Semiotic analysis of Sassanian era stucco art: Studying the construction works of Darghz

DOI: 10.22034/jivsa.2022.333662.1012
/Nazanin Ghaviheykal [1] // Hashem Hoseini[2]

Abstract

Signs can be considered as the expression of any message designed to shape, strengthen or change the cognitive or emotional and behavioral responses of others. In this sense, a sign is primarily constructed in order to influence others. In the construction plasters of Dergz, what is presented via these motifs is organized information which is defined as a message conveyed in a non-verbal form. Understanding the meaning and purpose of each sign is crucial in recognizing its type of thought, including political, religious, and social. The important issues of the research are to find the signs in the plaster motifs of Bandian, to detect the influential factors in the process of their formation, and to investigate their target(s) of influence. The purpose of this research is to recognize, examine, and recount these signs. This research has a historical approach and a library method. The result of the research shows that the purpose and process of the formation of Bandian's works in the profession of design is an attempt to attract the attention of the viewer; And the action that the sender through the image, by sending a message, makes the receiver aware or ready to accept the belief and purpose of the events depicted. Bandian's stucco is a realistic art along with the observance of artistic originality and common beliefs of the Sassanid period.

Keywords: Sassanians, Bandian Dreghs, stucco, signs

Document Type:
Research Article

Received: 10.02.2022

Accepted: 13.08.2022

/ [1] Corresponding Author: M.A. Student, Department of Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, IRAN vidiya.nazanin@gmail.com

// [2] Associate Professor, Department of Art Research, University of Neyshabur, Neyshabur, IRAN h.hoseini@neyshabur.ac.ir

تحلیل نشانه شناسانه هنر گچ‌بری‌های عصر ساسانی
با مطالعهٔ آثار بنای بندیان درگز

/نازنین قوی هیکل[1] //سید هاشم حسینی[2]
DOI: 10.22034/jivsa.2022.333662.1012

چکیده

نشانه‌ها را می‌توان شامل بیان هر پیامی که به‌قصد شکل دادن، تقویت یا تغییر پاسخ‌های شناختی یا عاطفی و رفتاری دیگران طراحی شده دانست. بدین ترتیب ماهیّت آن به‌منظور تأثیرگذاری بر دیگری یا دیگران سامان یافته است. در گچ‌بری‌های بنای بندیان درگز آنچه در جریان ارتباط این نقوش مطرح می‌شود اطلاعات سازمان‌یافته‌ای است که تحت عنوان پیام در قالب یکی از اَشکال ارتباط غیرکلامی تعریف می‌شود. فهم این‌که هر نقشی چه معنا و هدفی را در ورای خویش دنبال می‌کند از نظر بازشناسی هر نوع تفکّر از جمله سیاسی، دینی، اجتماعی اهمّیّت به‌سزایی دارد. مسئله مهم پژوهش حاضر یافتن نشانه‌های موجود در نقوش گچ‌بری بندیان است؛ همچنین این نشانه‌ها با تأثیرپذیری کدام عوامل و با هدف تأثیرگذاری بر چه موردی پدید آمده‌اند؟ هدف این پژوهش شناخت، بررسی و بازگو کردن این نشان‌هاست. پس لازم است بینشی بر اساس و پایه‌های هنر گچ‌بری صورت گرفته و تجزیه‌وتحلیلی دقیق انجام شود. این پژوهش با رویکرد تاریخی و به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است. با این وصف، نتیجهٔ حاصل از پژوهش نشان از آن دارد که موضوع هدف و روند شکل‌گیری آثار بندیان در حرفهٔ طراحی کوششی است توصیفی برای جلب توجّه بیننده و کنشی که فرستنده از طریق تصویر، با ارسال پیامی، گیرنده را نسبت به باور و هدف رخدادهایی که تصویر شده آگاه یا آماده پذیرش می‌کند. گچ‌بری بندیان درگز هنری واقع‌گرایانه همراه با رعایت اصالت‌های هنری و باورهای رایج دورهٔ ساسانیان به‌صورت نقش‌مایه‌هایی تصویر شده که جنبه نمادین داشته و بر جنبه تزیینی آن نیز تأکید شده است.

کلید واژه ها: ساسانیان، بندیان درگز، گچ‌بری، نشانه‌ها.

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۱۱/۲۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۵/۲۲

/ [1]نویسنده مسئول: دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران vidiya.nazanin@gmail.com
// [2]دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران h.hoseini@neyshabur.ac.ir

۱. مقدّمه

شاید ریشهٔ یک سِری از مفاهیم اَشکال و حتّی معانی اسطوره‌ها را در داستان‌هایی که آن‌ها را از آغاز آفرینش خلقت روایت می‌کنند (حال روایت افسانه‌ای یا مذهبی) می‌توان یافت. بدون پیش‌زمینهٔ رؤیت و دید بصری، انسان دست به آفرینش شکل و یا نقشی نمی‌زند و یا حداقل تصویرگر آنچه شنیده و به دل‌سپرده می‌شود را نقش می‌کند. پس مسلماً در پس این نمادها، یا تصویر دقیقی بوده که انسان مشاهده نموده و یا این‌ها روایاتی بوده‌اند که شنیده و تجسّم نموده که در این صورت هم باز به روایت منبع یا فردی بوده که مدّعی وجود این‌گونه مفاهیم و موجودات هستند.

هنر ایرانی بازتاب نمادین و رمزگونهٔ واقعیات و حقایق است. نمادهایی که بسیار با مفاهیم و نمادهای دیگر تمدن‌ها درآمیخته و بر آن‌ها تأثیر گذاشته است. فرهنگ اسطوره‌ای نمادین ایران با طبیعت و عناصر زمینی و آسمانی آن پیوند تنگاتنگ دارد. از دیرباز شرایط زندگی کشاورزی در مرزوبوم ایران موجب وابستگی مردم به طبیعت و درنتیجه جایگاه ویژه این عناصِر (آب، باد، خاک، آتش) مقدّس بوده است و در ادوار مختلف هنر ایران حاکی از پُررنگ بودن باورهای مبتنی بر طبیعت نزد ایرانیان است. با بررسی تحقیقات و پژوهش‌های انجام‌شده در هنر ایران می‌توان دریافت که هنر ایران باستان با یک سابقهٔ طولانی و غنی با جهان‌بینی جدیدی با نام «هنر دورهٔ ساسانی» به اوج و شکوهی می‌رسد که نتیجهٔ آن تولّد هنری است کامل‌تر و پخته‌تر، امّا با تفکّری مستقل که جلوه و درخشش منحصربه‌فرد بر پایه‌های مذهبی، سیاسی با اصالت‌های هنری در تمامی هنرهای دورهٔ خود را به یادگار گذاشته است. ساسانیان نزدیک به چهارصد سال در ایران حکمرانی کردند. آن‌ها نیز مانند دیگر فرمانروایان دنیای باستان، مایل بودند چهرهٔ خود را ماندگار کنند. بر این اساس در این دوره نیز نقش‌برجسته‌ها و کتیبه‌های زیادی از پادشاهان این حکومت بر جای مانده است که نشان از اهمّیّت و توجّه ویژهٔ این دولت بر خلق آثاری جاودانه از خود است. این نقش‌برجسته‌های مختلف و متنوّعی که بر صخره‌ها و کوه‌ها کنده‌کاری‌شده از دو بعد قابل اهمّیّت است: یکی بُعد هنری که نشان از شاهکار حجّاری آن دوره است و دیگری بُعد سیاسی و مذهبی آن که حاکی از تحوّلات سیاسی تاریخی ساسانیان است. بر این اساس، با درک اهمّیّت و جایگاه نقوش دورهٔ ساسانی، می‌توان تحوّلات اندیشه و مسائل فکری، فعّالیّت سازمان‌های دینی و حس زیبایی‌شناسانه جامعهٔ ایران را در ادوار مختلف تاریخی شناخت، چگونگی آن‌ها را در سیری تاریخی مشخص کرد و اهداف سیاسی و دینی آن را نشان داد.

کشف گچ‌بری‌های ساسانی در بندیان درگز، به سرپرستی مهدی رهبر، نقطهٔ عطفی در شناخت هنر گچ‌بری و نگارگری قلمرو شرقی ساسانیان به شمار می‌رود. عناصِر مختلفی که در گچ‌بری‌های بندیان به نمایش درآمده است، اطّلاعات فراوانی در ارتباط با سبک و شیوهٔ اجرای گچ‌بری در حوزهٔ فرهنگی شرق فلات ایران ارائه می‌دهد. کاوش‌های باستان‌شناختی بندیان در سال‌های ۱۳۷۳ و ۱۳۷۴ منجر به پیدایی مجموعهٔ نفیسی از گچ‌بری‌های ساسانی شد که نظیر آن پیش‌تر در قلمرو شرقی ساسانیان مشاهده نشده بود. گرچه پیش‌تر در محوطه‌های ساسانی از قبیل حاجی‌آباد، تیسفون، کیش، بیشاپور، نظام‌آباد، چال ترخان، تپه حصار و ... قطعاتی از گچ‌بری‌های ساسانی شناسایی شده بود، ولی نمونه‌های بندیان همچنان برتری خود را از چند لحاظ حفظ کرده است: نخست، برخلاف آنچه از دیگر محوطه‌های ساسانی یافت شده است، اغلب گچ‌بری‌های بندیان با اینکه نیمهٔ بالایی آثار آسیب دیده، امّا برجا هستند. این

ویژگی، از یک‌سو کارکرد فضاهای معماری را شناسانده است و از سوی دیگر منجر به شناخت بهتر ما از موضوعات نمایش داده شده در گچ‌بری‌ها می‌شود. دوم آن‌که گچ‌بری‌های بندیان، تکه‌تکه نیستند. یکپارچگی گچ‌بری‌های بندیان امکان اتصال صحنه‌های مختلف را به یکدیگر، چه ازلحاظ شکلی و چه از نظر مفهومی، میسّر کرده است و درنهایت گچ‌بری‌های بندیان به تصویر اکتفا نشده و نام اشخاص در حاشیهٔ قاب برخی از گچ‌بری‌ها به زبان فارسی میانه و خط پهلوی ساسانی نوشته شده است.

آنچه در بندیان شناخته شده است، طیف متنوّعی را شامل می‌شود که در یک دسته‌بندی کلّی به گونه‌های هندسی، گیاهی، جانوری و انسانی تقسیم‌بندی می‌شوند. نقوش و تزیینات این بنا اغلب شامل صحنه‌هایی است که جنبهٔ روایتگری دارند و در جزییات آن نقش‌ها و نمادهای سیاسی و مذهبی خاصّی به کار رفته است. این تصاویر به‌نوبهٔ خود بسیاری از خلأهای تبلیغاتی طبقهٔ حاکم را در راستای مشروعیت مذهبی بخشیدن به حکومت پادشاهی برطرف می‌نماید و همچنین اطّلاعاتی در مورد شرایط اجتماعی، سیاسی، روابط با همسایگان و جایگاه طبقه روحانیت به دست می‌دهد. ازآنجایی‌که بندیان در مسیر جادّهٔ ابریشم قرار داشته است، تأثیرات متقابل تمدن‌های مختلف را می‌توان در آثار آن مشاهده کرد. بر اساس کتیبه‌هایی که بر بدنهٔ دیوارهای گچی تالار نَقر شده، درگز فعلی دستگردی بوده که با مرو یک واحد سیاسی را تشکیل می‌داده و مقر یکی از دژبانی‌های دورهٔ ساسانی بوده است.

در این پژوهش سعی شده است با شناخت و بررسی نشان‌های تصویری این آتشکدهٔ دورهٔ ساسانی در منطقهٔ شرق ایران به قابلیت‌های مفهومی نقوش بنا پرداخته شود و با استفاده از توصیف نقوش و نمادهای به‌کاررفته و تحلیل این نقوش گچ‌بری در دیوارنگاره‌های آن به بررسی نوع کارکرد تصاویر و دریافت مضامین و مفاهیم آن پرداخته شود.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در پی یافته‌های مورد نظر درباره کاربرد و ویژگی‌های نقوش گچ‌بری بندیان درگز منابعی چون گزارش‌های باستان‌شناسی میراث فرهنگی خراسان که توسّط مهدی رهبر در سیزده فصل تهیه شده است. آنچه از کاوش‌های مهدی رهبر و تیم باستان‌شناسی‌اش حاصل شد هستهٔ مرکزی بنای بندیان درگز که دارای تالاری ستون‌دار است و نقوشی گچ‌بری دورتادور تالار را فراگرفته و تداعی‌کنندهٔ جنگ تاریخی بهرام پنجم (گور) و هپتالی هاست (رهبر، ۱۳۸۳).

همچنین مهدی رهبر (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «آتشکدهٔ بندیان درگز یک بار دیگر»، به نقد مقاله انتقادی فیلیپ ژینو دربارهٔ آتشکدهٔ بندیان که در شمارهٔ ۳۷ مجلّهٔ استادیا ایرانیکا (*Studia Iranica*) در سال ۲۰۰۸ به چاپ رسید، پرداخت. علی صدرایی و همکارانش (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «نبرد بهرام گور در کشمهین» به بازنگری در برخی از نقوش گچ‌بری بندیان درگز پرداخته‌اند؛ در رابطه با نقوش به کار رفته در تالار آتشکدهٔ بندیان درگز نگارندگان مقاله یادشده در وهلهٔ نخست، تمامی تحلیل‌ها و تفاسیر ارائه گردیده را با نقوش تطبیق داده‌اند، سپس با نگاهی دقیق‌تر به مدارک موجود اعم از نقوش گچ‌بری، کتیبه‌های به کار رفته در تالار، سایر مدارک باستان‌شناسی و همچنین متون تاریخی و ادبی، پرسش‌های بسیاری مطرح کرده‌اند و سعی نموده‌اند، تا حد امکان، به آن پرسش‌ها پاسخی قانع‌کننده و علمی بدهند.

رسول بشاش کنزق (۱۳۷۶) در پژوهشی با عنوان

«قرائت کتیبه‌های بندیان درگز، دستگرد یزد شاپوران» از مضمون قرائت این کتیبه‌ها چنین استدلال و استنباط می‌کند که در زمان سلطنت بهرام گور ناحیهٔ مرو و نسا (ازجمله منطقهٔ فعلی شهرستان درگز که به نام دستگرد یزد شاپوران از آن نام برده شده است) تحت حکومت ساسانیان بوده است. حمله یا هجوم هپتال‌ها در زمان بهرام گور به منطقهٔ شمالی خراسان آن طوری که در متون تاریخی و نقل‌قول‌ها و شعرهای حماسی آمده است، ابتدابه‌ساکن و چنان‌که گفته شده است، هجومی نبوده است؛ بلکه می‌توان آن را به‌نوعی قهر و نقص پیمان مودّت و دوستی بین هپتال‌ها و حکمرانان ساسانی در آن منطقه تشبیه کرد که بعد با حرکت سریع حکومت مرکزی یعنی حضور مسلح خود بهرام گور در منطقه و شکست نیروهای هپتالی برای همیشه خاتمه می‌یابد .

همچنین درپژوهش‌های آثار ساسانیان، آرتور کریستین سن (۱۳۷۹) در کتاب ایران در زمان ساسانیان به این نتیجه رسیده که ظهور ساسانیان در ایران علاوه بر ایجاد تحوّل سیاسی، دگرگونی مذهبی نیز به همراه داشته است. موسوی حاجی و علی‌اکبر سرفراز (۱۳۹۷) در کتاب نقش برجسته‌های ساسانی، نقش برجسته‌ها را از دیدگاه نوع صحنه و بر اساس تقدّم و تأخّر زمانی مورد مطالعه قرار داده‌اند.

جیمز هال (۱۳۹۲) در کتاب فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب نوشته است که انسان روزگار باستان برای بیان ناشناخته‌هایی که با آن مواجه بوده، دست به خلق اسطوره و نمادها و آیین‌ها زده است و درواقع بن‌مایه‌های انتزاعی و ماورالطبیعی روزگار باستان به گونهٔ اسطوره‌ها و نمادها و آیین‌ها درآمده است. رمزپردازی و یا نمادگرایی یک ابزار دانش کهن و قدیمی‌ترین و اصولی‌ترین روش بیان مفاهیم است.

کاسیرر (۱۳۹۰) در کتابش تحت عنوان زبان و اسطوره بیان می‌کند: اگر فرم اسطوره و فرم هنر واقعاً یک کل را تشکیل دهند و این کل وحدتی سیستماتیک داشته باشد، در آن صورت سرنوشت هریک از این فرم‌ها به سرنوشت دیگری وابسته خواهد بود (کاسیرر،۱۳۹۰). شایان یادآوری است که در این زمینه، محقّقان بسیاری کار کرده‌اند که می‌توان به اکرامن (۱۳۸۷)، پرادا (۱۳۸۵)، گیریشمن (۱۳۹۰) اشاره کرد که هرکدام سعی در شناسایی نقش و کارکرد آن در دورهٔ ساسانی داشته‌اند.

با وجود آثار ارزشمندی که به شرح نقوش دورهٔ ساسانی پرداخته است و با توجّه به موضوع پژوهش، تحلیل هم‌زمان نقوش گچ‌بری‌های بندیان درگز با دیگر آثار ساسانی و تأثیر الگوهای مؤثر در به وجود آمدن این آثار، به‌طور اختصاصی مورد مطالعه قرار نگرفته است؛ بنابراین، پژوهش‌هایی ازاین‌دست ازآن‌جهت نو است که به دنبال یافتن رمزی بین نقوش به وجود آمده و داستان نقش شده توسّط هنرمند که حاصل سرمایه‌های فکری دوران ساسانی با توجّه به مصالح موجود در آن محیط که چینه و گچ بوده پرداخته و به معرّفی تنها اثر گچ‌بری یکپارچه دوران ساسانی در خراسان پرداخته است.

۳. روش تحقیق و جامعه آماری

پژوهش پیش رو از طریق مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای- میدانی و با روش توصیفی - تحلیلی، انجام شده است. جامعهٔ آماری این پژوهش را آثار گچ‌بری بنای بندیان درگز شامل دیوار تالار ورودی آتشکده است که نقوش گچ‌بری آن بر اساس صحنه‌های مختلفی از وقایع آن دوران نقش شده است (صحنه‌هایی که دارای نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی متعلق به دوره بهرام پنجم ساسانی). پژوهش حاضر، مروری بر گچ‌بری‌های دورهٔ ساسانی دارد سپس آثار منتخب بر حسب قابلیت‌های نمادین، نوع نقوش و شیوهٔ بازنمایی، تحلیل و با آثار دورهٔ ساسانی

مقایسه شده است.

٤. پیشینهٔ هنر گچ‌بری

در رابطه با بررسی هنر گچ‌بری می‌بایست در ابتدای امر به ریشه‌های تاریخی این هنر پرداخت. به‌عبارتی‌دیگر، باید نقطه‌های آغازین آن را جست‌وجو کرد و درنهایت، در گام بعدی، با استفاده از متون تاریخی و مدارک باستان‌شناسی به تحلیل و تفسیر آن‌ها پرداخت. دربارهٔ خاستگاه گچ‌بری در ایران، دیدگاه‌های مختلفی مطرح شده است. هرتسفلد معتقد است که خاستگاه گچ‌بری تزیینی شرق ایران بوده است (۱۳۸۱، ص. ۲۹۹)، درحالی‌که اشلومبرژه و آذرنوش با توجّه به آثار گچ‌بری‌های محوطه‌هایی چون سلوکیه، آشور، قلعهٔ زهاک و قلعهٔ یزگرد، بین‌النّهرین را خاستگاه هنر گچ‌بری می‌دانند (خان‌مرادی، ۱۳۸۵، ص. ۱۱-۱۰). بر اساس شواهد باستان‌شناسی، یکی از قدیمی‌ترین مدارک استفاده از هنر گچ‌بری در ایران مربوط به دورهٔ ایلامی در هفت‌تپهٔ خوزستان قطعه‌ای از صفحهٔ گچی همراه با قطعات گچ‌بری است (کیانی، ۱۳۷٤، ص. ۷٦). در دورهٔ تاریخی نیز این هنر با توجّه به مزیّت‌های موجود (زمان کوتاه در استحکام‌پذیری) هر چه بیشتر مورد استفاده قرار گرفت و اشکانیان از این هنر در نسا، واقع در کشور ترکمنستان امروزی، کاخ معبد کوه خواجه در سیستان و هترا در جنوب موصل عراق بهره بردند (زمرشیدی، ۱۳۹۳، ص. ۲۰). بر مبنای شواهد موجود، هنر گچ‌بری در اوایل دورهٔ ساسانی محتاطانه انجام گرفته و در اواخر این دوره به اوج خود رسیده است (شیپمان، ۱۳۸۳، ص. ۱٦۰). البتّه تامپسون (۱۹۷٦، ص. ٦٤) معتقد است، افزایش استفاده از گچ‌بری در اواخر دورهٔ ساسانی، به دلیل صرفهٔ اقتصادی آن است. در دورهٔ ساسانی استفاده از ظرفیت‌های این هنر هرچه بیشتر مورد توجّه قرار گرفت به‌گونه‌ای که در اکثر بناهای به دست آمده از این دوره، چه مذهبی چه اشرافی، به کار رفته است.

٤-۱. هنر گچ‌بری ساسانیان

در روزگار ساسانیان، تقریباً، همهٔ هنرها رونق و پیشرفت فوق‌العاده‌ای داشتند، امّا برخی شاخه‌های هنری مانند معماری، مجسّمه‌سازی و گچ‌بری که در ارتباط مستقیم با هنر تشریفاتی و درباری بودند؛ از توجّه و خلّاقیت بیشتری برخوردار بودند (احمدی و شکفته،۱۳۹۰، ص. ۱۳۷). گچ‌بری مهم‌ترین تزیین معماری دورهٔ ساسانی بود. این تزیین، تقریباً، در تمامی محوطه‌های مهم این دوره مانند فیروزآباد، تیسفون، حاجی‌آباد، قصرشیرین، تپه حصار، بندیان درگز و درّه شهر شناسایی شده است. کاخ فیروزآباد که از نخستین بناهای این دوره است، دارای تزیینات گچ‌بری به شکل درگاه‌های تخت جمشید است. در محوطه‌های دیگر نیز گچ‌بری بخشی از پوشش دیوارها را شکل می‌دهد که بنا بر قاعده، شامل نگاره‌هایی هستند که برای به وجود آوردن یک نقش، مکرر با هم ترکیب می‌شوند. تمام گچ‌بری‌های یافت‌شده سبکی واحد از خود نشان می‌دهند؛ برای مثال، برگ نخل و گُل‌ها و برگ‌ها همگی، اساساً، از آغاز تا انجام به روش حجمی واحد اجرا شده است و تفاوت‌های سَبکی که در برخی از نگاره‌ها دیده می‌شود، بسیار اندک است (روتر، ۱۳۸۷، ص. ٦٦۹-٦٦٦). در دورهٔ ساسانی هنر گچ‌بری، علاوه بر جنبه‌های کاربردی آن به‌صورت مَلات و یا پوشش دیوارها، مهم‌ترین عامل تزیین بنا بوده و به‌صورت کنده‌کاری و قالب‌گیری رواج داشته است (منصوری و کریمیان، ۱۳۹۱، ص. ۷٤). از دوران ساسانی مهم‌ترین یافته‌های گچ‌بری، متعلق به نیشابور، حوالی رَی، تیسفون، کیش، بین‌النّهرین، دامغان و تخت سلیمان بوده است (شیپمن، ۱۳۹۰، ص. ۱٤٥).

٤-۲. بنای بندیان درگز

بندیان در شمال غربی درگز و به فاصلهٔ حدود دو کیلومتری از این شهر واقع شده است. جادّه‌ای خاکی

که از کنار بندیان می‌گذرد چند روستا را با شهر مرتبط می‌سازد. دشتی که اطراف آن را کوه‌هایی چون «هزار مسجد» و «الله‌اکبر» احاطه کرده است (رهبر، ۱۳۷٦، ص. ۱). کاوش‌های باستان‌شناختی بندیان در سال‌های ۱۳۷۳ و ۱۳۷٤ هـ.ش منجر به پیدایی مجموعهٔ نفیسی از گچ‌بری‌های ساسانی متعلق به زمان پادشاهی بهرام پنجم شد که نظیر آن پیش‌تر در قلمرو شرقی ساسانیان مشاهده نشده بود.

در میان بخش‌های بنای بندیان، تالار ورودی، به علّت موقعیت قرارگیری و پتانسیل نقش تبلیغاتی آن برای حکومت ساسانی از اهمّیّت بالایی برخوردار بوده است. ازاین‌رو، دورتادور دیوارهٔ داخلی آن گچ‌بری‌هایی نقش گردیده است تا این نقش را ایفا نماید. این گچ‌بری‌ها که متأسفانه نیمهٔ بالایی همگی آن‌ها به علّت تخریبت و صدمات بَعدی از میان رفته است در هفت قاب از چپ به راست به تصویر کشیده شده‌اند و آن‌ها را می‌توان بازگوکنندهٔ این وقایع عنوان نمود. صحنه‌های مذکور شامل صحنهٔ شکار، نبرد، پیروزی، آیینی، معرّفی شخصیت‌ها، تاج‌بخشی و ضیافت می‌شوند که واقعه‌ای تاریخی را در میانه‌های قرن پنجم میلادی هم‌زمان با بهرام گور بازگو می‌نماید (رهبر، ۱۳۷٦، ص. ۱۳).

۳-٤. هنر گچ‌بری در بنای بندیان درگز

در آتشکدهٔ بندیان که درواقع یک بنای سیاسی- مذهبی بوده است - هنرمند به‌وسیلهٔ هنر گچ‌بری دست به بازسازی وقایعی تاریخی زده که در نوع خود، اهمّیّت به‌سزایی دارد. علاوه بر این، نحوهٔ ایجاد نقوش و صحنه‌ها به‌گونه‌ای است که در جهت عقربه‌های ساعت بوده و همانند سکانس‌های یک فیلم به شرح وقایع پرداخته است. این صحنه‌ها درواقع، ماجرای حملهٔ هیاطله به ایران در زمان بهرام پنجم را بازگو می‌نماید (طبری، ۱۳٦۲، ص. ٦۲۲/۲؛ ثعالبی، ۱۳٦۸، ص. ۳٦۰). تمامی صحنه‌ها از ارتفاع تقریبی ٦۰ سانتیمتری کف تالار شروع شده و متأسفانه نیمهٔ بالایی همه نقوش به دلیل شدّت صدمات وارده و تخریباتی که بعد از متروک شدن بنا صورت گرفته است از بین رفته است. صحنه‌های مذکور که از دیوارهٔ جنوبی آغاز و به دیوارهٔ شمالی ختم می‌شود شامل:

۱. صحنهٔ شکار: در آن دو سوار در حال شکار دو گوزن هستند. در مقابل این دو سوار و گوزن‌های شکار شده، سواری به حالت سرنگون تصویر شده است.

تصویر۱. صحنهٔ شکار تالار بندیان درگز / (URL1)

۲. صحنهٔ نبرد: در آن یک سوار با روبان‌هایی بر روی مچ پاها، به نبرد با دو سوار دیگر می‌پردازد. سوار مذکور، احتمالاً، یکی از شاهان ساسانی است، چراکه علاوه بر زین و یراق مجلّلِ اسب، بر مچ پاهای وی روبانی بسته شده که اغلب به‌عنوان یکی از نمادهای شاه در نظر گرفته می‌شود (رهبر، ۱۳۷٦، ص. ۱۳).

تصویر۲. صحنهٔ پایان نبرد و سواره بودن بهرام ساسانی و اهورامزدا در مقابل سربازان کشته‌شده دشمن / (URL1)

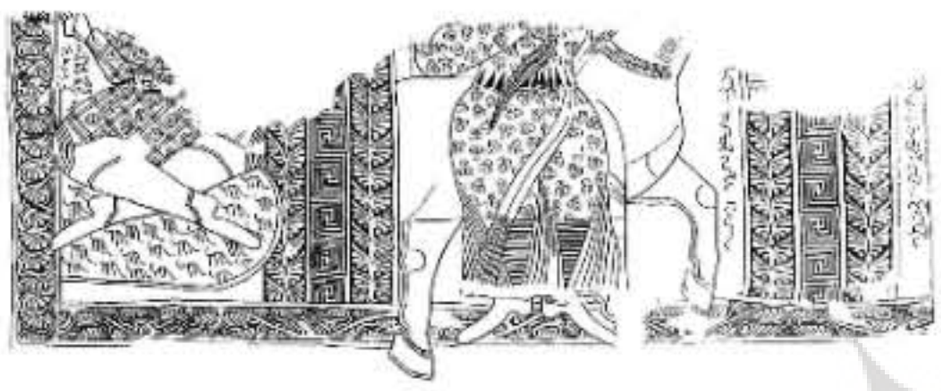
۳. صحنهٔ پیروزی: در این صحنه شاه هیاطله به همراه سردارش کشته و بر روی زمین افتاده‌اند؛ درحالی‌که بر روی هر یک، پای شخصی به نشانه پیروزی قابل شناسایی است (رهبر، ۱۳۷٦، ص. ١٤).

تصویر ۳. صحنهٔ پیروزی و زمین‌خوردن پادشاه هپتالی/ (URL1)

٤. صحنهٔ آیینی: در آن نقش سه بوتهٔ زنبقِ پنج‌برگ دیده می‌شود که در پشت سر زنی با لباس بلند چین‌دار قرار گرفته‌اند. زن در کنار پرده با کوزهٔ آبی در دست ایستاده که احتمالاً شخصیت آناهیتا را در حال اجرای مراسم آیینی نشان می‌دهد (رهبر، ۱۳۷٦، ص. ۱۳).

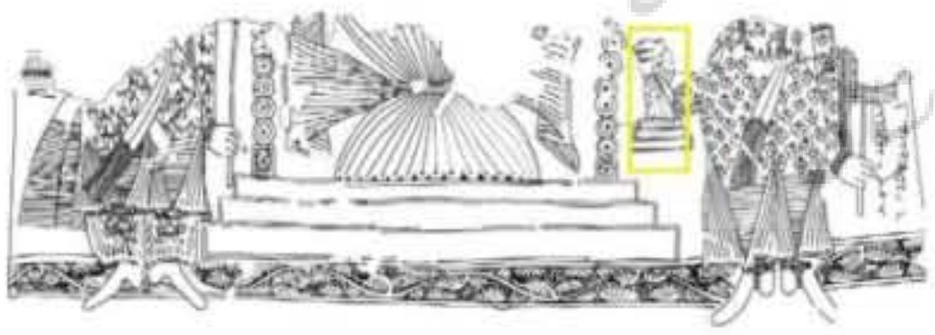
تصویر٤. صحنهٔ آیینی با نقش ایزد بانو آناهیتا و کوزه آبی در دست/ (URL1)

۵. صحنهٔ معرّفی شخصیت‌ها: در این صحنه ۵ شخصیت به همراه ۵ کتیبه پهلوی ساسانی نقش گردیده‌اند. نخستین نقش در داخل محراب از چپ به راست نقش پادشاه یا سرداری است که با لباس‌هایی خشن و نقش مربع‌هایی کنار هم تصویر شده و چهارزانو بر روی فرشی با نقوش حیوانی مشبک نشسته است. در دست راستش چیزی شبیه به بَرسَم دارد و در کنار آن کتیبه‌ای به پهلوی نَقر گردیده است که شخصیت وی را معرّفی می‌نماید. شخصیت بعدیِ تصویر شخصی است که در مقابل اسبی ایستاده و تزیینات دالبُری در میانهٔ لباس وی به چشم می‌خورد و دامنی با نقش گل‌دار بر تن دارد. در کنار اسب این فرد نیز کتیبه‌ای به پهلَوی میانه به چشم می‌خورد که به‌صورت عمودی کنده شده است.



تصویر ۵. نخستین صحنهٔ معرّفی شخصیت‌ها (یزد پسر یزدشاپوران و هپتالیت) دیوار سمت چپ محراب/ (URL1)

در قاب میانی محراب، نقش آتشدانی به چشم می‌خورد که در دو سمت آن، نقش دو نفر دیده می‌شود که هرکدام آتشدانی کوچک در دست چپ و بَرسَمی در دست راست دارند (رهبر، ۱۳۷٦، ص. ١٤).



تصویر٦. بهرام ساسانی و آناهیتا در کنار آتشدان در حال اجرای مراسم مذهبی/ (URL1)

نفر پنجمی که بر دیواره شرقی محراب نقش شده است به‌عنوان یک روحانی معرّفی گردیده که بخوردانی پایه‌دار در دست دارد و در زیر آن کتیبه‌ای ٦ سطری دیده می‌شود

که ترجمهٔ آن این‌گونه است: «این پیکرهٔ ویدمهر شاپور پسر وید شاپور اردشیر اخو است که یزد پسر شاپور را دژبان مرو و این دستگرد کرد» (بشاش، ۱۳۷٦، ص. ٤۳).

تصویر ۷. نقش ویدمهر شاپوران در کنار نقوش تزیینی و کتیبه‌نگاری در مهراب تالار / (URL 1)

٦. صحنهٔ تاج بخشی و ضیافت: در این صحنه ٤ شخصیت ایستاده‌اند و می‌توان آن را مراسم اعطای منصب عنوان نمود. اوّلین شخص از سمت راست با توجّه به داشتن روبان احتمالِ خدا یا پادشاه بودنش -با توجّه به سنّت‌های هنری ساسانی- دور از ذهن نیست. نفر دوم دامنی کوتاه با نقوش مشبک حیوانی دارد که به‌عنوان پادشاه یا امیر معرّفی شده است. بین نفر سوم و چهارم کوزه‌ای آب وجود دارد که باید یکی از آن دو نفر آناهیتا بوده و نفر دیگر دارای لباسی با نقوش گل اناری را به نمایش می‌گذارد (رهبر، ۱۳۹۰، ص. ۱۷٤). در صحنه ضیافت و مهمانی دو نفر قابل تشخیص هستند؛ نفر اوّل از سمت چپ شخصی چهارزانو زده بر روی فرشی با نقوش حلزونی است که لباس رزم بر تن دارد و بر روی دو زانویش گل‌میخ وجود دارد. شخصیت بعدی فردی لمیده با جامی در دست است. این صحنه، نشانه‌ای از ضیافت و جشنی است که به افتخار انتصاب هپتالی ترتیب داده شده است (رهبر، ۱۳۹۰، ص. ۱۷٤).

تصویر ۸. نقش پایانی تالار بندیان، صحنهٔ ضیافت و تاج بخشی / (URL 1)

۵. مبانی تحلیل

در مطالعات این پژوهش، ویژگی‌هایی چون محتوای مضمونی نمادهای گچ‌بری‌ها و نوع نقوش (گیاهی و هندسی و انسانی و حیوانی و کتیبه‌نگاری) مورد مطالعه و بحث قرار می‌گیرد.

٦. یافته‌های تحقیق

رویین پاک‌باز (۱۳۸۵، ص. ٦۰٤) در دایرةالمعارف هنر «نماد» را این‌گونه تعریف می‌کند: نماد در معنای عام: بازنمایی ادبی یا هنریِ صفتی یا وضعیتی با وساطت یک نشانه (مثلاً جغد، خردمندی را می‌نمایاند و صلیب مسیحیت را) در معنای خاص: تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت. نشانه‌شناسی یعنی: همه‌چیز را استعاراً زبان پنداشتن یا هر چیزی را به زبان تشبیه کردن و آن را در چهارچوب مفهوم‌های زبان‌شناختی توصیف کردن.

نماد عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا تصویری که ممکن است نمایندهٔ شیء یا مفهومی در زندگی روزانه باشد. به‌بیان‌دیگر، یک کلمه یا یک شکل، وقتی نماد است که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. هانری کربن می‌گوید: نماد فراخوان مرتبه‌ای از خودآگاهی یا ذهن است که با مرتبهٔ بداهت عقلانی

تفاوت دارد. نماد سِرّ و رازی است که تنها وسیلهٔ بیان چیزی است که به طریقی دیگر قابل ذکر و بیان نیست و هرگز به‌یک‌بار واضح و آشکار نمی‌شود، بلکه از نو باید ارزشش را گشود (افروز، ۱۳۸۹، ص. ۱۳-۱۲). یونگ (۱۳۸۱، ص. ۳۵۲) در کتاب انسان و سمبل‌هایش در مورد نماد این‌گونه اشاره می‌کند: تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند مانند اشیاء طبیعی (سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات، انسان‌ها، کوه‌ها، دره‌ها، خورشید، ماه، باد، آتش) و یا آنچه دست‌ساز انسان است (مانند خانه، کشتی، خودرو) یا حتّی اَشکال تجریدی (مانند اعداد، سه‌گوشه، چهارگوشه و دایره). انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به‌گونه‌ای ناخودآگاه اشیاء یا اَشکال را تغییر می‌دهد و این‌گونه به آن‌ها اهمّیّت روانی بسیار مهمی می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند. آنچه از تاریخ برمی‌آید این است که نمادها برای نیاکان ما پُرمعنا بوده‌اند.

۶-۱. رایج‌ترین نمادها در گچ‌بری‌های ساسانی

در دورهٔ ساسانی گچ‌کاری و گچ‌بری مقام مهمی در هنر تزیین داشته است؛ در این دوره فن‌های خاصّی به همراه نقوش مختلف حیوانی، انسانی، گیاهی و نقوش هندسی برای این هنر اجرا شد که از به کار گیری و تلفیق این عناصِر در هنر گچ‌بری، مناظر جالب توجّهی عرضه شد که باعث تحوّلاتی در عرصه‌های دیگر هنر آن دوران گشت. در هنر گچ‌بری ساسانی نیز تصوّرات و اعتقادات عصر، راهنمای هنرمند بوده و بیشتر آنچه در تزیینات گچ‌بری بر دیوارها نقش می‌بست، نمایندهٔ باورها و نگرش‌های مردمان نسبت به جهان هستی بود که خواه‌ناخواه مفاهیم و تصوّرات بنیادی مردمان را با نشانه‌ها و اشکال نمادین به نمایش می‌گذاشت (خالدیان، ۱۳۸۷، ص. ۲۲). قسمت اعظم آثار بازماندهٔ گچ‌بری دورهٔ ساسانی را نقوش «گیاهی» تشکیل داده است. در برگه‌های ترکیبی گیاهی تا حدودی طرح‌های هندسی جای خود را به طرح‌های گیاهی داده‌اند، منتهی با اندکی تغییر و با کاربردی از طرح‌های «استیلیزه» که در نوع خود بی‌نظیر بوده و طرح‌های گچ‌بری را شامل شده‌اند. قطعاتی از گچ‌بری دارای طرح‌های گیاهی با نقوش استیلیزه، در شهر تیسفون به دست آمده که اینک زینت‌بخش تالار ساسانی موزهٔ «متروپولیتن» در نیویورک است (انصاری، ۱۳٦٦، ص. ۳۲۸). به‌طورکلّی، نقوش گچ‌بری عصر ساسانی از نقطه نظر طرح‌های ارائه‌شده به چهار دسته تقسیم می‌شوند: ۱- نقوش هندسی (شامل طرح‌های استلیزه هم می‌شوند)؛ ۲- نقوش گیاهی؛ ۳- نقوش حیوانی و انسانی (شامل فرم‌های اساطیری نیز می‌شوند)؛ ٤- نقش خط و کتیبه (انصاری، ۱۳٦٦، ص. ۳۲۵).

۶-۲. نمادهای گچ‌بری‌های بندیان درگز

در بررسی نقوش و طرح‌های تالار ورودی، دو دستهٔ کلّی از نقش و طرح و دیده می‌شود:

۱- طرح‌هایی که صحنه‌هایی با مضامین گوناگون را بازگو می‌کند و برای تبلیغ سیاسی و مذهبی است.

۲- موتیف‌های گیاهی (برگ نخل و کنگر و گل سه برگی) و هندسی (گردونه مهر) که به‌وسیلهٔ یک قاب دور صحنه‌ها را پوشانده است.

درکنار نقوش گیاهی و هندسی، تزییناتی چون نقش فروَشی یا فره، نقوش گل اناری پوشاک پادشاه یا ایزدان، نقش گل چهارپر در پایهٔ آتشدان و... را می‌توان مشاهده کرد که ضمن معرّفی هر صحنه به مضامین نمادین آن پرداخته می‌شود.

۶-۳. مضمون نمادین گچ‌بری‌های تالار بندیان

۶-۳-۱. صحنهٔ شکار

نخستین صحنه در ورودی تالار بندیان صحنهٔ شکار است. در این صحنه، دو سوار در حال شکار دو گوزن

هستند. در صحنهٔ شکار بندیان هنرمند با تأکید بر جزییات که فارغ از جنبه‌های هنری و زیباشناسانه به کار گرفته شده، علاوه بر هرچه طبیعی‌تر نشان دادن توانایی و شایستگی و برتری بهرام‌شاه، حیلهٔ جنگی (بی‌اعتنایی به حملهٔ هپتالیان و سرگرم شدن با شکار)، قدرت ماورایی او برای غلبه بر دشمنان و تأکید بر مقام الهی او برای پادشاهی را به تصویر کشیده است (تصویر ۱).

۶-۳-۲. صحنهٔ نبرد و پیروزی

صحنهٔ نبرد، دومین صحنهٔ تالار آتشکده است. صحنهٔ نبرد که در آن یک سوار با روبان‌هایی بر روی مچ پاها، به نبرد با دو سوار دیگر می‌پردازد. سوار مذکور، احتمالاً، یکی از شاهان ساسانی است، چراکه علاوه بر زین و یراق مجلّلِ اسب، بر مچ پاهای وی روبانی بسته شده که اغلب به‌عنوان یکی از نمادهای شاه در نظر گرفته می‌شود (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۳). در صحنهٔ پیروزی -که در این صحنه شاه هیاطله به همراه سردارش کشته و بر روی زمین افتاده‌اند- بر روی هر یک پای شخصی به نشانه پیروزی قابل شناسایی است (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۴). نبرد بهرام با هیاطله درواقع نه به‌صورت رودررو، بلکه با استفاده از اصل غافلگیری و شبیخون زدن انجام پذیرفته که در خلال آن بهرام در نخجیرگاه «کشمهین»، شاه هپتالی را که آسوده‌خاطر اکثریت لشکریان خویش را مرخص نموده بود و تنها با یگانی از نیروهای خویش به شکار می‌پرداخت غافلگیر نموده و او را گرفتار می‌سازد. کشمهین می‌بایست نخچیرگاهی در نزدیکی مرو باشد؛ که بهرام توانسته پس‌ازاین شبیخون و به چنگ آوردن شاه هپتالی، به مرو رفته و باقی سپاه بدون شاه هپتالی را تار و مار کرده باشد (آلتهایم، ۱۳۹۳، ص. ۴۳۹). هنرمند بندیان بهرام‌شاه را در این صحنه‌ها شایستهٔ جانشینی ایزدان و شهریاری قدرتمند نقش کرده است که به یاری فرّ ایزدی به پیروزی بزرگ دست یافته است (تصویر ۲).

۶-۳-۳. صحنهٔ آیینی

صحنهٔ آیینی که در آن نقش سه بوتهٔ زنبقِ پنج‌برگ دیده می‌شود که در پشت سر زنی با لباس بلند چین‌دار قرار گرفته‌اند. زن در کنار پرده با کوزهٔ آبی در دست ایستاده که احتمالاً شخصیت آناهیتا در حال اجرای مراسم آیینی را نشان می‌دهد (رهبر، ۱۳۷۶، ص. ۱۳). در سمت چپ این صحنه، نقش گل زنبق که نمادی از «اَمرداد» و به معنای «بی‌مرگی و جاودانگی برای الههٔ آناهیتا» است، قابل دیده شدن است.

با توجّه به وجود رودخانهٔ «درونگر» در نزدیکی بنا و نقش مقدّس و اساسی آب در فرهنگ ایران، هنرمند نقش آناهیتا را بیش‌ازپیش در این صحنه لازم می‌داند. حضور آناهیتا بعد از صحنهٔ جنگ و پیروزی به اهمّیّت و پایبندی دین زرتشت در دورهٔ ساسانی و پاک‌سازی وجود اهریمن و برکت بخشیدن به مقام پادشاهی است که حمایت الهی را داراست (تصویر ٤).

۶-۳-٤. صحنه‌های محراب تالار

صحنهٔ معرّفی شخصیت‌ها، در این صحنه ۵ شخصیت به همراه ۵ کتیبه پهلوی ساسانی نقش گردیده‌اند. نخستین نقش در داخل محراب از چپ به راست نقش پادشاه یا سرداری است که با لباس‌هایی خشن و نقش مربع‌هایی کنار هم تصویر شده و چهارزانو بر روی فرشی با نقوش حیوانی مشبک نشسته است. در دست راستش چیزی شبیه به بَرسَم دارد و در کنار آن، کتیبه‌ای به پهلَوی نَقر گردیده است که شخصیت وی را معرّفی می‌نماید (رهبر، ۱۳۹۰، ص. ۱۷٤). شخصیت بَعدی تصویر، شخصی است که در مقابل اسبی ایستاده و تزیینات دالبُری در میانهٔ لباس وی به چشم می‌خورد و دامنی با نقش گل‌دار بر تن دارد. در کنار اسب این فرد نیز کتیبه‌ای به پهلَوی میانه به چشم می‌خورد که به‌صورت عمودی کنده شده است (تصویر ۵). در قاب میانی محراب، نقش آتشدانی

به چشم می‌خورد که در دو سمت آن، نقش دو نفر دیده می‌شود (تصویر ٦) که هرکدام آتشدانی کوچک در دست چپ و بَرسَمی در دست راست دارند (رهبر، ١٣٧٦، ص. ١٤). نفر پنجمی که بر دیوارهٔ شرقی محراب نقش گردیده به‌عنوان یک روحانی معرّفی شده است (تصور ٧) که بخوردانی پایه‌دار در دست دارد و در زیر آن کتیبه‌ای ٦ سطری دیده می‌شود.

٥-٣-٦. صحنهٔ تاج‌بخشی

در این صحنه ٤ شخصیت ایستاده‌اند و می‌توان آن را مراسم اعطای منصب عنوان نمود (تصویر ٨). اوّلین شخص از سمت راست با توجّه به داشتن روبان، احتمال خدا یا پادشاه بودنش -با توجّه به سنّت‌های هنری ساسانی- دور از ذهن نیست. نفر دوم دامنی کوتاه با نقوش مشبک حیوانی دارد که به‌عنوان پادشاه یا امیر معرّفی شده است. بین نفر سوم و چهارم کوزه‌ای آب وجود دارد که باید یکی از آن دو نفر آناهیتا بوده و نفر دیگر دارای لباسی با نقوش گل اناری را به نمایش می‌گذارد (رهبر، ١٣٩٠، ص. ١٧٤).

٦-٣-٦. صحنهٔ ضیافت و مهمانی

در این صحنه دو نفر قابل تشخیص هستند؛ نفر اوّل از سمت چپ شخصی چهارزانو زده بر روی فرشی با نقوش حلزونی است که لباس رزم بر تن دارد و بر روی دو زانویش گل‌میخ وجود دارد. شخصیت بعدی فردی لمیده با جامی در دست است و این صحنه، نشانه‌ای از ضیافت و جشنی است که به افتخار انتصاب هپتالی ترتیب داده شده است (رهبر، ١٣٩٠، ص. ١٧٢).

٤-٦. نشان‌های هندسی

١-٤-٦. سواستیکا

گردونهٔ مهر یا چلیپاهای شکستهٔ به‌هم‌پیوسته، در ردیف‌های عمودی، بر دو جانب نقش تیشتر و اسب و همچنین بر حاشیهٔ راست پیکرهٔ منسوب به دست‌نشاندهٔ یکی از پادشاهان هپتالی در محراب بنا و صحنهٔ معرّفی شخصیت‌ها، دیده می‌شود که از پُرکاربردترین نقوش مهری دوران ساسانیان است (تصویر ١٤). در بنای بندیان درگز به‌صورت یک گچ‌بری حرفه‌ای در محراب تالار بندیان نقش شده، البتّه باید اضافه کرد که نقش چلیپا به‌صورت مجزّا در اتاق استودان‌ها همراه نقوش جانوری نیز یافت شده است که نشان باورهای پیشین ایرانیان است.

٢-٤-٦. آتشدان

در دیوار روبرویی محراب تالار بندیان تصویر یک آتشدان بزرگ گچ‌بری شده است. دو نفر در طرفین این آتشدان ایستاده‌اند. شباهت نزدیکی میان این نقش با آتشدانی (گچی) وجود دارد که در فضای مجموعه بندیان یافت شده است. رهبر با استناد به ویژگی پوشاک و الحاقات تزیینی و آیینی نمایش داده شده در گچ‌بری‌ها، فرد سمت چپ را شاه و فرد ایستاده در جانب راست آتشدان را آناهیتا معرّفی کرده است (تصویر ٦ و ١٥). در دست چپ پیکرهٔ منصوب به آناهیتا، یک عصا و در دست دیگرش شیئی همانند یک آتشدان کوچک قرار دارد که به‌زعم رهبر یک عود سوز است (رهبر، ١٩٩٨، ص. ٢٢٢ ٢٢١). آتشدان با روبان‌های مواجی که در اطرافش دارد نشان از فرّ ایزدی و مقدّس بودن جایگاه آتش است. همچنین آتشدان پایه‌ای سه پله‌ای -که نشانی از «اندیشهٔ نیک»، «گفتار نیک» و «کردار نیک» بِهدینان است- دارد که از پایین به بالا از ابعادشان کاسته می‌شود و نمای آن با شیارهای قاشقی‌شکل تزیین شده که نمایانگر مراسم آیینی است.

٣-٤-٦. نقش فرّ ایزدی

یکی از عناصری که در هنر ساسانی به‌خوبی شناخته شده است، روبانی است که بر پای اسب یا سوار و یا بر گردن و پای قوچ و دیگر جانوران اساطیری بسته شده و

دو انتهای آن به شکل دو نوار چین‌دار در اهتزاز است. در گچ‌بری‌های بندیان این روبان را می‌توان در صحنهٔ دیوار جنوب شرقی فضای ستون‌دار دید که بر مچ پای سوار فاتح بسته شده است (تصویر ١٦) و دو رشته‌اش تا روی حاشیهٔ قاب گچ‌بری آمده است (رهبر، ١٩٩٨، ص. ٥).

٥-٦. نشان‌های گیاهی

١-٥-٦. برگ نخل (پالمت)

خرما نقش پرکاربرد در هنر ساسانی است (تصویر ١٧). درحالی‌که حاشیهٔ عمودی قاب‌هایی که صحنه‌های گچ‌بری‌های بندیان را احاطه می‌کنند و با نقوش متنوّعی تزیین شده‌اند. حاشیهٔ افقی کلّیهٔ قاب‌ها را نقوشی یکسان و تکرارشونده پر کرده است (تصویر ١٨). الگوی کلّی تزیینات حاشیه‌های افقی عبارت‌اند از: دو خط موازی در لبهٔ بالا و پایین که در حد فاصل آن‌ها یک خط مواج نقش شده است. در دو طرف این خط مواج، نقوش متقارنی به شکل نخل‌های پهن نمایش داده شده و ترکیب آن‌ها کل فضای حاشیهٔ مزبور را پر کرده است. انتهای دو برگ نزدیک به ساقه، به داخل برگشته و دو برگ انتهایی به بیرون تمایل دارد (رهبر، ١٩٩٨، ص. ٨ ٥).

٢-٥-٦. برگ کنگر (آکانتوس)

در بنای بندیان، نقش کنگر در محراب تالار دور کنار نقش چلیپا، متصل به هم و شبیه بال گَنده شده است به‌گونه‌ای عمودی که شخصیت‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند. این نقش نشان از پیروزی بر مشکلات است و همراهی گردونهٔ مهر به نشان پیروزی بر بخت را تأکید و کامل می‌کند (تصویر ١٩).

٣-٥-٦. گل چهارپر

در مرکزی‌ترین نقش محراب تالار که دو تن در حال نیایش در کنار آتش مقدس هستند، به گل چهار پری برمی‌خوریم که درون قابی قرار گرفته و پایه‌های آتشدان را تشکیل می‌دهد و نقش دایره در ادامه آن تصویر شده است (تصویر ١٦ و ٢١).

٤-٥-٦. گل سه برگی

در بندیان این نقش بین نخل‌ها و قاب تزیینی اطراف تمامی صحنه‌ها دیده شده که همراه با نقوش گیاهی، نخل در تمامی حاشیه صحنه‌ها حضور دارد. نقش گیاه سه برگی که نقش پالمت اطراف این نقش را پوشش داده و حکایت از برگی دارد که تازه شکفته است. همچنین می‌توان گفت برای پر کردن فضای منفی بین نقوش گیاهی پالمت مورد استفاده قرار گرفته است (تصویر ١٨ و ٢٢).

٧. بحث و تحلیل و بررسی آثار

در این بخش جنبه‌های ارتباطی نقوش بر پایهٔ کنش‌های پیوند زبانی در نظام‌های نشانه‌شناسی چند عنصر اصلی وجود دارد. نخست: عنصرِ «فرستندهٔ پیام»، دومین عنصر «گیرندهٔ پیام» و سومین عنصر خود «پیام» است. در پیوند بحث ما، فرستنده نظام اجتماعی و سیاسی ساسانیان است که از گذشته‌های دور پیامی بامعنا و قابل تحلیل و بررسی فرستاده است و گیرندهٔ آن مردمان هم روزگارش و آیندگان هستند (محبی، ١٣٩٢، ص. ٩٣). پیام‌های دولت ساسانی، با قرار دادن این نقوش در حساب‌شده‌ترین یا مقدّس‌ترین مکان‌ها یا حتّی توجّه به جزیی‌ترین نقوش قابل بررسی است. درواقع، می‌توان گفت ریشهٔ پُرشکوه تاریخ ایران، باعث رسیدن هنر ساسانی به حدی از کمال شد که زمینه را برای انتقالش به دوره‌های بعد از خود فراهم کرده است.

١-٧. نقش صحنهٔ شکار

شاید به جرأت بتوان گفت که نقش شکار از قدیمی‌ترین و رایج‌ترین نقوش مورد استفادهٔ بشر بوده است. پیشینه‌ای به‌اندازهٔ حضور انسان دارد، زیرا شکار اوّلین حرفه‌ای است که هنگام پیدایش و سکونتش در زمین

به آن پرداخته و عاملی مهم برای بقا و تأمین نیازهای اوّلیه‌اش بوده است. پس از کشاورزی و یکجانشینی نگاه به شکار، کاملاً، متحوّل و به رویکردی عمیقاً نمادین و مذهبی تبدیل شد که مفهومی خاص به همراه داشت. مفاهیمی چون تغییر فصول، مفاهیم نجومی، مفاهیم جادوگری و حتّی در برخی موارد ابزار سیاسی پادشاهان برای نمایش قدرت بوده است.

ساسانیان نیز اشتیاق هخامنشیان و پیشیان خود را در شکار داشتند، به‌گونه‌ای که شکار از عمده تفریحات پادشاهان ساسانی بود. پادشاهانی جنگاور که خود را در صحنهٔ شکار می‌آزمودند. شکاری باعظمت، شکوهمند و درخور مقام پادشاه و سلطنت؛ آنان بر طبق سنّتی کهن نخجیرگاه‌هایی مشجّر با پرچین‌هایی دور آن برای خود می‌ساختند، این پردیس‌های سلطنتی پر از حیوانات شکاری متعدّدی بود که شاه طی مراسمی بزم‌گونه، با حضور ملتزمان و رامشگران در آن به شکار می‌پرداخت. نمونهٔ آن در طاق‌بستان (شکار گوزن و گراز در دو صحنه) به چشم می‌خورد (دادور و خسروی فر، ۱۳۹۰، ص. ۳٤). این صحنه در عین واقع‌گرایی، دربردارندهٔ کهن‌الگویی مرتبط با نمایش شکست‌ناپذیری پادشاه است. نخجیرگاه او تمثیلی از پردیس یا باغ عَدَن و عمل پیروزمندانه‌اش، نمایانگر فضیلتی شاهانه است. بازتاب این سنّت ریشه‌دار را به‌خصوص در داستان‌های مشهور شکار بهرام گور می‌توان یافت (پاک‌باز، ۱۳۸۵، ص. ۲۹). همچنین گفته‌شده که لقب بهرام پنجم نیز به این دلیل «گور» نهاده شده که روزی در شکار، شیری دید که خود را بر پشت گوری افکنده و گردن آن را به دندان گرفته بود، بهرام، تیری در کمان گذاشت و زد، تیر به پشت شیر فرو رفت و از شکم شیر به پشت گور فرو شد و از شکم او بیرون آمد. به‌علاوه نقش آن را به دستور بهرام بر دیوار قصر خورنَق تصویر کردند و از آن روز بهرام پنجم را «بهرام گور» نامیدند (طبری، ۱۳۷٤، ص. ٦٤١). شکار نزد شاهان ساسانی بسیار اهمّیّت داشته و آن را نوعی آمادگی برای نبرد با دشمنان می‌دانسته‌اند (پوپ، ۱۳۸۷، ص. ٦٧).

تصویر ۹. سمت راست: پلاک گچی با صحنهٔ شکار بهرام گور از چال ترخان و سمت چپ: صحنهٔ شکار بهرام گور در بندیان / (Tgampsari, 1976, p. 11)

۲-۷. صحنهٔ جنگ و پیروزی

به تصویر کشیدن این نقوش اغلب به‌عنوان نمادی از پیروزی بر دشمن است. یکی از نمودهای آن را می‌توان در نقش‌برجستهٔ اردشیرپاپکان در نقش رستم -که شاه و اهورامزدا در مقابل یکدیگر هرچند به‌صورت سوار ایستاده‌اند و در حال دیهیم‌بخشی هستند؛ درحالی‌که اردوان پنجم اشکانی به زیر پا افتاده- مشاهده نمود (هرمان، ۱۳۹۲، ص. ۱۰۰). به خاک افتادن دشمن یا اهریمن نشان از پیروزی و نبرد با دشمنی بدکنش که سعی در برهم زدن نظم زمینی که پروردگار برای شادمانی بخشیده است.

تصویر ۱۰. سمت راست: صحنهٔ نبرد و به خاک افتادن پادشاه هپتالی در بندیان و سمت چپ: پیروزی شاپور یکم بر امپراتور رم در نقش رستم

۳-۷. صحنهٔ آیینی

در ایران ایزدبانوی آناهیتا سرچشمهٔ همهٔ آب‌های روی زمین است. او منبع همهٔ باروری‌هاست، او نیرومند و

درخشان، بلندبالا و زیبا، پاک و آزاده توصیف شده است (هلینز، ۱۳۸٤، ص. ۳۹ ۳۸). نمونهٔ آن در طاق‌بستان، آناهیتا در کنار خسرو دوم در حال ریختن آب بر روی زمین به تصویر کشیده شده است.

آب مهم‌ترین عنصر حیات بشر است. یکی از اعتقادات کهن ایرانی‌ها نیز احترام به عناصِر اربعه به‌ویژه آب است. آب در نزد اقوام ایرانی عنصری ستودنی و قابل احترام بوده است و این امر با گفته‌های استرابو در کتاب جغرافیای خود -که توصیفی است از ارتباط ایرانیان با آب- به‌خوبی مشهود است: ایرانیان وقتی برای آب قربانی می‌کنند، نزدیک دریاچه یا رودخانه یا چشمه‌ای می‌روند و در نزدیکی آن گودالی حفر می‌کنند و آنگاه قربانی را ذبح می‌کنند و بسیار مراقب‌اند تا آب با خون‌آلوده نشود (جونز، ۱۳۸۳، ص. ۳۲٤). این مطلب تأیید کنندهٔ وجود رودخانه دائمی درونگر و آناهیتا است. طبیعی است که در بسیاری از ادیان سرچشمهٔ زندگی و باروری را به‌صورت موجودی مادینه تصوّر کنند. هنرمند نقش آناهیتا را بیش‌ازپیش در این صحنه لازم می‌داند. حضور آناهیتا بعد از صحنهٔ جنگ و پیروزی نشان از اهمّیّت و پایبندی دین زرتشت در دورهٔ ساسانی و پاک‌سازی وجود اهریمن و برکت بخشیدن به مقام پادشاهی است که حمایت الهی را دارد همچنین اهمّیّت ستایش او برای حیات زمین است.

تصویر۱۱. سمت راست: طرح آناهیتا در طاق‌بستان در حال اجرای مراسم آیینی با کوزه آبی در دست (رایگانی، ۱۳۹۷، ص. ۵۰)، سمت چپ: نقش آناهیتا با کوزه آب و گل‌های زنبق بندیان درگز (رهبر، ۱۳۷٦، ص. ۱۸-۱٤)

٤-۷. حضور موبدان و بزرگان در هنر ساسانی

شاید وجود روحانیون در دستگاه ساسانی آن‌چنان بدیهی به نظر برسد که نیاز به اثبات آن نباشد. حضور آن‌ها تا حدی پُررنگ بوده که موبدان یا هیربَدانی که صاحب اقتدار بودند، در کلّیهٔ شئون سیاسی و اجتماعی و مذهبی، رسماً، مداخله می‌کردند. اینان در مراسم تاج‌گذاری شاهنشاه ساسانی تاج را بر سر وی می‌نهادند (آذری، ۱۳۵۳، ص. ٤۱). این مساله نشان می‌دهد که تا چه اندازه شاهان ساسانی نیاز به مشروعیّت و مقبولیّت عمومی داشتند. تا جایی که می‌توان از این دو مؤلفه به‌عنوان مهم‌ترین اهداف ایجاد چنین نقوشی یاد کرد؛ بنابراین شرط لازم برای مشروعیّت و مقبولیّت، وجود اهورامزدا به‌عنوان اعطاکنندهٔ این مقام از جهان ماورا (تصویر ۲ و ۱۳) و شرط کافی آن وجود یک مقام بلندپایهٔ مذهبی از جهان مادی است که این تفویض قدرت را تأیید می‌کند (تصویر ٦ و ۱۵). البته در مورد مراتب روحانیون زرتشتی، اختلاف نظر وجود دارد، کما اینکه برخی پژوهشگران که خود نیز زرتشتی بوده‌اند گروه دستوران را بالاتر از موبَد و هیربَد می‌دانند و حتّی پا فراتر نهاده و واژهٔ «دستور» را به معنی «وزیر» آورده‌اند (آذرگشنسب، ۱۳۷۲، ص. ۲٦۲).

تصویر ۱۲. سمت راست: نقش ویدمهر شاپوران در کنار نقوش تزیینی و کتیبه‌نگاری محراب؛ سمت چپ: نقش رستم، کرتیر موبد در حال نیایش همراه با کتیبه‌نگاری (رجبی، ۱۳۵۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵-۷. صحنهٔ تاج‌بخشی و ضیافت

خداشاهی و قهرمان‌شاهی، از اصول دینی جنگاورانه‌ای بود که از دیرباز همراه شهریاران نمود داشته و جزو ضرورت‌های مقام شاهانه قلمداد می‌شدند؛ به‌گونه‌ای که تقدّس و اشتراک در ویژگی‌های خدایی یا همان اصل خداشاهی را به‌دفعات از طریق نگارگندهای صخره‌ای در شریان جامعه تزریق کردند (کریستین‌سن، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۲).

گوناگونی بیان ایدئولوژی شاهان ساسانی در آثار یادمان صخره‌ای، از موارد قابل تأمّلی است که می‌تواند نوسانات مذهبی رخ‌داده در مسیر سلطنت شاهان ساسانی را سربسته بازگو کند. به‌طور مثال، می‌توان نگارگند اردشیر اوّل با محتوای تاج‌ستانی و پیروزی در نقش رستم را نام برد؛ در این نقش که مضمون اصلی آن انتصاب اردشیر به مقام سلطنت از طرف ایزد است، شاهنشاه و ایزد سوار بر اسب در حال لگدمال کردن پیکره‌های به خاک افتادهٔ دشمنانشان هستند (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ص. ۳۱۷).

در این تصاویر و مشابه آن‌که خدای بزرگ، اهورامزدا که به شکل انسانی تجسّم می‌یابد، حلقهٔ شاهی را به فرمانروای برگزیده‌اش اعطا می‌کند. این تصویر شاهنشاه را به‌عنوان جانشین قانونی خدا بر روی زمین می‌نمایاند.

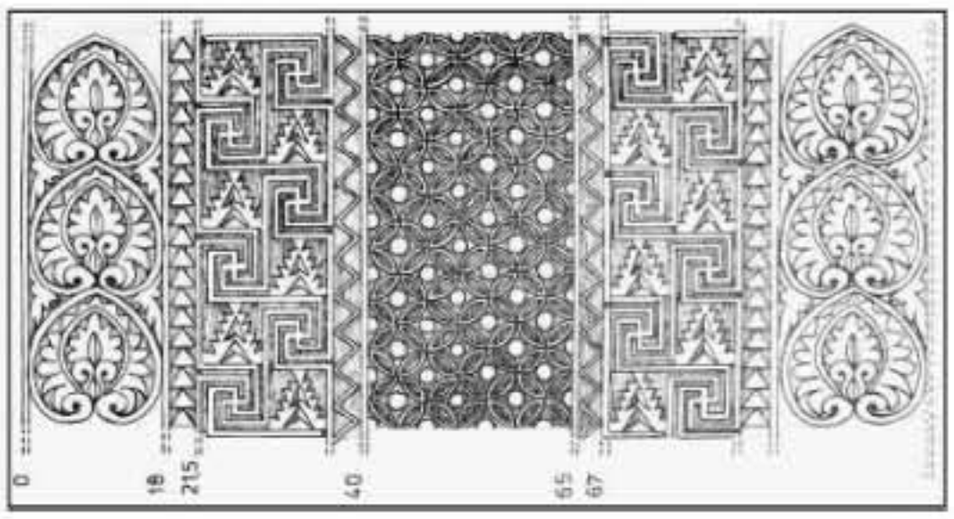
در تالار بندیان با بررسی دقیق نقش‌ها مشخص‌شده که این صحنه از مجلس ضیافتی حکایت می‌کند که در آن مجلس، همهٔ شخصیت‌های حکومتی، مذهبی و نظامی به همراه ایزدان حضور دارند تا پیروزی را جشن بگیرند و در این جشن حاکم جدیدی را که از سوی بهرام پنجم منصوب‌شده به رسمیت شناخته و گرامی بدارند. هرگونه اظهارنظر در رابطه با نقوش این صحنه بسیار مشکل است؛ چراکه تمامی نقوش به‌شدّت آسیب‌دیده ولی به جرأت می‌توان گفت این ضیافت برای یزد پسر یزدشاپوران گرفته شده که حاکمیت دژبانی مرو و دستگرد بندیان را دارد.

تصویر ۱۳. سمت راست: صحنهٔ تاج بخشی با حضور اهورامزدا، آناهیتا و شاه بهرام در بندیان درگز؛ سمت چپ: نقش رستم و تاج ستانی نرسی از آناهیتا (اقبال‌چهری، ۱۳۸۵)

۶-۷. نقش سواستیکا

در زبان سانسکریت به این نقش «هستی نیک» گفته می‌شود. این نقش در ادوار مختلف نشانهٔ خوشبختی، اتّفاقات خوب، آرزوهای خوب، طول عمر، دارای نیروی فزایندگی خیروبرکت و نیروی سلامت بخشی بوده است.

استفاده از نقش چلیپای به‌هم‌پیوسته و یا منفرد امر نادری نبوده است. در ایران باستان چنین نشانه‌ای را «گردونهٔ مهر» یا «گردونهٔ خورشید» می‌نامیدند. گردونهٔ مهر سمبل خورشید و خوش‌اقبالی است. این گردونه از هزاران سال پیش در میان اقوام آریایی پیدا شد (کشتگر، ۱۳۹۱، ص. ۶۳). از دیدگاه نیروهای آسمانی و مینویی «چلیپا» نمایانگر خوشبختی، آشتی و نیروی زندگی‌بخش است. از دید نیروهای مادی، نمایانگر پیوند با خورشید و ماه و آخشیج‌های چهارگانه (آب، باد، خاک و آتش) است (سیّدعلیزاده و شیشه‌بری، ۱۳۸۹، ص. ۲۸).



تصویر ۱۴. نقش گردونه مهر در کنار دیگر نقوش هندسی و گیاهی از گچ‌بری‌های کوه خواجه، آرشیو هرتسفلد در واشنگتن /(کروگر، ۱۳۹۶، ص. ۳۴۴)

۷-۷. آتشدان و دستار

آتش و آتشدان از نقوش متداول دورهٔ ساسانی هستند. درواقع، آتش و آتشدان در مرکز آیین‌های دین مزدیَسنا قرار داشتند. در دورهٔ ساسانی -که مذهب مزدیسنا مذهب حاکم بود- هر پادشاه در طی مراسم تاج‌گذاری خود، آتشی وقف می‌کرده که نشان و سمبل سلطنت او محسوب می‌شده است (کریستین‌سن، ۱۳۶۷، ص. ۱۸۶). آتشدان نمادی از درگاه بهشت است و مهره‌هایی که بر روی آن‌ها نقش آتشدان حک‌شده، می‌توانند خطاب به اهورامزدا باشند (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ص. ۹۸۲). نمادی مانند روبان مواج نیز در این گروه قرار می‌گیرد که معمولاً بر گردن حیواناتی مانند قوچ و اسب حک‌شده است و یا به حلقهٔ سلطنت متصل است. دستار در فرهنگ و ادبیّات پارسی به معنی شال و دستمال است که از دو بخش «دست» و «آر» تشکیل شده است. در فرهنگ فارسی یکی از معانی دست، پیروزی است؛ بنابراین، می‌توان چنین نتیجه گرفت که دست در ترکیب «دست-آور» می‌تواند به معنی آورنده پیروزی باشد و صفت آورنده پیروزی، از ویژگی‌های فره ایزدی است (سودآور، ۱۳۸٤، ص. ۳٤). دستار زربَفت و مروارید در دورهٔ ساسانی به گفتهٔ پروکوپیوس، پس از مقام سلطنت، بزرگ‌ترین نشانهٔ افتخار بود. این دستار بر سر پادشاه و یا کمر او بسته می‌شد و ادامه آن، به‌صورت روبان مواجی نشان داده می‌شد. دستار و روبان، نمادی از داشتن فرّ ایزدی بوده و در برخی از نقوش به حلقهٔ سلطنت نیز گره خورده است (کریستین‌سن، ۱۳٦۷، ص. ۵۳۸-۵۳۷).

تصویر ۱۵. سمت راست: بهرام پنجم ساسانی و آناهیتا در کنار آتشدان محراب بندیان؛ سمت چپ: الهه آناهیتا در حال دیهیم بخشی به شاه در کنار آتشدان در سکهٔ بهرام دوم ساسانی (کتابخانهٔ موزهٔ ملّی ملک)

۸-۷. نقش فره یا فروشی

در فرهنگ معین آمده است: «دیهیم» نوار مخصوصی بود که گرد تاج پادشاهان ایران می‌بستند (معین، ۱۳٦۰، ص. ۱٦۰۳). در ایران اصطلاحی ظاهر می‌شود به نام «فره» که در هنر ایران به‌صورت نمادهایی دایره‌ای‌شکل تجلّی می‌کند. فره نیرویی است که از جانب خدا به افرادی برگزیده اعطا و آنان را در هر موضع و مقامی به برتری می‌رساند. حلقه و چرخ در هنر ساسانی ظاهر می‌شود که از تجلّیات فره است، برگرفته از صورت ظاهر خورشید و گردش آسمان و چرخ زمان که متأثر از تلقّی دورانی از زمان و گردش آن در آیین زرتشتی است (جعفری، ۱۳۸۱، ص. ۱٤۹ ۱٤۸). فره کیانی یا فره شاهی که داشتن آن نهایت آرزوی شاهان است و فقط در شاهان خوب و برحق ایرانی، آن‌هایی که به خواست اهورامزدا شاه شده‌اند، جایگزین می‌شود و این توانایی را در آنان به وجود می‌آورد که کارهای نیک کنند و نیک‌بخت باشند. این فره برای کسانی که از سلسله‌ای ایرانی نیستند، دست‌نیافتنی است. فرمانروایان نامی فره شناخته شده‌ای دارند که به‌صورت میراثی درمی‌آید. این فره به هوشنگ و جم و کاووس و دیگر شاهان داده می‌شود تا به کیخسرو برسد. فره آریایی یا فره ایرانی نیز که صفت آفریده اهورامزدا را دارد، نیرویی است که تنها به ایرانی تعلق دارد به همهٔ ایرانی‌ها، آن‌هایی که زاده شده‌اند یا زاده خواهند شد. این فره دشمنان ایران را سرکوب می‌کند. هیچ‌یک از

شاهان ایران و پهلوانان بزرگ بدون یاری فره ایزدی در نگاهبانی این سرزمین موفّق نخواهد بود و پیروز نخواهند شد (آموزگار، ۱۳۷٤، ص. ۳٤ ۳۳).

تصویر ۱٦. سمت راست: نقش دایره (نشانه‌های فر) در مچ پای پادشاه و دیهیم لباس آناهیتا بنای بندیان درگز/ سمت چپ: طرح تاج پادشاهان ساسانی با نقش دایره و نوارهای مواج (سرفراز و اورزمانی، ۱۳۸۰، ص. ۹۵)

۹-۷. نقش نخل

این نقش در گروه گیاهان مقدّس دورهٔ ساسانی به شمار می‌رفته است و در بندیان به‌صورت یک قاب زیبا دورتادور تصویرها را پوشانده است.

درخت نخل در ایران باستان درخت مقدّسی به شمار می‌رفته است و نمونه‌های زیادی از آن را در زمان ساسانی در گچ‌بری‌های بیشاپور می‌توان دید، دلیل عمده دیگری که در ایران باستان درخت خرما مقدّس شمرده می‌شده است این است که میوه‌های آن جنبهٔ باروری داشته و در زمان هخامنشی و ساسانی به «درخت زندگی» معروف بوده است. درخت نخل علاوه بر باروری، نماد پادشاهی نیز بوده است.

به نظر می‌رسد که نقش نخل در ایران باستان نشأت گرفته از مصر و بین‌النّهرین باشد؛ در مصر، پیوندی میان شاه با نخل سلطنتی وجود داشت. داریوش که نیزه‌دار کمبوجیه بوده و در آن هنگام برای آشنایی با مصر به آن سرزمین رفته بود، در ۵۲۵ ق.م در مقام شاهنشاه بزرگ به آن کشور بازگشت (اتینگهاوزن و یار شاطر، ۱۳۷۹، ص. ۱۰۰). درخت نخل در اجرای مراسمات دینی نیز نقش داشته است. برای بستن شاخه‌های بَرسَم از بندی به نام «کُستی» استفاده می‌کنند که این بند از برگ‌های درخت خرما بافته شده است (متین‌دوست، ۱۳۸٤، ص. ٦٤). اهمّیّت نخل و نمایش آن در گچ‌بری‌های ساسانی را می‌توان به نقش مذهبی و کاربرد آن در مراسم‌های مذهبی زرتشتیان دانست که جایگاهی ویژه داشته است. علاوه بر آن، نخل در فرهنگ بین‌النّهرین و ایران نماد برکت، کهن‌سالی، باروری، حیات و ویژگی درخت زندگی را داراست.

تصویر ۱۷. سمت راست: بیشاپور، لوح گچ‌بری با برگ خرما (گیریشمن، ۱۳۹۷، لوح ۲۱)؛ سمت چپ: کنگره گچی با نقش برگ خرما (آرشیو موزه)

تصویر ۱۸. نقش گیاهی برگ خرما و گل سه برگی در حاشیه قاب‌های تالار بندیان درگز

۱۰-۷. نقش برگ کنگر

نقش «آکانتوس» نیز برگی شبیه کنگر یا تاک است و از نظر فرم، تقریباً، به برگ‌های «پالمت» نزدیک است ولی برگ‌های آن پهن‌تر است. این نقش توسط یونانیان باستان برای تزیین استفاده می‌شد. نقش آکانتوس در گچ‌بری‌هایی از کاخ بیشاپور و کاخ تیسفون استفاده شده است. تزیینات گچ‌بری طاقچه‌ای در بیشاپور که هم‌اکنون در موزهٔ «لوور» نگهداری می‌شود و ستون‌های یادبود در بنایی که برای یادبود شاپور یکم برپا شده است نیز

نقوش درهم‌پیچیدهٔ برگ کنگر استفاده شده است.

مرور آثار ایران باستان و حتّی اقوام آسیایی نشان می‌دهد که گیاه آکانتوس هیچ جایگاهی در فرهنگ و اسطوره مشرق زمین ندارد و به‌احتمال‌زیاد دارای خاستگاه در اندیشه اسطوره‌ای یونان باستان است. سرستون کورنتی، بیان رسمی از گیاه آکانتوس است (زکریایی و کرمانی، ۱۳۸۵، ص. ۱۱۷۹). این گیاه دارای یک برگ بزرگ با لبه‌های شکسته است. گیاه کنگر دارای سرزندگی بسیار بوده و کاربرد آن در مراسم تشییع‌جنازه در عهد باستان بوده است؛ بنابراین ممکن است اشاره‌ای به زایش دوباره یا حفاظت در برابر ارواح شریر در خود داشته باشد (سلطان‌زاده، ۱۳۷۵، ص. ۹۶). شکل برگ کنگر برای تزیین سرستون‌های کورنتی، هودج‌های مخصوص خاک‌سپاری و لباس بزرگان به کار می‌رفت؛ زیرا معماران، مردگان و قهرمانان از زمرهٔ بزرگان به شمار می‌آمدند و همگی کسانی بودند که بر دشواری‌های وظایف خود فائق شده بودند، پس کنگر نماد توفق بر مشکلات نیز هست (Gheerbrant & Chevalier, 1998, p. 618).

تصویر ۱۹. سمت راست: برگ کنگر در تزیین حاشیهٔ کاخ تیسفون همراه با نقش چلیپا (اعظمی و شیخ‌الحکمایی، ۱۳۹۲، ص. ۱۸)؛ سمت چپ: برگ کنگر به شکل بال در کنار چلیپا از بندیان

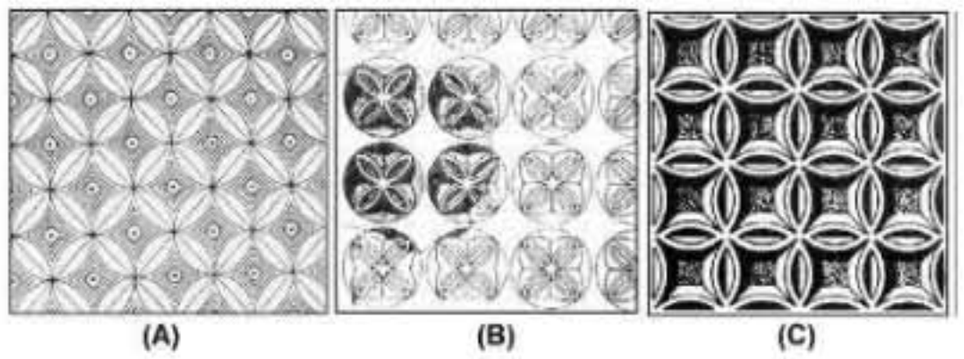
۱۱-۷. نقش گل چهارپر

در پلاک‌های به دست آمده از کوه خواجه و کیش، گل‌های چهارپر با سواستیکا تصویری واحد را به وجود آورده است. دایره‌ها به‌صورت مماس و متقاطع دیده می‌شود که اضلاع آن همدیگر را قطع می‌کنند و گل چهارپری را به وجود می‌آورند. درواقع، این نقش از دایره‌های متقاطعی تشکیل می‌شود که هر یک از این دوایر به‌وسیلهٔ قوس چهار دایره دیگر قطع می‌شود و نقطهٔ مدَوَری در وسط آن است (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۶، ص. ۲۲۶). مشابه این تصویر، عیناً، در نظام‌آباد، آشور، چال ترخان، تیسفون و سلوکیه به دست آمده است. از مهم‌ترین ویژگی‌های نقوش گچ‌بری ساسانی تقارن، قاب‌بندی‌های گِرد و التقاط نقوش گیاهی و هندسی است.

طبق مطالعات انجام شده، دایره در هنر و گچ‌بری ساسانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده است. این نقوش به‌نوعی درخشش یک ستاره را یادآور می‌شود. ستاره نیز یکی از نمادهای ایزد بانو آناهیتا است.

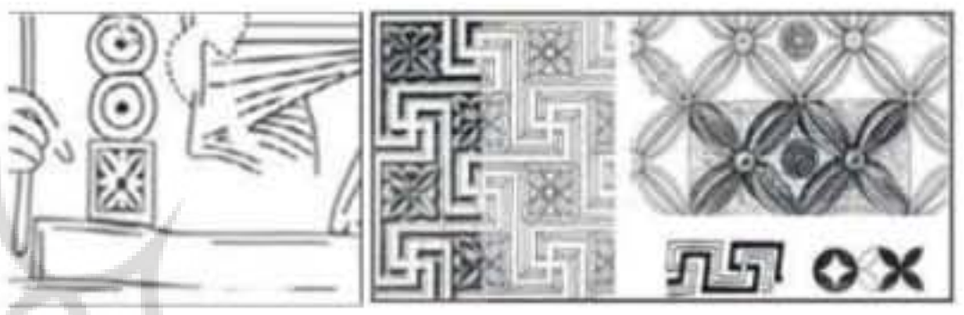
دربارهٔ بهره‌گیری از قاب‌های حلقوی باید گفت: دایره، رمزی نیرومند شمرده می‌شد. تاج شاهان ساسانی مستدیر بود و بسیاری از شاهان نیز، تاج خود را به حلقه‌های مروارید و نیم‌تاج‌های مروارید می‌آراستند. در میان قاب‌ها، شکل دایره یا شمسه تبرّک داشت و اهمّیت نقش‌مایهٔ درونی خود را به تأیید می‌رساند (شایسته‌فر، ۱۳۸۲، ص. ۴۱). دایره، نماد آسمانی و مظهر آزادی است و اگر دایره شکل خود را به هر طریقی از دست بدهد و مربع شود، چاره‌ای جز ایستایی نخواهد داشت. دایره به معنی چرخ زندگی است. مروارید یا کل دانه‌های تسبیح نمایندهٔ تمایلات زمینی هستند که خدا بر اساس رحمت خود، آن‌ها را می‌پذیرد و پرستنده را از امیالش آزاد می‌سازد (صمدی، ۱۳۹۲، ص. ۲۷). عدد چهار که در مفهوم فلسفی خود به کمال مادّه اشاره دارد، در جهان‌بینی زرتشت نیز در مواردی بسیاری دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال، عناصر چهارگانه آب، باد، خاک و آتش،

گماردن چهار ستاره در چهارگوشه جهان به‌سان چهار سپاهبد، با چهار اسب کشیده شدن گردونهٔ ایزد سروش و مِهر، چهار گره کُستی و... (بهزادی، ۱۳٦۷، ص. ۸٤۰-۸۳۹).



تصویر۲۰. A: نظام‌آباد، طرح هرتسفلد (کروگر، ۱۳۹٦، ص. ۲۳٦)؛

B-C: سلوکیه (محققی‌فر، ۱۳۸۷، ص ۲۳۱)

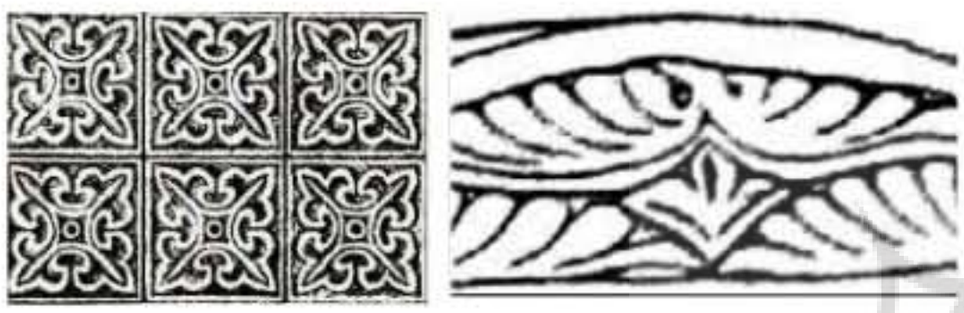


تصویر ۲۱. سمت راست: گچ‌بری‌های به دست آمده از کیش؛ سمت چپ:

نقش گل چهارپر درون قاب و نقش دایره پایه آتشدان بندیان

(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

رز و گل چهارپر بوده‌اند که اغلب در شرق یافت می‌شود. این گل‌ها در دوران ساسانی، نماد سنّتی خورشید و بازگوکنندهٔ نیروی زندگی بخشی است (موسوی و آیت‌اللهی، ۱۳۹۰، ص. ٥٤). گل رز را نمادی از ایزد دئنا (دین) می‌دانند. نمادی از وجدان و نیروی نیکوکاری انسان است. همچنین گل رز مانند گل لوتوس، به نماد چرخ نزدیک است؛ و وجه کلّی آن در ارتباط با پیدایش و منتج از آب‌های اوّلیه است که بر روی این آب‌ها گل سرخ برپا می‌ایستد و گل می‌دهد (شوالیه و گربران، ۱۳۸٤، ص. ۷٤٤).



تصویر ۲۲. سمت راست: نقش‌مایه گل سه برگی در بین نقوش نخل بندیان و

سمت چپ: زمینهٔ دیوار با نقش سه برگی تیسفون /(کروگر، ۱۳۹٦، ص. ۲۰۲)

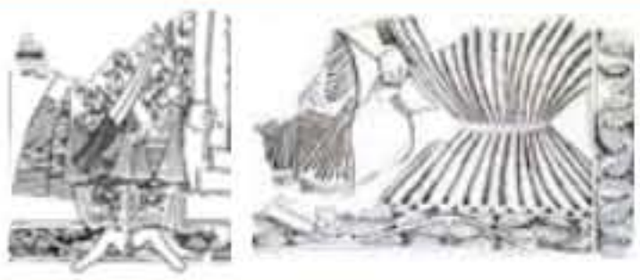
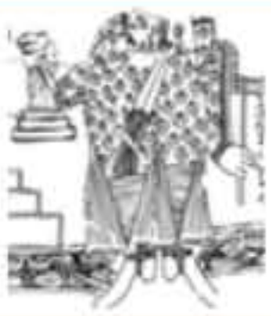
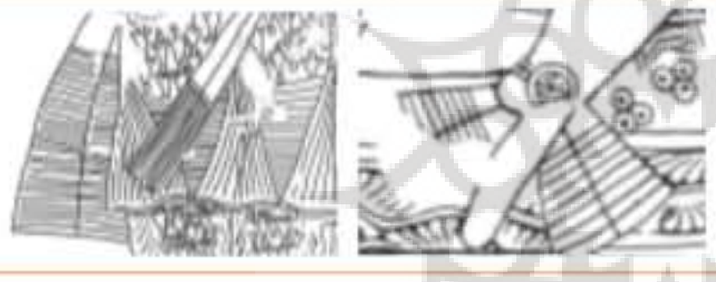
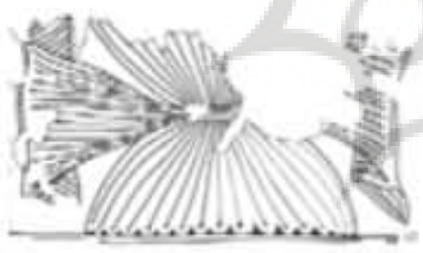
۱۲-۷. گل سه برگی

در گچ‌بری‌های به دست آمده از تیسفون، پایتخت ساسانیان، نقش‌مایهٔ گیاهی (سه برگی به‌هم‌پیوسته) درون کادرهای مربع شکل محصور شده است (کروگر، ۱۳۹٦، ص. ۲۰۲). از این نمونه در گچ‌بری‌های کوه خواجه نیز با همین کادربندی یافت شده است. رُزت (گلچه) اصطلاحی برای گل‌های پرپر با گلبرگ‌های هلالی است. تزیینات به شکل قلب به‌صورت نقش رایج در واپسین دورهٔ ساسانی متداول بود و در سنگ‌نگاره‌های طاق‌بستان نیز دیده می‌شود (ریاضی، ۱۳۸۱، ص. ۱۸۹). گل رزت در دورهٔ ساسانی نماد سنّتی خورشید و بازگوکنندهٔ نیروی زندگی‌بخش است (صمدی، ۱۳٦۷، ص. ۳٦). می‌توان گفت که گل‌های قلبی شکل یا رزت در اصل گل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۸. جدول طرح‌ها

جدول ۱. نشانه‌های نمادین در گچ‌بری‌های بندیان درگز (ماخذ: نگارندگان)

	نقش	نماد	تصاویر
آناهیتا	کوزه، نقوش گل اناری پوشاک، گل زنبق	همراه، حامی، همسانی قدرتش با شاه با تبار ایزدی و مقدس او	
شاه	فر در پوشاک (نوارهای مواج و دیهیم)	جانشین سلطنت ایزدان و شایسته شهریاری بر ایران	
روحانیون	با برسم و جام در حال نیایش	نهادینه شدن دین در باور و مشروعیت بخشیدن به حکومت دینی	
فره و دیهیم	نقش دایره‌ای و نوارهای مواج	جوهر خورشید، نشانی از ایزدان و شهریاران	
آتش و آتشدان	آتشدان پایه‌دار با نوارهای مواج	فروغ اهورامزدا و پرچم مزدیسنا	
نقوش هندسی	گردونه مهر، نقوش پوشاک درباریان	نشان خورشید، خوشبختی و نیروی زندگی‌بخش	
نقوش گیاهی	نخل، کنگر، گل چهارپر و گل سه برگی	برکت، پیروزی، نشان خورشید و نیروی زندگی‌بخش	
روایات صحنه‌ها	صحنهٔ شکار، نبرد و پیروزی و تاج بخشی	قدرت و عظمت الهی پادشاه و اهمّیت او برای جامعه و فرمانروایی	

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۹. نتیجه‌گیری

مفاهیم رمزگونه و نشانه‌های نمادین همواره در هنر ایران شیوه‌ای مؤثر در انتقال اندیشه‌های مذهبی و آیینی مردمان این سرزمین بوده است. در فرهنگ هنری دورهٔ ساسانی نمادها هریک دارای مفهومی ویژه است که مهم‌ترین مضامین آن برگرفته از مفاهیم مذهبی، اسطوره‌ای، کیهانی و همچنین بازتاب آرمان‌های سلطنتی شاهان ساسانی بوده است. نشان‌های مقدّس گچ‌بری‌های هنر ساسانی ابزار قدرتمندی برای خلق تناسب‌های درست در بنا است که علاوه بر جنبهٔ تزیینی در بسیاری از اَشکال از طبیعت گرفته شده است و به طرز استادانه‌ای توسّط هنرمند ایرانی به کار گرفته شده است تا برتری این هنر را نسبت به دوره‌های پیشین تصویر کند و به چنان شکوهی برسد که بر دوره‌های پس خود نیز تأثیر فراوان بگذارد.

گچ‌بری‌های بنای بندیان درگز به دلیل دارا بودن بزرگ‌ترین گچ‌بری‌های ساسانی و نقش کردن مهم‌ترین پیروزی دورهٔ تاریخی بهرام پنجم ساسانی و هپتالیان در تالار اجتماعاتی که قبل از ورودی آتشکده بوده و در معرض دید همگانی قرار داشته، علاوه بر به رخ کشیدن قدرت پادشاه، دارای نقوشی مانند سواستیکا، گل چهارپر، موتیف‌های گیاهی نخل، برگ کنگری که به‌صورت بال کنده شده، نقوش گل اناری در تزیینات لباس بزرگان و نشان‌های فرّ در پوشاک پادشاه و ایزد بانوی آناهیتا با کادربندی موجود، نقوش واحدی را تشکیل می‌دهد که علاوه بر بازگو کردن یک روایت تاریخی، مفاهیمی چون فرّ و شکوهی که پروردگار به شاه بخشیده تا زمینی آباد برای ستایشش فراهم کند.

همچنین وجود این موتیف‌ها برای پاسداشت زمین، طبیعت و عناصر جهان پیوندی بسیار مهم با پدیده‌های کیهانی، طبیعی، اقلیمی دارد که محور پایه‌ای جشن‌ها و آیین‌ها را تشکیل می‌دهد. نشان‌های که با تکرار آن برکت و پیروزی و خوشبختی را به ارمغان می‌آورد که علاوه بر تشابهاتش با آثار ساسانی که نشان از اختصاص این نشان‌ها در یک دورهٔ زمانی است از ویژگی‌های مهم این نقوش تقارن و تکرار پیوستهٔ آن‌هاست که مهم‌ترین شاخصهٔ هنر گچ‌بری ساسانی است. این نشان‌ها نگرش جامعهٔ ساسانی شرق ایران را نسبت به پیرامون و طبیعت را نشان می‌دهد و تجلّی‌گاه ایده‌آل‌ها، حقایق و ارزش‌های مطلق انسانی خراسان دورهٔ ساسانی است؛ بنابراین در بنای بندیان درگز علاوه بر دید تاریخی به‌صورت ارتباطی منحصربه‌فرد، باورها، رسوم و ارزش‌ها را تقویت می‌کند و به تصویر می‌کشد.

هنر ساسانی نمودار احترام و تعلق ساسانیان به آیین مزدیسنا و زرتشت است، وجود نقش آتشدان در مرکزی‌ترین بخش محراب تالار بندیان نشان از جنبهٔ نمادین پیچیده‌ای دارد که با آیین زرتشت پیوند ناگسستنی خود را نشان می‌دهد. همچنین حضور ایزد بانو آناهیتا که علاوه بر تقدّس بر جنبهٔ الهی فرمانروا، نشان از پیوند عمیق مردم با باورهای پیش از آن دارد؛ بنابراین فقط با آگاهی و شناخت در نشانه‌هاست که درک مفاهیم هنری و مذهبی امکان‌پذیر می‌گردد. آیین زرتشت نیز که شاهان ساسانی بدان پای‌بند بودند تنها از طریق تصویرهای مظهری (سمبولیک) در آثار رسمی تاریخی منعکس گردید. در نقوشی مانند صحنهٔ شکار، صحنهٔ نبرد و پیروزی که نشان از قدرت و عظمت شاه ساسانی در پیروزی بر نیروهای اهریمنی، در صحنهٔ آیینی با حضور آناهیتا و کوزه آبی که بر زمین می‌ریزد تا حیاتی جاودانه برای زمین فراهم کند؛ همچنین حضورش در کنار آتشدان برای متبرّک کردن شاهی که حمایت او را داراست؛ و در صحنهٔ تاج‌بخشی با حضور آناهیتا و اهورامزدا در کنار شاه به اهمّیّت این واقعه نه‌تنها در بندیان بلکه در آثار ساسانی نمادی از ارج‌گذاری بر مقام شاه، الوهیت بخشیدن به آن، مشروعیت و تأیید پادشاهی است. قدرت نقوش و

نمادهای دورهٔ ساسانی از طبیعت پیرامونی و هم‌چنین از تفکّر دینی عصر خویش تأثیر پذیرفته و هدفشان تأثیرگذاری بر نظریّهٔ الهی بودن مقام شاهنشاهی است.

کتاب‌نامه

۱- آذرگشنسب، ا. (۱۳۷۲). مراسم و آداب زرتشتیان. تهران: فروهر.

۲- آذری، ع. (۱۳۵۳). «بحثی پیرامون زندگی و فعّالیّت روحانیون بزرگ ساسانی». بررسی‌های تاریخی، ۹ (٤)، صص ٤١ ٧٤.

۳- آموزگار، ژ. (۱۳۷٤). تاریخ اساطیری ایران. تهران: سمت.

٤- آلتهایم، ف. (۱۳۹۳). ساسانیان و هون‌ها. ترجمهٔ هوشنگ صادقی. چاپ اوّل. تهران: تاجیک.

٥- اتینگهاوزن، ر.، و یار شاطر، ا. (۱۳۷۹). اوج‌های درخشان هنر ایران. ترجمهٔ هرمز عبدالهی و رویین پاک‌باز. تهران: آگاه.

٦- احمدی، ح.، و شکفته، ع. (۱۳۹۰). «تزیینات گچی در معماری قرون اوّلیهٔ اسلامی ایران (قرن ۱ تا ٥ ه ق)». فصلنامه ادبیّات و هنر دینی، ٤، صص ۱٥۰ ۱۲٥.

۷- انصاری، ج. (۱۳٦٦). «گچ‌بری دوران ساسانی و تاثیر آن در هنرهای اسلامی». فصلنامه هنر، ۱۳، صص ۳۷۳ ۳۱۸.

۸- بشاش کنزق، ر (۱۳۷٦). قرائت کتیبه ها بندیان درگز «دستگرد یزد شاپوران» گزارش‌های باستان‌شناسی۱. تهران: پژوهشکده باستانشناسی سازمان میراث فرهنگی کشور.

۹- بهزادی، ر. (۱۳٦۷). «نقش نماد در فراخنای اساطیر». نشریّهٔ مطالعات ایرانی، ۱ (۱)، صص ۸۸ ۷۱.

۱۰- بهزادی، ر. (۱۳٦۷). «شمار و تقدّس آن در ایران باستان». چیستا، ٥ (۱۰)، صص ٨٥٦ ٨۳٤.

۱۱- پاکباز، ر. (۱۳۸٥). دایرةالمعارف هنر. چاپ پنجم. تهران: انتشارات فرهنگ هنر.

۱۲- پرادا، ا. (۱۳۷٥). هنر ایران باستان؛ تمدن‌های پیش از اسلام. ترجمهٔ یوسف مجیدزاده. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳- پوپ، آ.ا. (۱۳۸۷). گچ‌بری‌های ساسانی، سیری در هنر ایران. ترجمهٔ نجف دریا بندری و دیگران. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۱٤- پوپ، آ.ا.، و اکرامن، ف. (۱۳۸۷). بررسی هنر ایرانی. زیر نظر سیروس پرهام. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱٥- سیّدعلیزاده، س.ا.، و شیشه‌بری، س. (۱۳۸۹). «وجود پیدایش چلیپا و نقش آن در معماری». فصلنامه یزد و یزدی‌ها، ۲ (٦).

۱٦- ثعالبی. (۱۳٦۸). تاریخ ثعالبی(غرر اخبار ملوك و سیرهم). ترجمهٔ محمّد فضایلی. تهران: نقره.

۱۷- جونز، ه. (۱۳۸۳). جغرافیای استرابو، سرزمین‌های زیر فرمان هخامنشی. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده تهران: موقوفات دکتر محمود افشار.

۱۸- چهری، م.ا. (۱۳۸٦). «پژوهشی در گچ‌بری‌های ساسانی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد در رشتهٔ باستان‌شناسی. زاهدان: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱۹- خالدیان، س. (۱۳۸۷). «تاثیر هنر ساسانی بر سفال دورهٔ اسلامی». باستان پژوهی، ۱۱ (۱٦)، ۳۰ ۱۹.

۲۰- خان‌مردای، م. (۱۳۸٥). «گچ‌بری‌های قلعه یزدگرد، مضامین و فنّاوری و تاثیرات آن بر گچ‌بری‌های ساسانی و اسلامی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. تهران: دانشگاه تهران.

۲۱- رهبر، م. (۱۳۷٦). کاوش های باستان‌شناسی بندیان درگز، گزارش‌های باستان‌شناسی۱. تهران: پژوهشکده باستان‌شناسی و سازمان میراث فرهنگی کشور.

۲۲- رهبر، م. (۱۳۷۸). «معرّفی آدریان (نیایشگاه) مکشوفه در دوران ساسانی در بندیان درگز و بررسی مشکلات معماری این بنا». مجموعه مقالات دومین کنگرهٔ معماری و شهرسازی ایران. جلد دوم. به کوشش دکتر باقر آیت‌الل زاده شیرازی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۲۳- رهبر، م. (۱۳۸۲). «کاوش‌های باستان شناسی در بندیان درگز». دانش و مردم، ٤ (۱۲)، صص ۵۹ ۵۸.

۲٤- رهبر، م. (۱۳۹۰). «آتشکده بندیان درگز، یک بار دیگر». پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس، ۳ (٥ ٤).

۲۵- روتر، ا. (۱۳۸۷). تاریخچهٔ معماری دورهٔ ساسانی، در بررسی هنر ایران. به کوشش آرتور پوپ و فیلیس اکرامن. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲٦- ریاضی، م.ر. (۱۳۸۱). بافته‌ها و نقوش ساسانی. تهران: گنجینهٔ هنر.

۲۷- ریاضی، م.ر. (۱۳۸۸). «موجودات پتداری». نشریّهٔ طراحی ایران نشان. شمارهٔ ۲۱.

۲۸- زکریایی‌کرمانی، ا. (۱۳۸۵). «بررسی نقوش اساطیری در منسوجات ساسانی». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر. دانشگاه تربیت مدرس. تهران.

۲۹- زمرشیدی، ح. (۱۳۹۳). «هنرهای تزیینی و پدیده‌های شگرف گچ‌بری در معماری ایران». فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات شهر ایرانی و اسلامی، ۵ (۱۷)، صص ۳۳ ۱۹.

۳۰- سرفراز، ع.ا.، و فیروزمندی، ب. (۱۳۸٦). باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی، ساسانی. تهران: انتشارات مارلیک.

۳۱- سلطان‌زاده، ح. (۱۳۵۷). معماری کلاسیک. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۳۲- سودآور، ا. (۱۳۸٤). فرّه ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان. تهران: نشر نی.

۳۳- شایسته‌فر، م. (۱۳۸۲). «نقش تزیینی و پیام رسانی کتیبه در معماری اسلامی». کتاب ماه هنر، شماره ۹۰-۸۹.

۳٤- شوالیه، ژ.، و گربران، آ. (۱۳۸٤). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: نشر جیهون

۳۵- شیپمان، ک. (۱۳۹۰). مبانی تاریخ ساسانیان. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: انتشارات فرزان روز.

۳٦- شیپمان، ک. (۱۳۸۳). تاریخ شاهان ساسانی. ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

۳۷- صمدی، م. (۱۳۸۳). ماه در ایران از قدیمی‌ترین ایّام تا ظهور اسلام. تهران: علمی و فرهنگی.

۳۸- طبری. (۱۳٦۲). تاریخ طبری یا تاریخ الرسل الملوک. ترجمهٔ ابولقاسم پاینده. تهران: اساطیر.

۳۹- کاسیرر، ا. (۱۳۹۰). زبان و اسطوره. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: مروارید.

٤۰- کریستن‌سن، آ. (۱۳٦۷). ایران در زمان ساسانیان. ترجمهٔ رشیدیاسمی. تهران: دنیای کتاب.

٤۱- کروگر، ی. (۱۳۹٦). تزیینات گچ‌بری ساسانی. ترجمهٔ فرامرز نجد سمیعی. تهران: سمت.

٤۲- کشتگر، م. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی چلیپا به‌عنوان نماد دینی در تمدن‌های ایران باستان، بین‌النّهرین، چین و هند». فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، ۵ (۱۲)، صص ۷۲ ٦۳.

٤۳- کیانی، م.ی. (۱۳۷٤). تزیینات اسلامی وابسته به معماری ایران در دورهٔ اسلامی. تهران: سمت.

٤٤- گیرشمن، ر. (۱۳۵۰). هنر ایرانی در دوران پارتی و ساسانی. ترجمهٔ بهرام فره‌وشی. جلد دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

٤٥- متین دوست، ا. (١٣٨٤). باورهای آریاییان. اصفهان: چهار باغ.

٤٦- معین، م. (١٣٦٠). فرهنگ معین. تهران: امیرکبیر.

٤٧- منصوری، امیر.، و کریمیان، غ.ر (۱۳۹۱). «هنر گچ‌بری دورهٔ ساسانی در محوطهٔ برزوقاله کوهدشت لرستان». فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه، ٥ (١٠)، صص ٨٢ ٧٣.

٤٨- موسوی، ز.، و آیت‌اللهی، ح. (۱۳۹۰). «بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی». فصلنامه علمی پژوهشی نگره، ٦ (١٧)، صص ٥٧ ٤٧.

٤٩- محبی، ح.ر. (۱۳۹۲). «تحلیل کارکردهای دلالتی انسان در دستگاه‌های نشانه‌ای ایران ساسانی». مجلّهٔ انسان شناسی، ١٠ (١٨)، صص ١٨٢ ١٥٧.

٥٠- هال، ج. (۱۳۹۲). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

٥١- هرتسفلد، ا (۱۳۸۱). ایران در شرق باستان. ترجمهٔ همایون صنعتی زاده. چاپ اوّل. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی .

٥٢- هرمان، ج. (۱۳۹۲). تجدید حیات هنر و تمدن ایران در ایران باستان. ترجمهٔ مهرداد وحدتی. چاپ اوّل. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

٥٣- هینلز، ج (۱۳۸٥). شناخت اساطیر ایران. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.

٥٤- یونگ، ک. گ. (۱۳۸۱). انسان و سمبل هایش. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.

55- Thompson. D. (1976). *Stucco Frome Chal Tarkhan-Eshqabad near Rayy*. London Archaeological Institute Publications.

56- URL 1. *http://dargaz.razavichto.ir/Index-fa.aspx*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی