

تحلیل کارکردهای دلالتی پیکره‌ی انسان در دستگاه نشانه‌ای ایران ساسانی

حمیدرضا محبی^۱

(تاریخ دریافت: ۹۲/۰۸/۲۰، تاریخ تأیید: ۹۲/۱۲/۲۴)

چکیده

آنچه که در باره‌ی هنر ایران ساسانی توسط محققان ایرانی و خارجی نگاشته شده، بیشتر از جنبه‌ی معرفی تاریخی و توصیف آثار برجای مانده اهمیت دارند. در کلیه‌ی این آثار توصیف‌های دقیقی از پیکره‌ی انسانی در نقش برجسته‌های صخره‌ای، بشقاب‌های فلزی و سکه‌ها، اشاراتی به نشانه‌ها و رمزهای زیبایی‌شناسی و اجتماعی مربوطه شده است. این توصیف‌ها و تحقیقات تازه‌ای که در زمینه‌ی فلسفه‌ی سیاسی و تفکرات اجتماعی ایران باستان صورت گرفته، زمینه‌ای مناسب برای تحلیل زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی از هنر ساسانی، به‌ویژه پیکره‌های انسانی آن، فراهم کرده است. پیکره‌های انسانی به نمایش درآمده در هنر ساسانی، پیش از آنکه برای ارضای تمنییات درونی و شخصی قدرتمداران باشند، کارکردی اجتماعی و سیاسی داشته‌اند. آنان را بر پا می‌داشتند تا دیده شوند و نقش تداوم‌بخش و حفاظتی خود را از زندگی رایج ایفا نمایند. هنرمند ساسانی در پی پرداخت و خلق یک پیکر انسانی با مشخصات واقعی در حالت معمول نبود؛ حتی در پی به تصویر کشیدن جنبه‌های شکوهمند لحظات ویژه‌ی تاریخی و یا روایتی در فضا و زمان معین نیست؛ لذا ایستا و تغییرناپذیر جلوه می‌کند؛ هر جزء آن نمادی است از یک فرهنگ و اشاراتی به وظیفه، استواری، مشروعیت و تقدیر.

ساسانیان در گزینش و برپایی قراردادهای دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی انسانی مطلوب خویش، که به‌طور عمده تجلی بخش نهادشاهی‌ست، دلالت‌های صریح، ضمنی و اسطوره‌ای را در بستری به وسعت فرهنگ باستانی ایران و فرهنگ‌های مجاور به خدمت می‌گیرند. نظام‌دار و دقیق بودن آن، حاکی از جنبه‌ی آگاهانه‌ای است که بنیان‌گذاران دولت ساسانی در ابتدای قدرت‌گیری بدان پرداخته و آفریده‌اند. **واژه‌های کلیدی:** هنر ایران ساسانی، نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی، زیباشناسی هنر ساسانی، پیکره‌ی انسان در هنر ساسانی.

۱. دکتری پژوهش هنر، استادیار دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه یزد hmohebbii@yazduni.ac.ir

مقدمه

یکی از عناصر مهم در هنرهای تصویری ساسانی، پیکره‌ی انسانی است: در گچ‌بری‌ها، ظروف فلزی، منسوجات، معدود نقاشی‌های به جا مانده، سکه‌ها و از همه مهمتر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای. ساختار سیاسی و اجتماعی ایران ساسانی به پیکره‌ی انسانی، به ویژه شخص شاه، توجه خاصی مبذول داشته است. ساسانیان، مدعی اجرای یک ایده بزرگ سیاسی برای ابقای شکوه و عظمت گذشته‌ی ایران بودند و در تلاش برای اجرای آن، نیاز به تبلیغات وسیع در راستای مشروعیت و تثبیت سیاسی خود داشتند. لذا هنرهای تصویری را- به ویژه پایدارترین آنها، نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، و فراگیرترین آنها، سکه‌ها (نک: پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰۱۵-۱۰۲۸)- به کار گرفتند تا در خدمت تبلیغات سیاسی خود که نمودی دینی نیز داشت، باشند (نک: پاکباز، ۱۳۸۰: ۲۸ و لوکونین، ۱۳۷۲: ۷۶). برای نمایش خدایان، شاه و بزرگان در حالتی مقتدرانه و مقبول، نیاز به پیکره‌هایی بود تا بتوانند بر گروه‌های مردم مؤثر افتند و اطاعت آنان را به سوی خود کشانند. ساسانیان بسیاری از سنت‌های رایج شده در دوران سلوکی و پارتی در به تصویر کشیدن انسان و یا به هیبت انسانی در آوردن خدایان را، اخذ و سنت‌های تازه‌ای پی‌ریزی نمودند.^۱

آنچه که درباره‌ی هنر ایران در دوره‌ی ساسانی توسط محققان ایرانی و خارجی نگاشته شده، بیشتر از جنبه‌ی معرفی تاریخی و توصیف آثار برجای مانده اهمیت دارند. تحلیل زیبایی‌شناختی و جامعه‌شناختی این آثار به لحاظ موضوعی، کارکردی، فرم و ساختار هنری کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. به نظر می‌رسد علت این امر به تخصص و بینش محققان مربوطه که غالباً باستان‌شناس و یا مورخ بوده‌اند، بر می‌گردد. این توصیف‌ها و مکاشفات باستان‌شناسانه نوعی مطابقت دادن تاریخ با آثار برجای مانده بود.

در پی گسترش مباحث نظری و پیدایی جریان‌های گوناگون در حوزه‌ی علوم اجتماعی، گروهی از محققان، تحقیقاتی عکس‌روش فوق‌الذکر در پیش می‌گیرند. آنان از طریق مطالعه‌ی آثار هنری به شناخت امور تاریخی و اجتماعی مکنون در تاریخ مکتوب پرداختند. «لوکونین»^۲ در کتاب «تمدن ایران ساسانی»، با استناد به آثار تاریخی و هنری برجای مانده از ساسانیان، به تحلیل تازه‌ای از این دوران دست می‌یازد. وی نقش برجسته‌های صخره‌ای، سکه‌ها و سایر نقوش آثار را به عنوان اسناد

۱. ساسانیان در ابتدای شروع کار خود، نهضت شمالی شکنی وسیعی را در سراسر کشور در راستای مرکزیت دینی واحد، به راه انداختند. ولی همان گونه که مری بویس اشاره دارد، این عملیات شمالی شکنی، علیه کیش تندیس‌ها بود، و گرنه خود آنها مطابق سنت پدید آمده در دوره‌ی سلوکی، همچنان به بازنمایی ایزدان زرتشتی، از جمله اهورامزدا، در شمالی انسانی، ادامه دادند چرا که برای تجسم صفاتی که به خود نسبت می‌دادند، بدان نیاز داشتند (نک: بویس، ۱۳۷۴).

2. Vladimir Crigorevich Lukonin

تاریخی به کار برده و تحلیل‌های تاریخی خود را بر آنها استوار می‌سازد. «فرانتس آلتهایم» (نک: آلتهایم، ۱۳۸۲) نیز در تحقیقات در باره‌ی اقتصاد دولت ساسانی، بخش مهمی از تحلیل خود را بر پایه‌ی بررسی‌های دقیق چهره‌ها و نشانه‌های نقش شده بر سکه‌ها به انجام رساند. در تحقیقات مورخین ایرانی نیز چنین روندی مشاهده می‌شود و نکات ناگشوده و تازه‌ای از نقوش ساسانی سوای توصیف‌های معمول مطرح می‌گردد (نک: دریایی، ۱۳۸۲ و سودآور، ۱۳۸۳).

در کلیه‌ی این آثار توصیف‌های دقیقی از پیکره‌ی انسانی در نقش برجسته‌های صخره‌ای، بشقاب‌های فلزی و سکه‌ها، و اشاراتی به نشانه‌ها و رمزهای زیبایی‌شناسی و اجتماعی مربوطه گردیده است. این توصیف‌ها و تحقیقات تازه‌ای که در زمینه‌ی فلسفه‌ی سیاسی و تفکرات اجتماعی ایران باستان صورت گرفته (نک: طباطبایی، ۱۳۸۳؛ بویس، ۱۳۷۴؛ ویدگرن، ۱۳۸۷ و نعمانی، ۱۳۵۸)، زمینه‌ای مناسب برای تحلیل زیبایی‌شناسی جامعه‌شناختی از هنر ساسانی، به ویژه پیکره‌های انسانی به منزله‌ی دستگاهی از نشانه‌ها، فراهم کرده است.

نهادشاهی: محور سامان بخشی

در فرهنگ ایران باستان، هیبت شاه تجلی نظم و وحدت اجتماعی جامعه محسوب می‌شد. «اقتدار دینی، نیروی نظامی و قدرت تولید اقتصادی، هم سه رکن اساسی این نظام اجتماعی است و هم حد و مرز درونی جامعه و طبقات آن را در جهت تعیین و تبیین کارکردشان معین می‌کند.» (مختاری ج ۱، ۱۳۶۸: ۱۱۲)

ج ۱. طبقه‌بندی و ارزش‌ها و اندیشه‌های سه‌گانه‌ی نظام اجتماعی کهن ایرانی

(مختاری، ۱۳۶۸: ۱۱۶ و نک: مجتبابی، ۱۳۵۲)

حوزه‌ی اقتدار	طبقه‌ها	بغان	رنگ نماینده‌ی طبقه	پتباره‌ی هر طبقه	مقایسه با اندام آدمی	آتشکده‌های مخصوص
دین - شاهی	طبقه اول	اورمزدا	سفید	دروغ	سر	آذر فرنبغ
رزم	طبقه دوم	میتره	سرخ / ارغوانی	سپاه دشمن	دست	آذرگشنسپ
تولید	طبقه سوم	آناهیتا	نیلی (سبز یا آبی)	خشکسالی	شکم / پا	آذربرزین مهر

مفهوم نهادشاهی در فرهنگ ایران زمین، به گونه‌ای سلبی و از طریق تقابل با دیگر اجزاء همان نظام فرهنگی است که ارزش می‌یابد. شاه آرمانی که میانجی و مجری دستورات اهورامزدا بر زمین است، در تقابل با نشانه‌های اهریمن بر زمین معنا می‌یابد. فعل وی در زمین، نبردی برای از میان

۱. نک: بخش ۸ (هنر به منزله‌ی دستگاهی از نشانه‌ها) از گفت و شنودی با کلود لوی استروس، شاریونیه، ۱۳۷۲: ۸۹-۱۰۳.

برداشتن مظاهر اهریمنی‌ست؛ لذا در چهارچوبه‌ی نبرد هزاره‌ای میان اهورامزدا و اهریمن، خیر و شر و نیکی و بدی قرار می‌گیرد. جدول ۲، فهرستی از تقابل‌های دوگانه‌ی نهادشاهی آرمانی در نظام اجتماعی ساسانی را ارائه می‌دهد.

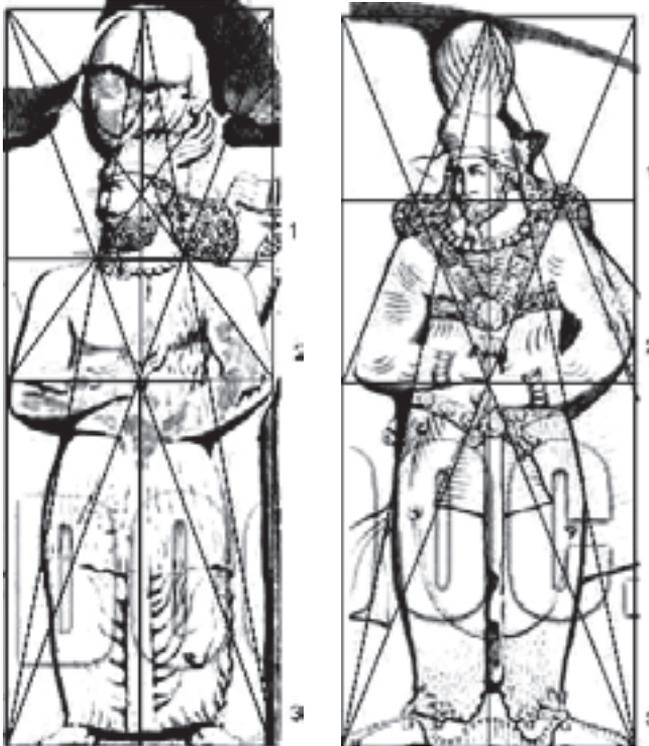
ج ۲. تقابل‌های دوگانه نهادشاهی آرمانی در نظام اجتماعی ساسانی

راستی	دروغ
سامان بخشی	بی نظمی
امنیت	ناامنی
پناهگاه	بی پناهی
برکت	خشکسالی
اقبال و سعادت	بداقبالی
جنبش	سکون
پایداری	ناپایداری
توانمندی	سستی
شکوه	خواری
ثروت	قحطی
تمرکز	پراکندگی
تعالی	حقارت

پیکره‌های شاهان ساسانی در نقش برجسته‌های صخره‌ای و سایر عرصه‌های فعالیت هنری ساسانی، تجلی همان نهادشاهی آرمانی‌ست که با علایم و نشانه‌های خاص در افسر و سایر اجزاء پیکره‌ها از یکدیگر متمایز گردیده‌اند. آنها نمود یک قدرت زمینی متصل به آسمان هستند که باید از سوی همگان مورد احترام و اطاعت قرار گیرند، از تناسباتی فراتر از معمول آدمیان برخوردارند و تمامی نشانه‌های آرمانی آرزوها و آمال یک تکیه‌گاه بزرگ برای امنیت و برکت را، در خود به نمایش گذارده‌اند؛ عمودوار و یکپارچه همچون ستونی استوار ایستاده‌اند. از هرگونه حرکت جسمانی زمینی عاری‌اند و لرزه و تکانی در آنها مشاهده نمی‌شود، تجسمی از نهادشاهی که جمله‌ی وظایف و مسئولیت‌های «سامان بخشی» به او بر می‌گردد (تصویر ۱).

شاهان ساسانی با مشکلات عدیده‌ای در طول حاکمیت چند قرنی خود دست به گریبان بودند، که از همه مهمتر مشروعیت سیاسی‌شان بود. قرار دادن پیکره‌ی خدایان در هیبت انسانی در کنار خود، راه حل مناسبی برای باور و حل این مشکل بود. در سنت زرتشتی ساختن شمایل و پیکره‌ی

خدایان امر مطلوبی نبود ولی توأمانی دین و شاهی، مانعی بر سر آن ایجاد نمی‌کرد. «ایزدی که پادشاه را حلقه‌ی تأیید می‌دهد، همواره در برابر اوست و این دو با جزیی تفاوت، تصویر معکوس یکدیگرند، و هر دو یا سوارند، یا ایستاده. دستارهای بادوزیده‌ی بسیار بزرگ مشابه دارند؛ و تقریباً هم اندازه‌اند، گو این‌که قامت و کلاه پادشاه غالباً“ قدری بلندتر از ایزدان است.» (سودآور، ۱۳۸۳: ۴۹) (تصویر ۲). چنین است که پیکره‌های اهورامزدا و آناهیتا و مهر (میترا) در کنار شاهان ساسانی گذارده می‌شوند، نه به جهت پرستش بلکه برای حل مسئله‌ی مشروعیت و بیان تصویری این مفهوم که «فرّ پادشاه بازتابی از تصویر و فرّ ایزد مقابل اوست.» (سودآور، ۱۳۸۳: ۴۹)



تصویر ۱: الف. پیکره‌ی شاپور دوم در طاق کوچک طاق بستان. ب. پیکره‌ی بهرام دوم در نقش رستم. تجلی سه رکن اساسی نظام اجتماعی کهن ایرانی با نمادهای مربوطه در نمایش پیکره‌ی شاه ساسانی: ۱. سر (نهادشاهی - دینی)، ۲. دست (رزمیان)، ۳. شکم و پاها (کشاورزان و دست‌ورزان) (مأخذ تصویر: ichodoc.ir).



تصویر ۲. تاج ستانی اردشیر اول از اهورامزدا، نقش رستم (یوپ، ۱۳۸۷: ج ۷، ۱۵۴)

نهادشاهی در ابتدای به قدرت رسیدن ساسانیان در راستای تمرکز سیاسی و اقتصادی تلاش نمود ولی بسیاری از ایالات ایران زمین این اقتدار همه جانبه را نمی‌پذیرفتند و همچنان حاکمیت‌های محلی خویش را حفظ نمودند. کشمکش‌های میان اشراف زمیندار و شاهان در سده‌های اول تا قیام مزدک و به قدرت رسیدن خسروانوشیروان، نشان از تلاش نهادشاهی برای تسلط تام بر امور است. اصلاحات مالیاتی، نظامی و اجتماعی و توجهی که به زندگی روستاییان در دوره‌ی خسروانوشیروان صورت گرفت تا حدودی اشراف را در تنگناهایی قرار داد ولی جملگی در راستای بازسازی ساختارهای به لرزه درآمده از جنبش مزدکیان بود و شکل پیشرفته‌تری از زمینداری را در ایران بنیان نهاد.^۱

پیکرهای انسانی نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی این تحولات نهادشاهی در دوره‌ی ساسانیان را در ترتیب تاریخی خود به نمایش گذارده‌اند. شاهان ساسانی از نخستین نقش برجسته‌ها در میان همراهان و بزرگان قرار دارند (نک: تصاویر ج ۵) ولی به مرور با اوج‌گیری کشمکش‌های سیاسی تنها شده و تنها در کنار پیکره‌های خدایان نقش می‌گردند (تصویر ۳).

نقش برجسته‌ها از حیطه‌ی جغرافیایی فارس و ارتباط مستقیم با آثار هخامنشی، خارج شده و به غرب ایران- که از ادوار کهن چنین نقش برجسته‌هایی را در دل صخره‌های بلند خود داشت- کشانده می‌شوند و فارس تا حدود زیادی جایگاه سیاسی خود را از دست می‌دهد. در این میان هیچ نقش برجسته‌ی صخره‌ای در بخش شرقی ایران زمین شکل نمی‌گیرد؛ شاید یکی از علل آن این بود که خاندان‌های بزرگ قدرتمند در بخش شرقی ایران- به طور مشخص خراسان- از زمینداران بزرگ

۱. آلتهايم از آن با عنوان «فتوداليسم پیشرفته» نام می‌برد (آلتهايم، ۱۳۸۲).



تصویر ۳. تاج ستانی اردشیر دوم، طاق بستان (مأخذ: عکس برداری از محل، ۱۳۸۸)

بازمانده از دوران اشکانی بودند و هیچ گاه نپذیرفتند که به تیول شاه درآیند (نک: کریستین سن، ۱۳۸۴: ۱۱۵-۱۱۷ و مؤذن جامی، ۱۳۷۹: ۲۴۲).

نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی در فارس جملگی در بلندی کوه‌ها واقعند (نک: تصاویر ج ۵)، حتی پیکره‌ی شاپور اول در غاری با سقف بلند و ارتفاعی نزدیک به شش متر برپا شده است (تصویر ۴). بیننده برای تماشای آنها باید از فاصله‌ای دور و «رو به بالا» می‌نگریست؛ لذا وجه آسمانی‌شان را نیز به عینه دریافت می‌کرد.^۱ اما در غرب ایران، نقش برجسته‌های صخره‌ای از بلندای سینه‌ی کوه‌ها به سطح زمین نزدیک می‌شوند به طوری که می‌توان در برابرشان ایستاد و خیره در چهره‌شان نگریست (تصویر ۳). این موضوع همزمانی دارد با چرخش سرها از نیم‌رخ به سه چهارم رخ و جبهه‌ای (تمام‌رخ) قرار گرفتن تعدادی از آنها (تصویر ۵).^۲ به نظر می‌رسد حوادث و کشمکش‌های اجتماعی و سیاسی، آنها را به زمین مادی نزدیک‌تر ساخته و تا حدودی از منزلت آسمانی‌شان می‌کاهد، در نتیجه در بیان و اظهار وجود خود لازم می‌بینند بر جنبه‌های زمینی قدرتمدارانه‌شان تأکید کنند. طاق بزرگ طاق بستان - آخرین اثر ساسانی - را می‌توان در راستای چنین موقعیتی در نظر گرفت.

۱. اصطلاح «درگاه» به معنای بلند که در رابطه با مقر شاهان به کار برده می‌شده، نیز از همین جنبه قابل توجه است.
۲. مه‌یرشاپیرو، متخصص تاریخ هنر، در رابطه با دید نیم‌رخ و تمام‌رخ می‌نویسد: «عوامل تعیین‌کننده‌ی قراردادی و سنتی سبکی به منزله‌ی انگیزه‌ای برای گزینش دیدگاه نیم‌رخ و تمام‌رخ عمل می‌کنند ولی گزینش هر کدام از این دو دیدگاه می‌تواند بر مرتبه‌ی پایگانی و آیین مقدس یا تأثیر نمایی دلالت کند. با دیدن تصویر تمام‌رخ، احساس مشارکت در ارتباط مستقیم و یک‌به‌یک با آن تصویر به ما دست می‌دهد. اما تصویر نیم‌رخ می‌تواند با دیگر تصویرهای عرضه شده اندرکنش یابد و ما را به صورت ناظری که از بیرون به درون می‌نگرد درآورد» (آدامز، ۱۳۹۰: ۱۷۵)



تصویر ۴. پیکره‌ی عظیم شاپورا اول، غار شاپور، بیشاپور (هرمان، ۱۳۷۳: ۱۰۴)



ج. چهره جبهه‌ای خسرو دوم، طاق بستان

ب. چهره سه چهارم‌رخ اردشیر دوم، طاق بستان

الف. چهره نیم‌رخ اردشیر اول، فیروزآباد فارس

ت ۵. چرخش سر شاهان ساسانی از نمایش نیم‌رخ تا نمایش جبهه‌ای (تمام‌رخ) (مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۰)

در پیکره‌های شاهان ساسانی و سایر بزرگان^۱ و حتی پیکره‌ی خدایان، درشتی اندام‌ها به وضوح نمایانده شده است. در نمایش پیکرها اگر بلندی قامت بیش از آنچه که دیده می‌شود، به کار می‌رفت، در نمایش درشتی اندام‌ها قدری خلل ایجاد می‌کرد. در نتیجه اهمیت نشان دادن درشتی اندام‌ها تا بدان جا بوده که هیكل‌ها قدری کوتاه و پهن شده‌اند. درشتی اندام شاه خود گونه‌ای از نشانه‌های قدرتمندی وی بود (تصویر ۴). «طبری می‌نویسد: شایستگی پادشاهی فرزندان اردشیر، از نشان‌های ویژه‌ای، همچون زیبایی چهره و درشتی اندام‌های تن و ویژگی‌های دیگر جسمی، از هیچکس پنهان نمی‌ماند.» (کنات، ۱۳۵۵: ۱۱۲)

نهادشاهی بر مبنای نوعی نیروی مردانگی استوار بود. هرچند که در کوتاه لحظات تاریخی اواخر

۱. توجه کنید به رابطه‌ی بین مفهوم درشتی اندام و معنای کلمه‌ی بزرگ و بزرگان.

ساسانی زنان نیز در امور کشورداری دخالت کرده و یا به قدرت رسیدند، ولی نماد و نشانه‌ی این نهاد، مردانگی پهلوان‌گونه بود. برتری و ارجحیت با مردان بود، که با قدرت بدنی و روحی فوق العاده‌ی خویش قادر بودند حاکمیت نهادشاهی را، به عنوان محور سامان‌بخشی، حفظ کنند. این مسئله تا آنجا مورد توجه بود که در نمایش هیکل زنان نیز شاخصه‌های هیکل مطلوب مردانه را الگو قرار می‌دادند؛ درشتی اندام از آن جمله بود (تصویر ۶). بر مسند نهادشاهی کسی می‌توانست قرار گیرد که در نهایت



تصویر ۶. تاج ستانی نرسی از ایزد آناهیتا، نقش رستم (مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۷۶)

تندرستی و تن زیبایی باشد. اگر فرد دچار نقص عضو می‌شد، شاهی به او واگذار نمی‌شد.^۱ ساسانیان در نشانه‌های تصویری بر جای مانده (نقش برجسته‌های صخره‌ای، بشقاب‌های نفیس، و سکه‌ها)، برجسته‌های پهلوانی و سپاهی‌گونه‌ی نمایش نهادشاهی اصرار و تأکید فراوانی دارند. پیکره‌ی شاه تمام ویژگی‌های یک پهلوان و سپاهی‌پیروزمند میدان نبرد را با خود دارد. اندام تنومندی که با خود سلاح حمل می‌کند (تصویر ۱) و گاه سوار بر اسب، دشمنان مغلوب را لگدکوب می‌کند (تصویر ۲)، او را به مثابه‌ی یک جنگجو و پهلوانی جلوه می‌دهد که سرنوشت کشور و ملت در تصمیم‌گیری‌ها و رشادت‌های او نهفته است. جنبه‌های آسمانی ویزدانی‌اش نیز در همین موارد است.

۱. «پروکوپ، مورخ مشهور بیزانسی در قرن ششم م. گزارش می‌دهد شاهزاده زامس فرزند قباد، از ولیعهدی محروم شد چون یک چشم خود را از دست داده بود. زیرا این قانون نزد ایرانیان هست که کسی که نقص عضو دارد نمی‌تواند پادشاه باشد. طبری می‌نویسد هنگامی که شاهزاده هرمز نامزد تخت و تاج نزد پدرش متهم بود به این که وی کوشش می‌کند که به تخت شاهی برسد و پدر را از پادشاهی برکنار کند، دست خود را برید و برای پدرش فرستاد.» (کناوت،

لذا او را با اوصافی که از مهر (میترا)، خدای روشنایی و جنگ، در متون دینی زرتشتی آمده، هماهنگ می‌یابیم.^۱

یکی از مهمترین صفاتی که برای «مهر» آورده می‌شده، «نبرد» بوده است. «این کلمه همان است که امروز نبرد یا نبرده گوئیم و به معنی دلاور و جنگجو می‌باشد.» (پورداود، ۱۳۷۷: ۴۱۱) و به دنبال این وجه از صفات او، طبیعت تجریدی و به شدت اخلاقی وی مطرح می‌شود (نک: همان، ۳۹۳). در مهریشت آمده است که یکی از همراهان وی «بادِ پیروزمند» است.^۲ یک جنگجوی پیروزمند در تهاجم و نبرد خود، به‌طور واقع، به ویژه آن‌گاه که سوار بر اسب باشد، هوا را جابجا کرده و تولید باد می‌نماید که در باور و اعتقاد باستانی از آن با نام «بادِ پیروزمند» نام می‌برند. تجلی این باد پیروزمند در جنبش و اهتزاز چین و شکن جامه‌ها، نوارهای موج و... در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی می‌باشد. بادی که از یک جهت خاص نمی‌وزد بلکه از هر سوی که بخواهد و به ساختار نقش سامان دهد، می‌وزد (نک: حرکت موج شکن لباس‌ها، روبان‌ها و موها در تصویر ۶).

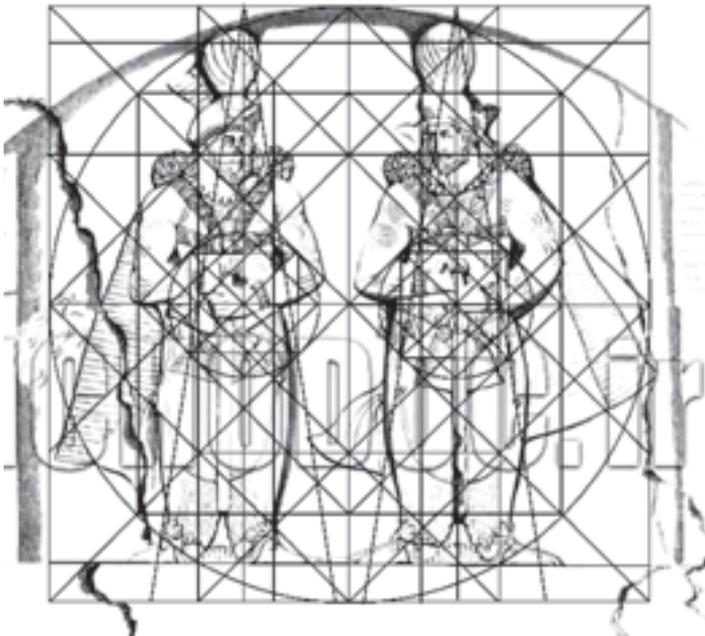
یکی از معانی که برای «مهر» ذکر شده، واسطه و میانجی است. در این معنا «آن را واسطه و رابطه میان فروغ محدث و فروغ اولی و یا به عبارت دیگر، واسطه است میان پروردگار و آفریدگان.» (پورداود، همان) این همان جایگاهی است که نهادشاهی در فرهنگ ایران باستان داشته و به عبارت دیگر تجلی اندیشه سیاسی در باورهای مذهبی به ویژه در دوران ساسانی است.

هشت تن از یاران مهر (میترا) بر فراز کوه‌ها نشسته‌اند.^۳ این موضوع به لحاظ فضایی و توازن و انتظام، «مهر» را در مرکز یک هشت ضلعی منتظم قرار می‌دهد که در هر گوشه‌اش یکی از یارانش نشسته

۱. «مهر در آغاز یشت از آفریدگان اهورامزدا محسوب است و از برای محافظت عهد و میثاق مردم گماشته شده است از این رو فرشته فروغ و روشنایی است تا هیچ چیز از او پوشیده نماند و در سراسر جهان آنچه از راست و دروغ می‌گذرد و عهدی که بسته و شکسته می‌شود کلیه نزد او پیدا و آشکار باشد برای آنکه خوب از عهده‌ی خدمت پاسبانی و نگهداری برآید اهورامزدا به او هزار گوش و ده هزار چشم داده. در تفسیر پهلوی این یشت چنین آمده است که این گوش‌ها و چشم‌ها خود جداگانه فرشتگانی هستند که از طرف مهر گماشته شده تا همه اعمال مردمان را از آن چه دیده و شنیده‌اند به او خبر دهند. در تاریخ ایران می‌خوانیم از آنکه قسمتی از لشکریان شاهنشاهان قدیم به چشم و گوش مملکت نامیده می‌شده‌اند بی شک مهریشت مأخذ آن است و به علاوه ده هزار دیده‌بان به خدمت او گماشته دانما در اطراف زمین در گردش‌اند و وقایع را به مهر خبر می‌دهند. مقام مهر در بالای کوه هرا می‌باشد در آن جایی که نه روز است و نه شب و نه تاریکی و نه باد سرد و گرم و نه ناخوشی و نه کثافت. از آن جا به ممالک آریایی نگران است.» (پورداود، ۱۳۷۷: ۴۰۴)

۲. کرده‌ی ۲، فقره ی ۹: مهر دارنده‌ی دشت‌های فراخ به همراهی باد پیروزمند ... (پورداود، همان).
 ۳. کرده‌ی ۱۰، فقره ی ۴۵: هشت تن از یاران او (مهر) در بالای کوه‌ها در بالای برج‌ها، به منزله دیده‌بانان مهر نشسته به سوی پیمان‌شکنان نگرانند بخصوصه به کسانی چشم دوخته و به کسانی توجه نموده که نخست به مهر دروغ گویند و راه کسی را در حمایت خود گیرند که به پیمان‌شکنان و به دروغ‌پرستان و به قاتلین پاکدینان حقیقی حمله برد (همان).

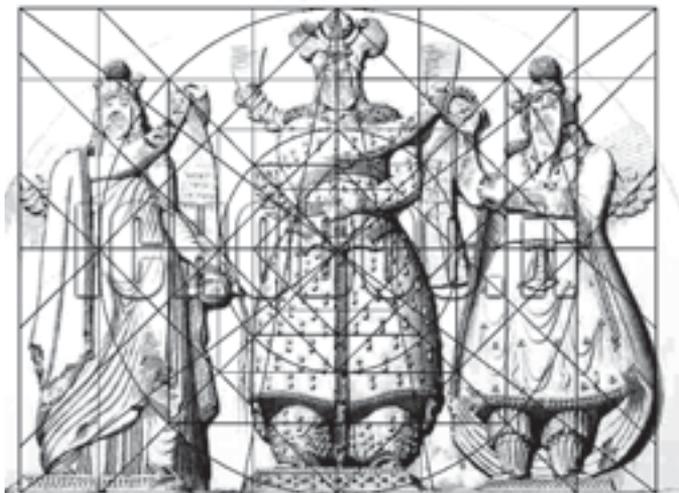
و به وظایف خویش عمل می‌کنند. در ساختار سامان بخشی بصری نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی نیز، هشت ضلعی اساس و بنیان کار بوده است (تصویر ۷ و ۸). ارتباط میان هشت ضلعی و مهر (میترا) از یک سو و رابطه‌ی بین نهادشاهی با نقش و جایگاه مهر (میترا) به عنوان حامی جنگجویان و قهرمانان میدان نبرد از سوی دیگر، هشت ضلعی را به نمادی از واسطه‌گی توازن و انتظام پراز جنبش در راستای نبرد میان نیکی و بدی، و راستی و دروغ تبدیل می‌سازد که در قاعده‌ی کلی بینش باستانی، تقلید و



تصویر ۷. تناسبات سامان بخشی بصری بر اساس هشت ضلعی منتظم مرکزی در پیکره‌های شاپور دوم و سوم در طاق کوچک طاق بستان (مأخذ تصویر: ichodoc.ir)

تکراری از نمونه‌های نخستین- اهورامزدا و اهریمن- است (نک: الیاده، ۱۳۶۵). واسطه‌گی و میانجی بودن، در عرصه‌ی سیاسی دنیای دوره‌ی ساسانی نیز، بر دوش ایرانیان سنگینی می‌کرد. ایران در جغرافیای سیاسی میان شرق و غرب واقع شده بود. غربی که مدام در پی توسعه‌ی مرزهای خود به سوی شرق و دست‌اندازی به راه‌های بازرگانی تازه بود و شرقی که از دل تمدن‌های کهن خود، اقوام تازه نفس بیرون می‌داد که رو به سوی غرب (ایران) داشتند. ایران از دو سو تهدید می‌شد: هم به لحاظ نظامی و سیاسی و هم از جنبه فرهنگی و دینی. ساسانیان با اصرار بر سنت‌های کهن و حفظ و صیانت از آنها، سعی در نگهداری و حفاظت از مرزهای جغرافیایی سیاسی

و تحکیم هویت تاریخی و قومی خود داشتند. جایگاه ساسانیان در دنیای باستان به مثابه‌ی پلی گشت که غرب را به شرق و شرق را به غرب متصل می‌ساخت.^۱ به نظر می‌رسد استواری پیکرهای انسانی در هنرهای تصویری ساسانی با تأکیدی که بر محوریت و مرکزیت نقش شاه، به عنوان نهاد سیاسی دارند، از این جنبه نیز دارای اهمیت و قابل بررسی می‌باشند. آنها سلاح بدست ایستاده‌اند و کف پاهای خود را به دو سوی دنیای آن زمان برگردانده‌اند تا بر استحکام ایستایی و استقلال خود از دو



تصویر ۸. تناسبات سامان بخشی بصری بر اساس هشت ضلعی منتظم مرکزی در نقوش انتهایی طاق بزرگ طاق بستان (مأخذ تصویر: ichodoc.ir)

سویی که تهدید می‌شدند، پای فشارند؛ و هرگونه تعدی و تجاوزی را سرکوب کنند. پیکره‌ی شاهان در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی، جملگی جامه‌های گرانبهای آذین بسته با جواهرات و سنگ‌های قیمتی بر تن دارند؛ افسر و سلاح و سایر چیزهایی که با خود دارند در نهایت جلال و شکوه عرضه شده‌اند. این جنبه از نشانه‌های پیکره‌های مذکور را می‌توان تجسم رابطه‌ی میان

۱. از این طریق کسب درآمد نیز می‌کرد (نک: کریستین سن، ۱۳۸۴). «در عهد ساسانیان بازرگانی خارجی رونق داشت و شامل کالاهای گرانبها و مصنوعات تجملی می‌شد که مورد استفاده‌ی دربار ساسانی و طبقه‌ی اشراف بود. البته باید در نظر داشت که اهمیت بازرگانی در ایران قرون وسطی همواره به دو مسأله مربوط بوده است: نخست مسأله موقعیت جغرافیایی ایران، و دوم سطح تکامل اقتصادی، فقدان جنگ‌های خارجی و هرج و مرج داخلی. ایران از دیرباز شاهراه میان آسیا و دریای مدیترانه و دریای سیاه بوده، و اغلب رفت و آمدهای بازرگانی ملل مغرب زمین به آسیای مرکزی و خاور دور از طریق ایران انجام می‌گرفته است. از این روی مهمترین عاملی که از آغاز فنودالیسم در ایران به رشد بازرگانی کمک کرده است، همانا موقعیت جغرافیایی ایران بوده است، و نه اهمیت سطح تکامل اقتصادی و یا ویژگی‌های «آسیایی» این سرزمین.» (نعمانی، ۱۳۵۸: ۳۳۰)

ثروت و قدرت در تمدن ساسانی دانست. گردآوری ثروت و تمرکز آن در دست نهادشاهی، از جمله اهداف اکثر شاهان ساسانی بود. در این راه از هیچ کوششی دریغ نداشتند، از جنگ و کشورگشایی گرفته تا باج‌خواهی از دولت روم و اخذ مالیات. این مسئله در قرون پایانی دولت ساسانی به ویژه دوران خسرو اول و دوم، اهمیت فوق‌العاده‌ای یافت و خزاین شاهی را از طلا و جواهرات انباشت. پیکره‌ی غرق در جواهرات خسرو دوم در طاق بزرگ طاق‌بستان، نمود چنین سیاستی است (تصویر ۹). البته نباید از نظر دور داشت که انباشت چنین ثروت‌های افسانه‌ای علاوه بر افزایش قدرت سیاسی، به هنگام قحطی و خشکسالی، که همیشه کشاورزی ایران را تهدید می‌کرد، عامل مهمی در حفظ و تعادل بخشی به اقتصاد کشور می‌شد (نک: کریستین سن، ۱۳۸۴ و آلتهایم، ۱۳۸۲).



تصویر ۹. پیکره‌ی مملو از جواهرات خسرو دوم در طاق بزرگ طاق‌بستان (مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۲)

در مجموع ویژگی‌های انسان متجلی در نهادشاهی آرمانی در فرهنگ ساسانی را می‌توان در پنج گروه: برتری دینی و اجتماعی، جاذبه‌ی زیبایی جسمانی، پاکیزه‌گرایی اخلاقی، خطرپذیری قهرمانانه و عظمت طلبی دسته‌بندی کرد. جدول (۳) این پنج گروه و ریز ویژگی‌های آنها را ارائه می‌دهد. ریز نمادها و نشانه‌های تصویری پنج گروه فوق‌الذکر در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی نیز در جدول (۴) آورده شده‌اند.

ج ۳. ویژگی‌های انسان متجلی در نهادشاهی آرمانی در نظام اجتماعی ساسانی

عظمت طلبی	خطر پذیری قهرمانانه	پاکیزه گرایی اخلاقی	جاذبه زیبایی جسمانی	برتری دینی و اجتماعی
بر پای ایستادن. سرافراز نشستن. زورمندترین در میان دلیران. دلیرترین در میان بخشدگان. داناترین. فریفته‌نشدنی.	شایستگی در خطرپذیری. قدرت برانگیختن جنگ. استحکام‌بخشی جنگ. پراکندن و پربشاش سازی لشگر دشمن . فرمان دادن .	نگهبانی روان. فرمانبری از آفریدگار. پرهیز از دروغ. نهی هرگونه زشتی و ستایش تمام زیبایی‌ها. یاری‌گر بزرگ در نبرد نیک و بد. آداب‌دانی. چالاک، وفا شناس، دلیر، زبان‌آور، گشایش‌دهنده و سعادت‌بخش .	نگهداری و پرستاری تن از روی خرد . زیبایی چهره. درستی اندام‌های تن . تأکید بر تنومندی مردانه. هیبتی جنگجویانه.	داشتن فز آیزدی. میانجی میان خدا و عام انسانها. توأمانی دین و شاهی. سامان بخشی. پیروزمندی در جنگها. تعادل میان جسم و روح.

سایر نهادها و طبقات: وفاداران سرسپرده

در تاریخ ساسانی به نهادی بر می‌خوریم که به نوعی مرجع بالاتری از نهادشاهی محسوب می‌شد که در مواقع لزوم تشکیل و به حل مسایل و مشکلات و کشمکش‌های پیش‌آمده رسیدگی و تصمیم‌گیری می‌کرد. در کتاب تاریخ طبری به نام «بزرگان و نژادگان» بر می‌خوریم. «هر وقت که شاهی به تخت می‌نشست، بزرگان و نجبا برای عرض تهنیت و استماع نطقی که پادشاهان علی‌الرسم در آغاز سلطنت خود ایراد می‌کردند، جمع می‌شدند.» (کریستین سن، ۱۳۸۴: ۱۲۲) اما به آرامی صلاحیت‌های جدیدی را از آن خود کردند، به طوری که «ابراز نگرانی» به «تعیین و تکلیف ولیعهد» و «عزل فرمانروای منفور» جای پرداخت، «آلت‌هایم، ۱۳۸۲: ۴۰» همین بزرگان و نژادگان بودند که اردشیر دوم را خلع و شاپور سوم را به قتل رساندند.

این به اصطلاح انجمن در طول تاریخ ساسانی، از جایگاه‌های متفاوتی برخوردار بود و حتی تا نقش جناح مخالف رشد کرد (همان). در تصاویر رسمی ساسانی، تا آن زمان که این انجمن تنها نقش تأیید کننده و نوعی مراسم پذیرش فرامین محسوب می‌شد، به صورت حضور انبوه مردمانی از بزرگان و سران خاندان‌ها- که به طور غالب از سپاهیان بودند- به ویژه به هنگام پیروزی‌های بزرگ نظامی، در حضور شاه دیده می‌شوند؛ ولی پس از نقش برجسته‌ی شاپور دوم در بیشاپور، دیگر نشانی از آنها در نقش برجسته‌های صخره‌ای دیده نمی‌شوند. و این زمانی است که نهاد سلطنت تلاش دارد تا حد امکان خود را از دست دخالت‌های انجمن رها و قدرت را متمرکز در دست داشته باشد (ج ۵).

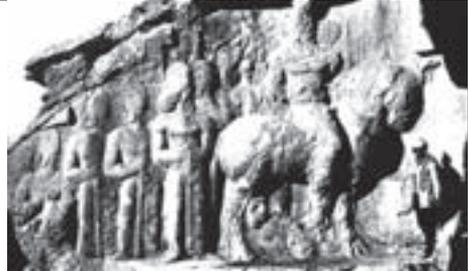
ج ۴. نمادها و نشانه‌های تصویری و بزرگی‌های نهادشاهی آرمانی در نظام اجتماعی ساسانی

عظمت طلبی	خطر پذیری قهرمانانه	پایکره گزایی اخلاقی	جاذبه زیبایی جسمانی	برتری دینی و اجتماعی
مقش بر صخره‌های گران و بلند (بشت دادن به کوه). در زاویه دید «به بالا» قرار داشتن. بزرگ نمایی. اجتناب از نمایش هر گونه نشانه‌های فضا و مکان. گریز از تاریخ و در مرکز دید قراردادن لحظه نهایی پیروزی (سیاسی یا نظامی). تا حد ممکن اجتناب از روایت. جامگان بر زینت. افسر جواهر نشان و شمشیر مرصع.	سواره در هیبت پیروزمند. سواره در هیبت جنگجوی آماده‌ی نبرد. سلاح بدست داشتن. سلاح به کمر آویختن. دست به کمر زدن. به دست آوردن دشمنان. تضرع و خوار شدن دشمن. مرگ و نیستی دشمن. پاهای اشاره رفته به دشمنان از پای افتاده. نبرد با چابوران درنده و از پای درآوردن آنها.	سیمای آرمانی عاری از هر گونه نشانه‌ی گذر زمان و پیچیدگی کنش رفتار انسانی. رو به خدایان داشتن. زیر پا گذاردن دشمنان (دروغ). آداب دانی در بکارگیری دستان راست و چپ. تاکید بر قرینه‌سازی با محوریت هشت ضلعی منتظم. توجه به ریزترین جزئیات. انضباط در چین و شکن جامگان و روپان‌های مواج و اهتزاز از پیش تعیین شده‌ی آنها.	چهره‌ی آرمانی چشمی کشیده از روپرو دهانی بسته بینی کشیده گردن ستبر سینه‌ی گشاده پاوان قدرتمند دستان توانمند کمر بسته پاهای استوار کف پاهای گشاده	هتزاز با اهورامزدا و دریافت نشان شاهی. چهره در چهره‌ی اهورامزدا. افسر شاهی. آرایش گوی‌وارموی سر. موی بلند منقسم شده در دو سوی سر و آنبوه شده بر شانه‌ها. جعد آرایش یافته‌ی موی سر و ریش. نیم‌رخ‌ی چهره. گوشواره مروارید. روپان‌های در اهتزاز. سواره بودن. داری تناسباتی فراتر از عام انسان‌ها (شاخص در میان جمع). داری کمترین حرکت. عکس‌وارگی.

ج ۵. شاه ساسانی در میان انبوه بزرگان، از شاپوراول تا شاپوردوم، (از ۳۴۱ تا ۳۷۹ م). از این تاریخ به بعد همراهان (بزرگان و نژادگان) در طرفین شاه ساسانی دیده نمی‌شوند.



پیروزی سه گانه‌ی شاپوراول، بیشاپور
(مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۵۸)



شاپوراول و همراهان، نقش رجب (پوپ، ۱۳۸۷: ج ۷، ۱۵۴)



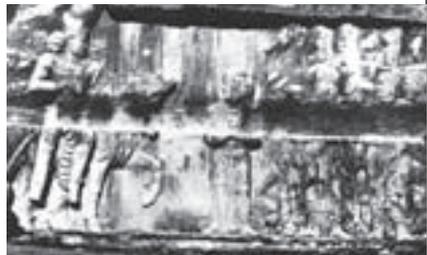
بهرام دوم در میان بزرگان، نقش بهرام
فارس(همان، ۱۷۲)



همراهان بهرام دوم در نقش رستم(مأخذ: همان، ۱۷۰)



پیروزی شاپور دوم، بیشاپور (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۸۴)



بهرام دوم و همراهان، بیشاپور
(مأخذ: پوپ، ۱۳۸۷: ج ۷، ۱۵۶)

طبقه روحانی(آسرّون)، که جزء سران محسوب می‌شدند، همان گونه که پیش از این اشاره شد، به واسطه‌ی توأمانی دین و دولت از موقعیت برجسته‌ای برخوردار بودند. اردشیراول بالاترین مقامات دینی و کشوری را با هم در اختیار داشت ولی در دوره‌های بعد، آنها از یکدیگر جدا شده و هریک در

تلاش قدرت‌افزایی خویش بودند. در تصاویر رسمی ساسانی، تنها روحانی عالی مقامی که به تصویر کشیده می‌شود، «کرتیر»، روحانی متنفذ و پر قدرتی بود که خود را تا حد مقام‌شاهی بالا می‌دید و موفق شد به نام خود کتیبه ثبت نماید؛^۱ کاری که خاص شاهان بود (تصویر ۱۰). این که چرا کرتیر موفق به انجام نگارش کتیبه و ثبت تصویر خویش در کنار شاه شد، به کشمکش‌های دینی و نفوذ سایر ادیان و حتی گرایش‌های تازه در دین زرتشتی در قرون نخستین روی کار آمدن ساسانی بر می‌گردد (نک: رضی، ۱۳۸۵). اقدامات تند و سرکوب‌گرانه‌ی وی در قبال سایر ادیان از آن چهره‌ای تا حد یک جلاد در تاریخ ساخته است. در دوره‌ی ساسانی روحانیان بزرگی ظهور می‌کنند، ولی تصویری از هیچ یک از آنها در کنار شاه نقش نمی‌گردد.

در نقش برجسته‌های صخره‌ای نقش سران نظامی و سپاهیان عالی رتبه را به ویژه در نقوش پیروزی‌های شاپور اول فراوان مشاهده می‌کنیم. شاپور به واسطه‌ی خوی انعطاف‌پذیر و بزرگ‌منشی که داشت، نمی‌توانست نقش یاران نظامی خویش را در موفقیت‌های درخشان نظامی‌اش نادیده بگیرد. لذا در تصویرکردن پیروزی‌هایش بر امپراتوران روم، انبوه سران نظامی و سواران زره پوش خود را در کنار خویش نقش می‌کند تا به نوعی سپاسگزار تلاش‌ها و رشادت‌های آنها باشد (تصویر ۱۱).



تصویر ۱۱. بخشی از نقش پیروزی شاپور اول، بیشاپور (مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۵۳)



تصویر ۱۰. کرتیر در نقش برجسته‌ی بهرام دوم در نقش رستم (مأخذ: هرمان، ۱۳۷۳: ۱۰۵)

نحوه ایستادن اینان به گونه‌ای است که گویی شاه را در بر گرفته‌اند و در جشن شادمانی با وی شریکند. آنان به احترام در حالت‌های نیمه آزاد ایستادن با سلاحی که با خود دارند و هیكل‌هایی جبهه‌ای و چهره‌ای نیم رخ، نشان داده شده‌اند. در نمایش هیكل‌ها بر جلوه‌های قدرت بدنی تأکید شده؛ پاها از یکدیگر باز و کف پاها در جهات مخالف یکدیگر دیده می‌شوند. علاوه بر جنبه‌ی استواری و «پا برجایی» این حالت

۱. برای اطلاع بیشتر از نقش و جایگاه کرتیر در تمدن ساسانی نک: لوکونین، ۱۳۷۲: ۱۱۲ - ۱۶۲.



تصویر ۱۳ جام، خسرو اول (مأخذ: همان، ۲۰۶)



تصویر ۱۲. بخشی از نقش برجسته‌ی پیروزی شاپوردوم، بیشاپور (مأخذ: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۸۴)

که ویژگی نظامی در آن مستتر است، در مجموع جنبش و حرکت بیشتری در این هیکل‌ها دیده می‌شود. در نقش برجسته‌ی شاپور اول در نقش رجب، همراهان شاه سواره، ایستاده با هیکل‌هایی تنومند در حالی که دو دست خود را بر شمشیری که در میان پاهایشان قرار داده‌اند، دیده می‌شوند. هیکل‌هایی قدرتمند آنان بر صحنه سنگینی می‌کنند. همگی با چهره‌های نیم‌رخ، رو به شاه سواره دارند و در نوعی عمق‌نمایی که به احتمال، هم می‌تواند ناشی از محدودیت فضایی کار- به لحاظ فنی - باشد و هم سلسله‌مراتبی از بزرگان نظامی، کوچکتر می‌شوند. آنان با نگاه، شاه سواره را دنبال می‌کنند، گویی آماده و گوش به فرمان شاه سواره‌اند تا هر آنجا که وی می‌تازد آنان نیز به دنبالش روان شوند و موفقیت‌های تازه‌تری را به ارمغان آورند (ج ۵، تصویر ۱).

در نقش برجسته‌ی منسوب به شاپوردوم در بیشاپور، حالت تازه‌تری از ایستادن خاص اطرافیان و حاضران در مجلس را در نقوش صخره‌ای ساسانی مشاهده می‌کنیم: دست به سینه داشتن^۱ در ترکیب با حالت‌های ایستادن رایج ساسانی، همچون ستونی خاموش. این حالت در میان اطرافیان شاه، بر

۱. به دست باش! آگاه باش! با خبر باش! حاضر باش! شتاب کن! (فرهنگ معین). چوپانان ایرانی نیز به هنگام چراندن گله‌هایشان، آن هنگام که به چوبدستی‌شان تکیه می‌دهند و به گله خیره می‌شوند، در چنین حالتی بسر می‌برند.
۲. دست بسته: کسی که دست‌هایش را به روی سینه گذاشته (فرهنگ معین). حالت احترام توأم با اطاعت. نوعی پنهان کردن دست نیز بوده، آستین بلند جامه نیز بدان کمک می‌کرده است. دست در آستین داشتن: فارغ بودن از کارها، معطل ماندن و موقوف کردن کار (لغت‌نامه‌ی دهخدا). انفعال ناشی از چنین حالتی در مقابل دست‌بازی شاهانه قرار می‌گیرد که فعال صحنه است.

روی نقوش یکی از بشقاب های فلزی نیز دیده می‌شود. چنین حالتی از ایستادن لازمه‌ی خدشه‌ناپذیر شرفیابی به حضور شاه در لحاظ کردن ادب، احترام و مسایل امنیتی بود و تخطی از آن حکمی تا سرحد مرگ بدنبال داشت (تصویر ۱۲ و ۱۳).

در تمامی نقوش رسمی و غیر رسمی ساسانی هیچ اثر و نشانه‌ای از حضور طبقات کشاورز و صنعتگر دیده نمی‌شود، همانطور که در ساختار سیاسی ساسانی جایی نداشتند.

جایگاه دینی پیکره‌ی انسانی ساسانی

با توجه به آن که در دوره ساسانی «دین بنیاد شاهی است و شاهی ستون دین» (نک: لوکونین، ۱۳۷۲: ۱۱۲)، تمامی پیکره‌های ساسانی با تمامی نشانه‌ها و نمادهای منقوش بر آنها، در مجموع در چهارچوب باورها و مفاهیم دینی ایران‌باستان و بالاخص مجموعه آنچه که در دوره‌ی ساسانی تدوین و به نام دین زرتشتی مطرح می‌شوند، می‌گنجند. این گونه نشانه‌ها را به ویژه در بخش بالای پیکره‌ها-مجموع آنچه که به افسر و تاج‌شاهی مربوط می‌شود- مشاهده می‌کنیم.

با دقت در مضمون نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی و حالات موجود در پیکره‌های انسانی آنها، این‌طور به نظر می‌رسد که جملگی ملهم از آداب دینی بوده و اشاره‌ی مستقیمی به نقش و جایگاه دین در حکومت ساسانی دارند. اهدای فرّ ایزدی و مشروعیت دینی و اجتماعی به سلطنت بخشیدن، آن هم از دست اهورامزدا و یا سایر الهه‌ها، مضمونی دینی دارند، چرا که دین بنیاد شاهی بود. در بسیاری از نقوش برجای مانده از اشکانیان نیز مشابه چنین حالت‌هایی که بیانگر مراسم ویژه‌ی دینی در برابر آتش مقدس هستند، دیده می‌شوند.

فرم و ساختار نقش برجسته‌های صخره‌ای نیز بر مبنای سنت کهنی که در ایران غربی وجود داشته، پایه و اساسی دینی دارند. وجود و حضور آنان در صخره‌های بلند کوه‌ها یعنی در دل طبیعت و در فضای باز (به‌مانند آتشکده‌های ساسانی)، پیکره‌هایی که مجسمه نمی‌شوند و در کلیت خود به نمایش در نمی‌آیند و جنبه‌های قوی تجربیدی، نمادین و متقارن اجزاء و عناصر آنها، جملگی پیدایی آنها را بر مینا و ماهیتی دینی تأیید می‌کند. و چون دین از نهادشاهی تفکیک‌ناپذیر است در خدمت تحکیم و تثبیت «شاهی» قرار می‌گیرد که «ستون دین» است.

سپاهی‌گری

بخش مهمی از وظایف نهادشاهی، همان‌گونه که پیش از این نیز اشاره شد، نبرد و جنگ با متجاوزین و کسب افتخارات و موفقیت‌های بزرگ نظامی و به تبع آن سیاسی بود تا علاوه بر تثبیت موقعیت

حکومت، بر فرّ و دوام مشروعیت خود نیز بیافزایند.

روحیه‌ی سپاهی‌گری و جنگاوری در فرهنگ ساسانی اهمیت زیادی داشت. این روحیه نیاز و ضرورت چنین حکومتی بود و در تقویت آن فراوان می‌کوشید. شیوه‌های تعلیم و تربیت در اساس بر پایه و بنیاد روحیه نظامی و پهلوانی انجام می‌شد و در آن «جوانِ آزاده برای خدمت درباری و «یاران» وفادار شاه برای پرورش والا که در تمام هنرهای آزادگان ورزیده شده برای فرمانبری آماده و برای فرمان‌دادن آموخته می‌شود، برای درک افتخار پهلوانی پرورش می‌یافت. او نباید فقط در میان مجامع اشرافی رفتار مؤدبانه و ملایم می‌داشت، در باره‌ی دین و ادبیات نیز باید آگاهی کافی داشته باشد. باید هنر اشراف منشی لذت بردن و فرمان‌دادن را بداند. آیین رزم و بزم، رفتار شرافتمندانه و «سرافراز نشستن» را بشناسد.» (کناوت، ۱۳۵۵: ۸۵) چنین بود که در دهه‌های آخر سعی نمودند با گردآوری و تنظیم داستان- سروده‌های پهلوانی و حماسی در قالب خداینامه‌ها، این روحیه و فرهنگ را در جامعه حفظ و اشاعه دهند.

اساس سپاهی‌گری، بر دست‌نشانده‌گی^۱ و فرمان‌بری استوار بود. یک سپاهی همیشه باید گوش به فرمان و در اطاعت سرور خود بود. وفادارانه او را یاری رسانده و حتی جان‌نثاری می‌کرد. تمامی این وظایف را نیز می‌باید افتخار و عزت خود می‌دانست. که نظام فتودالی نوع تکامل یافته آن به شمار می‌رود.^۲

در تصاویر رسمی ساسانی، پیکرهای شاهی و همراهان با جامه و سلاحی که بر تن و بر دست دارند و حرکات و حالت‌های مربوطه، تجلی چنین روحیه‌ی سروری و دست‌نشانده‌گی وفادارانه‌ای

۱. دست‌نشانده: کسی که دیگری او را به کار یا مقامی گماشته باشد. فرمانبردار (فرهنگ معین).

۲. سه خصیصه برای فتودالیسم تکامل یافته به عنوان مشخصه مشاهده شده است که جملگی در تطابق با نظام ساسانی قرار دارد: «دست‌نشانده‌گی، پرستاری (پرستار: غلام، کنیز، مطیع و فرمانبردار)، تبول‌داری. یعنی وجود پایگان جنگیان که در قبال سرور (با تشرف ویژه ای) به خدمت جنگی تعهد کرده است؛ فرمانبرداری این پایگان جنگیان از سرور، با مراسمی نمادین می‌شود، اقطاع تک تک جنگیان با مالکیت بر زمین اسواری به منزله‌ی اجرتی از برای خدمت سپاهی‌گری.» (ویدگرن، ۱۳۸۷: ۴۴) «بین قرن‌های دوم و چهارم میلادی جماعت‌های روستایی یا توسط مالکان بزرگ تجزیه شدند و به سازمان‌های روستایی که از حقوق کامل شهروندی برخوردار نبودند و اراضی آنها در مالکیت مالکان بزرگ درآمده بودند، مبدل گردیدند. جماعت روستایی که در آن زمین به صورت جمعی در اختیار اعضای آن بود، بتدریج دچار تحول گردید، و زمین نه در اختیار جماعت، بلکه در اختیار خانواده قرار گرفت. جماعت‌ها خودمختاری خود را از دست دادند؛ پاره‌ای از آنها ضمیمه‌ی اراضی سلطنتی شدند و بعضی از آنها به تصرف اربابان بزرگ درآمدند. در آن زمان اربابان بزرگ از پرداخت مالیات معاف بودند، در حالی که اعضای جماعت‌ها و خرده‌مالکان مالیات‌های سنگینی می‌پرداختند. از این روی، بسیاری از اعضای جماعت‌ها و نیز خرده‌مالکان یا زمین‌های خود را ترک کردند و یا به التجاء بزرگان درآمدند. رواج رسم التجاء که در زمان بهرام دوم (۲۷۶ - ۲۹۳ م) به اوج خود رسید، به ایجاد زمینداری بزرگ و به وجود آمدن روستاییان وابسته به ارباب کمک کرد.» (نعمانی، ۱۳۵۸: ۲۳۸)

هستند. آنجا نیز که شاه نشان‌شاهی از دست ایزدان می‌ستاند، در اصل نوعی مراسم سوگند خوردن و تعهد بستن میان شاه به عنوان دست‌نشانده در زمین و اهداکننده‌ی مسئولیت به عنوان سرور آسمانی است. جدول (۶) نماد و نشانه‌های تصویری دست‌نشانده‌گی و فرمانبری را در نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی به عنوان امری فراگیر در جامعه‌ی ساسانی، ارایه می‌دهد. بررسی نشانه‌های تصویری مذکور بیانگر دقت فوق‌العاده هنرمندان در رعایت قراردادهای تعیین شده در چنین نظام فرهنگی بر پایه و بنیان فرمانبری و اطاعت است.

ج ۶ دست‌نشانده‌گی و نشانه‌های تصویری آن در پیکره‌های انسانی نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی

بزرگان به عنوان دست‌نشانده‌گان شاه	شاه به عنوان دست‌نشانده‌ی اهورامزدا
همراهی با شاه (گاه به دنبال شاه، گاه در دو سوی) (چپ و راست) شاه، گاه در ردیف‌های موازی امتداد یافته در دو سوی شاه، گاه به صورت پیکره‌های منفرد پشت سر شاه). الگوگیری از پیکره‌ی شاه با ابعاد و تناسباتی فروتر. در تراز پایین‌تر قرار گرفتن نسبت به شاه. وجود فاصله با شاه و پرهیز از هر گونه هم‌پوشانی با محدوده‌ی حضور شاه. انبوه‌گرایی تا حد هم‌پوشانی لایه‌های پیکره‌های انسانی ایستاده در برابر شاه. چرخش سر و چهره به سوی شاه. اشارات دست و انگشتان به سوی شاه بر طبق آداب. دست به سلاح داشتن. دست بر هم نهادن. همیشه ایستاده بودن در برابر نهادشاهی. اطاعت و تعهد نسبت به نهادشاهی.	دریافت نشان‌شاهی از اهورامزدا و در مرکز قرار دادن آن. همزمانی اعطای و دریافت حلقه‌ی شاهی. همترازی و رو در رویی با اهورامزدا. حمایت گرفتن از سایر خدایان. ابعاد و تناسبات یکسان با خدایان. هماندسازی با خدایان، چه در صورت، چه در رفتار. (شاه سواره در برابر خدای سواره، شاه ایستاده در برابر خدای ایستاده، خدایی که اهریمن را از پای در آورده در برابر شاهی که معادل زمینی‌اش را از پای در آورده). اطاعت و تعهد نسبت به اهورامزدا.

پیکره‌ی انسانی ساسانی به مثابه دستگاهی از نشانه‌ها

جدول (۷)، فهرستی از مهم‌ترین کارکردهای دلالتی دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی انسانی در هنر ساسانی را ارایه می‌دهد. نخستین مورد کارکرد نشانه‌ها، وسیله‌ی ارتباط است. ساسانیان با انتخاب نقش برجسته صخره‌ای، به عنوان فرم هنری شاخص در برپایی پیکره‌ی انسانی، آن را به «رسانه» (نک: گیرو، ۱۳۸۰: ۳۱-۳۸) رسمی خویش بدل کردند. پیکره‌ی انسانی- به ویژه شاه، محور سامان‌بخشی- از دل صخره‌ی کوه‌های مشخص و مقدس، «ظهور» می‌یافتند و در همان مکان‌ها نیز دریافت می‌شدند. «کوه» خود

یک رمز بزرگ بود و امکانات آن منجر به تولید نشانه‌هایی همچون: «بلندی»، «بزرگی»، «ماندگاری»، «جاودانی» و «تأییدات الهی» می‌گردید. این نشانه‌ها همراه با نقش پیکره‌ی انسانی دریافت و تفسیر می‌شدند و نقش تعیین‌کننده‌ای در گسترش امکانات دلالتی کلیت نقش برجسته داشتند.

یکی از مهمترین علل وجودی نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی به‌طور عام و پیکره‌ی انسانی به‌طور خاص، برپایی آنها برای دیده شدن و تأثیرپذیری توسط مخاطبان، آن هم از فاصله‌ای دور با نگاهی رو به بالا بوده است. نقش برجسته‌ی صخره‌ای در این کنش ارتباطی نقشی تعیین‌کننده ایفا می‌کند و خود دلالتی بر ارتباط می‌شود.^۱ و چنانچه این پندار در هنر را نیز بپذیریم که «نه تنها با موجودات دیگر می‌توان ارتباط برقرار کرد، بلکه می‌توان آنها را از طریق عامل تصویرگری به تملک درآورد» (شاربونیه، ۱۳۷۲: ۵۳)، آن‌گاه نگاه آزمندانه و حریصانه‌ی ساسانیان را در میراث‌داری و بکارگیری تمامی آنچه که حاصل فرهنگ کهن ایرانی است، بهتر درک خواهیم کرد.

وسيله‌ی تفهيم و تفاهم بودن از ديگر کارکردهای دلالتی دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی انسانی ساسانی است. «گوستاو لوبون»^۲، در این زمینه می‌نویسد: «توده‌ها صرفاً به مدد تصاویر می‌توانند بیاندیشند و لذا از طریق تصویر است که می‌توان بر ذهن آنها چیره شد. تنها تصویر است که به ما امکان می‌دهد آنها را مرعوب و یا متقاعد کنیم.» (لوبون، ۱۳۸۴: ۱۲۴) پیکره‌ی انسانی با محوریت و مرکزیت نهادشاهی آرمانی به عنوان نمادی از نظام سیاسی، اجتماعی، دینی، اقتصادی و فرهنگی ساسانیان امکانی جهت تفهیم ساختار خود به مردمان و ابزاری در راستای ایجاد وحدت و تعادل در جامعه‌ی ساسانی بود.

دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی انسانی ساسانی، با تداوم تکرارپذیری‌اش، الگوی سرمشقی رفتار انسانی جلوه می‌کند. این دستگاه نشانه‌ای الگویی تغییرناپذیر از ایستایی و سکون را که پاسخی است به نیاز تکرار و طرح مدام رسم و سنت، ستایش از خود، افتخارات خود و یادکرد قدرت‌نمایی‌هایش، با خود به همراه دارد. «در جامعه‌ی مبتنی بر شبیه‌سازی، الگوها و رموزها ساختار تجربه را به وجود می‌آورند و تمایز بین الگو و واقعیت از بین می‌رود.» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۳۸-۱۳۹) در نتیجه رویکرد به فراواقعیت به یکی از مهمترین کارکردهای دلالتی دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی انسانی بدل گشته و آن را «طبیعی»، «هنجار»، «بدیهی»، «فاقدزمان» و «بازتاب عینی و حقیقی» امور می‌نمایاند.^۳

۱. «هر کنش ارتباطی که مقصد آن انسان باشد، یا بین انسان‌ها- یا هر موجود زنده یا دستگاه مکانیکی هوشمند- برقرار شود، شرط لازم آن وجود یک نظام دلالت است.» (سجودی، ۱۳۸۲: ۴۲)

۲. Gustav Lebon (۱۸۴۱ - ۱۹۳۱) جامعه‌شناس، مورخ و روانشناس فرانسوی.

۳. «به این ترتیب فراواقعیت تمایز بین واقعی و غیرواقعی را مبهم می‌کند. پیشوند «فرا» در این کلمه یعنی واقعی‌تر از واقعیت، یعنی واقعی‌تی که بر اساس یک الگو ساخته شده است. فراواقع، موقعیتی است که در آن الگوها جایگزین

الگوی ارایه شده در دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی ساسانی همگان را به همخوانی و همنوایی با نظام مادی و بنیان فرهنگی خود بر پایه‌ی رابطه‌ی به ظاهر تزلزل‌ناپذیری استوار بر اقتدار، فرمانبری و سلطه، فرامی‌خواند.

ج ۷. کارکردهای دلالتی دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی انسانی در هنر ساسانی

<p>نقش برجسته‌های صخره‌ای: انتخاب کوه‌های از دیرباز مقدس با موقعیت‌های ویژه‌ی سیاسی، دینی و بازرگانی. انتخاب شیوه‌ی حجاری صخره‌ای به عنوان فعلی سخت و تأثیرگذار که امکان خلق تصاویر درشت و تنومند رازآمیزی که نیمی از آن آشکار شده است را با خود دارد. ایجاد تصویری جدایی‌ناپذیر از صخره در راستای همزادی با طبیعت ماندگار، بهره‌گیری از موقعیت طبیعی بر بستر فرهنگ دینی برای ایجاد فضایی از مفاهیم محاکات والا و استعلایی.</p>	<p>فرم هنری شاخص</p>
<p>القای دسترس‌ناپذیری در عین دسترس‌پذیری از فاصله‌ی دور (فراهم نمودن امکان نگاه از پایین به بالا برای مخاطب). در معرض دید گروه‌های مردم قرار داشتن به جهت دریافت هر چه گسترده‌تر رمزهای اجتماعی از سوی آنان و انتقال آن به آینده. امکانی برای خود تنظیمی روابط درون گروه‌های اجتماعی نظام ساسانی.</p>	<p>ارتباط</p>
<p>بلندپروازی و حرص در به تملک درآوردن تمامی آنچه که حاصل فرهنگ کهن ایرانی است برای تثبیت قدرتی نوظهور: به‌کارگیری حریصانه‌ی فرم هنری نقش‌برجسته‌ی صخره‌ای به عنوان یکی از کهن‌ترین فرم‌های هنری در محدوده‌ی فلات ایران و به‌کارگیری (به تملک در آوردن) نمادها و نشانه‌های گوناگون در رموز زیبایی‌شناسی و فرهنگی کهن در پرداخت پیکره‌ها.</p>	<p>تملک</p>
<p>پیکره‌ی انسانی با محوریت و مرکزیت نهادشاهی آرمانی به عنوان نمادی از نظام سیاسی، اجتماعی، دینی، اقتصادی و فرهنگی ساسانیان به امکانی جهت تفهیم ساختار خود به مردمان و ابزاری در راستای ایجاد وحدت و تعادل در جامعه‌ی پدرنامی (آلت‌های، همان) قرون نخستین و فئودالیسم پیشرفته‌ی قرن پایانی تمدن ساسانی است.</p>	<p>ابزار تفهیم و تفاهم</p>
<p>پیکره‌ی انسانی هنر ساسانی اصرار دارد تراوشی از واقعیت گذشته باشد، همان‌گونه که فرم نقش برجسته‌ی صخره‌ای را از گذشته وام می‌گیرد، در جوار شکوه گذشته (آثار هخامنشی) در سکون و سکوتی عکس‌وار در گریزی از حجمیت مستقل قرار می‌گیرد.</p>	<p>بازسازی گذشته</p>
<p>پیکره‌ی انسانی در هنر ساسانی پاسخی است به نیاز تکرار و طرح مدام رسم و سنت، ستایش خود، افتخارات خود و یادکرد قدرت‌نمایی‌های خود از سوی نظامی که مبتنی بر فرهنگی پدرسالارانه به تحکیم و تثبیت بنیان‌های خود می‌پردازد.</p>	<p>ستایش و تمجید</p>
<p>پیکره‌ی انسانی در هنر ساسانی الگوی سرمشقی رفتار انسانی است؛ دستگاهی از نشانه‌ها و رمزهای اجتماعی ساسانی را که می‌باید همگان بدان آگاهی و در عمل تکرار نمایند، با خود به همراه دارد.</p>	<p>یکسان سازی</p>

واقعیتم می‌شوند.» (سجودی، همان)

<p>پیکره‌ی انسانی ساسانی تلاش می‌کند تا ارزش‌ها، باورهای فرهنگی و تاریخی خود را «طبیعی»، «هنجار»، «بدیهی»، «فالقده زمان»، و «بازتاب عینی و حقیقی» امور بنمایاند. اصرار در بیان جزئیات، تقارن در اجزا، ترکیب و جادوی اجزایی که از واقعیت پیروی نمی‌کنند و اجتناب از زمان و مکان و روایت را می‌توان در این راستا ارزیابی کرد.</p>	<p>رویکرده فراواقعیت</p>
<p>پیکره‌ی انسانی ساسانی از تبیین و تاریخ می‌گریزد. او در هیبت قراردادی خود طبیعت و تقدیر گریزناپذیرش را می‌گنجاند تا «معصوم»، «مقبول» و «مقدر» جلوه کند. پیکره‌ی انسانی ساسانی در قالبی ساده، ناب و عاری از هرگونه پیچیدگی کنش‌های انسانی دیده می‌شود. «جهانی را سازمان می‌دهد که هیچ تعارضی در آن نیست.»</p>	<p>تقدیرگرایی</p>
<p>پیکره‌ی انسانی ساسانی در طول چند قرنه‌ی خود حداقل‌ترین تغییرات ممکن را پذیرا می‌شود. ایستایی و عدم تحرک آن تا پایان حیات ساسانیان دست نخورده باقی می‌ماند و هرگونه تحولی را از خود دور می‌سازد. پیکره‌ی ساسانی همگان را به همخوانی و همنوایی با نظام مادی و بنیان فرهنگی خود بر پایه‌ی رابطه‌ی به ظاهر تزلزل‌ناپذیری استوار بر اقتدار و سلطه، فرا می‌خواند.</p>	<p>حفظ وضعیت موجود</p>

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

پیکره‌ی انسانی ساسانی بیانی فراواقعی با مشخصاتی معین و وظایفی مشخص است که در فضایی عاری از عمق‌نمایی جلوه‌گری می‌کند. میزان برجستگی پیکره‌ها، آنان را به صورت طرح‌های خطی که توده‌وار از درون صخره‌های کوه به سوی بیرون ظاهر می‌شوند، نشان می‌دهند. «ظهور» پیکره‌های انسانی ساسانی از سطح صخره‌ی بلند کوه‌ها، بر جنبه‌های نمادین و ناپیدایی اشاره دارند که میل به ماندگاری و جاودانگی دارند. خدایان را نیز با وی همراه می‌کنند تا چنین شیوه‌ی زندگی را تداوم بخشند؛ بقای نهادشاهی و وحدت خانوادگی قدرت را تضمین کنند و ترتیبی دهند که هیچ تغییری این امنیت را به خطر نیاندازد. قراردادهای که در ابتدای به قدرت رسیدن ساسانیان شکل می‌پذیرند و باور مشترک همگان می‌گردند، به الگویی تکرارشونده بدل می‌شوند تا در سراسر تاریخ بیش از چهار قرن ساسانی مورد بهره‌برداری قرار گیرند. هر چند که تغییرات مختصری به واسطه‌ی تهدیدها و نگرانی‌ها در طول این تاریخ طولانی رخ می‌دهند، ولی الگوی اصلی تغییرناپذیر و ایستا تا پایان دوره‌ی ساسانی باقی می‌ماند.

پیکره‌های انسانی به نمایش درآمده در نقش‌برجسته‌های ساسانی، پیش از آنکه برای ارضای تمنیات درونی و شخصی قدرتمداران باشند، کارکردی اجتماعی و سیاسی داشته‌اند. آنان را بر پا می‌داشتند تا دیده شوند و نقش تداوم‌بخش و حفاظتی خود را از زندگی رایج ایفا نمایند. هنرمند ساسانی در پی پرداخت و خلق یک پیکر انسانی با مشخصات واقعی در حالت معمول نبود. حتی در پی به تصویر کشیدن جنبه‌های شکوهمند لحظات ویژه‌ی تاریخی و یا روایتی در فضا و زمان معین نیست، لذا ایستا و تغییرناپذیر جلوه می‌کند؛ هر جزء آن نمادی است از یک فرهنگ و اشاره‌ی ست

به وظیفه، استواری، مشروعیت و تقدیر.

پیکره‌ی انسانی در هنر ساسانی، مجموعه‌ای از نشانه‌های تصویری است با کارکردهای مشخص جهت انتقال رمزهای اجتماعی تعیین شده در راستای تحکیم و تثبیت دولت ساسانی. لذا پیکره‌ی انسانی ساسانی را می‌توان دستگاهی از نشانه‌های پایدار که تمایل دارند دائمی جلوه کنند، در نظر گرفت. قراردادی و اجتماعی بودن دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی انسانی در هنر ساسانی، در جوهر خود کارکردهای دلالتی اجتماعی را در نظر داشت؛ در نتیجه قراردادهای گزینشی خود را بر پایه کارکردهایش تعیین کرده است. ساسانیان در برپایی گزینش قراردادهای دستگاه نشانه‌ای پیکره‌ی انسانیِ مطلوبِ خویش، که به‌طور عمده تجلی بخش نهادشاهی‌ست، دلالت‌های صریح، ضمنی و اسطوره‌ای را در بستری به وسعت فرهنگ باستانی ایران و فرهنگ‌های مجاور به خدمت می‌گیرند. نظام‌دار و دقیق بودن این دستگاه نشانه‌ای، حاکی از جنبه‌ی آگاهانه‌ای است که بنیان‌گذاران دولت ساسانی در ابتدای قدرت‌گیری بدان پرداخته و آفریده‌اند.

فهرست منابع

- آدامز، لوری، ۱۳۹۰، روش‌شناسی هنر، ترجمه‌ی علی معصومی، تهران، چاپ و نشر نظر.
- آلتهايم، فرانتس و روت استیل، ۱۳۸۲، تاریخ اقتصاد دولت ساسانی، ترجمه‌ی هوشنگ صادقی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- السعيد، عصام و عایشه پارمان، ۱۳۶۳، نقش‌های هندسی در هنر اسلامی، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا، تهران، سروش.
- الباده، میرچا، ۱۳۶۵، اسطوره‌ی بازگشت جاودانه، مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ، ترجمه‌ی بهمن سرکاراتی، تبریز، نشر نیما.
- بویس، مری، ۱۳۷۴، تاریخ کیش زرتشت، اوایل کار، ترجمه‌ی همایون صنعتی‌زاده، تهران، انتشارات توس.
- پاکباز، روین، ۱۳۸۰، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ دوم، تهران، انتشارات زرین و سیمین.
- پوپ، آرثرآیم، ۱۳۸۷، سیری در هنر ایران، ترجمه‌ی نجف دریابندری...[و دیگران]، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- پورداد، ابراهیم، ۱۳۷۷، یشت‌ها، ج ۱، تهران، انتشارات اساطیر.
- دریایی، تورج، ۱۳۸۲، تاریخ و فرهنگ ساسانی، ترجمه‌ی مهرداد قدرت‌دیزجی، تهران، انتشارات ققنوس.
- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه علی اکبر دهخدا (لوح فشرده).
- رضی، هاشم، ۱۳۸۵، وندیداد، کتاب مغان، ج ۱، تهران: انتشارات بهجت.
- سجودی، فرزانه، ۱۳۸۲، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر قصه.

- سودآور، ابوالعلاء، ۱۳۸۳، فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، هوستون، امریکا، نشر میرک.
- شاربونی، ژرژ، ۱۳۷۲، گفت و شنودی با کلود لوی استروس: مردم‌شناسی و هنر، ترجمه‌ی حسین معصومی‌همدانی، تهران، نشر گفتار.
- طباطبایی، سید جواد، ۱۳۸۳، زوال اندیشه‌ی سیاسی در ایران: گفتاری در مبنای نظری انحطاط ایران، چاپ چهارم، تهران، انتشارات کویر.
- کریستین سن، آرتور، ۱۳۸۴، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه‌ی رشید یاسمی، تهران، انتشارات نگاه.
- کناوت، ولفگانگ، آرمان شهریاری ایران باستان، از کسنگن تا فردوسی، ۱۳۵۵، با همکاری سیف‌الدین نجم‌آبادی، تهران، انتشارات اداره‌ی کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
- گیرشمن، رمان، هنرایران، پارتی و ساسانی، ۱۳۷۰ ترجمه‌ی بهرام فره‌وشی، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- گیرو، پی‌یر، نشانه‌شناسی، ۱۳۸۰ ترجمه‌ی محمد نبوی، چاپ دوم تهران، نشر آگه.
- لوبون، گوستاو، روانشناسی توده‌ها، ۱۳۸۴، ترجمه‌ی کیومرث خواجوی‌ها، چاپ دوم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- لوکونین، ولادیمیر گریگوریویچ، ۱۳۷۲، تمدن ایران ساسانی، ترجمه‌ی عنایت‌الله رضا، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
- مجتبایی، فتح‌اله، ۱۳۵۲، شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، تهران، انجمن فرهنگ ایران باستان.
- مختاری، محمد، ۱۳۶۸، حماسه در راز و رمز ملی، تهران، نشر قطره.
- معین، محمد، ۱۳۷۵، فرهنگ فارسی، تهران، نشر امیرکبیر.
- مؤذن جامی، محمد مهدی، ۱۳۷۹، ادب پهلوانی، مطالعه‌ای در تاریخ ادب دیرینه‌ی ایرانی از زرتشت تا اشکانیان، تهران، نشر قطره.
- نعمانی، فرهاد، ۱۳۵۸، تکامل فنودالیسم در ایران، ج ۱، تهران، انتشارات خوارزمی.
- ویدگرن، گنو، ۱۳۷۸، فنودالیسم در ایران باستان، ترجمه‌ی هوشنگ صادقی، تهران، نشر قطره.
- هرمان، جورجیا، ۱۳۷۳، تجدید هنر و تمدن در ایران باستان، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.