جلوه شکارگاه‌های ساسانی در آرایش کاخ‌های اموی با مقایسه موردی تاق‌بستان کرمانشاه و کاخ قُصَیر عَمره

امیر بهرامی
دانش‌آموخته‌ی کارشناسی‌ارشد باستان‌شناسی دانشگاه محقق‌اردبیلی
amirbahram557@yahoo.com

کریم حاجی‌زاده باستانی
استادیار گروه باستان‌شناسی دانشگاه محقق‌اردبیلی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۰۲
(از ص ۱۱۹ تا ۱۳۸)

چکیده

هنر روزگار ساسانیان در بسیاری از ویژگی‌های خود، چکیده‌ای بسیار پربار از زمینه‌های هنری ایران‌باستان و در واقع واپسین نمود آن شناخته شده است. در هنر ساسانیان، هم ویژگی درباری و هم نمودهای مذهبی به‌چشم می‌آید. در این نوشتار، تأثیر هنر ایرانی- ساسانی در زمینه جلوه‌های شکارگاه شاهانه در آفرینش هنر درباری امویان، با مقایسه موردی یکی از کاخ‌های اموی (قُصَیر عَمره) و یک اثر ارزنده از دوران ساسانیان در باختر ایران (تاق‌بستان کرمانشاه) بررسی گردید. هدف از انجام پژوهش، شناخت هرچه بیش‌تر نفوذ هنر ایرانی- ساسانی در هنر پس از آن دوره (هنر اسلامی) و به‌ویژه هنر غیرمذهبی در قالب هنری شاهانه و درباری که امویان از ایرانیان برگرفته‌اند، بوده است. در این جستار، هم‌چنین ویژگی‌های بارز هنری هر دو مورد مقایسه شده، مورد بررسی قرار گرفته است. اهمیت جانوران تزئین شده، گیاهان و نقش مایه‌های نمادین در هنر ساسانی موضوعی است که هنوز نیاز به اندیشه بیش‌تری دارد. هنرهای تزئینی ساسانی، اغلب نمادهایی ویژه و حتی ناشناخته را بازگو می‌کنند که برخی از آن‌ها با همان مفهوم و یا شاید بدون مفهوم نمادین در هنر اموی نیز، نفوذ کرده است. آن‌چه از نتیجه این پژوهش برآمده، نشان می‌دهد که در بسیاری از جنبه‌ها نقوش تاق بزرگ که تداعی کننده صحنه‌های شکار و بزم شاهانه است، نفوذ خود را در نگارگری کاخ قُصَیر عَمره نشان داده است. این نکته، می‌تواند بدین معنا باشد که یا هنرمندان دربار اموی که شاید برخی از آن‌ها ایرانیان بوده‌اند، از نزدیک این تاق را دیده و گرته‌برداری انجام داده‌اند و یا این‌که نمونه‌های هنری همانند آن را در دسترس داشته‌اند؛ البته این نوشتار تأکیدی ندارد که نقوش تاق‌بستان را نمونه‌ای مستقیم برای وام‌گیری هنرمندان نگارگر در قُصَیر عَمره به‌شمار آورد و تنها با معرفی نمونه‌هایی از همانندی‌های میان آنان، گوشه‌ای از تأثیر هنری، از واپسینه‌ی روزگار ساسانی به آغاز اسلام را نشان می‌دهد.

کلیدواژگان: هنر ایرانی- ساسانی، نقوش‌برجسته تاق‌بستان، قُصَیر عَمره ، نقاشی، جلوه‌های شکار.

مقدمه

در سده‌های نخستین اسلامی، در بارگاه شاهانه امویان و در آرایش کاخ‌های آن‌ها هنرمندان بسیاری به‌کار گماشته شدند تا امیال و خواسته‌های عرب‌های بیابان‌گرد را برآورده سازند. بی‌گمان شماری از این هنرمندان ایرانیان بودند، چراکه با نگاهی به شیوه‌های آرایه‌ای، نگارگری، پیکره سازی و... در این کاخ‌ها به روشنی نمود هنری ایرانیان و ویژگی هنری ساسانیان به‌چشم می‌آید.

کاخ قُصَیر عَمره، یکی از نمونه‌های معماری غیرمذهبی امویان است که با نقاشی‌های دیواری بسیار زیبا شناخته شده است. در این کاخ و به‌ویژه در گرمابه آن، نگاره‌هایی با شیوه‌های برگرفته و ترکیب یافته از هنر سرزمین‌های فتح شده مانند ایران، بیزانس و سوریه، به‌خوبی نمایانده شده است. در میان هنر نمایی‌های موجود در این کاخ، هنر ایرانی–ساسانی بسیار چشم‌گیرتر از سایر سرزمین‌ها است. در مقایسه نگاره‌های مربوط به صحنه‌های شکار و بزم شاهانه در این کاخ اموی با نقوش برجسته ایوان بزرگ تاق‌بستان در کرمانشاه جنبه‌هایی از پیروی هنری امویان از ساسانیان را می‌توان شناخت. به‌نظر می‌رسد که نفوذ سیمای شکار و نمایش نخچیرگاه شاهانه و مجالس بزم و قدرت‌نمایی شاهان در نگاه نخست، بسیارچشم‌گیر و تأثیرگذار بوده است. هم‌چنین استفاده از بسیاری از الگوهای هنری ساسانیان مانند اصل تمام‌رخ نمایی، شیوه‌ی پوشش، بهره‌گیری از نمادهای ایرانی و... را می‌توان جستجو نمود.

روش انجام پژوهش توصیفی– تحلیلی است که روشی پایه‌ای در «مطالعه تطبیقی» که شیوه‌ی بیش‌تر مطالعات وابسته به تاریخ است و در پژوهش حاضر، تحلیل‌ها با استفاده از این شیوه انجام گرفته است. با کاربرد این روش آرایه‌های متعلق به نقوش برجسته‌های شکار در تاق بزرگ بستان در قیاس با الگوها و ویژگی‌های تزئینی مورد استفاده در آثار نقاشی شده در کاخ اموی قُصَیر عَمره مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در این جستار هدف محوری، آشنایی با آن دسته از نقش‌مایه‌های تزئینی استفاده شده در قُصَیر عَمره است که از نظر نقش، طرح و گاه شیوه‌ی اجرا از هنر ایران به‌ویژه در روزگار ساسانیان به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم تأثیر گرفته است. در این پژوهش، از روش ترکیبی (میدانی و کتابخانه‌ای) در گردآوری داده‌ها بهره برده شده و ابزار گردآوری اطلاعات نیز، شامل شناسه‌برداری و عکس‌برداری است. ارزیابی داده‌ها نیز، به روش کیفی بوده و تحلیل کیفی ناظر به اقتباس‌ها و تأثیرپذیری‌هایی است که از هنر ایران‌باستان در نمونه‌های گزینشی انجام شده است.

زمینه‌های نفوذ هنر ایرانی– ساسانی در هنر درباری اموی

یکی از پیچیده‌ترین مسائل تاریخ هنر خاورمیانه این است که چگونه سنت‌های شمایل‌نگاری یا دست‌کم شکل‌های هنری از واپسینه‌ی دوران تاریخی به دوران اسلامی انتقال یافته است. از جمله احتمالات، این نظریه است که سنن هنری طی چندین سده بدون دگرگونی و بدون گسست میان مردم ادامه داشته‌اند و هنگامی که در سده دهم م. حامیان هنر در صدد آفرینش آثار هنری تازه برآمدند. هنرمندان توانستند سبکی را زنده کنند که در یک جامعه محلی و به دور از گرایش‌های شدید ضد شمایل‌نگاری صدر اسلام شکوفا شده بود (کیل، ۱۳۸۱). به احتمال در میان آن دسته از بازمانده‌های باستانی که مورد تقلید قرار گرفته‌اند یا به‌عنوان الگو برای آفرینش‌های هنری به

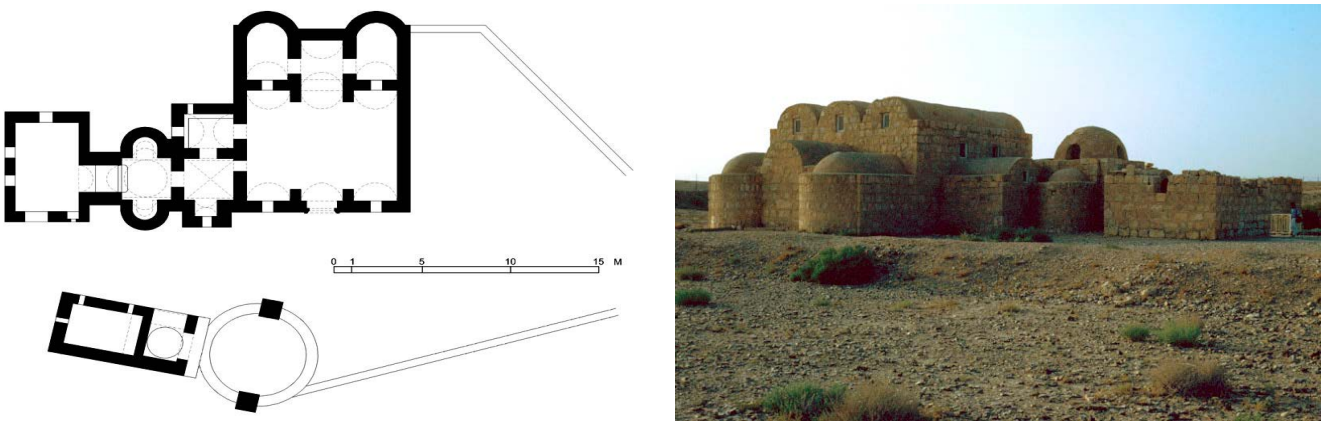
کار رفته‌انـد، یادمان‌هـای پایکولـی و مغـاره‌ی تاق‌بسـتان از جملـه تأثیرگذارتریـن آثـار دوران پیـش از اسـلام بوده‌انـد (پیشـین: ۵۴).

می‌تـوان، فرهنـگ اسـلامی را به‌طـور اعـم و هنـر اسـلامی را به‌طـور اخـص، نوعـی پیونـد بـا دیگـر آثـار هنـری دانسـت. درجـه و شـدت ایـن پیوندهـا تـا حـدودی بسـتگی بـه بدنـه‌ای داشـت کـه چیـزی بـه آن افـزوده شـده بـود. میـزان دانسـته‌های مـا اجـازه نمی‌دهـد سرگذشـت باستان‌شناسـی صـدر اسـلام را به‌گونـه‌ای کـه شـامل کلیـه مناطـق و مسـائل گـردد، به‌دسـت دهیـم (گرابـار، ۱۳۷۹: ۲۲). دیـن اسـلام برخـلاف مسـیحیت، در آغـاز به‌وسـیله افـرادی انگشـت شـمار گسـترش نیافـت، بلکـه بـا سـاختن دولتـی بـزرگ کـه پیروانـش بـا آن بیگانـه بودنـد، توانسـت بـر شـمار پیـروان خـود بیفزایـد و کم‌کـم ویژگی‌هـای فکـری و هنـری خـود را بگسـتراند و پـس از چنـد سـده امپراتـوری شـکوفا شـود و از ایـن رهگـذر هنر، فلسـفه و آموزه‌هـای اجتماعـی ویـژه خـود را پدیـد آورد (اتینگهـاوزن و گرابـار، ۱۳۸۳: ۱).

خلفـای امـوی، عرب‌هـای بیابان‌گـردی بـا ویژگی‌هـا و آداب و رسـوم صحراگـردان بودنـد و تقریبـاً بـه همان‌گونـه نیـز، مانـده اسـت. آن‌هـا مردمانـی خودپرسـت و عیـاش بودنـد کـه زمان بسـیاری از عمـر خـود را در بیـرون از دمشـق، در اردوگاه‌هـای نیمـه وقـت یـا «بادیـه» بـه سـر می‌بردنـد. در همان‌جـا باغ‌هـا و شـکارگاه‌های خصوصـی محصـور به‌وجـود آوردنـد. بـرای آبیـاری باغسـتان‌ها و نگـه‌داری شـکارگاه‌های خصوصـی، بـه احتمـال بسـیار از شـیوه‌های ساسـانیان پیـروی کردنـد. بـا وجـود ایـن، در سـاختمان حمام‌ها کـه بخش اصلـی ایـن اردوگاه‌ها را تشـکیل مـی‌داد، از سـبک معمـاری واپسـینه‌ی رومیـان کـه به‌طـور مطمئـن هنـوز در سـوریه وجـود داشـت الهـام گرفتنـد (هـوگ، ۱۳۶۸: ۲۹). بیش‌تریـن آثـار معمـاری غیرمذهبـی شـناخته شـده‌ی دوره‌ی امـوی در مکان‌هـای غیرشـهری، نـه در شـهرهای بـزرگ امپراتـوری پدیـد آمدنـد (اتینگهـاوزن و گرابـار، ۱۳۸۳: ۳۷-۳۶). ایـن کاخ‌هـا به‌جـز زیبایـی هنـری و معمـاری، یـک مفهـوم دیگـر را نیـز، می‌رسـانند و آن انعـکاس شـوق و آرزوی ولی‌نعمت‌هایـی اسـت کـه مسـئول بنـای آن‌هـا بوده‌انـد؛ یعنـی خلفـای نخسـتین، بدان‌وسـیله می‌خواسـتند تمـاس خویـش را بـا صحـرا نگه‌دارنـد یـا دسـت‌کم بتواننـد شـکار را به‌عنـوان ورزشِ بـدوی ادامـه دهنـد، مگـر آن‌کـه سـرعت فتوحاتشـان موجـب ایسـتایی تجاوزهـای پیوسـته و پیاپـی شـود کـه پیش‌تـر، هـم ورزش و هـم وسـیله‌ی ثـروت انـدوزی بـود. درون و بـرون بسـیاری از ایـن کاخ‌هـا، بـا تحمـل زحمـت فـراوان آرایـش شـده و بناهایـی کامـلاً گسـترده، پرتجمـل و راحـت بودنـد کـه شـمار بسـیاری از همراهـان و ملازمـان دربـار را درون خـود جـای مـی‌داد (رایـس، ۱۳۷۵: ۱۷). ایـن نوشـتار بـرآن نیسـت کـه تمامـی فرضیـات ممکـن در زمینـه‌ی انتقـال نقـوش ایرانی-ساسـانی بـه هنـر اسـلامی را بررسـی کنـد؛ هم‌چنیـن پافشـاری بـر ایـن موضوع نیسـت کـه تاق‌بسـتان به‌عنـوان نمونـه‌ی اصلـی انتقـال هنـر ساسـانیان بـه کاخ‌هـای امـوی معرفـی گـردد. تنهـا بررسـی و معرفـی چنـد نمونـه هنـری کـه هماننـدی آشـکار بـا نگاره‌هـای کاخ قُصَیرعَمـره را نشـان می‌دهـد، قطره‌ایـی انـدک از دریـای وام‌گیـری هنـری، سیاسـی، فرهنگـی را در صـدر اسـلام از ایرانیـان بیـان می‌کنـد. آن‌چـه هویداسـت، در جابه‌جایـی فرهنگ‌هـا در همـه‌ی روزگاران از دیرباز تـا بـه امـروز همیشـه فرهنـگ پویاتـر و پربارتـر، کاسـتی‌ها و کمبودهـای فرهنگ‌هـای سـاکن را زیـر نفـوذ خـود قـرار می‌دهـد. بدیـن معنـا کـه یـک جامعـه‌ی فرهنگـی هرچنـد دارای قـدرت سیاسـی بالایـی باشـد و بتوانـد بـر جوامـع دیگـر دسـت‌اندازی کنـد تـا هنگامـی کـه پیشـینه‌ی فرهنگـی پربـاری از خـود نداشـته باشـد، ناگزیـر بـه پیـروی از نمودهـای فرهنگـی و هنـری سـایر جوامـع پیـش از خـود اسـت.

کاخ قُصَیر عَمره

ایـن بنـا، در حـدود ۸۰ کیلومتـری خـاور اَمـان در اردن هاشـمی قـرار گرفتـه و در سـال ۷۱۵ م. سـاخته شـده اسـت. بنـای مزبـور، شـامل یـک سـالن پذیرایـی و یـک گرمابـه در کنـار هـم بـود کـه در گذشـته بـه گونـه‌ی باشـکوهی بـا موزاییـک، مرمـر و دیـوار نـگاره آراسـته شـده بـود. در ایـن مـکان اطرافیـان صاحب‌خانـه ناگزیـر بـه بیتوتـه در زیـر چـادر بودنـد (هـوگ، ۱۳۸۷: ۳۰-۲۹). بـا بررسـی قُصَیرعَمـره، مشـخص می‌شـود کـه تنهـا امیـران و بـه احتمـال زیـاد شـاهزادگان حاکـم بـه بودجـه‌ی لازم بـرای طراحـی و سـاخت این‌گونـه بناهـا دسترسـی داشـته‌اند (Grabar, 1993: 189). در معمـاری ایـن بنـا، تأثیـر هنرهـای پیـش از اسـلام پیداسـت، به‌طوری‌کـه تاق‌هـای عرضـی کـه گنبدهـای طولـی را بـر دوش می‌کشـند، بـه روش ساسـانی کـه عرب‌هـا از ایـران گرفتنـد سـاخته می‌شـدند. سـاختن تاق‌هـای هلالـی و گنبـد در ایـران، عـراق و سـوریه پیـش از اسـلام رواج داشـته اسـت. نقشـه ایـن کاخ، احتمـالاً از کاخ‌هـای ایـوان‌دار ساسـانی در تیسـفون گرفتـه شـده اسـت (تولایـی، ۱۳۸۸)، (تصویـر ۱).



▲ تصویـر ۱: نمـای دور و پـلان کاخ قُصَیـر عَمـره (archnet.com).

نقاشـی‌های ایـن کاخ، داده‌هـای اصلـی برای بررسـی دانشـمندان اسـت. اسـلام شناسـان از وجـود تصاویـری بـا تمامـی موضوعـات هنـری از جهانـی که به‌عنـوان یـک محیـط ایکنوپوپ[1] شـناخته شـده آگاهـی یافتـه و این‌گونـه بـه نظـر رسـیده کـه از سـری آثـار اصلـی تصویرنگاری اسـلامی خـارج بـوده اسـت. بیش‌تـر ایـن آثـار، در گروهـی قـرار می‌گیرنـد کـه بـه موضوعاتـی می‌پردازنـد کـه هنـوز کامـل شـناخته نشـده‌اند. نقاشـی‌های قُصَیرعَمـره نخسـتین‌بار توسـط «دالتـون»[2] و «دیـل»[3] به‌عنـوان مجموعه‌هـای هنـری بیزانـس شـناخته شـدند. شـاهزادگان امـوی کـه دسـتور سـاخت ایـن نقاشـی‌ها را داده‌انـد، آشـکارا بـه سـبک تصویرگـری اصلـی مدیترانـه و هم‌چنیـن جهـان ایرانـی و نیـز، شـماری عناصـر بـا منشـأ دورتـر بهـره گرفته‌انـد. «هرتسـفلد»، بـر ایـن بـاور اسـت کـه یکـی از ارزش‌هـای اصلـی قُصَیرعَمـره در ضـد هلنـی کـردن هنـر اسـلامی اسـت، پروسـه‌ای کـه بعدهـا در نقاشـی‌های سـامرا در سـده‌ی نهـم م. و آثـار فاطمـی و ایوبـی در سـده‌های یازدهـم و دوازدهـم م. نشـان داده شـده اسـت (Grabar, 1988: 159). هنـر ایـران ساسـانی، تأثیـر عمیقـی در نقاشـی‌های قُصَیـر عَمـره دارد (Grabar, 1993: 197).

تـا کنـون مطالعـات بسـیار کـم و ناقصـی بـر روی ایـن آثـار صـورت گرفتـه اسـت. بـه نظـر می‌رسـد کـه سـفارش دهنـدگان اثـر موضوعاتـی را درخواسـت کـرده کـه از توانایـی اجـرای نقاشـان خـارج بـوده، چراکـه تصویرگـری آن‌هـا تقریبـاً خـام دسـتانه اسـت (Ibid:

1. Iconophop
2. Dalton
3. Diehl

197). در نگاره‌های قُصَیرعَمره، می‌توان صحنه‌های نقاشی شده بسیاری را در مقایسه با نمونه‌های هنری ساسانیان در نظر گرفت که از جمله: صحنه شش شاه ایستاده از روبه‌رو که تمامی حالات بدنی (اصل تمام‌رخ) و شیوه پوشش، تاج و سربندهای آن‌ها و حتی بیش‌تر جزییات نقش شده بر روی پوشش آن‌ها و... آشکارا برگرفته از هنر ایرانی-ساسانی است (تصویر ۲). "شمار بسیار تصاویر زنان پوشیده، نیم‌پوش و تمام برهنه قابل توجه است؛ اما با این حال این تصاویر فضای مهمی از صحنه‌ها را در برنگرفته است و پاهای زمخت و چاق و طرز ایستادن آن‌ها مشخصاً تحت تأثیر هنر دوره باستان و دوره ساسانی بوده است" (Ibid: 206). این نمونه‌ها در هنر ایرانیان و ساسانیان بسیار به چشم می‌آید. به‌طوری‌که صحنه شاه بر تخت نشسته را در مهرهای ایلامی و بسیاری از هنرهای دیگر مانند نقاشی، فلزگری، نقش برجسته و... در دوره‌های گوناگون تاریخ ایران می‌توان پیگیری نمود. در روزگار اشکانیان، از شیوه‌ی برجسته‌نمایی نقوش اصلی صحنه با روش قلم‌گیری استفاده می‌شده است. نقوش اصلی با رنگ‌آمیزی رنگ‌های تند، برجسته به نظر می‌آمدند و بُعد پیدا می‌کردند و با رنگ تیره‌تر قلم‌گیری می‌شدند تا از پس‌زمینه تمایز پیدا کنند. پس‌زمینه با رنگ‌های کم‌رنگ، بدون بُعد نشان داده می‌شدند. چهره‌نگاری بی‌تحرک و از روبه‌رو یا به عبارت دیگر، تمام‌رخ نمایی با نگاه خیره به روبه‌رو از ویژگی‌های چهره‌نگاری دوره‌ی اشکانی است که در نقاشی دیواری نیز، علاوه‌بر چهره‌های سه چهارم رُخ و نیم‌رُخ دیده می‌شود. چهره‌ی خدایان از روبه‌رو، چهره‌ی افراد زمینی برحسب پایه و مقام از روبه‌رو تا نیم‌رُخ و به شکل واقعی آن‌ها کشیده می‌شدند. تقابل بخشی به اندام نیز، شیوه‌ای است که در دوره اشکانی از سده‌ی نخست م. باب شده است. آرایش چهره، مو و پوشاک افراد نیز، به دقت اجرا شده و معرف شخصیت واقعی آن‌ها در نقاشی‌ها بوده است (فریه، ۱۳۷۴: ۵۶-۵۱ ؛ کالج، ۱۳۸۰: ۱۴۷-۱۴۵).

نکته مهم درباره‌ی نقاشی‌ها، تعداد و تنوع شدید آثار است به گونه‌ای که نمی‌توان آن‌ها را به صورت یک مجموعه در نظر گرفت و باید هر کدام را به صورت جداگانه بررسی نمود (Grabar, 1993: 198). فضایی که برای نقاشی گزینش شده، به اندازه‌ایی گسترده است که برای ایجاد صحنه‌هایی با ابعاد بزرگ و همراه با جانوران مناسب است. چهار صحنه که کمابیش با موضوع شکار در ارتباط است، برجای مانده که

▶ تصویر ۲: نقش شش شاه اموی (archnet.com)

▲ تصویر ۳: نمونه ای از نگاره های مربوط به شکار در کاخ قُصَیر عَمره (archnet.com)

تمامی آن‌ها در سالن اصلی حمام (تلفیق شاهنشین قرون میانی و اپادیتریوم[1] رومی) که هنگام کشف تقریباً غیرقابل مشاهده بودند و تمامی آن‌ها مرمت شده‌اند. بر روی یکی از دیوارها در زیر تصویر معروف ۶ شاه، یک باند دراز به طول بیش از ۷ متر و با ارتفاع حدود یک و نیم متر قرار دارد که بر آن تصویر نبرد (شکار) گورخرها (اسب‌های وحشی) دیده می‌شود (Grabar, 1988: 163). در اطراف جانوران، سوارکاران هستند که تقریباً سه نفر از آن‌ها قابل مشاهده است، دو تن از آن‌ها در حال تاختن هستند و سومی در گوشه‌ی چپ تصویر بر زمین افتاده است. صحنه زنده و پرتحرک و دارای بُعد و طراحی اولیه در ترکیبات و تصویرگری انسان و اشیاء دارد؛ اما یک نیرومندی خاصی در حرکت جانوران دیده می‌شود. دو صحنه‌ی دیگر بر روی دیوارهای شمالی و جنوبی قرار دارد. آن‌ها بسیار کم‌تر سالم مانده‌اند، با این‌حال طرح‌بندی کلی آن‌ها روشن و آشکار است. در یکی از این صحنه‌ها، ۶ نفر مشغول شکار گورخرها و احتمالاً یک شتر هستند. در صحنه‌ی سوم، ۲ نفر با پاهای برهنه و در حال دویدن دیده می‌شوند که مشغول جمع کردن جانوران شکار شده هستند. صحنه‌ی چهارم و آخری که دارای سبک خام دستانه‌تری است، هیچ شخصی را نشان نمی‌دهد و تنها در آن سگ‌هایی دیده می‌شوند که به گاوهای وحشی از ناحیه سر حمله برده‌اند (Ibid: 165). در شعر عرب، به وجود گاوهای وحشی اشاره شده است؛ هم‌چنین در یکی از صحنه‌ها تصویر نبرد شیر و گاو دیده می‌شود. این صحنه همانند موزاییک معروف انتاکیه است، با این وجود نبرد شیر و گاو در بیش‌تر بخش‌های خود، یکی از مضامین اصلی هنر ایرانی است که به تمامی جهان فرستاده شده است. چیدمان صحنه‌های مورد بحث قابل مقایسه با «پیازا آرمارینا»[2] (کاخ شاهی کنستانتین) و کاخ‌هایی که در مسیر اسپانیا و سوریه قرار دارند، همانند است (Ibid: 166). می‌توان گفت که در هر صحنه وقایع به صورت چکیده (چند صحنه با هم) نشان داده شده است. برای مثال سوارکاری که بر زمین افتاده است، احتمالاً پیش از سوارکاران دیگر بوده است. بر کتیبه‌ای که در این‌جا وجود دارد، از واژه امیر استفاده شده که به شاهزاده اموی اشاره دارد (Ibid: 167). از بارزترین نمونه‌های نگارگری در قُصَیرعَمره پرداختن به صحنه‌های شکار و نمایش نخچیرگاه شاهانه است (تصویر ۳). این مضمون که بدنه اصلی پژوهش حاضر را در بَر می‌گیرد، در هنر ساسانیان بسیار چشم‌گیر است، به‌گونه‌ای که در چندین سنگ‌نگاره از شاهان ساسانی و نیز، بر روی ظروف سیمین و حتی پارچه بافی و سایر هنرهای ساسانی مشاهده می‌گردد. آنچه روشن است، نزدیک‌ترین سنگ‌نگاره به حوضه‌ی دسترسی امویان در باختر ایران، نقش برجسته‌های تاق‌بستان است.

نگاره‌های شکار در تاق‌بستان کرمانشاه

فرمان‌روایان ساسانی را رسم بر این بود که پیرامون شهرهای بزرگ و مکان‌های برخوردار طبیعی، باغ‌های سرسبز و زیبایی ایجاد می‌نمودند. این فضاهای سبز و خرم «پَردَئِز» (پردیس) نامیده می‌شدند. تاق‌بستان، یکی از پَردَئِزهای روزگار ساسانی بوده است که به احتمال کاخی تابستانی برای شکار، بزم و تفرج شاهان ساسانی بوده است. پیدا شدن سرستون‌ها و سایر آثار معماری و بازمانده‌های دیوارهای روزگار ساسانی در پیرامون این مجموعه نشان‌گر این موضوع است (جوادی، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

این مجموعه بسیار ارزشمند امروز در باختر ایران‌زمین، در شمال خاوری شهر

1. Apadyterium

2. Piazzza Armarina

کرمانشاه و در کنار کوه «پرآو» (پرآب)، در ۳۰ کیلومتری باختر مجموعه‌ی جهانی بیستون پابرجاست و نمودی بارز از هنرنمایی ایرانیان پیش از اسلام را به رُخ می‌کشد (تصویر ۴). تاق‌بستان، در زبان کُردی به‌نام تاق وَسان (تاق از سنگ) نامیده می‌شود. برای نام این مجموعه باشکوه، نظریات بسیاری در میان باستان‌شناسان و مورخان وجود دارد. برخی از پژوهشگران بر این باورند که نام این مکان بغستان (جایگاه عبادت خدایان) است. مکان این مجموعه باستانی در باختر ایران‌زمین و نزدیکی آن به تیسپون پایتخت شاهان ساسانی و با توجه به ویژگی‌های آب و هوایی منطقه و قرار گرفتن بر سر راه ابریشم و بسیاری دیگر از ویژگی‌های بالقوه، می‌توانست به‌عنوان مکانی ییلاقی، برای بزم و تفرج‌گاه شاهانه دارای ارزش بوده باشد.

نقوش برجسته‌ی تاق‌بستان، نخست از سوی «آبه پوشان» (کشیش اروپایی) در سال ۱۷۹۲م. مورد بازدید قرار گرفت (واندنبرگ، ۱۳۴۸: ۱۰۳-۱۰۲). در پایان سده‌ی چهارم م.، در دیوار سنگی کوه پرآو نقش برجسته‌هایی از اردشیر دوم و شاپور سوم کنده شده است. نقش برجسته‌ی اردشیر در زمینه‌ی مستطیل کنده و قاب‌بندی شده است؛ اما شاهپور سوم این سنت را شکسته، نقش خود و پدرش (شاهپور دوم) را در ایوانی کوچک با تاق گهواره‌ای کنده است. خسرو دوم نیز، با الهام از این مفهوم معماری به ساخت ایوانی بزرگ‌تر در نزدیکی آن پرداخت. بیش‌ترین اهمیت این مجموعه تاریخی-فرهنگی، نمایش جلوه‌های شکار و نمایش نخچیرگاه شاهانه در تاق بزرگ است. پیشینه‌ی این هنر ویژه، در هنر کهن ایرانی بسیار چشم‌گیر است. با این حال که ساسانیان هیچ خویشاوندی میان خود و اشکانیان را نمی‌پذیرند و خود را میراث‌دار هخامنشیان می‌دانند، ولی در بسیاری از شیوه‌های هنری خود وام‌دار اشکانیان بوده و مضامین و شیوه‌های آنان را در هنر خود به‌کار برده‌اند. یکی از جنبه‌های این الگوپذیری نقاشی‌های دیواری است. نقاشی دیواری مربوط به شکار گراز در هترا (حدود ۲۰۰ م.) به‌عنوان پیشینه‌ای برای نقاشی‌های دیواری دوره ساسانیان مطرح می‌شود و قابل قیاس با نقاشی دیواری ساسانی با موضوع شکار در شوش است (waele,2004; Wenco Ricciardi,1996)." «رومن گیرشمن» این نقوش را با نقاشی‌های دیواری شوش مقایسه نموده و بر همانندی میان آن‌ها تأکید می‌ورزد" (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۳۹). دیگر نمونه نقاشی با موضوع شکار در دوره اشکانیان می‌توان، نقش شکار میترا در دورا اُراپوس، در منطقه‌ی فرات بالایی را نام برد. این نقاشی، شاید مربوط به حدود سال ۲۲۰ م. بوده است که میترا را در حال شکار جانوران گوناگون نشان می‌دهد (کالج، ۱۳۸۰: ۲۰۵). خدای خورشید سوریه که برای مدتی طولانی پرستش آن جزء ادیان رسمی روم بود، شدیداً تحت تأثیر خدای خورشید ایرانی میترا که به‌ویژه برای ارتش روم و هم‌چنین یهودیت و مسیحیت مورد احترام بوده، تأثیر پذیرفته است (Rostovtzeff, 1939: 4). احتمال رنگی بودن نقش برجسته‌ها از سوی برخی از پژوهشگران نیز، مطرح شده است. به گونه‌ای که نقش برجسته‌های ایوان بزرگ تاق‌بستان را رنگین می‌دانند. منطقی به نظر می‌رسد که بسیاری از سنگ تراشی‌های ایجاد شده در دوره‌های گوناگون که اوضاع ایمنی مناسبی در مقابل عوامل جوی داشتند، رنگ شده باشند. این نظر را سنگ‌نگاره رنگ‌آمیزی شده دیگری که در نزدیکی تاق‌بستان قرار دارد و در زمان کاربرد رنگ در نقش فتحعلی شاه ایجاد شده، تقویت می‌کند (ریاضی، ۱۳۷۶: ۲۲۱).

درباره‌ی پادشاهی که تاق بزرگ برای ایشان ساخته شده، در میان پژوهشگران تفاوت آراء وجود دارد و برخی همانند «ک. اردمن» باستان‌شناس آلمانی (Erdmann,

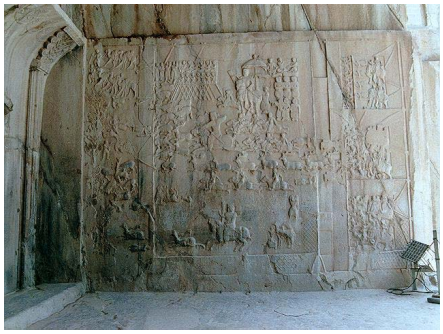
▲ تصویر ۴: نمونه ای از نگاره های مربوط به شکار در کاخ قُصَیر عَمره (archnet.com)

1937) و هم‌چنین «س. ر. موسوی حاجی» در مقاله‌ای (موسوی‌حاجی، ۱۳۸۷: ۸۶)، آن را پیروزشاه (۴۸۴–۴۵۷ م.) و برخی دیگر مانند «هرتسفلد» (و دیگران) آن را خسرو دوم (۶۲۸–۵۹۰ م.) می‌نامند (Herzfeld, 1941). "«پ. م. هولت» شخصیت اصلی شکارشاهی را به پیروی از هرتسفلد، به خسروپرویز نسبت داده است" (ر. ک. به: موسوی حاجی، ۱۳۸۷)؛ البته آن‌چنان که از نشانه‌های موجود در تاق برمی‌آید، نقش خسروپرویز به واقعیت نزدیک‌تر است.

صحنه‌ی شکار گوزن در دیوار شرقی تاق بزرگ در قابی به درازای ۵/۸۰ متر و پهنای ۳/۹۰ متر نقش شده است. در این صحنه، پیل‌ها با پیل‌بانان خود در سه ردیف، گوزن‌ها را از دروازه‌ی سمت راست حصار به درون شکارگاه رَم می‌دهند. این گوزن‌ها به دنبال چند گوزن دست‌آموز که حلقه و روبانی در گردن دارند، در حال گریز نمایش داده شده‌اند. در میان شکارگاه، نقش شاه را در سه بخش، می‌توان مشاهده نمود؛ در بخش بالایی شاه به همراه درباریان به شکارگاه وارد می‌شود و بانویی چتری را بر سر وی نگه‌داشته و صفی از زنان در پشت سر شاه مشغول رامشگری و شادی هستند، دو تن از آنان شیپور در دست دارند؛ برخی چنگ می‌نوازند و برخی دیگر دست می‌زنند. در میانه‌ی صحنه، شاه سوار بر اسب خود با کمان زه شده در پی جانوران شکاری می‌تازد و در پایین صحنه، بر پشت اسب ایستاده و به شکار خود پیروزمندانه می‌نگرد و چند نفر هم به گردآوری جانوران شکار شده می‌پردازند که نشان از پایان شکار است. در سمت چپ حصار، دو ردیف از شتران، گوزن‌های شکار شده را به بیرون از نخچیرگاه می‌برند (تصویر ۵).

صحنه‌ی شکار گراز بر دیوار باختری تاق بزرگ و در قابی به درازای ۵/۷۰ متر و پهنای ۴/۱۳ متر نقش شده است. شکارگاه در مکانی نی‌زار و باتلاقی نشان داده شده است، در سمت چپ قاب، ۱۲ پیل در ۵ ردیف عمودی نقش شده و بر پشت هرکدام از پیل‌ها دو نفر سوار است که پیل‌بانان در حال رَم دادن گله گرازها از پناه‌گاه خود به درون نی‌زارها برای قرارگیری در تیررَس شاه هستند. در بخش بالایی صحنه، قایقی با

تصویر ۵: نمای کلی از مجموعه تاق‌بستان در شمال خاوری شهر کرمانشاه (نگارندگان، ۱۳۹۲). ◄



▲ تصویر ۶: پرده شکار در دیوار خاوری تاق بزرگ (نگارندگان، ۱۳۹۲).

پنج نفر سرنشین که شاید بانوان درباری بوده باشند، مشغول دست زدن هستند و دو پاروزن هم قایق را هدایت می‌کنند. در میانه‌ی صحنه، نقش پادشاه با قدی بسیار بلند و تنومندتر نسبت به دیگران نقش شده، درون قایق نخستین ایستاده و کمان خود را به زه کرده و یک بانو تیری را به ایشان تقدیم می‌کند و هم‌چنین در پیرامون ایشان نوازندگان زن قرار دارند. در پیرامون این قایق، پرندگان و ماهیان در میان گیاهان آبزی در پویش هستند. به‌دنبال قایق شاه، قایق دیگری مشاهده می‌گردد که چهار نوازنده‌ی زن، در حال نواختن چنگ هستند. شاه دو گراز بزرگ را با تیری از پای درآورده است، همان قایق در سمت راست تصویر شده، در این‌جا پادشاه با هاله‌ای که بر گِرد سر دارد در دست خود کمانش را با آرامش نگه‌داشته که شاید نشانه‌ی پایان شکار است و در سمت راست صحنه پیل‌هایی که شکارهای کشته شده را با خود به بیرون نخچیرگاه می‌برند (تصویر۶). شکارِ گُراز نسبت به شکارِ بزکوهی و گوَزن در روزگار اشکانیان کم‌تر رایج بوده، ولی این روند در روزگار ساسانیان دگرگون شد، شاید به این دلیل که گراز نماد پیروزی بوده، بر این اساس می‌توان جنبه‌ی ورجاوندی و نمادین بودن شکار، دلالت داشتن بر شکوه شاهی و پیروزی نیکی بر پلیدی را از مفهوم شکار در این هنگامه، بیش‌تر دریافت نمود (Erdmann, 1937: 356-357).

بیان روایت، در هر دو صحنه شکار دیوارهای خاوری و باختری یک‌سان است: گروه شکاربانان و پیل‌سواران دسته‌های بزرگ جانوران شکاری را به نخچیرگاه رهنمون می‌کنند، شاه به همراه بزرگان و خانواده به نخچیرگاه وارد می‌شود، شاه شکار مورد نظر خود را از پای در می‌آورد، شکار پایان می‌پذیرد و شاه پیروزمندانه به شکار خود می‌نگرد، انبوه جانوران شکار شده را به بیرون شکارگاه می‌برند، از گوشت شکارها خوراک ساخته و خوان شاهانه پهن می‌گردد (محبی، ۱۳۸۴: ۹۱).

تجزیه، تحلیل و مقایسه نقوش تاق‌بستان و قُصَیرعَمره

شکار در دوران پیش از اسلام، از بهترین کارها و از افتخارات پادشاهان به شمار می‌رفت. شاه می‌بایست، برای ادامه‌ی شاهنشاهی خود هر سال به روش‌های گوناگون از جمله، شکار و پهلوانی قدرت خود را به اثبات برساند. شکار در هنگامه‌ی ساسانیان، همان اعتبار و ارزش روزگار هخامنشیان را داشت، به این معنی که تفریح عمده شاهان و بزرگان ساسانی شکار بود. در این دوره نیز، چون گذشته برنامه‌ی شکار از پیش فراهم می‌شد؛ به گونه‌ای که شکار شاه همراه با تشریفات بسیار بود و بسیاری از بزرگان دربار ساسانی ایشان را در این کار همراهی می‌کردند (تاجبخش، ۱۳۷۴: ۳۷). ساسانیان بر این باور بودند که شاهنشاهی ایشان، مشیت پروردگار است و جنبه الهی مسئولیت شاه از آن جهت بود که شاهی ودیعه‌ی خداوند و شاهنشاه جانشین خدا در زمین است. این‌که این نیروی آسمانی در وجود شخص شاه باقی است، از پیروزی او در شکار معلوم می‌شده و به این دلیل، شکار شاهانه موضوعی مناسب برای کار هنرمندان در زمینه‌های گوناگون بوده است (پوپ، ۱۳۷۸: ۶۷). در بسیاری از داستان‌های مربوط به پادشاهان ساسانی، بستر موقعیت‌های مهم داستان در فضای شکار و شکارگاه فراهم می‌شود؛ چنان‌که دیدار خسروپرویز با شیرین و شکار قلب خسرو در شکارگاهی رُخ داد و نام این دو را در ادبیات جاودانه نمود (ثعالبی، ۱۳۶۸: ۴۳۹). فردوسی، سراینده شاهنامه در چند بیت شکوه شکار خسرو را چنین به نظم درآورده است:

پس اندر بُدی پانصد بازدار — هم از واشه و چرخ و شاهین شکار
از آن پس برفتند سیصد سوار — پسِ بازداران، با یوزدار
به زیر اندرون هر یکی اشتری — به سر برنهاده ز زر افسری
ز کرسی و خرگاه و پرده سرای — همان خیمه و آخر چارپای
(فردوسی، ۱۹۶۶: ۲۱۲)

آیین شکار، به‌عنوان سنتی دیرینه و رایج در فرهنگ ایرانی که نوعی حفظ آمادگی رزمی و افزایش توان جسمی و روحی در نبرد به‌شمار می‌آید، با تمامی رسوم متداول آن، در دیواره‌های تاق بزرگ بستان به گویاترین شکل خود در طول تاریخ هنر ایران نشان داده شده است. تمامی این نشان‌های فرهنگی در کنار نقوش نمادین جانوری و گیاهی که از گذشته‌های دور به‌جا مانده بود، نقطه پایانی بر باور دلالت‌های معنایی مستقیم آن‌ها است. رمزگان فرهنگی برشمرده شده را در رابطه‌های میان متنی نیز، می‌توان بررسی نمود. هر نقش، هر جزء ساختاری تاق، ریشه در سایر هنرهای ساسانی و حتی پیش از ساسانی دارد (محبی، ۱۳۸۴: ۹۲). مبارزه با شکار جانوران نشانه‌ی پیروزی، جرأت و هوش آدمی و شکست خشونت و توحش بوده است. از سوی دیگر، شکار جانوران معنای مذهبی هم داشته و بدون تأییدات خداوندی پیروزی بر جانوران زیان‌کار ممکن نبوده است (ورزمارن، ۱۳۷۲: ۱۱۱). شکار، نوعی تمرین برای نبرد و زنده ماندن بود و پیروزی در آن برازندگی شمرده می‌شد؛ ولی زندگی در کل خودش به سوی مرگ می‌رود... ؛ همان‌گونه که صفی از شتران و پیل‌ها، کُشته‌های شکار را با خود می‌برند (محبی، ۱۳۸۴: ۹۳). شاید بتوان معنی واژه شکار را از دو واژه (شه‌کار یا شاه‌کار) دریافت نمود.

ویژگی اصلی ساخت فضا

تاق بزرگ، در مجموعه تاق‌بستان به شکل تاق گهواره‌ای در دامن کوه پرآو کنده شده است که عمق آن ۷ متر و بلندای آن ۹ متر است. "تاق از ویژگی‌های بنیادین معماری شیوه پارتی–ساسانی است و آوردن آن در مجموعه تاق‌بستان به گونه‌ای روشن جنبه‌ی مهم و بارز از تمدن ساسانی را تأکید دارد. تاق بیرون کشیده از دل کوه، تاق بزرگ خسرو در تیسپون را یادآوری می‌کند و هم‌چنین بر مفهوم نمادین تاق پیروزی اشاره دارد که در هنر رقیب سرسخت هم روزگارش (امپراتوری روم) نیز، مانند آن دیده می‌شود" (محبی، ۱۳۸۴: ۸۹). در نقوش دیوارهای خاوری تاق بزرگ، سوی حرکت و پویش نقوش به درون تاق است؛ "می‌توان گفت که اصل به درون صخره‌ی کوه رفتن و غار مصنوعی برای ساختن آثار مورد نظر، برگرفته از سنت‌های هندی و بودایی است. فرشتگان به پرواز درآمده را در سنت‌های یونانی–رومی و شماری از نقش برجسته‌ها و دیگر آثار هنری ساسانی، می‌توان دید. نقش درخت زندگانی و نوار طناب مانند دور لبه‌ی بیرونی تاق، برگرفته از نقش‌های گچبری ساسانی و پارتی است. رمزگان زیبایی‌شناختی در رابطه با ویژگی‌های فنی اثر مطرح می‌شوند: گزینش مواد و ساخت‌مایه، گزینش مکان مناسب در پیوند با ساخت‌مایه مورد نظر، بررسی شیوه‌های اجرای کار و ... است" (همان).

پیش‌تر گفته شد که شیوه‌ی ساخت معماری کاخ قُصَیر عَمره برگرفته از ویژگی‌های هنر معماری اشکانی– ساسانی بوده، که بهره‌گیری از تاق و ایوان در این دوران رواج داشته است. در فضایی که نگاره‌های قُصَیرعَمره پدیدار گشته‌اند، اصل بهره‌گیری از

تـاق و قوس‌هـای ایرانـی رعایـت شـده و نگاره‌هـا بیش‌تـر در فضایـی ایـوان ماننـد نقـش شـده‌اند و یـا این‌کـه در پیرامـون نقـوش فضایـی تـاق ماننـد را بـرای نشـان دادن عمـق ترسـیم کرده‌انـد (تصویـر ۷ و ۸).

در حمـام کاخ قُصَیرعَمـره، صحنـه شـخصی برهنـه را نشـان می‌دهـد کـه در فضایـی تـاق ماننـد بـه صـورت دراز کشـیده و یـک دسـتش را بـه زیـر چانـه گرفتـه اسـت (در حـال اندیشـه یـا نگریسـتن؟)؛ درکنـار وی چهارپایـه‌ای کـه سـبویی روی آن قـرار داده شـده اسـت و فرشـته بـال‌داری بـا بال‌هـای گشـوده در کنـار وی بـه پـرواز درآمـده اسـت (تصویـر ۹). مضمـون اصلی نـگاره به‌درسـتی مشـخص نیسـت، بـا توجـه بـه فضـای نقـش و وجود سـبو در کنـار آن، شـاید

◄ تصویـر ۷: پـرده نمایـش شـکار و نخچیـرگاه شـاهانه در دیـوار باختـری تـاق بـزرگ (نگارنـدگان، ۱۳۹۲).

◄ تصویـر ۸: بخشـی از فضـای نقاشـی شـده در کاخ قصَیـر عَمـره کـه بهـره گیـری از تـاق را نشـان می‌دهـد (archnet.com).

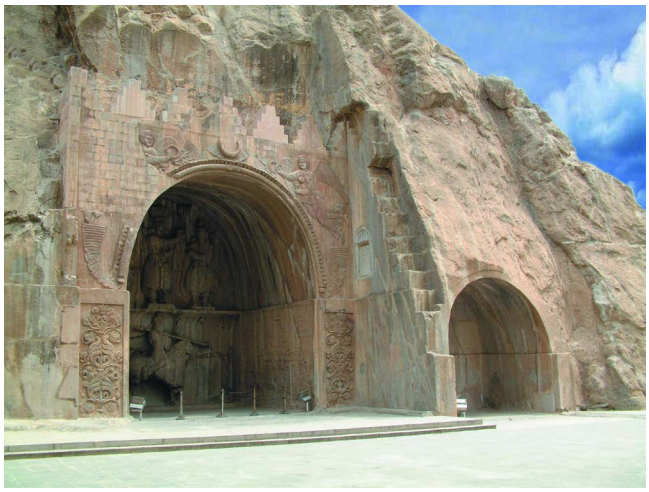
بتـوان گفـت مضامینـی کـه در باورهـای ایرانـی نسـبت بـه ایـزد آب (آناهیتـا) در تاق‌بسـتان وجـود دارد، می‌توانسـته تأثیـر داشـته باشـد.

جنبش و هیجان در صحنه‌های شکار

نمایش‌هـای شـکار در تاق‌بسـتان سرشـار از جنبـش، سـرزندگی، جنـگ و گریـز میـان انسـان و طبیعـت و جانـوران اسـت. وجـود سـازهای موسـیقیایی و هلهلـه، شـادی، رقـص و هیجـان در صحنـه، در نـگاه نخسـت بـه ذهـن بیننـده تأثیرشـگرفی می‌گـذارد. شـاه همـواره رکـن اصلـی در ایـن منظره‌هـا می‌باشـد، پیکـر ایشـان بزرگ‌تـر و بـا پوششـی برازنـده‌ی شـاهان اسـت. در واقـع تمـام صحنـه بـرای بزرگ‌داشـت ایشـان اسـت و همگـی بـه گونـه‌ای بـرای فراهـم کـردن شـادی و آسـایش شـاه در پیرامـون وی می‌چرخنـد. ایـن جنبـش و هیجـان صحنـه شـکار را، در نگاره‌هـای قُصَیرعَمـره نیـز، می‌تـوان بـا تفاوت‌هـای تصویـری و روایتـی مشـاهده کـرد کـه شـاید به‌دلیـل تأثیـر فضـا و زمـان در پدیـداری نقـوش باشـد؛ هم‌چنیـن بهره‌گیـری از سـازهای موسـیقی در صحنه‌هایـی بـر روی پرده‌هـای نقاشـی در ایـن کاخ پدیـد آمـده اسـت کـه وام‌گیـری از هنـر ساسـانی را جلوه‌گـر می‌نمایـد.

زاویه دید در صحنه‌های شکار

در پرده‌هـای شـکار تماشـاگر از زاویـه دیـد ویـژه، بیننـده ماجـرا نیسـت و همـه آن‌چـه کـه می‌بایـد ببینـد را طراحـان و سـازندگان در برابـر دیـدگان وی گذارده‌انـد. بـا وجـود این‌کـه بـه دوری و نزدیکـی عناصـر می‌تـوان رسـید، ولـی همـه چیـز در سـطح جریـان دارد. دیـد از بـالا بـر کلیـت ماجـرا فرمـان می‌رانـد، ایـن موضـوع در نمایـش حصـار گرداگـرد شـکارگاه‌ها بـه روشـنی پیداسـت؛ هـرگاه خواسـته‌اند بخشـی را تأکیـد کننـد تـا بیننـده بـدان توجـه کنـد، در ابعـاد و اندازه‌هـای دیگـر نشـان داده‌انـد (جـدا شـدن گـراز شـکار شـده و بـر زمیـن افتادنـش) و هـرگاه خواسـته‌اند تـا جنبـش و رفتارهـای پیوسـته را بـه نمایـش بگذارنـد، در تکـراری لایـه لایـه، چـون صفحاتـی کـه در پـی هـم آمده‌انـد، حرکـت رو بـه جلـو را القـا کرده‌انـد (حرکـت سـهمگین پیـلان در برداشـت گرازهـای شـکار شـده و جابه‌جایـی آن‌هـا). یـا در توالـی ماجراها، تکـرار همـان عنصـر را در پیـش گرفته‌انـد (القـای حرکـت بـه جلـو قایـق شـاه)، نمایـش پیلان



▲ تصویـر ۹: دورنمایـی از ورودی تـاق بـزرگ در مجموعـه تاق‌بسـتان (نگارندگان، ۱۳۹۲).

▲ تصویـر ۱۰: نقـش فرشـته بـال‌دار در حمـام قُصَیـر عَمـره (archnet.com).

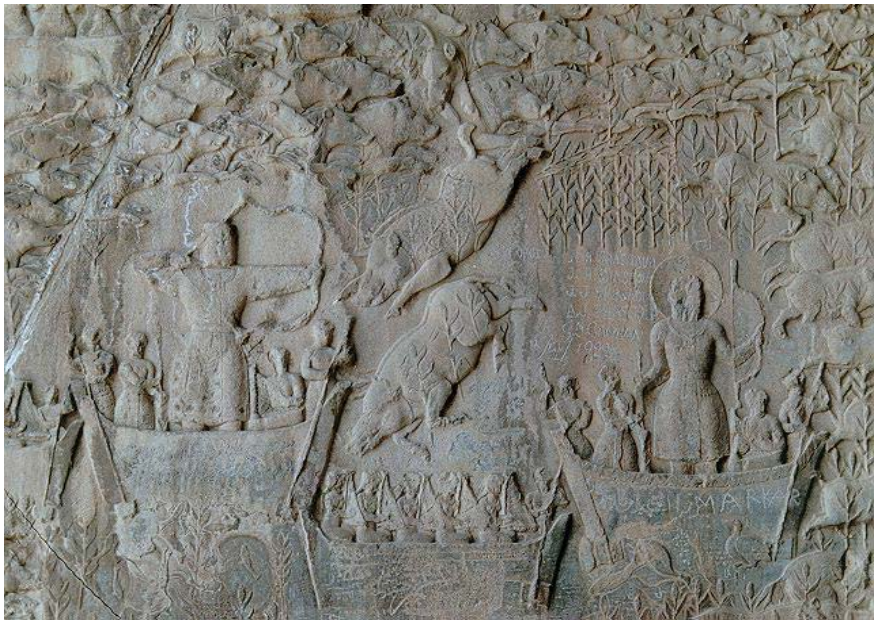
در انتقال گرازهای شکار شده به بیرون از نخچیرگاه، نمایش شاه در صحنه‌های گوناگون شکار گوزن، نی‌های نقش شده بر بدن جانوران عامل پیوند آن‌ها با محیط طبیعی آبگیر است و حضوری همه‌جاگستر دارند (محبی، ۱۳۸۴: ۹۱). در زیر قایقی که شاه بر روی آن به سوی گرازها نشانه‌گیری کرده است، درون آب‌گیر را نیز، نشان داده است: ماهی‌ها در حال شنا و مرغابی در آب شیرجه رفته تا ماهی بگیرد؛ او نیز، مانند شاه در حال شکار است. در زیر قایقی که شاه کمان به‌دست ایستاده و تجسم حرکت روبه جلو همان قایق است؛ مرغابی نیز، از آب بیرون آمده و کناری ایستاده و هم‌چون شاه که به شکار می‌نگرد، به ماهی‌های درون آب نگاه می‌کند (همان).

آن‌چه که در نقش برجسته‌های تاق بزرگ مشاهده می‌گردد، دارای دلالت معنایی مستقیم است: "مجموعه نقش‌های تاق بزرگ تلاش دارد که یک شکوه، جنگاوری پیروزمند و یک نیروی بزرگ سیاسی را به بینندگانش در طول زمان‌های سپری شده و آینده القا کند" (محبی، ۱۳۷۹: ۱۳۸). به مانند هر اثر تصویری دیگری از سه دسته رمزگان فرهنگی، زیبایی شناسی و رمزگان ویژه‌ی هر تصویرگر تشکیل شده است (محبی، ۱۳۸۴: ۹۱). رمزگان فرهنگی، آن دسته از کدها هستند که دلالت خود را بیرون از اثر و حتی بیرون از هنر تصویرگری، به معنای کلی آن، به‌دست می‌آورند. کاربرد زندگی اجتماعی و فرهنگی در اثر، از شیوه‌ی پوشش و آرایش موها تا نشانه‌هایی از آداب رفتاری، معماری، موسیقی، شکار، گل آرایی، کنار هم نشستن و نظم عناصر تصویری در پس زمینه‌ها که به‌ویژه به شیوه و مناسبات اجتماعی مرتبط می‌شوند؛ همه کدهای فرهنگی به‌شمار می‌آیند (احمدی، ۱۳۸۳: ۷۵). تمامی نکات اشاره شده در نقوش تاق‌بستان در رابطه با زاویه دید، شیوه‌ی طراحی صحنه، هماهنگی میان نقوش و دلالت معنایی نقوش به‌گونه‌ای چشم‌گیر، ولی به شکلی غیرهنرمندانه در نگاره‌های قُصَیرعَمره رعایت شده است. در مقایسه‌ی صحنه‌های گوناگون، این اصول را، می‌توان مشاهده نمود؛ برای نمونه دو صحنه شکار گوزن (تصویرهای ۱۰ و ۱۱) با یکدیگر مقایسه شده که با کمی ژرف‌نگری، می‌توان پی برد که هنرمند حتی حالت گریز جانور (گراز) و سقوط آن، برجسته‌نمایی جانوری که شاه شکار نموده، شیوه‌ی نگریستن به صحنه از سوی شکارچی، گردآوری جانوران شکار شده، گریز و حالات بدنی جانوران و بسیاری جزییات دیگر را به شکلی آشکار، ولی بدون چیره‌دستی و ناماهرانه بازنمایی نموده است.

جنبه‌های ارتباطی میان نقوش

در این بخش از گفتار، نظریه «رومن یاکوبسن» را در بحث جنبه‌های ارتباطی نقوش، می‌توان به‌کار بست. بر پایه نظر یاکوبسن، کنش پیوند زبانی (قابل گسترش در نظام‌های نشانه‌شناسی)، شش جنبه یا عنصر اصلی دارد (Jakobsón, 1987: p. 66 و احمدی،۱۳۸۳: ۱۳۶). نخستین عنصر «فرستنده پیام» و دومین عنصر «گیرنده‌ی پیام» است، که در پیوند با بحث ما فرستنده، نظام اجتماعی ساسانی که از گذشته‌های دور پیامی با معنا و قابل تحلیل و بررسی را در قالب اثری جسیم و سترگ فرستاده است و گیرنده آن مردمان هم روزگارش و آیندگان هستند (محبی، ۱۳۸۴: ۹۳). آیندگان را، می‌توان از روزگار پس از ساسانیان تا به امروز در نظر گرفت؛ البته بدیهی است که هر چند فاصله زمانی بیش‌تر شود، نمود آن‌ها کم رنگ‌تر می‌شود. در این رابطه نگاره‌های

قُصَیرعَمره، می‌تواند یکی از گیرندگان پیام با فاصله زمانی و مکانی نه‌چندان زیاد باشد؛ وام‌گیری از این نقوش با بهره‌گیری از هنرمندان ایرانی، به‌عنوان منتقل کنندگان پیام، که آشنایی بیش‌تری با زمینه‌های هنر ایرانی داشتند فراهم می‌شود. سومین عنصر، «خود پیام» است که می‌تواند تمامی جنبه‌های هنری موجود در یک اثر باشد که در متن به بیش‌تر آن‌ها اشاره شده است؛ پس، می‌توان گفت که پیام اصلی ساسانیان در نقوش تاق بزرگ بیان شده و امویان در قُصَیرعَمره از آن بهره‌مند شده‌اند. به‌دنبال پیام، زمینه ویژه فرستادن آن طرح می‌شود. "زمینه‌ای که به روزگار ارائه پیام، یعنی به موقعیت‌های نشانه‌شناختی، تاریخی–اجتماعی، روان‌شناختی، فلسفی، اخلاقی و در یک سخن به افق دلالت‌های فرهنگی ویژه‌ای وابسته است" (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۳۷). نظام فرهنگی ساسانی با کشمکش‌های فراوانی که از سرگذرانده و نهضت‌های دینی و اجتماعی که بنیان آن را نشانه رفته بودند، در سال‌های پایانی عمر خود تلاش می‌نمود تا با بازسازی هر آن‌چه که میراث به آن رسیده بود و سازمان‌دهی دوباره آن‌ها حیات تازه‌ای را برای خود تعریف کند. بر چنین زمینه‌ای است که تاق بزرگ شکل گرفته



▲ تصویرهای ۱۱ و ۱۲: مقایسه دو نمونه نقش از تاق‌بستان و قُصَیر عَمره که جزییات، صحنه شکار گراز را نشان می‌دهد (تصاویر از نگارنده و archnet.com).

است (محبی، ۱۳۸۴: ۹۳). در واقع، می‌توان گفت که ساسانیان در تاق‌بستان هنر خود را به حد کمال رسانده و با ناکارآمدی سیاسی به تازیان بیابان‌گرد پیشکش کردند و زمینه‌ای ویژه برای رشد هنری آنان را فراهم آوردند. زمینه‌های تاریخی، جغرافیایی، فرهنگی و سیاسی، بستر ویژه‌ای را برای دریافت پیام هنری از سوی امویان فراهم ساخته بود.

رمزگان، پنجمین عنصر در نظریه یاکوبسن است. در تاق بزرگ مشاهده می‌شود که زبان سنتی رایج ساسانی را در بیان پیام خود به‌کار گرفته و از رمزگان آشنایی که ریشه در گذشته‌های دور داشته، بهره برده است (همان). در این توالی که گردآوری و چکیده کردن هنر ایرانی از کهن‌ترین روزگاران در دوره ساسانی پایان می‌یابد. تاق‌بستان را می‌توان یکی از عوامل انتقال هنر به دوران اسلامی دانست، چراکه هم از جنبه‌ی تازگی نقوش در روزگار خود و هم زیبایی فراوان نقوش، نزدیکی به حوضه‌های دسترسی

آن‌ها و دیگر ویژگی‌های زمانی و مکانی، می‌توانست مورد توجه شاهان اموی قرار بگیرد. عنصر واپسین کنش دریافت پیام است که یاکوبسن از آن به مفهوم "تماس" یاد کرده است. نوعی قابلیت دسترسی در ساختن تاق‌بستان مدنظر طراحان و سازندگان آن بوده است. قرار گرفتن آن در سطح زمین و امکان دسترسی و از نزدیک دیدن آن، قرارگیری آن در کنار سایر آثار ساسانی، قرار گرفتن در مکانی از دیرباز مقدس و مورد توجه مردمان و همچنین قرارگیری آن بر سر راه کاروان‌های بازرگانی که از خاور به باختر و برعکس در پویش بودند، همگی امکانات از پیش تعیین شده‌ای برای دریافت پیام از سوی مخاطبان بوده است. گویا تاق، دارای درهای بزرگ چوبی بوده است، که در مواقع خاصی گشوده و جمعیت برای تماشای آن وارد تاق می‌شده‌اند. توجه به جزیی‌ترین نقش‌ها و بافت‌ها در نقوش تاق از این جنبه نیز، قابل بررسی است؛ چراکه نشان دادن چنین ریزه‌کاری دقیق و ظریفی برای دیده شدن بوده و نه پنهان نمودن (محبی، ۱۳۸۴: ۹۴).

بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های نمادین

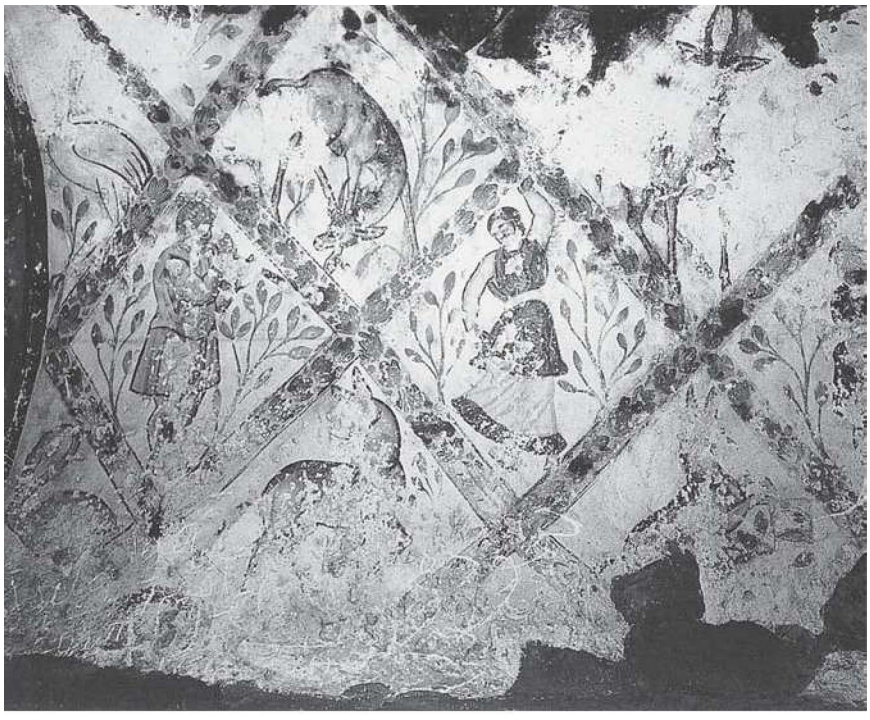
ارزش تاریخی شکارگاه تاق‌بستان، در آن است که شکارگاهِ پادشاه ساسانی را با تمام جزییات مربوط به شکار نمایش می‌دهد. موضوعاتی مانند تاج‌بخشی، جشن و شکار، نه تنها روایت‌گر وقایع تاریخی است و مسایل اجتماعی و مناظر طبیعی و اقلیمی را نمایش می‌دهند؛ بلکه از جنبه‌ی نمادین والایی نیز، برخوردار بوده و به نوعی نشان از فعالیت‌های کمالی و قدسی دارند. در کاربرد عناصر طبیعی مانند آب و انواع گل و گیاه و پرندگان، بیش‌تر توجه به جنبه‌های نمادین و قدسی مدنظر بوده است (جوادی و بستار، ۱۳۸۸).

نقش گراز، در نقوش برجسته تاق‌بستان و نقوش قُصَیرعَمره خودنمایی چشم‌گیری دارد. بر اساس لغت‌نامه دهخدا، در زبان سانسکریت این حیوان وراهـا، در اوستایی ورازا، در پهلوی وراز، در ارمنی ورز و در کُردی بَراز نامیده شده است. نشان برخی از پهلوانان دوران اشکانی گراز بود و در عصر ساسانیان نام‌دارانی چون شهربَراز بودند که این واژه به معنی گراز کشور بوده است. درباره‌ی نقش گراز و این‌که این جانور در ایران‌باستان چه نقشی داشته، چیزی‌ست که باید به آن تکیه کرد، اهمیت آن در جنگ‌ها است و بیش‌تر روی مهرها و گچ‌بری‌ها نقش آن را به‌صورت نیم‌تنه یا به‌صورت کامل در حال جنگ با سربازان یا با شاه، می‌توان مشاهده کرد؛ این جانور دارای نیرویی فوق طبیعی است و سر این حیوان تجسمی از ورثرغن، خدای جنگ و پیروزی است (پرادا، ۱۳۵۷: ۳۰۹).

اسب نیز، از جمله جانوران نمادینی است که در هر دو نمونه مقایسه شده مشاهده می‌گردد. "در معنای نمادین، اسب به معنی آزادی، انرژی خورشیدی، پیروزی، تحمل، سرعت و ... آمده است. در باورهای قومی و اساطیری در نشانه‌های نجابت خانوادگی، آماده برای هرگونه خدمت در زمان صلح و یا جنگ است. در فرهنگ ایران، به‌ویژه اسب و گردونه، از زمان‌های کهن استفاده شده است. مِهر از جمله ایزدانی است که بر گردونه‌ی مینوی نشسته است. ایزد بهرام در سومین تجلی خود به صورت اسبی سفید و زیبا پدیدار گشت؛ از لحاظ طرح کلی شهر شوشتر به شکل اسب است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۶۹ –۶۸)؛ همچنین نقش شتر نیز، در هر دو نمونه مقایسه شده وجود دارد.

نقش پرندگان نیز، در موارد مقایسه شده تاق‌بستان و قُصَیرعَمره پیداست. ایزد بهرام، فرشته‌ی پیروزی و نگهبان چیرگی و نصرت، در هفتمین تجلی خود در پیکر «وارغن» که مرغ مرغان نامیده شده و صفات شاهین را دارد و از زرتشت حمایت می‌کند، پدیدار می‌شود که بعدها نماد فر کیانی می‌گردد (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۱). پیوند دیگر میان مرغ و گیاه در نقش‌مایه تلفیقی، «مرغ و درخت» مجسم است که به شیوه یکی از نقش‌مایه‌های مشهور ساسانی یک جفت مرغ را به رسم سینه به سینه در دو سمت درخت مقدس جای می‌دهد؛ با این مفهوم رمزی که مرغان پیک‌باران پاسدار درخت مقدس‌اند (پوپ، ۱۳۸۷: ۴۵). سیمرغ، به‌عنوان پرنده خوش یمن، خجسته و با شکوه برای تأکید بیش‌تر برتری شاه و به‌ویژه روی لباس شاه و برگزیدگان خاندان سلطنتی دیده می‌شود (فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۵). سیمرغ، از نشانه‌های شاهزادگان و با خدای محافظ سروکار دارد و هر کس آن را داشته باشد، از شر دشمن در امان است و نیروهای زمینی و کیهانی پشتیبان اوست (همان، ۱۵۷). کهن‌ترین نقش سیمرغ برروی سکه بهرام دوم بوده است (ریاضی ۱۳۸۱: ۱۷۸). نقش سیمرغ، به‌عنوان جانوری مرکب از، شیر و پرنده برای نخستین‌بار در نقش برجسته‌های تاق‌بستان کرمانشاه استفاده شده است (هال، ۱۳۸۳: ۱۴۵). عقاید و باورهای اقوامی چون آشوری‌ها و هیتی‌ها درباره گریفین باعث شد که تصویر سیمرغ با گریفین درآمیزد و از حیوانی به شکل ساده چون عقاب صلح طلب، حیوانی مرکب از سگ، شیر، طاووس و شاهین پدید آید و خوی جنگجویی داشته باشد. نقشی که نشان سپاه ایران بوده و برکلاه شاهان نصب شده و بر مهرهای ساسانی با عنوان نمادی از شکوه و جلال شاهنشاهی ساسانی دیده می‌شود، اسب بال‌دار هم تغییر شکل از خدای وِرثرَغنَ بوده است (موسوی و آیت‌اللهی، ۱۳۸۹: ۵۳).

در میان گیاهان می‌توان به انَار، گل سرخ و نخل اشاره کرد. انار همواره مقدس بوده و این میوه دانه‌دار نشان و نماد، باروری آناهیتا است (کریمی، ۱۳۸۱: ۱۱۶). گل



تصویر ۱۳: نمونه‌ای از نقاشی‌های قُصَیر عَمره که صحنه‌های بزم، رقص، نقش پرنده، جانوری و گیاهی را درکنار هم‌دیگر آورده است (archnet.com). ◄

سرخ(رزت) در دوره ساسانی نماد سنتی خورشید و بازگوکننده نیروی زندگی بخش است (صمدی، ۱۳۶۷: ۳۶). رزت (گلچه)، اصطلاحی برای گل‌های پرپر با گل‌برگ‌های هلالی می‌باشد. تزیینات به شکل قلب به صورت نقش رایج در واپسین دوره ساسانی متداول بود و در سنگ‌نگاره‌های تاق‌بستان نیز، دیده می‌شود (ریاضی، ۱۳۸۱: ۱۸۹). گیاهان ساده شده، برگ خرما به شکل بال، موجود نیمه مرغ و نیمه حیوان که تاجی در منقار دارد. فرشته پیروزی، حیوان دو قلو با یک سر، علاوه‌بر نقوش اساطیری و دیگر مضامین رایج کلی در هنر ساسانی، در مجموع در هنر ساسانی اصول صحیح و منطقی هنر تزیینی رعایت می‌شده و رنگ‌آمیزی کارهای هنری آن دوران پرمایه و آرام بخش و با عظمت بوده است (موسوی و آیت‌اللهی، ۱۳۸۹: ۵۶).

درباره بهره‌گیری از قاب‌های حلقوی باید گفت: دایره، رمزی نیرومند شمرده می‌شد. تاج شاهی ساسانیان مستدیر بود و بسیاری از شاهان نیز، تاج خود را به حلقه‌های مروارید و نیم تاج‌های مروارید می‌آراستند. در میان قاب‌ها شکل دایره یا شمسه تبرک داشت و اهمیت نقش‌مایه درونی خود را به تایید می‌رساند (شایسته‌فر، ۱۳۸۲: 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 معنای چرخ زندگی است. مروارید یا کل دانه‌های تسبیح‌وار نماینده تمایلات زمینی هستند که خدا براساس رحمت خود، آن‌ها را می‌پذیرد و پرستنده را از امیالش آزاد می‌سازد (صمدی، ۱۳۶۷: ۲۲). در بهره‌گیری از نقوش نمادین ایرانی- ساسانی، امویان هیچ کاستی به خود راه ندادند و در نقاشی‌های قُصَیر عَمره این موضوع به روشنی هویداست. در هر بخشی از این نگاره‌ها، می‌توان گوشه‌ای از این نقش‌مایه‌ها را مشاهده نمود. نقش‌مایه‌های برشمرده در بالا از جمله نقوشی است که در نقاشی‌های قُصَیر عَمره خودنمایی می‌کند. (تصویر ۱۲).

در نقاشی‌های قُصَیرعَمره، در هر صحنه یک تلفیق عجیب مشاهده می‌گردد که از مدلی مناسب پیروی می‌کرده‌اند. برای نمونه نشان دادن شاهزاده در سالن اصلی حمام و تصاویر دیگر، چیدمان تخیلی، اما دارای مضمون واقعی است. در نتیجه این نقاشی‌ها در درجه نخست تحولی را در گونه‌شناسی تصاویر نشان می‌دهند و در عین‌حال تلفیق میان مضامین تصویری کلیشه‌ای (تکراری) با خاستگاه‌های متفاوت و تصاویر بومی و منحصر به‌فرد نشان می‌دهد. در درجه‌ای دیگر، نوعی تلفیق ریخت‌شناسی میان موتیف‌های رسمی (امیر بر تخت نشسته، شش شاه، شاه‌دخت در چادر، رقاصه‌ها و نوازندگان و صحنه‌های برهنه با جزییات آمیزش جنسی[1]) در کنار کپی‌برداری از موضوعاتی با ریشه‌های متفاوت و برگردان تصویری مضامین ادبی نمایان شده است؛ هم‌چنین از آن‌جایی که سوریه و فلسطین در بافت هنری و فرهنگی باستانی و بیزانسی قرار گرفته، این پتانسیل وجود داشته تا مضامینی که در آن ادوات مورد استفاده قرار می‌گرفته، در این‌جا بازآفرینی شود (Grabar, 1988: 170). در نهایت، باید اشاره کرد که تمامی تصاویر موجود در قُصیرعَمره، می‌تواند دارای مفهومی کاملاً متفاوت باشد. در نتیجه تعیین ساختار تصویری و مضمونی آن‌ها بسیار دشوار است، چراکه دارای ریشه‌های بی‌شمار هستند. با این‌حال، در این آثار یک هم‌زمانی دقیق وقایع، به‌ویژه در صحنه‌های شکار دیده می‌شود. از این جهت قُصَیرعَمره یک شاهکار هنری محسوب می‌شود و نه یک اثر خصوصی و محلی، چراکه وجود عناصر روایی با درجه‌ی بالای اهمیت در آن‌ها وجود دارد (Grabar, 1988: 171).

1. Pornographi

نتیجه‌گیری

تاق‌بستان کرمانشاه یک مجموعه فرهنگی-سیاسی و مذهبی، نمونه‌ای از هنر نمایشی شکارگاه و بزم شاهانه با ارزش از واپسینه دوره‌ی ساسانی بوده که می‌توان گفت اوج شکوفایی هنر نقوش برجسته ساسانی را به نمایش گذارده است. تاق‌بستان، هم‌چون نگینی درخشان در باختر ایران و بر سر راه گذرگاهی خاور به باختر (جاده ابریشم)، چشم نواز رهگذران و هنر دوستان از دیرباز بوده است. این مجموعه با جانمایی ویژه خود در مکانی بسیار خوش آب و هوا و دارای ویژگی‌های بالقوه زیستی و قرارگیری در نزدیکی مکان‌هایی از دیرباز ورجاوند مانند بیستون، که ارزش این مکان را دو چندان می‌کرده است. هر بخشی از هنر کنده شده بر سنگ‌های کوه پرآو را می‌توان در گوشه‌ای از هنر ایران زمین و در تمامی این سرزمین کهن از دیرباز تا کنون بررسی نمود. نمایش شکارگاه‌های شاهی به زبان هنر آن روزگار چنان تأثیری در ذهن آفریننده و بیننده هنر می‌گذارد که برداشت و وام‌گیری از آن را بدیهی می‌نماید. گرایش هنر ساسانی در روزگار واپسین خود به سنت‌های پربار کهن ایرانی در تاق‌بستان هویداست و همین شاید دلیلی برای تنوع و زیبایی دوچندان این نمونه‌های هنری باشد که به دوره‌های پس از خود نیز، راه پیدا کرده است.

برای شناخت هویت هنر ساسانی، الگوها و معیارهای ویژه‌ای وجود دارد که از معنی نمادین نقوش و جنبه‌ی روایتی آن‌ها برمی‌آید. برپایه‌ی اسناد برجای مانده و هم‌چنین داده‌های باستان‌شناختی، می‌توان گفت که پرداختن به شکار در روزگار ساسانیان دارای ارزش والایی بوده و این موضوع در بسیاری از هنرهای این دوره نمود یافته است. هنر آفرینش صحنه‌های شکار و نخچیرگاه را، به احتمال ساسانیان از پیشینیان خود، به‌ویژه اشکانیان گرفته باشند. الگوپذیری شاهان و هنرمندان اموی از شکارگاه‌های ساسانی در کاربرد هنر غیرمذهبی و درباری در کاخ‌های شاهانه به‌روشنی پیداست. هرچند امویان به‌طور مستقیم این هنر را تقلید نکرده، ولی در نقاشی‌های کاخ قُصَیرعَمره بسیاری از نمونه‌های پیروی نگارگران از هنر ساسانی هویداست. بررسی مضمون‌های تصویری در نقش برجسته‌ی تاق بزرگ بستان که بیان‌گر صحنه‌های شکار، تاج‌گذاری، بزم و رزم شاهانه، بهره‌گیری از نقش‌های گوناگون از انسان، جانوران و گیاهان و ... است و مقایسه‌ی آن‌ها با نگاره‌های کاخ اموی قُصَیرعَمره به روشنی بسیاری از جنبه‌های هنری، البته به شیوه‌ای ناشیانه برگرفته از هنر ساسانی پیداست. از جمله نمودهای هنر ایرانی-ساسانی در این کاخ که در مجموعه تاق‌بستان، به‌ویژه ایوان بزرگ، می‌توان بررسی نمود: تأثیر عمیق زندگی شاهانه با شاخصه‌های دلاوری، جنگاوری و ... گرایش به تقارن و اصل تمام‌رخ نمایی، شیوه‌های پوشش، بهره‌گیری از نمادهای ایرانی مانند: اهورامزدا، میترا، آناهیتا، ماه، خورشید، آتش، دایره و حلقه قدرت (فره ایزدی)، درخت زندگی، برسم وگل‌های نیلوفر، گلچه، پالمت و ... نقش پرندگان، جانورانی مانند گراز، اسب، سیمرغ و ... همگی با پیشینه‌ای پربار در هنر ایرانی در نقوش برجسته ساسانی تاق‌بستان در پرده‌های مربوط به صحنه شکار به شکوفایی رسیده و به دوران پس از خود راه یافته است.

در بسیاری از جنبه‌ها نقوش تاق بزرگ که تداعی کننده صحنه‌های شکار و بزم شاهانه است، نفوذ خود را در نگارگری کاخ قُصَیر عَمره نشان داده است. این نکته، می‌تواند بدین معنا باشد که یا هنرمندان دربار اموی از نزدیک این تاق را دیده و

گرته‌بـرداری انجـام داده‌انـد، یـا این‌کـه نمونـه‌ای هماننـد آن را در دسـترس داشـته‌اند؛ البتـه ایـن نوشـتار تاکیـدی نـدارد کـه نقـوش تاق‌بسـتان را نمونـه‌ای مسـتقیم بـرای وام‌گیـری هنرمنـدان نگارگـر در قُصَیرعَمـره به‌شـمار آورد و تنهـا بـا معرفـی نمونه‌هایـی از همانندی‌هـای میـان آنـان، گوشـه‌ای از تأثیـر هنـری را از واپسـینه‌ی روزگار ساسـانی بـه آغـاز اسـلام را نشـان می‌دهـد.

کتابنامه

– اتینگهـاوزن، ریچـارد و گرابـار، الـگ، ۱۳۸۳، هنـرو معمـاری اسـلامی (۱)، ترجمه: یعقوب آژنـد، انشـارات سـمت، چـاپ چهـارم، تهران.

– احمدی، بابک، ۱۳۸۳، از نشانه‌های تصویری تا متن، نشر مرکز، تهران.

– پـرادا، ادیـت، ۱۳۵۷، هنـر ایـران باسـتان، ترجمـه: یوسـف مجیـدزاده، چـاپ نخسـت، دانشـگاه تهـران، تهـران.

– پـوپ، آرتـور و اکرمـن، فیـس، ۱۳۸۷، سـیری در هنـر ایـران، بـه تصحیـح: سـیروس پرهـام، جلـد ۲، ۷ و ۸، انتشـارات علمـی و فرهنگـی، تهـران.

تاجبخـش، هدایـت و جمالـی، سـیروس، ۱۳۷۴، نخجیـران از آغـاز تـا امـروز، انتشـارات مـوزه‌ی آثـار طبیعـی و حیـات وحـش ایـران، تهـران.

– تولایی‌خوانسـاری، حسـین، ۱۳۸۸، «تأثیـر هنـر معمـاری بیزانـس و ساسـانی بـر معماری امـوی»، کتـاب مـاه هنـر، ۹۵-۸۶، تهران.

– دادور، ابوالقاسـم و منصـوری، الهـام، ۱۳۸۵، درآمـدی بـر اسـطوره هـا و نمادهـای ایـران و هنـد در عهدباسـتان، انتشـارات کلهـر و دانشـگاه الزهـرا، تهران.

– رایـس، دیویـد تالبـوت، ۱۳۸۱، هنـر اسـلامی، ترجمـه: مـاه ملـک بهـار، انتشـارات علمـی و فرهنگـی، تهران.

– رضایی‌نیـا، عبـاس، ۱۳۸۷، «بازتـاب هنـر، سیاسـت و مذهـب ایرانـی در نقوش برجسـته‌ی صخـره‌ای دوران اشـکانی و ساسـانی»، فصلنامـه مطالعـات ملـی، سـال نهـم، شـماره ۴، صـص ۴۴-۲۲، تهران.

– ریاضـی، محمدرضـا، ۱۳۷۶، «بررسـی و بازسـازی رنگ‌هـای پوشـاک دوره ساسـانی در نقـش برجسـته‌های ساسـانی تاق‌بسـتان»، یادنامـه گردهمایـی باستان‌شناسـی شـوش، سـازمان میـراث فرهنگـی، صـص۲۳۲-۲۰۹، تهـران.

– علم‌الهـدی، هـدی، ۱۳۸۲، «آب در معمـاری ایـران»، کتـاب مـاه هنـر، شـماره ۵۸-۵۷، تهران.

– علـی پورمنـد، حسـن و طاووسـی، محمـود، ۱۳۸۹، «ایـزد بانـوی آب، آناهیتـا»، کتـاب ماه هنـر، شـماره ۱۴۳، تهران.

– فریـه، ر. دبلیـو، ۱۳۷۴، هنرهـای ایـران، ترجمـه: پرویـز مرزبـان، نشـر و پژوهـش فـروزان روز، تهـران.

– فردوسـی، ابوالقاسـم، ۱۹۶۶، شـاهنامه‌ی فردوسـی، زیـر نظـر یوگنـی ادواردیـچ برتلـس، جلـد۹، مسـکو: آکادمـی علـوم اتحـاد شـوروی.

– کالـج، مالکـوم، ۱۳۸۰، اشـکانیان، پارتیـان، ترجمـه: مسـعود رجب‌نیـا، انتشـارات هیرمنـد، تهران.

– کرتیـس، جـان، ۱۳۸۹، بین‌النهریـن و ایـران در دوران اشـکانی و ساسـانی، ترجمـه: زهـرا

باستی، سمت، تهران.
– کفشچیان‌مقدم، اصغر و یاحقی، مریم، ۱۳۹۰، «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران»، فصلنامه باغ نظر، شماره ۱۹، سال ۸، صص ۷۶-۶۵.
– کوپر، جی. سی، ۱۳۷۹، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه: ملیحه کرباسیان، فرشاد، تهران.
– کیل، ادوارد، ۱۳۸۱، «رد و نشان پارتی در هنر اسلامی»، ترجمه: کامیار عبدی، نشریه اثر، شماره‌های ۳۴-۳۳، ۶۷-۵۴.
– گرابار، اولگ، ۱۳۷۹، شکل‌گیری هنر اسلامی، ترجمه: مهرداد وحدتی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران.
– محبی، حمیدرضا، ۱۳۸۴، «نشانه‌ها در تاق بزرگ بستان»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۳، صص ۹۶-۸۷.
– محمدی‌فر، یعقوب، ۱۳۸۷، باستان‌شناسی و هنر اشکانی، سمت، تهران.
– میشل، جرج، ۱۳۸۰، معماری جهان اسلام، ترجمه: دکتریعقوب آژند، مولی، تهران.
– موسوی‌حاجی، سید رسول، ۱۳۸۷، «تاملی دیگر در اثبات هویت واقعی و محتوای تاریخی نقش برجسته‌های تاق بزرگ بستان»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳۵، صص ۹۲-۸۵.
– واندنبرگ، لوئی، ۱۳۴۸، باستان‌شناسی ایران باستان، با مقدمه: رومن گیرشمن، ترجمه: عیسی بهنام، دانشگاه تهران، تهران.
– هال، جیمز، ۱۳۸۳، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر خاور و باختر، ترجمه: رقیه بهزادی، فرهنگ معاصر، تهران.
– هوگ، جان، ۱۳۸۷، هنر معماری در سرزمین‌های اسلامی، ترجمه: پرویز ورجاوند. علمی و فرهنگی، تهران.

- Erdman, k., 1937, Das Datum Tak-I Bustan [The date Tak-I Bustan]. Ars lslamica. (Vol. 4, pp. 79-97).
- Grabar, Oleg, 1988, "La Place de Qusayr 'Amrah dans l'art profane du Haut Moyen Age." In Early Islamic Art, 650-1100, volume I, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005. First published in Cahiers Archéologiques, 36 pp. 75-84.
- Grabar, Oleg., 1993, "Umayyad Palaces Reconsidered." In Early Islamic Art, 650-1100, volume I, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005. First published in Ars Orientalis, 23 pp. 93-108.
- JAkobsón R., 1987, Language in Literature. Ed. Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge (Massachusetts), Belknap Press, ISBN 0-674-5128-3.
- Rostovtzeff, M. I., 1939, The Mithræum of Dura-Europos on the Euphrates. Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale, 9 (1):3-10.
- Wenco Ricciardi, R., 1996, Wall painting from Building A at Hatra. Iranica Antiqua, (31): 147-165.

Waele, A., 2004, The Figurative Wall Painting of the Sassanian period from Iran, Iraq and Syria. Iranica Antiqua, (39): 339-381.

Archnet.com