأخذ: (Ataç, 2018, 32)

تصویر ۳- نقش‌برجسته داریوش نخست در بیستون. مأخذ: (Jakobs, 2017, 269)

تصویر ۲- حمورابی ایستاده در مقابل شمش، قسمت فوقانی استل حمورابی. مأخذ: (Winter, 2010, 146)

نقش‌مهر داریوش نخست یا اردشیر سوم اشاره کرد (تصویر ۵).

بر این اساس، تفسیر پیکره‌ای که از میان حلقه بال‌دار بیرون می‌آید و در بالای اکثر نقش‌برجسته‌های هخامنشی دیده می‌شود، به‌عنوان ایزدی که در حال اعطاء «حلقه» به‌مثابه نشانه پادشاهی است، چندان دور از ذهن نیست. پیش‌زمینه‌ای که از تصویر (۴)، به دست آورده‌ایم، به ما اجازه می‌دهد که فرض کنیم، ایزدی که از میان حلقه بال‌دار بیرون آمده، در حال اعطاء نشانه شاهی به کسی است که در مقابل وی قرار گرفته است. درعین‌حال با مقایسه‌ای میان پیکره‌ای که از میان حلقه بال‌دار بیرون آمده با ایزد تصویر شده در نقاشی دیواری ماری یا استل حمّورابی که پیش‌تر بدان‌ها اشاره شد، می‌توان مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی را تشخیص داد. نخست آنکه در تصاویر یادشده مشابه با نقش‌برجسته‌های هخامنشی، شخصی که به حضور ایزد می‌رسد، دست راست را به نشانه احترام بالا می‌آورد و به همین دلیل می‌بایست با دست چپ نشانه‌های شاهی را دریافت کند. از سوی دیگر، «ایزدانی» که در تصاویر میان دو رود باستان بدان‌ها اشاره شد، حالتی احترام‌آمیز نسبت به شاه ندارند، به‌عبارت‌دیگر آن‌ها به‌طور متقابل دست را بالا نمی‌آورند و ظاهراً نسبت به شاه از جایگاه بسیار بالاتری برخوردارند. این، نکته‌ای حائز اهمیت است چراکه بالاآوردن دست راست توسط ایزد به نشانه احترام در تصاویر هخامنشی، سبب شده است تا ایزد مجبور شود برخلاف نقش‌مایه‌های میان دو رود باستان، «حلقه» را به‌جای دست راست، در دست چپ خود نگه دارد. همین امر می‌تواند نشان‌دهنده جایگاه برتر «شاه» در نقش‌برجسته‌های هخامنشی نسبت به شاهان میان دو رودی باستان قلمداد شود. درعین‌حال، در نقش‌برجسته‌های هخامنشی، ایزد حلقه به دست، دیگر «میله»‌ای در دست ندارد. شاه نیز برخلاف شاهان میان دو رود باستان، دست چپش را به‌سوی ایزد دراز نکرده یا در کنار خودش قرار نداده است، بلکه در دست چپ شاه هخامنشی کمانی قرار دارد که نشانگر جایگاه برتر او نسبت به شاهان میان دو رودی پیشین است. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که هخامنشیان به ترکیب‌بندی‌ای دست یافتند که در آن، هم توانستند عنایت و لطف ویژه ایزد برتر نسبت به خود را نشان دهند و هم با افزودن بر مقام و مرتبه «شاه»، مقام و جایگاه او را نسبت به شاهان پیشین میان دو رودی فراتر بردند. بدین ترتیب، هخامنشیان با بازنگری در رابطه و نسبت میان «ایزد» و «شاه» در میان دو رود باستان، رابطه جدیدی را تصویر کرند که نه‌تنها متضمن تصعید جایگاه شاه بود، بلکه با تصرف در نقش‌مایه‌های میان دو رودی، امکان حضور همیشگی «ایزدِ» برتر بر بالای همه نقش‌برجسته‌ها از طریق تلخیص نحوه اعطاء نشانه‌های شاهی در «حلقه» را فراهم می‌آورد. بدین‌سان، حضور همیشگی «ایزد» برتر همواره نشان از آن داشت که «شاهان» هخامنشی، شأنی متافیزیکی برای منصب «شاهی» خود قائل‌اند که نمی‌توان آن را از آن‌ها جدا دانست.



تصویر ۴- اعطاء حلقه. مأخذ: (Garrison, 2017, 236)

۲- ایزدانگاری شاهان در جهان باستان

در برخی از فرهنگ‌های دوره باستان، به دلایل متفاوت برای برخی افراد ویژگی‌های فراانسانی در نظر گرفته و آن‌ها را در زمره ایزدان قرار می‌داده‌اند. ازجمله فرهنگ‌هایی که دلایل خوبی برای اسناد این ویژگی بدان داریم، میان دو رود باستان است. سارگن اکدی، پادشاهی بود که ظاهراً دعوی خدایی نداشت[۱۰]، اما جانشینان وی مانند سلفشان نبودند. یکی از مهم‌ترین نقش‌برجسته‌هایی که در این دوره، می‌توان «خدایی» شاه را در آن مشاهده کرد، سنگ یادمان پیروزی نرام‌سین[۱۱] بر قوم «لولوبی» است.[۱۲] در این سنگ یادمان، «نرام‌سین» با بر سر گذاشتن کلاه شاخداری که مختص خدایان در میان دو رود باستان است، عملاً دعوی خدایی می‌کند و درحالی‌که به بالای کوهی رسیده، بر روی جسد دشمنان قرار گرفته است. او درحالی‌که کمانی را در دست چپ گرفته، دست یافتن به مقام الوهیت را با این سنگ یادمان اعلام می‌کند (تصویر ۶). از دوره‌های بعدی نیز کم‌وبیش اطلاعاتی در دست است که نشان می‌دهد، چنین درکی از مقام «شاه» به‌مثابه «ایزد» همچنان وجود داشته است. برای مثال، در سلسله سوم اور، برای برخی از شاهان پیشین معابدی بر روی قبرهایشان درست می‌کرده‌اند و با نثار قربانی بدان‌ها به پرستش آن‌ها می‌پرداخته‌اند. لئونارد وولی[۱۳] در کاوش‌های خود، نشان‌هایی از چنین معابدی برای پادشاهانی مانند «شولگی» و «امرسین» از این سلسله را به دست آورده است (Vogel, 2013, 425). چنین درک و دریافتی از شاه به‌مثابه «ایزد»ی مجسم در میان انسان‌ها، تنها مختص به تمدن میان دو رود باستان نبوده است. در ایران نیز برخی شواهد در دست است که نشان می‌دهند برخی شاهان به مقام الوهی رسیده‌اند. برای مثال، چنانکه هینتس اشاره می‌کند «اپرت»[۱۴] از شاهان دوره ایلام کهن، چنین مقامی را برای خود قائل بوده است (هینتس، ۱۳۸۹، ۱۰۴).

بااین‌حال، روشن است که در دوره هخامنشی، شاهان این سلسله چنین ادعایی نداشته و همواره خود را فروتر از مقام «ایزدی» در نظر می‌گرفته‌اند. چنانکه پیش‌تر اشاره شد، داریوش همواره خود را مجری احکام و خواسته‌های اهورامزدا معرفی می‌کند و هر کاری را که انجام می‌دهد، بی‌واسطه آن را تحقق اراده الهی برمی‌شمرد. این در حالی است که پس از حمله اسکندر به ایران و با از میان‌رفتن تمدن هخامنشی و استیلای سلوکیان، ظاهراً نوعی از خداانگاری شاهان رواج می‌یابد. چنین فرهنگی، در دوره اشکانیان (۲۲۴ م.-۲۴۷ ه.ق) نیز استمرار می‌یابد و همچنان به

تصویر ۵- نقش مهر اردشیر سوم. مأخذ: (Brosius, 2006, 30)

موجودیت خود ادامه می‌دهد. روشن‌ترین شاهدی که از این موضوع در دست است، سکه‌هایی‌اند که از این دوران به‌جای مانده‌اند. بر بسیاری از این سکه‌ها همراه با چهره شاه، عنوان ثئوس[۱۵] یا «ثئوپاتر» به چشم می‌خورد (بویس، ۱۳۹۱، ۱۱۱).[۱۶] در این دوران شاهان از چنین القابی برای معرفی خود استفاده می‌کردند و از حضور قدرتمند و مؤثر کاهنان یا روحانیان خبری نبوده است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که احتمالاً «شاهی» مقامی الوهی در نظر گرفته می‌شده و شاه صرفاً کسی نبوده که مسئولیت اداره جامعه را بر عهده می‌داشته است. نیاز به چنین بنیانی برای نظم و نظامی نو که توسط سلسله‌های جدید ایجاد می‌شد به‌خوبی با تغییر در باورهای دینی هماهنگ می‌افتاد. به‌عبارت‌دیگر، تغییر نظام پیشین توسط کسی که شاهی را نه بر اساس عرف جامعه و رسوم پیشین بلکه به قهر و زور به دست می‌آورد بر مبنای مأموریت الهی و بنا نهادن نظم قدسی توجیه می‌شد. در این حالت، غالباً پادشاه جدید پادشاه یا پادشاهان پیشین را به سرپیچی و انحراف از رسوم و قوانین الهی متهم کرده و خود را مجری فرمان‌های ایزد یا ایزدان معرفی می‌کرد.[۱۷]

۳- نقش‌برجسته‌های تاج‌ستانی اردشیر بابکان

اردشیر بابکان با برانداختن سلسله اشکانی، رسم و نظمِ کهن جامعه را نیز برانداخت و بدین ترتیب لازم بود تا مشروعیت نظام سلطنتی خود را توجیه کند. در این میان، او برنامه‌ای وسیع را تدارک دید و از تمام ظرفیت فرهنگی و مادی جامعه ایرانی برای این منظور بهره گرفت. پروژه گسترده وی، با خروج از دارابگرد و تأسیس اردشیر خوّه[۱۸] آغاز شد. گرچه تأسیس این شهر دلایلی استراتژیک نیز داشته است، اما چنانکه دیتریش هوف اشاره می‌کند طرح و پلان دایره‌ای شکل آن نشانی از نظامی جدید داشت که بر تمرکز حکومت و قدرت در مرکز آن تأکید می‌کرد. به‌عبارت‌دیگر، اردشیر خوّه، الگویی آرمانی از حکومت جدید بود که همه‌چیز آن به شخص شاه منتهی می‌شد. دشواری اجرای پلان دایره‌ای در محل انتخاب شده به‌جای پلان شناخته‌تر شده شطرنجی که به آسانی قابل اجرا بود نشان می‌دهد که انتخاب صورت گرفته مبتنی بر باورهایی جدید بود که اردشیر در صدد بود به آن‌ها جامه عمل بپوشاند (هوف، ۱۳۹۲، ۴۷).

علاوه بر ایجاد شهر جدید اردشیر خوّه، پروژه دیگری نیز کلید خورد که با وضوحی بیشتر بیان‌کننده پادشاهی جدید بود. این پروژه جدید،

تصویر ۶- پیروزی نرام سین بر لولوبی‌ها. مأخذ: (Bahrani, 2001, 64)

چیزی جز بیان تصویری بنیان‌های فکری حکومت ساسانی نبود. اردشیر برای این منظور، در اطراف این شهر جدید و بر سطوحی که احتمالاً در کنار محل عبور عابران قرار داشت و آن‌ها را به این شهر می‌رساند، نقش‌برجسته‌هایی ایجاد کرد تا به‌روشنی پیام خود را به مخاطبانش منتقل کند. او علاوه بر اردشیر خوّه، نقش‌برجسته‌هایی را در اطراف «استخر» نیز به وجود آورد، یعنی جایی که به لحاظ دینی، مرکز و منشأ حکومت ساسانی قلمداد می‌شد.[۱۹] این نقش‌برجسته‌ها را می‌توان در دو ژانر اصلی قرار داد. نخست، رویارویی با «اهورامزدا» و گرفتن حلقه‌ای نمادین از او و دودیگر پیروزی در جنگ با دشمن. این دو مضمون در طول حکمرانی ساسانی نیز مهم‌ترین مضامینی هستند که دیگر شاهان این سلسله نیز از آن‌ها الگوبرداری می‌کنند. احتمالاً نقش‌برجسته تنگاب فیروزآباد را که در آن، اردشیر حلقه شاهی را از اهورامزدا دریافت می‌کند، می‌توان از نخستین نقش‌برجسته‌های اردشیر دانست (تصویر ۷).

چنانکه در اینجا مشاهده می‌شود، شش شخص در تصویر وجود دارند که هویت همه آن‌ها را نمی‌توان دقیقاً مشخص کرد. بااین‌همه، نحوه ترکیب‌بندی تصویر به‌گونه‌ای است که چشم مخاطب را به‌سوی دونفری سوق می‌دهد که در انتهای سمت چپ قرار گرفته‌اند. نگاه پنج‌نفری که در سمت راست قرار گرفته‌اند به سمت چپ است و همین امر مخاطب را متوجه فردی می‌کند که در انتهای سمت چپ قرار گرفته است؛ اما او به شخصی می‌نگرد که در روبه‌رویش قرار دارد، بدین ترتیب با رفت‌وبرگشت کوتاهی، مشخص می‌شود که تأکید این تصویر بر دونفری است که در انتهای سمت چپ قرار دارند. از سوی دیگر اندازه بزرگ‌تر این دو پیکره و شکل و اندازه تاج آن‌ها در مقایسه با دیگر اشخاص نیز مؤید همین نتیجه است. هویت این دو نفر را بر این اساس که شخص سمت راستی دست چپ خود را به حالت احترام بالا آورده است، می‌توان به ترتیب «شاه» و «ایزد» در نظر گرفت. درعین‌حال، «ایزد» که احتمالاً «اهورامزدا» است، حلقه‌ای نواردار را به شاهی اهدا می‌کند که هویت وی را بر اساس تاجش می‌توان «اردشیر» نخست در نظر گرفت.[۲۰] اگر مقایسه‌ای با سنت‌های تصویری میان دو رود باستان مانند نقاشی دیواری «انتصاب» به عمل آید (تصویر ۱)، روشن می‌شود که تأکید این نقش‌برجسته برخلاف نمونه‌های پیشین در میان دو رود باستان، بر «شاه» است نه «ایزد». به‌عبارت‌دیگر، در نقاشی دیواری «انتصاب»، «ایشتر» که «ایزد» اصلی آن اثر است نه به‌تنهایی که همراه با همراهانی تصویر شده و ترکیب‌بندی کلی اثر به‌صورتی است که «ایشتر» در مرکز تصویر قرار گرفته است. این در حالی است که در نقش‌برجسته فیروزآباد، «اهورامزدا» بی‌هیچ همراهی و در انتهای نقش‌برجسته قرار گرفته است. درعین‌حال، «بر خلاف سنت رایج در دوره هخامنشی»، «حلقه» با دست راست اهدا می‌شود و «شاه» دست چپ خود را به حالت احترام بالا می‌آورد. این در حالی است که در سنت‌های تصویری رایج در میان دو رود باستان و تمام نقش‌برجسته‌های دوره هخامنشی، این در حالی است که در سنت های تصویری رایج در میان دو رود باستان و تمام نقش‌برجسته‌های دوره هخامنشی همواره شاه دست راست خود را بالا می‌آورد و شاه همواره دست راست خود را بالا می‌آورد.[۲۱]

در نقش‌برجسته دیگری از اردشیر در نقش رجب نیز موضوع مشابهی بر سنگ کنده شده است (تصویر ۸). در اینجا «اردشیر» و «اهورامزدا» در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند و «اهورامزدا» درحالی‌که میله[۲۲]ای در دست

دارد، حلقه‌ای نواردار را به اردشیر اعطاء می‌کند. در اینجا نیز اردشیر با دست راست حلقه را دریافت می‌کند و دست چپ را درحالی‌که همه انگشتان آن به‌جز انگشت سبابه، بسته هستند به نشانه احترام بالا می‌آورد. در این تصویر که نسبت به نقش‌برجسته فیروزآباد سالم‌تر مانده است، به‌روشنی نمی‌توان دریافت که کدام‌یک از دونفری که حلقه را گرفته‌اند، آن را به دیگری می‌دهد. اردشیر و همراهانش مانند نقش‌برجسته پیشین، شمشیر بسته‌اند، درحالی‌که «اهورامزدا» بی‌سلاح است و این موضوع «قراردادی» می‌شود که در تمام نقش‌برجسته‌های ساسانی تکرار می‌شود. بنابراین یکی از راه‌های شناسایی «ایزد» از «شاه» در نقش‌برجسته‌های این دوره، سلاح داشتن یا نداشتن است.

در این نقش‌برجسته، چنانکه در سایر نقش‌برجسته‌های ساسانی به‌جز نقش‌برجسته بهرام اول در بیشاپور، اردشیر در سمت چپ و اهورامزدا در سمت راست تصویر قرار گرفته‌اند و این «قرارداد» تصویری نیز به‌جز استثنائی که بدان اشاره شد، در تمام دوره ساسانی رعایت می‌گردد. بر همین اساس، می‌توان نتیجه گرفت که نقش‌برجسته اردشیر و اهورامزدا در فیروزآباد، پیش‌تر از نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان در نقش رجب و نقش رستم، ایجاد شده است.[۲۳] به‌عبارت‌دیگر، در نقش‌برجسته فیروزآباد هنوز «قراردادی» که به آن اشاره شد، وضع نشده بوده است. اما در نقش‌برجسته نقش رجب، تصویر دو فرد دیگر نیز به چشم می‌خورند که در پشت سر اهورامزدا قرار گرفته‌اند. بر اساس شکل ظاهر و آرایش موهایشان می‌توان دریافت که احتمالاً آن‌ها زن هستند. هرتسفلد آن‌ها را ملکه و خدمتکار وی معرفی می‌کند (Herzfeld, 1941, 312). با این‌همه، چنانکه وی نیز دریافته است، گویی ارتباطی میان این پیکره‌ها با آنچه در پشت سر آن‌ها اتفاق می‌افتد، وجود ندارد. هینتس، بانوی سمت راستی را ملکه یا فردی از خاندان شاهی معرفی می‌کند اما برخلاف هرتسفلد معتقد است که دیگر بانوی نقش شده، نمی‌تواند ندیمه وی باشد، چراکه در هیچ‌یک از نقش‌برجسته‌های ساسانی ندیمه‌ای برای ملکه تصویر نشده است (هینتس، ۱۳۹۲، ۱۷۵). باوجوداین، هینتس، هرتسفلد و کریستینسن (کریستینسن، ۱۳۸۴، ۶۲)، اصلاً این احتمال را در نظر نمی‌گیرند که این دو بانو با این صحنه مرتبط نباشند. اگر به شباهت‌های این صحنه با صحنه مشابه آن در نقش‌برجسته فیروزآباد توجه کنیم (تصویر ۷)، روشن می‌شود که ترکیب‌بندی کلی هر دو تصویر یکسان است. بنابراین می‌توان انتظار داشت که همان‌طور که در نقش‌برجسته فیروزآباد، اهورامزدا در انتهای تصویر و به‌تنهایی نقش شده، در اینجا نیز صحنه‌ای مشابه کنده شده باشد. از سوی دیگر، در هیچ‌یک از نقش‌برجسته‌های ساسانی که «ایزد» حلقه‌ای را به «شاه» می‌دهد، کسی در پشت سر ایزد دیده نمی‌شود. به‌عبارت‌دیگر، همواره «ایزد» به‌تنهایی در صحنه ظاهر می‌شود و از سوی مقابل، این همواره «شاه» است که با «همراه» یا «همراهانی»، مشایعت می‌شود.[۲۴] علاوه بر این، دو فردی که در پشت سر «اهورامزدا» تصویر شده‌اند، به سمت مخالف نگاه می‌کنند و هیچ‌گونه هماهنگی با این صحنه را از خود نشان نمی‌دهند. درعین‌حال، نقش‌برجسته یادشده به‌وسیله خطی عمودی که بخشی از چهارچوب نقش‌برجسته را تشکیل می‌دهد از صحنه‌ای که دو فرد پشت سر اهورامزدا را نشان می‌دهند، جدا شده است. مضاف بر اینکه، شیاری که در بالای سر دو بانوی یادشده قرار دارد، قاب‌بندی انتهای فوقانی صحنه‌ای را نشان می‌دهد که آن‌ها در آن قرار گرفته‌اند و این قاب به‌وضوح با قابی که اهورامزدا در آن قرار دارد، متفاوت است. بدین ترتیب، شکی باقی نمی‌ماند که این دو فرد، به این نقش‌برجسته تعلق ندارند.

نقش‌برجسته مواجهه اردشیر و اهورامزدا در نقش رستم را می‌توان، مهم‌ترین نقش‌برجسته اردشیر بابکان دانست که در آن، برآیند سنت‌های پیشین به منصه ظهور می‌رسند. ظاهراً این نقش‌برجسته، پس از نقش‌برجسته‌های تاج‌ستانی اردشیر در فیروزآباد و نقش رجب به وجود آمده است و مضمون مورد نظر اردشیر را به روشن‌ترین و گویاترین شیوه بیان می‌کند (تصویر ۹).

در اینجا مانند دو نقش‌برجسته پیشین، اردشیر رو درروی اهورامزدا قرار گرفته است. بااینکه، این صحنه از تعادل بصری بیشتری برخوردار است، اما بازهم توجه بیننده به‌سوی اردشیر جلب می‌شود. در اینجا نیز خادمی که در پشت سر اردشیر است، وزن بصری بیشتری به سمت چپ تصویر بخشیده است[۲۵]. چنانکه پس از نقش‌برجسته نقش رجب در میان ساسانیان رسم می‌شود، اردشیر در سمت چپ قرار گرفته و با دست راست «حلقه» را از اهورامزدا دریافت می‌کند. برخلاف دو نقش‌برجسته پیشین، اردشیر و اهورامزدا بر اسب سوارند و دشمنانشان در زیر سم اسب‌هایشان قرار گرفته‌اند. بدین ترتیب، معنای «پیروزی» و «شکست دشمن» بر نقش‌برجسته‌های پیشین افزوده شده است. بر این اساس، شاید بتوان نتیجه گرفت که نقش‌برجسته‌های پیشین، پیش از پیروزی بر اردوان پنجم و این نقش‌برجسته پس از پیروزی اردشیر بر این فرمانروای اشکانی ایجاد شده است. چراکه در نقش‌برجسته‌های گذشته، اشاره‌ای به پیروزی اردشیر بر آخرین شاه اشکانی به چشم نمی‌خورد. در این نقش‌برجسته، هر دو سوار به‌روشنی معرفی می‌شوند و ابهامی که در نقش‌برجسته‌های پیشین در تعیین هویت «شاه» و «اهورامزدا» وجود داشت، از بین می‌رود. درواقع، هویت گیرنده و دهنده حلقه در نقش‌برجسته‌های پیشین نیز به کمک

تصویر ۷- تاج‌ستانی اردشیر در تنگاب فیروزآباد. مأخذ: (گیرشمن، ۱۳۹۰، ۱۳۱)

تصویر ۸- تاج‌ستانی اردشیر از اهورامزدا در نقش رستم. مأخذ: (گیرشمن، ۱۳۹۰، ۱۳۲)

تصویر ۹- مواجهه اردشیر با اهورامزدا. مأخذ: (Hinz, 1969, 122)

ویژگی‌های همین نقش‌برجسته روشن می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر، اگرچه شکل تاج اردشیر در این نقش‌برجسته‌ها مشابه برخی از سکه‌های او است، اما به صرف همین نشانه نمی‌توان هویت وی را به نحو قطعی تعیین کرد. از سوی دیگر اگرچه «شاه» در این نقش‌برجسته‌ها دست را به حالت احترام بالا آورده است و می‌توان انتظار داشت که در مقابل «ایزد»ی قرار گرفته باشد، اما به‌روشنی نمی‌توان گفت که این ایزد، اهورامزدا است.

چنانکه پرادا نیز به‌خوبی دریافته است، در هنر ساسانی، اندازه اشخاص در تعیین چهره‌های اصلی تصاویر تعیین‌کننده‌اند (پرادا، ۱۳۹۱، ۲۵۵). بر مبنای این معیار، دو شخصی که در مقابل یکدیگر در این سه نقش‌برجسته قرار گرفته‌اند، از جایگاه نسبتاً یکسانی برخوردارند. این در حالی است که تأکید وزنی و بصری تصویر در این نقش‌برجسته‌ها با برهم‌زدن تعادل از طریق واردکردن همراهان شاه به سمت «شاه» جاری می‌شود. بدین ترتیب، «شاه» مهم‌ترین عنصر بصری این نقش‌برجسته‌هاست و عوامل دیگری مانند حالت اشاره انگشت سبابه او و میله‌ای که در دست «ایزد» است، جایگاه برتر «ایزد» را به لحاظ سمانتیکی و نه بصری روشن می‌سازند. اما این نتیجه بصری با رجوع به متن کتیبه‌ای که در این نقش‌برجسته وجود دارد، روشن‌تر می‌شود و از هاله احتمال بیرون می‌آید. چراکه بر روی گردن اسب اردشیر، کتیبه‌ای به سه زبان پهلوی، پارتی و یونانی نوشته شده که هویت وی را مشخص و بر روی بدن اسب اهورامزدا نیز کتیبه‌ای به همان سه زبان حک شده که هویت ایزد را برای بینندگان آشکار می‌سازد. حرف‌نویسی متن پارتی کتیبه‌ای که بر گردن اسب اردشیر نوشته شده، چنین است (عریان، ۱۳۹۲، ۲۲):[۲۶]

1. ptkr ZNH mzdyzn’LH’’rthštr
2. MLKyn MLK’’ry’n MNW šyhr MN y’ztn
3. BRY ’LH’ p’pk MLK’

چنانکه از این کتیبه به دست می‌آید، علاوه بر اینکه اردشیر خود را از «نژاد ایزدان» برمی‌شمارد، در کنار لقب «شاهنشاه» و «شاه» برای خود و پدرش، از عنوان «بغ» نیز استفاده می‌کند که به معنای «خدا» است. درعین‌حال، باید توجه داشت که عبارت «از نژاد خدایان» که در پهلوی به‌صورت «چیهر از یزدان» آمده، عبارتی پربسامد در دوره ساسانی است که نه‌تنها بر سکه‌های اردشیر، بلکه بر بسیاری از سکه‌های دیگر شاهان ساسانی نیز دیده می‌شود (دریایی، ۱۳۷۹، ۲۸). دریایی معتقد است که شاهان ساسانی حقیقتاً خود را از نطفه خدایان می‌دانسته‌اند و ممکن است اجتناب آن‌ها در عدم استفاده از این عنوان در سکه‌های خود که از دوره شاپور دوم به بعد اتفاق می‌افتد به سبب فشارهای روحانیان زرتشتی بوده باشد (دریایی، ۱۳۷۹، ۳۱). درعین‌حال، انتساب نسب شاهان ساسانی به کسی با نام «ساسان» که در متون مختلفی مانند *کارنامه اردشیر بابکان*[۲۷]، دیده می‌شود نیز احتمالاً ترفندی در جهت القای همین باور بوده است. چه آنکه برخی پژوهشگران احتمال داده‌اند، «ساسان» نه انسان که «ایزد»ی متأخر در جمع ایزدان محلی یا درجه دوم بوده است.[۲۸] بدین ترتیب، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در دوره ساسانی، انتساب شاهان این سلسله به «ساسان»، به معنای ایزد بودنِ خود شاهان تفسیر می‌شده و این شاهان می‌توانسته‌اند از این انتساب، در جهت مشروعیت بخشیدن به حکومت خود بهره برند.

نتیجه

اردشیر بابکان هم‌زمان با تأسیس سلسله ساسانی، اقداماتی را در جهت مشروعیت بخشیدن به پادشاهی خود انجام داد. ابتدای حرکت اردشیر را می‌توان خروج از دارابگرد و تأسیس شهر اردشیر خوّره در نظر گرفت. بر این اساس، نقش‌برجسته تاج‌ستانی اردشیر در تنگاب فیروزآباد احتمالاً نخستین نقش‌برجسته‌ای است که در جهت مشروعیت‌بخشیدن به «پادشاهی» وی ایجاد شده است. در این نقش‌برجسته، المان‌های بصری‌ای به کار گرفته می‌شوند که بنیان دیگر نقش‌برجسته‌های ساسانی قرار می‌گیرند. یکی از مهم‌ترین عناصر بصری این نقش‌برجسته، «حلقه» شاهی است که ریشه آن را باید در میان دو رود باستان جست‌وجو کرد. چنانکه در سنت‌های تصویری میان دو رود باستان می‌توان دید، دریافت «حلقه» شاهی نمادی از تأیید ایزدی و الهیِ «پادشاهی» کسی بوده که آن را دریافت می‌کرده است. در سنت‌های تصویری میان دو رود باستان برخلاف دوره هخامنشی، همواره «حلقه» در دست راست ایزد قرار می‌گرفته است. در دوره هخامنشی، «حلقه» در دست چپ «ایزد» قرار می‌گیرد و مجدداً در دوره ساسانی و احتمالاً به دلایل دینی و فرهنگی، «حلقه» در دست راست ایزد قرار می‌گیرد. دومین شیوه بصری‌ای که در نقش‌برجسته‌های تاج‌ستانی اردشیر بابکان به کار گرفته می‌شود و ریشه‌های آن را باز هم باید در میان دو رود باستان جست‌وجو کرد، «ایزدانگاری شاه» است. «شاه» در این نقش‌برجسته‌ها نه‌تنها به لحاظ اندازه، بلکه به لحاظ سازوبرگ و پوشش نیز در سطح «اهورامزدا» مجسم می‌شود و همواره با همراهانی مشایعت می‌شود. اردشیر بابکان با نقر کتیبه بر نقش‌برجسته نقش رستم، شکی باقی نمی‌گذارد که او خود را نوعی «ایزد» در نظر می‌گرفته است که توانسته به حضور «اهورامزدا» برسد و با او رویارو شود. ترکیب‌بندی تصویری نقش‌برجسته‌های اردشیر بابکان با تأکید وزنی بر «شاه»، گسست مهمی در سنت‌های تصویری پیشین را رغم می‌زند. در اینجا، گرچه «ایزد» و «شاه» تصویر می‌شوند و «شاه» همواره در حالتی احترام‌آمیز نسبت به ایزد قرار دارد، اما عناصر بصری همواره به‌گونه‌ای چیده می‌شوند که تأکید بر روی «شاه» قرار می‌گیرد. بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که

دریافتِ «حلقه» شاهی از ایزدی برتر و «ایزدانگاری» شاه که جداگانه در سنت‌های تصویری میان دو رود باستان به چشم می‌خورند و به صورت‌های متفاوتی در دوره هخامنشی و پارتی، استمرار می‌یابند، در زمان اردشیر بابکان، سنتزی آگاهانه می‌یابند و برای مشروعیت بخشیدن به پادشاهی به کار می‌روند. در نتیجه، مرتبه‌ای هستی‌شناسانه برای «شاه» در نظر گرفته می‌شود که در سلسله‌مراتب وجود، نمی‌توان از آن صرف‌نظر کرد. همین هستی‌شناسی خاص که به انحاء گوناگون در منابع مختلف تکرار می‌شود سبب تمایز آشکار و روشن مفهوم «شاه» به‌مثابه مرتبه‌ای «هستی‌شناسانه» با مقامی صرفاً سیاسی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، «شاه» در چنین نظامی نه‌تنها مقامی سیاسی است که وظیفه اداره جامعه را بر عهده دارد، بلکه واسطه‌ای است که ربط میان عالم طبیعت و جهان ایزدان را نیز فراهم می‌آورد. روشن است که در چنین رویکردی، سیاست ذیل هستی‌شناسی قرار می‌گیرد و بر اساس مفاهیم آن فهم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. از نظر ارسطو در کتاب سوم سیاست (1279a25-40)، در صورتی که گروهی اندک (نخبگان) به شیوه‌ای عمل کنند که تصمیماتشان در جهت رفاه عموم مردم باشد، حکومتشان آریستوکراسی (Aristocracy) و در صورتی که تنها به فکر منافع خود باشند، حکومتشان الیگارشی (Oligarchy) خواهد بود (Aristotle, 1995, 100).

۲. ارسطو نوع مطلوب این نوع حکومت را پادشاهی (Kingship) و نوع نامطلوب آن را جباری (Tyranyy) می‌نامد.

۳. ارسطو که درک درستی از مبانی نظریه «شاهی» در فرهنگ ایران و میان دو رود باستان نداشت، گمان می‌کرد که قدرت شاه در این تمدن‌ها ناشی از سلطه‌پذیری و انقیادِ خُلقی مردمان آنها است. او در کتاب سیاست خود چنین می‌گوید(1285a16-22): نوع دیگری از پادشاهی، گونه‌ای است که در میان برخی مردمان بربر یافت می‌شود. حکومت‌هایی از این دست مالکیت و مرجعیتی مشابه حکومت‌های جباری (Tyrannies) دارند؛ اما {برخلاف حکومت‌های جباری} این حکومت‌ها قانونی‌اند و از پدر به پسر ارث می‌رسند. علت {پدیدآمدن چنین حکومت‌هایی} این است که این مردمان بربر نسبت به یونانی‌ها به لحاظ شخصیتی، انقیادپذیرتر (more servile) هستند (همچنان که مردمان آسیا نسبت به اروپا انقیاد پذیرترند) (Aristotle, 1995, 121).

۴. ترجمه آن چنین است: «داریوش شاه گوید: به خواست اهورامزدا من شاه شدم، اهورامزدا شاهی را به من داد.»

۵. در این زمینه نگاه کنید به متن کتیبه بیستون (Schmitt, 1991).

۶. ماری(Mari)، شهری در ناحیه فرات مرکزی (Midlle Euphrates)، بوده است و امروزه ویرانه‌های آن در تل الحریری قرار دارد (Miller and Shipp, 2014, 123).

۷. (Ištar): در زبان سومری، او را اینَنَ (Inana) می‌نامیده‌اند. احتمال داده‌اند که این نام در زبان سومری مشتق از نین‌اَنَ (Nin-ana) به معنای «بانوی آسمان» بوده باشد. در عین حال، شکل اکدی این نام (ایشتر یا در متن‌های متقدم‌تر اشتر Eštar)، احتمالاً مرتبط با ایزدمردی در جنوب عربستان به نام «عثتر» (Athtar) و ایزدبانویی با نام استرت (Astarte) در سوریه بوده است (Black and Green, 2004, 108). گرچه ایشتر در میان دو رود باستان ایزدبانوی عشق و جنگ بود و با سیاره زهره مرتبط، اما دلیلی وجود ندارد که واژه "star" در زبان انگلیسی با آن مرتبط بوده باشد. در حقیقت "star" انگلیسی از "steorra" در انگلیسی قدیم گرفته شده که ریشه هندواروپایی آن -ster * یا -stēr * است و در لاتین به صورت stēlla (احتمالاً بر گرفته از sterlā*) و در یونانی به صورت Αστηρ آمده است (Hoad, 2003, 459).

۸. رأی دریافتی دقیق‌تر این نقاشی دیواری در چارچوب فرهنگی میان دو رود باستان نگاه کنید به (شاه‌وردی، ۱۳۹۸).

۹. برای آگاهی از دیگر نظراتی که در زمینه شناسایی پیکره بیرون آمده از حلقه بال‌دار ارائه شده‌اند، نگاه کنید به (Jakobs, 2017, 247-248).

۱۰. برای مثال می‌توان به سنگ‌یادمان سارگن و نحوه حضور او در مقابل «ایزد» آن سنگ‌یادمان اشاره کرد. در خصوص این سنگ‌یادمان نگاه کنید به (مورتگارت، ۱۳۹۲، ۹۱).

۱۱. این نام در منابع فارسی به صورت‌های مختلفی از جمله به شکل نارام‌سین آمده است. با این همه، شکل درست آن در زبان اکدی به صورت نرام‌سین (Narām-sîn) به معنی «محبوب سین (خدا ماه)» است (Miller and Ship, 2014, 127).

۱۲. چنین تحولی در باورهای مردمانِ میان دو رود باستان سبب تغییر و تحول هنری در این تمدن نیز می‌شود، تا آنجا که مورتگارت می‌گوید: با جایگزین‌شدن شاه-خدای اکدی به جای پادشاه سومری، «کاخ» اهمیتی بیش از دوره سومر-که در آن معابد حاکم مطلق بودند- پیدا کرد (مورتگارت، ۱۳۹۲، ۸۸).

13. Leonard Woolley. 14. Epart.

۱۵.به معنی خدا.

۱۶.رای آگاهی بیشتر از این عنوان و همچنین سایر عناوینی که بر روی سکه‌های اشکانی نقر شده‌اند، نگاه کنید به (سرافراز و آورزمانی، ۱۳۹۵، ۴۴).

۱۷. درک این موضوع در تشکیل سلسله ساسانی، اهمیتی اساسی دارد. چنانکه کریستنسن اشاره می‌کند مورخان رومی قادر به فهم این موضوع نبودند و صرفاً گمان می‌کردند که شاهی رفته است و شاهی دیگر بر تخت نشسته است (کریستنس، ۱۳۸۴، ۶۸).

۱۸. فیروزآباد امروزی.

۱۹. نقش‌برجسته خان تختی در سلماس تنها نقش‌برجسته دیگری است که به دوره اردشیر بابکان نسبت داده می‌شود.

۲۰. برای مقایسه شکل تاج شاه در این نقش‌برجسته با شکل تاج اردشیر بابکان در سکه‌هایش. نک: لوکونین، ۱۳۵۰، ۳۰۶.

۲۱. گاه کنید به بخش فوقانی استل حمّورابی (تصویر ۲) و نقش‌برجسته بیستون (تصویر ۳).

۲۲. برخی آن را برسم دانسته‌اند؛ نگاه کنید به (موسوی حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶، ۲۰).

۲۳. تورج دریایی نیز نقش‌برجسته تاجستانی اردشیر بابکان در فیروزآباد را به لحاظ زمانی مقدم بر نقش‌برجسته‌های تاجستانی اردشیر در نقش رجب و نقش رستم می‌داند. استدلال وی علاوه بر خام‌دستیِ اجرا در نقش‌برجسته فیروزآباد، مبتنی بر این سند تاریخی است که خروج اردشیر از دارابگرد به سمت فیروزآباد و تشکیل پایگاهی برای فعالیت‌های آتی وی بوده است (Daryaee, 2010, 249). در مقابل، سید رسول موسوی حاجی و علی‌اکبر سرفراز بدون دلیل خاصی نقش‌برجسته تاجستانی اردشیر بابکان در نقش‌رجب را مقدم بر نقش‌برجسته تنگاب فیروزآباد می‌دانند (موسوی حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶، ۱۹). این در حالی است که مقایسه این دو نقش‌برجسته به خوبی نشان می‌دهد که قراردادها و عناصر تصویری رایج دوره ساسانی هنوز در نقش‌برجسته تنگاب فیروزآباد به طور کامل شکل‌نگرفته‌اند.

۲۴. نگاه کنید به دیگرصحنه‌هایی که «ایزد»ی حلقه را به شاهان ساسانی اعطاء می‌کند. برای مثال تاجستانی شاپور اول در نقش‌رجب، تاجستانی بهرام اول در تنگ‌چوگان یا تاجستانی نرسه در نقش‌رستم.

۲۵. روشن نیست که هرتسفلد بر چه اساسی می‌گوید تقارن کامل بر این صحنه حکم‌فرماست (Herzfeld, 1941, 312). جالب آنکه وندن‌برگ نیز ادعای هرتسفلد را تکرار می‌کند (وندن‌برگ، ۱۳۹۰، ۲۵). درست است که حجار یا حجاران سعی کرده‌اند تقارنی کلی میان دو بخش تصویر برقرار سازند، اما چنانکه پرادا نیز

اشاره کرده است حضور خادم اردشیر در پشت سر وی، تقارن دقیق تصویر را بر هم زده است (پرادا، ۱۳۹۱، ۲۵۶).

۲۶. ترجمه این متن چنین است: «۱. این پیکر بغ مزدیسن اردشیر؛ ۲. شاهنشاه ایران که چهر از ایزدان "دارد"؛ ۳. پسر بغ بابک شاه.»

۲۷. در کارنامه اردشیر بابکان، نسب‌نامه‌ای دروغین برای اردشیر جعل می‌شود و «ساسان» به عنوان پدر اردشیر در ابتدای این کتاب چنین معرفی می‌شود: «و ساسان شپان پاپک بود و همواره با گوسپندان بود و از تخمه دارای داریان بود» (هدایت، ۱۳۴۲، ۱۷۰).

۲۸. در این زمینه نگاه کنید به (شاکد، ۱۳۸۷، ۱۱۴) و (دریایی، ۱۳۸۳، ۱۶-۱۷). همچنین مقایسه کنید با دیدگاهی که گیرشمن ذکر می‌کند و پیش از این رایج بوده است (گیرشمن، ۱۳۸۵، ۲۸۴).

فهرست منابع

بویس، مری (۱۳۹۱)، *زردشتیان: باورها و آداب دینی آن‌ها*، ترجمه عسکر بهرامی، تهران: ققنوس.

پرادا، ادیت (۱۳۹۱)، *هنر ایران باستان: تمدن‌های پیش از اسلام*، ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.

دریایی، تورج (۱۳۷۹)، لقب پهلوی «چهر از یزدان» و شاهنشاهان ساسانی، *نامه فرهنگستان*، ۱۶، ۲۸-۳۲.

دریایی، تورج (۱۳۸۳)، *شاهنشاهی ساسانی*، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.

سرفراز، علی‌اکبر؛ آورزمانی، فریدون (۱۳۹۵)، *سکه‌های ایران: از آغاز تا دوران زندیه*، تهران: سمت.

شاکد، شائول (۱۳۸۷)، *تحول ثنویت: تنوع آرای دینی در عصر ساسانی*، ترجمه احمدرضا قائم‌مقامی، تهران: نشر نی.

شاه وردی، امین (۱۳۹۸)، مرگ‌اندیشی به‌مثابه بنیانی در بررسی هنر میان دو رود باستان، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۴(۲)، ۴۱-۵۰. 10.22051/JTPVA.2020.25875.1083.

کریستنسن، آرتور امانوئل (۱۳۸۴)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمه رشید یاسمی، تهران: صدای معاصر.

گیرشمن، رومن (۱۳۸۵)، *تاریخ ایران: از آغاز تا اسلام*، ترجمه محمود بهفروزی، تهران: جامی.

گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، *هنر ایران در دوران پارت و ساسانی*، ترجمه بهرام فره‌وشی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

عریان، سعید (۱۳۹۲)، *راهنمای کتیبه‌های ایرانی میانه: پهلوی-پارتی*، تهران: نشر علم.

لباف خانیکی، میثم (۱۴۰۰)، *باستان‌شناسی ایران ساسانی*، تهران: سمت.

لوکونین، ولادمیر. گ (۱۳۵۰)، *تمدن ایران ساسانی: ایران در سده‌های سوم تا پنجم میلادی*، ترجمه عنایت‌الله رضا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

موسوی حاجی، سید رسول؛ سرفراز، علی‌اکبر (۱۳۹۶)، *نقش‌برجسته‌های ساسانی*، تهران: سمت.

هدایت، صادق (۱۳۴۲)، *زند و هومن یسن و کارنامه اردشیر پاپکان*، تهران: امیرکبیر.

هوف، دیتریش (۱۳۹۲)، شکل‌گیری و ایدئولوژی دولت ساسانی از روی شواهد باستان‌شناختی، وستا سرخوش کرتیس و سارا استوارت، *ساسانیان*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: نشر مرکز.

مورتگارت، آنتون (۱۳۹۲)، *هنر بین‌النهرین باستان*، ترجمه زهرا باستی و محمدرحیم صراف، تهران: سمت.

وندن‌برگ، لوئی (۱۳۹۰)، *باستان‌شناسی ایران باستان*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: دانشگاه تهران.

هینتس، والت ر(۱۳۹۲)، *یافته‌های تازه از ایران باستان*، ترجمه پرویز رجبی، تهران: ققنوس.

هینتس، والتر (۱۳۸۹)، *شهریاری ایلام*، ترجمه پرویز رجبی، تهران: نشر ماهی.

Aristotle (1995). *Aristotle Politics*, Trans. Ernest Barker, New York: Oxford University Press.

Ataç, Mehmet-Ali (2018). Art and Immortality in the Ancient Near East, Cambridge and NewYork: Cambridge University Press.

Black, Jeremy and Green, Anthony (2004). Gods, Demons and Ancient Mesopotamia: AN Illustrated Dictionary, Great Britan: The British Museum Press.

Bahrani, Zainab (2001), *Women of Bobylon: Gender and representation in Mesopotamia*, London and New York: Routledge.

Brosius, Maria (2006). The Persians: An Introduction, London and New York: Routlede.

Daryaee, Touraj (2010). Ardaxšīr and the Sasanians' rise power, *Anabasis*, 1, 237-256.

Garrison, Mark B (2017). BeyoundAuramazdā and the Winged Symbol: Imagery of the Divine and Numinous at Persepolis, (eds.) Wouter F. M. Henkelman and célineRedard, *Persian Religion in the Achaemenid Period*, Wiesbaden: HarrassowitzVelag.

Herzfel, Ernest (1941). *Iran in the Ancient East*, London and New York: Oxford University Press.

Hinz, Walther (1969). *Altiranische Funde und Forschungen*, Berlin: Walter de Gruyter&Co.

Hoad, T. F (2003). *Concise Dictionary of English Etymology*, Great Britain: Oxford University Press.

Jakobs, Bruno (2017). Die ikonographische Angleichung von Gott und König, (eds.) Wouter F. M. Henkelman and célineRedard, *Persian Religion in the Achaemenid Period*, Wiesbaden: Harrassowitz Velag.

Miller, Douglas and Shipp, R. Mark (2014). An Akkadian Handbook, Indiana, Winona Lake: Eisenbrauns.

Overlaet, B. (2013). And Man Created God? Kings, Priest and Gods on Sassanian Investiture Reliefs, *Iranica Antiqua*, Vol. XL-VIII, 313-354, 10.2143/IA.48.0.2184703.

Sarre, Friedrich und Herzfeld, Ernest (1910). *Iranische Felsreliefs*, Berlin: Verlag bie E. Wasmuch.

Schmitt, Rudier (1991). The Bisitun Inscriptions of Darius the Great: Old Persian Text, London: School of Oriental and African Studies.

Thompsn, E. (2008). Composition and Continuity in Sasanian Rock Reliefs, *Iranica Antiqua*. 43, 299-358, 10.2143/IA.43.0.2024052.

Vogel, H. (2013). Death and Burial, (ed.) Harriet Crawford, *The Sumerian World,* London and New York: Routledge.

Winter, Irene (2010). How Tall was Naram-Sîn Victory Stele? Speculation on the Broken Bottom, in *On Art in the Ancient Near East*, Vol. 2, Leiden and Boston: Brill.