



- ۱ کاربرد تقارن در مطالعه فرهنگ و باستان‌شناسی
نسیم فیضی و حامد وحدتی‌نسب
- ۱۳ نمود عناصر یونانی در نگارندهای صخره‌ای ساسانی
سید مهدی موسوی کوهپیر، سرور خراشادی، جواد نیستانی و سید رسول موسوی حاجی
- ۲۹ حوزه گردی، کلکسیون باستان‌شناسی سیستان
رضا مهر آفرین و سید رسول موسوی حاجی
- ۳۹ مطالعه تطبیقی و تطوری نقوش هندسی در مواد باستانی و آثار هنری مازندران
رحمت عباس‌نژاد سرستی و معینه‌السادات حجازی
- ۵۱ بررسی میزان تخلخل سفال‌های دوره مس‌سنگی به منظور سنجش میزان پیچیدگی‌های اجتماعی بر مبنای تولید سفال در تپه قشلاق بیجار
عباس مترجم و احمد حیدری
- ۶۱ محوطه‌های نویافته ساسانی بخش میان‌کوه شهرستان اردل چهارمحال و بختیاری
علیرضا خسروزاده، مجید ساریخانی و زهره نیکویی
- ۷۵ بررسی و تحلیل ویژگی‌های بصری و سبک تصویری نقوش سفال‌های فرهنگ کورا-ارس (بر اساس محوطه یانیک تپه)
حمیدرضا قربانی و لیلا زنگنه
- ۸۷ پژوهشی بر وضعیت محدوده جنوبی تخت‌گاه تخت‌جمشید بر اساس شواهد نویافته باستان‌شناختی
احمدعلی اسدی

بسم الله الرحمن الرحيم

نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام

دو فصلنامه

جلد ۱ / شماره ۱ / پیاپی ۱ / بهار و تابستان ۱۳۹۵

شاپا: ۶۰۴۶-۲۴۷۶

شاپا الکترونیکی: ۶۰۵۴-۲۴۷۶

صاحب امتیاز: دانشگاه شهرکرد
مدیر مسئول: مجید ساریخانی
سر دبیر: مجید ساریخانی

هیأت تحریریه:

محمد مهدی توسلی	دانشیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه سیستان و بلوچستان
محمود حیدریان	استادیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه شهرکرد
علیرضا خسروزاده	استادیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه شهرکرد
محمد ابراهیم زارعی	دانشیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه بوعلی سینا
مجید ساریخانی	استادیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه شهرکرد
حسن فاضلی نشلی	دانشیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه تهران
رضا مهرآفرین	دانشیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه مازندران
سید رسول موسوی حاجی	دانشیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه مازندران
سید مهدی موسوی کوهپور	دانشیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه تربیت مدرس
کاظم ملازاده	دانشیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه بوعلی سینا
جواد نیستانی	دانشیار گروه باستان‌شناسی - دانشگاه تربیت مدرس

ویراستار علمی: علیرضا خسروزاده
ویراستار انگلیسی: محمود هاشمیان
صفحه آرایی: فاطمه قانی
شمارگان: ۵۰۰ نسخه

مدیر داخلی: محمود حیدریان
ویراستار فارسی: سعید کیانیپور
کارشناس: سعید کیانیپور
ناشر: دانشگاه شهرکرد

این نشریه با مجوز تاریخ ۱۳۹۳/۰۱/۱۹ به شماره ثبت ۹۳/۶۶۷ هیأت نظارت بر مطبوعات و وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

آدرس دفتر مجله: شهرکرد، دانشگاه شهرکرد، اداره انتشارات و مجلات علمی دانشگاه شهرکرد، نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام

کد پستی: ۸۸۱۸۶-۳۴۱۴۱ صندوق پستی: ۱۱۵ تلفن: ۰۳۸-۳۲۳۲۴۴۰۱-۷ داخلی ۲۲۵۸ شماره: ۰۳۸-۳۲۳۲۱۶۶۹

وبگاه: journals.sku.ac.ir پست الکترونیکی: iaej@journals.sku.ac.ir

فهرست مطالب

صفحه	عنوان
۱	• کاربرد تقارن در مطالعه فرهنگ و باستان‌شناسی نسیم فیضی و حامد وحدتی‌نسب
۱۳	• نمود عناصر یونانی در نگارندهای صخره‌ای ساسانی سید مهدی موسوی کوهپیر، سرور خراشادی، جواد نیستانی و سید رسول موسوی حاجی
۲۹	• حوزه گردی، کلکسیون باستان‌شناسی سیستان رضا مهرآفرین و سیدرسول موسوی حاجی
۳۹	• مطالعه تطبیقی و تطوری نقوش هندسی در مواد باستانی و آثار هنری مازندران رحمت عباس‌نژاد سرستی و معینه‌السادات حجازی
۵۱	• بررسی میزان تخلخل سفال‌های دوره مس‌سنگی به منظور سنجش میزان پیچیدگی‌های اجتماعی بر مبنای تولید سفال در تپه قشلاق بیجار عباس مترجم و احمد حیدری
۶۱	• محوطه‌های نویافته ساسانی بخش میان‌کوه شهرستان اردل چهارمحال و بختیاری علیرضا خسروزاده، مجید ساریخانی و زهره نیکویی
۷۵	• بررسی و تحلیل ویژگی‌های بصری و سبک تصویری نقوش سفال‌های فرهنگ کورا- ارس (بر اساس محوطه یانیک تپه) حمیدرضا قربانی و لیلا زنگنه
۸۷	• پژوهشی بر وضعیت محدوده جنوبی تخت‌گاه تخت‌جمشید بر اساس شواهد نویافته باستان‌شناختی احمدعلی اسدی

راهنمای تهیه مقاله

نشریه "جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام"، در تمامی موضوعات مبانی نظری باستان‌شناسی، باستان‌زمین‌شناسی و مطالعات مربوط به دوران پارینه‌سنگی، باستان‌شناسی دوره‌های نوسنگی، مس-سنگ، مفرغ و آهن و فرآیند گذار به آن‌ها، دستاوردهای کاوش‌ها و بررسی‌های باستان‌شناسی مرتبط با دوره‌های پیش از تاریخ و دوران تاریخی، تاریخ‌گذاری جدید و بقایای سال‌یابی شده از محوطه‌های پیش از تاریخی و دوران تاریخی، مطالعات باستان‌سنجی و فناوری اطلاعات در حوزه مطالعات باستان‌شناسی پیش از تاریخ و دوران تاریخی، متون تاریخی و مطالعات باستان‌شناسی دوران تاریخی (ایلام، ماد، هخامنشی، پارت و ساسانی)، علوم میان‌رشته‌ای و جایگاه آن‌ها در باستان‌شناسی، باستان‌شناسی و ژنتیک، قوم باستان‌شناسی و باستان‌شناسی و علوم پایه (شیمی، فیزیک، ریاضیات و آمار و ...) مقالات پژوهشی را که قبلاً در نشریات علمی به چاپ نرسیده، و یا برای درج در آن‌ها ارسال نشده باشد، برای بررسی و داوری پذیرفته و در صورت تأیید، به‌ترتیب اولویت وصول چاپ می‌کند. پژوهش‌هایی که در چارچوب گزارش‌های پژوهشی یا در سمینارها و کنفرانس‌های علمی ارائه گردیده نیز در این نشریه قابل بررسی و چاپ است.

رعایت دستورالعمل زیر در نگارش مقاله‌هایی که برای چاپ به نشریه ارسال می‌شوند، ضروری است:

- فایل Word مقاله، براساس فرمت مجله تنظیم و از طریق سامانه نشریه به نشانی www.sku.ac.ir/iaej ارسال شود.
- مسئولیت مقاله و ترتیب نام نویسندگان بر عهده شخصی است که مقاله را برای نشریه ارسال می‌کند و کلیه مکاتبات با وی انجام خواهد شد. در صورتی که مقاله حاصل پایان‌نامه کارشناسی ارشد و رساله دکتری باشد، درج اسامی کلیه نویسندگان (دانشجو، استادان راهنما و مشاور) الزامی است.
- مقاله نباید به شکل کامل به چاپ رسیده باشد یا هم‌زمان برای چاپ به نشریات دیگر ارسال شده باشد.
- پذیرش مقاله برای چاپ پس از داوری منوط به تأیید جلسه هیأت تحریریه مجله است. در این راستا، مقاله وصولی بعد از دریافت، بررسی اولیه می‌شود و در صورت رعایت نکردن شیوه‌نامه نگارش، به نویسنده یا نویسندگان عودت خواهد شد. مجله در ویرایش مقالات آزاد است.

ترتیب و شرح قسمت‌های مختلف مقاله:

مقالات ارسالی شامل برگ مشخصات مقاله، عنوان، چکیده فارسی، واژه‌های کلیدی، مقدمه، مواد و روش‌ها، پیشینه و مبانی نظری (موقعیت جغرافیایی و باستان‌شناسی منطقه یا محوطه مورد مطالعه)، نتایج، بحث و نتیجه‌گیری، سپاس‌گزاری (اختیاری)؛ منابع مورد استفاده؛ عنوان، چکیده و واژه‌های کلیدی به زبان انگلیسی می‌باشد.

مشخصات مقاله: در صفحه‌ای جداگانه، در فایل نویسندگان عنوان مقاله در بالا، نام کامل کلیه مؤلفان در سطر دوم و آدرس آن‌ها شامل مرتبه علمی (کارشناس، مربی، استادیار، دانشیار یا استاد)، ارگان مربوطه، شهر محل اقامت، آدرس پست الکترونیک (E-mail) و شماره تماس مستقیم آن‌ها، به صورت فارسی و در صفحه دوم همانند صفحه اول انگلیسی درج گردد.

عنوان: عنوان مقاله حداکثر در 20 کلمه و منعکس‌کننده محتوای مقاله می‌باشد. در زیر عنوان نیازی به ذکر نام نویسندگان نمی‌باشد.

چکیده فارسی: چکیده مقاله در 250 تا حداکثر 350 کلمه، بیانگر مسئله، هدف، روش و نتایج به دست آمده و نتیجه‌گیری کلی از پژوهش است.

مقدمه: این بخش بیان کننده سوابق علمی مطالعه، ضرورت انجام و اهداف تحقیق یا مشاهده است. به همین منظور در مقدمه باید زمینه‌های قبلی پژوهش به طور مختصر بیان شود و ارتباط آن با موضوع مقاله مشخص باشد و در پایان به‌انگیزه کار انجام شده اشاره شود.

مواد و روش‌ها: این بخش باید شامل جامعه مورد بررسی، نحوه نمونه‌گیری و شرح مواد، روش‌ها و وسایل مورد استفاده به طور کامل باشد و در صورت لزوم روش‌های مشخص و تعریف شده با ذکر نام ارجاع شده باشد. روش آماری و نام نرم‌افزار مورد استفاده نیز بیان شود.

پیشینه و مبانی نظری (موقعیت جغرافیایی و باستان‌شناسی منطقه یا محوطه مورد مطالعه)

نتایج: داده‌ها و نتایج با ترتیب منطقی در متن، جداول و نمودارها، تصاویر و اشکال ارائه شود و فقط از یکی از موارد یاد شده برای ارائه اطلاعات بهره‌گیری شود و اطلاعات موجود در متن مجدداً تکرار نگردد. در صورت بهره‌گیری از حروف مخفف در تصاویر یا جداول حتماً کلمات کامل آن در متن آورده شود. در صورت اشاره به مقادیر اندازه‌گیری شده، تمامی این مقادیر باید بر اساس سیستم استاندارد بین‌المللی یا ضریب‌های ده‌گان آن‌ها باشد و واحدها به صورت حروف خلاصه شده آن‌ها و به صورت *Italic* آورده شود. از مقالات مندرج در این نشریه می‌توان به عنوان راهنمای تهیه جدول‌ها و یا ترسیم شکل‌ها استفاده کرد.

بحث: در این بخش یافته‌های مهم نویسنده یا نویسندگان آورده شود. تأکید می‌شود جنبه‌های مهم و تازه تحقیق و نتیجه‌گیری حاصل از آن نقل شود. داده‌ها یا دیگر مطالب ذکر شده در مقدمه یا نتایج تکرار نشود. علل تفاوت یا تشابه یافته‌ها با سایر منابع و تحقیقات بیان گردد. در پایان بحث در صورت لزوم فرضیه‌های جدید بیان، توجیه و پیشنهادها ارائه شود.

نتیجه‌گیری: در این بخش به صورت خلاصه، در چند خط نتیجه‌گیری کلی از پژوهش و ذکر کاربرد (یا کاربردهای) احتمالی آن ارائه می‌گردد.

سپاس‌گزاری: در صورت نیاز، این بخش حداکثر در 50 کلمه، معرف اشخاص، سازمان‌ها و نهادها، و به طور کلی اشخاص حقیقی و حقوقی مؤثر در انجام پژوهش و تشکر و قدردانی از آنان باشد.

منابع: منابع اشاره شده در متن مقاله باید قبلاً به صورت کتاب یا مقاله مندرج در یکی از مجلات علمی درآمده باشد و برای نویسنده قابل دسترسی باشد. نحوه ارجاع در متن باید با «نام نویسنده، سال و شماره صفحه» (وحدتی‌نسب و همکاران، 1389: 21؛ ساریخانی، 1386: 54 و خسروزاده، 1391: 51) باشد. فهرست منابع مورد استفاده در انتهای مقاله باید صرفاً از منابع اشاره شده در متن باشد با شماره و به ترتیب حروف الفبای نام نویسنده، برابر مثال‌های زیر یا روش به کار رفته در هر یک از شماره‌های این نشریه تهیه شده باشد، ابتدا منابع فارسی و به دنبال آن منابع خارجی آورده می‌شود.

1. علیزاده، عباس، 1380، تئوری و عمل در باستان‌شناسی (جلد اول)، پژوهشکده سازمان میراث فرهنگی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.

2. استرنبرگ، رابرت، 1387، روان‌شناسی شناختی (ویراست چهارم)، ترجمه سیدکمال‌الدین خرازی و الهه حجازی، انتشارات سمت، تهران.

3. موسوی کوهپیر، سید مهدی، محمود حیدریان، حامد وحدتی‌نسب، حمید خطیب‌شهیدی و جواد نیستانی، 1390، تحلیل نقش عوامل طبیعی در توزیع فضایی محوطه‌های باستانی استان مازندران، مجله علمی-پژوهشی پژوهش‌های جغرافیای طبیعی دانشکده جغرافیا، دانشگاه تهران، شماره 75 بهار 1390.

4. Hamlin, Carol, 1975, Dalma Tepe, Iran, British Institute of Persian Studies, Vol. 13: 111-127.

چکیده به زبان انگلیسی: چکیده انگلیسی مقاله در 500 تا حداکثر 600 کلمه باید به ترتیب شامل هدف، روش‌ها، نتایج به دست آمده، بحث و نتیجه‌گیری از پژوهش باشد.

واژه‌های کلیدی به زبان انگلیسی: این واژه‌ها برگردان کامل «واژه‌های کلیدی» به زبان انگلیسی هستند.

تعداد صفحات: حداکثر تعداد صفحات با رعایت فرمت مجله (شامل چکیده انگلیسی) باید 20 صفحه باشد.

لازم به ذکر است در صورت نیاز معادل لاتین برخی واژه‌ها و توضیحات اضافی را به صورت پی‌نویس در انتهای مقاله بیاورید.

نمود عناصر یونانی در نگارندهای صخره‌ای ساسانی

سید مهدی موسوی کوهپیر^{۱*}، سرور خراشادی^۲، جواد نیستانی^۳ و سید رسول موسوی حاجی^۴

چکیده

ارتباط اقوام ایرانی و یونانی به زمانی بس دورتر از عصر هلنستیک بازمی‌گردد. از این منظر، تأثیر و تأثرات هنری میان این دو تمدن، پیشینه‌های بس دیرینه دارد. نظر به اینکه پارت‌ها وارثان قلمروی سلوکیان مقدونی-یونانی شدند، نیروی زایشی هنر آنان ملهم از نواحی یونانی بود و از آن‌روی که ساسانیان نیز وارثان بلافصل پارتیان شدند، نمی‌توان از رسوخ یونان‌مآبی در آثار هنری‌شان چشم پوشید. آنچه بن‌مایه این جستار شد، عدم اجماع محققان در خصوص چندوچون هنر ساسانی و مناسبات آن با هنر یونانی است. این مهم نگارندگان را بر آن داشت تا با مروری بر تعاریف موجود، ردپای یونان‌مآبی را در هنر صخره‌ای ساسانی به عنوان سرآمد هنری این عصر دنبال کنند. علی‌رغم تعابیر گوناگون از هنر ساسانی و ترویج این اندیشه که هنر این دوران، معرف احیای ناگهانی سنن کهن شرقی است، ولی نگارندهای صخره‌ای شاهدهی است بس معتبر بر تداوم سنن هلنی در ایران پس از عصر هلنستیک؛ به گونه‌ای که عناصر و سنن تصویرگری یونانی چون "تجسم انسانی خدایان"، "نقش هراکلس"، "تصویر الهه نیکه"، "شعاع نورانی پیرامون سر"، "واقع‌گرایی"، "پلاستیسیته"، "پرسپکتیو" و "ایستایی متعادل" در آن‌ها تبلور یافته است. مرزبندی‌هایی که در باب سیر تحول و تطور هنر ساسانی صورت پذیرفته است، تنها هنر سده سوم میلادی را اقتباسی از عناصر اشکانی یونانی‌مآب می‌داند؛ حال آنکه تقسیم‌بندی مراحل به طور منقطع ناممکن است و میان ادوار مختلف پیوستگی به چشم می‌خورد. از این‌رو، نمی‌توان به قطعیت از "پذیرش یا طرد عناصر یونانی" در هر یک از مراحل سخن گفت؛ زیرا حتی در هنر اواخر دوره ساسانی که از آن با عنوان مرحله "طرد عناصر بیگانه" یاد می‌شود، با نقش یونانی الهه نیکه در طاق بستان کرمانشاه رو به رو هستیم. نگارکند "پادشاه زره‌پوس سوار بر توسن" در همان مکان، مصداقی دیگر از اقتباس ترفندهای یونانی و نمونه‌ای شگرف از سنت واقع‌نمایی تمام‌عیار عصر کلاسیک یونان است؛ گو این که عناصر عاریتی تنها به جنبه‌های صرف زیبایی‌شناسانه هنر تقلیل یافته و در روح هنری جامعه رسوخ نکرده‌اند.

واژه‌های کلیدی: ساسانی، عناصر یونانی، نگارندهای صخره‌ای، هنر، هلنستیک.

ارجاع: موسوی کوهپیر س. م. سرور خراشادی س. نیستانی ج. و موسوی حاجی س. ر. ۱۳۹۴. نمود عناصر یونانی در نگارندهای صخره‌ای ساسانی. نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام. ۱(۱): ۱۳-۲۷.

۱- دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

۲- دانشجوی دکتری گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

۳- دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

۴- دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران.

* نویسنده مسئول: m_mousavi@modares.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۲۰

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۸/۲۰

مقدمه

سطحی نیست و در روح هنر دوره ساسانی دمیده نمی‌شود (جوادی، ۱۳۸۰: ۳۷۷). در واقع، تمایل شدید هنر ساسانی به هنر هخامنشی یا سنت‌گرایی هرگز باعث نشد که ساسانیان درهای هنر غرب را به روی خود ببندند و یا از آنچه یونانیان آورده بودند، به کلی روی گردانند. در تنوع آثار ساسانی، تأثیر همسایگان و دیگر ملل به خوبی مشهود است (آذرنوش، ۲۵۳۵: ۱۴). نظر به تعاریف مذکور و در همسویی با تعبیر اخیر، در این جستار بر آنیم تا سرحد امکان عناصر یونانی نمودیافته در نگارندهای صخره‌ای ساسانی و دیرینگی آن‌ها در هنر مشرق‌زمین را آشکار کنیم.

سیر تحول و تطور هنر ساسانی

به باور برخی پژوهشگران، سیر تطور هنر ساسانی بدین قرار است: نخست، هنر سده سوم میلادی که هنوز اقتباسی از عناصر اشکانی یونانی‌مآب است؛ سپس دوره میانی که سده‌های چهارم و پنجم میلادی را دربر می‌گیرد و طرد و دوری از عناصر بیگانه رشد و نمو می‌یابد. در این دوره، هنر تحت تأثیر اندیشه‌های بومی و ملی قرار می‌گیرد که هنوز در ضمیر ناخودآگاه قوم و ملت زنده مانده بود. سرانجام، هنر سده ششم و هفتم میلادی است که به انتهای این تحول نزدیک می‌شود و در پایان این مرحله، دیگر اثری از یونان‌مآبی و اندیشه‌های مربوط به آن باقی نمی‌ماند (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۳۴۴-۳۴۳).

از منظری دیگر، در تفکیک ادوار پی‌درپی هنر ساسانی چهار جنبه متمایز سبک‌شناسی شناسایی شده است: اول، دوره پادشاهی اردشیر اول (۲۴۱-۲۲۴ م.) با ترکیبات قرینه‌ای که فضای موجود را کاملاً پر می‌سازد، بازنمایی پیکره‌هایی که در قیاس با اسب‌ها به صورت اغراق‌آمیزی بزرگ‌ترند، بدن از روبه‌رو و سر از نیم‌رخ است و لباس آن‌ها با چین‌های صاف، لخت و بی‌حرکت ارائه شده است؛ دوم، دوره پادشاهی شاپور اول (۲۷۲-۲۴۱ م.) که کوششی در ارائه ترکیب هرمی طرح‌ها است و در آن از مقیاس رایج‌تری برای پیکره‌ها استفاده شده است. ارائه چین‌های لباس که پستی و بلندی‌های طبیعی را نشان می‌دهد، بیانی از حرکت دارد؛ سوم، بعد از فاصله‌ای هشتادساله، دوره فرمانروایی شاپور سوم (۳۸۸-۳۸۳ م.) و بهرام چهارم (۳۸۸-۳۹۹ م.) است که تعیین‌کننده صورتی کم و بیش از دو گرایش متقابل است: یکی نمایش مهیج حرکت

ساسانیان که خود را وارثان به حق دودمان هخامنشی می‌دانستند، در مدت یک ربع قرن، هنری ملی با خاصیت درباری پدید آوردند که از حیث شکوه و عظمت با هنر روم و بیزانس پهلو می‌زد و گاه بر آن فخر می‌فروخت (واندنبگ، ۱۳۷۹: ۲۲۲). از نظر شلومبرگر، هنر ساسانی رجعتی است به هنر هخامنشی و به عبارتی دیگر، حاصل یک تجدید حیات است. افزون بر این، هنری است که به اصول هنری پارتیان به شکلی ماهرانه و متوازن نظم بخشید (Schlumberger, 1960). اردمان در تقابل با این نظر، معتقد است که سخن گفتن از یک رنسانس هخامنشی زیاده‌روی بی‌بیش نیست و مرجح آن است که از یک بازگشت فکری شدید یاد کنیم. در توسل به فرم‌های هخامنشی نباید از نظر دور داشت که این وارث بلافصل (ساسانیان)، با چه قدرت و شدتی نقش خود را بر دولت جدید حک کرده است؛ زیرا ساسانیان به عنوان فرمانروایان محلی خاستگاه هخامنشیان، در این منطقه وارث سنت‌هایی گشتند که از طریق شاهان استخر به روزگار هخامنشیان بازمی‌گردند (Erdmann, 1943: 20). به باور هرتسفلد، هنر ساسانی زبان بیگانه‌ای است که بر مردمی مغلوب و شکست‌خورده تحمیل شده است؛ هرچند دستور و صرف و نحو آن یونانی است؛ لیکن فقه‌اللغه و شیوه تلفظ آن ایرانی است. تاریخ این زبان در طرد تدریجی عوامل و عناصر بیگانه خلاصه می‌گردد (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۳۴۴). به گفته گیرشمن، این هنر برخلاف آنچه که می‌گویند، معرف یک تجدد و احیای ناگهانی و یا تجلی متأخری از هنر یونانی نیست. فزون بر این، پیدایش مجدد سنن قدیم شرقی فارغ از هر گونه تأثیر غربی هم به شمار نمی‌رود؛ بلکه معجونی است از هنر ایرانی که بیش از هزار سال بر آن گذشته و جریانات خاصی را به درون خود راه داده؛ لیکن طبق سنن محلی، آن‌ها را تغییر داده است (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۳۶۰). سنت‌های هخامنشی عامدانه به وسیله هنرمندان ساسانی زنده شده و آثار پارتی نیز پل ارتباطی این هنر با هنر اصیل ایرانی گشته است. انجماد و تثبیت صحنه‌ها مثل عکسی از یک لحظه مهم حفظ می‌شود. همچون دوران پارتی و دوران ماقبل آن، این تثبیت و بی‌حرکتی صحنه برای بیان مفهومی و تکیه بر معانی خاصی است که این هنر، آن را دنبال می‌کند. عناصری که از هنر غربی گرفته می‌شود، جز اقتباسی

می‌گیرند؛ بنابراین تفاوتی که میان هنر باستانی یونان و هنر هلنی نمود می‌یابد، نتیجه نفوذ خارجی مشرق‌زمین نیست؛ بلکه حاصل تغییری است که در جامعه یونان پدید آمده بود. پس در آغاز حکومت سلوکی نیز شاید یک هنر نوین یونانی در کنار هنرهای شرقی در مناطق مختلف امپراطوری هخامنشی به وجود آمده باشد (فرای، ۱۳۶۸: ۲۴۹).

همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، تعاملات متقابل هنری میان یونان و ایران به عصر هخامنشی و مدت‌ها پیش از ورود اسکندر بازمی‌گردد. شاهد این مدعا، ظرف معروف یونانی است که حاوی نقاشی هنرمندانه‌ای از داریوش و دربار او است. این اثر آشکارا ملهم از علایم و تزئینات شرقی است. افزون بر این، معماران و حجاران یونانی در قرن چهارم پیش از میلاد در آسیای صغیر مشغول به کار بوده‌اند و گویی که حجاری‌های ایران هخامنشی نیز بسیار مورد توجه هنرمندان یونانی قرار گرفته است؛ زیرا به مانند کتیبه‌ها و صحنه‌های حجاری پارتنون به صحنه‌های دسته‌جمعی و مضامین تشریفاتی مزین بودند. در طول قرن پنجم قبل از میلاد، بسیاری از یونانیان پس از جنگ با ایرانیان از شوش دیدن کردند و بعید نیست که در آن‌جا تحت تأثیر حجاری‌های عظیم قرار گرفته باشند (جمعی از خاورشناسان، ۱۳۳۶: ۳۳-۲۴).

تشخیص سبک هلنی از سبک سنتی خاور نزدیک باستان همواره میسر نیست. سبک سنتی خاور نزدیک به طور عمده در ارائه هیولاهای بز- ماهی قابل رؤیت است که اندک تغییری را در طرح مشخص ساده دوران بابل جدید و از طریق هخامنشیان به دوران سلوکی نشان می‌دهد (پرادا، ۲۵۳۷: ۲۵۹). از اواخر قرن چهارم قبل از میلاد با ظهور اسکندر و اضمحلال امپراطوری هخامنشی، ایران و سرزمین‌های همجوار آن تحت نفوذ فرهنگ یونانی قرار گرفتند و این زمانی است که فزون بر عناصر یونانی، مؤلفه‌های فرهنگی و هنری هلا (یونان مرکزی) نیز از طریق سپاهیان اسکندر و مهاجرنشین‌های یونانی وارد فرهنگ و هنر ایران می‌شود. آنچه که در دوره سلوکی به وجود آمد، دیگر جنبه ایرانی نداشت. هنرمندان یونانی می‌بایست مشتریان یونانی خود را کاملاً راضی نگه می‌داشتند. وضع ایرانیان یونانی شده که عالی‌ترین و ثروتمندترین طبقه جامعه ایرانی بودند نیز به همین روش

تهاجمی و دوم شکل‌بندی خشک با جزئیات ساده‌شده؛ چهارمین مورد که مورد آخرین است و این بار پس از فاصله زمانی دو سده به آن برمی‌خوریم، سبک کار در طاق بستان (حدود ۶۰۰ م.) است که گرچه هنوز قوانین کهن قرینه‌سازی و پر کردن صحنه نقش اعتبار دارد، لیکن از نظر ترکیب و سبک به شدت متأثر از نقاشی دیواری است و در تأثیرگذاری خود به رنگ‌های به کار رفته وابسته است (آلن و ترور، ۱۳۸۷: ۱۰۲۰-۱۰۱۹). نظر به این که مطمح نظر نگارندگان، پی بردن به مناسبات هنر صخره‌ای ساسانی با هنر یونانی است، ناگزیر از نگاهی اجمالی بر تاریخ تعاملات هنری یونان و ایران باستان خواهیم بود.

تاریخ تعاملات هنری یونان و ایران باستان

بررسی تاریخ هنر، بدون نظری اجمالی بر تاریخ سیاسی و اجتماعی میسر نخواهد شد. معمولاً حملات کیمریان و سکااییان در اواخر قرن هشتم و اوایل قرن هفتم قبل از میلاد به آسیای صغیر را نقطه عطف ارتباطات اقوام ایرانی با یونانیان می‌دانند (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۱۱۴-۱۱۲). نظر به اینکه مردمان لیدی به میزان بسیار زیادی متأثر از فرهنگ یونانی بوده‌اند و تعداد زیادی از عناصر یونانی آسیای صغیر نیز در قلمروی لیدی زندگی می‌کردند (سرفراز و فیروزمندی، ۱۳۸۱: ۲۱-۲۰)، شاید جنگ‌های ماد و لیدی نیز منجر به برقراری روابطی میان ایرانیان و یونانیان شده باشد. با توجه به حضور هنرمندان یونانی در شوش و تخت جمشید در زمان هخامنشیان، بدون شک نفوذ ایشان به روزگار پیش از اسکندر مقدونی بازمی‌گردد. هنر هخامنشی به عنوان سرآمد هنر باستان، یک هنر درباری بود. این شیوه هنری، بسیاری از سنن گوناگون باستان را از سراسر شرق نزدیک گردهم آورد؛ در حالی که هنر یونان درست در مقابل هنر هخامنشی هیچ ریشه درباری نداشت و برخاسته از مردم و برای مردم بود. هنر مزبور، سنن اساطیری و رسوم رایج میان مردم را آشکار می‌ساخت (فرای، ۱۳۶۸: ۲۴۸).

نباید از نظر دور داشت که هنر هلنی با هنر کهن یونان که از قوانینی خاص تبعیت می‌کرد، متفاوت بود. برخی پژوهشگران معتقدند که هنر کهن یونان بیشتر به پیروی از طبیعت گرایش داشت؛ در حالیکه هنر هلنی در پی خلق و آفرینش تصاویر غیر عادی بود. بی‌تردید هنر همان راهی را پیش‌رو می‌گیرد که دین و سیاست در پیش

آناهیتا را پدید آورد. این بدعت قابل قیاس با کوششی است که پیروان بودا در زمان توسعه آیین بودایی تحت تأثیر جهان "یونانی- رومی" برای ایجاد مجسمه بودا به کار بردند (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۳۵۵).

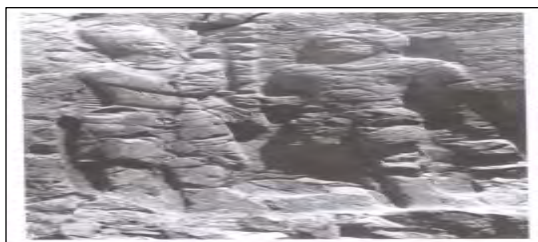
شاهکار ایام جوانی هنر حجاری ساسانی در نقش رستم فارس، محل آرامگاه‌های شاهان هخامنشی قرار دارد (شکل ۱). در این نقش که مضمون اصلی آن، انتصاب اردشیر به مقام سلطنت از طرف اورمزد است، شاهنشاه و اورمزد سوار بر اسب در حال لگدمال کردن پیکره‌های به خاک افتاده دشمنانشان هستند (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۳۱۷). در این اثر، هنرمند کوشیده است تا تمامی عناصر تصویری موجود در دو جانب صحنه را با هم متعادل کند؛ بدین قرار که اهورامزدا و پادشاه که از راست و چپ، سوار بر اسب، مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند، از هر جهت به هم شباهت دارند و در زیر سم اسبان هر یک از آن‌ها دشمنی بی‌جان بر خاک غلتیده است. حالت فرد پیروز ایستاده بر شخص به خاک غلتیده مغلوب یا فرد سوار در حال گذر از روی دشمن منکوب که نظایرش در هنر باستانی مشرق‌زمین نیز بر جای مانده، مفهومی جادویی داشته است. در سمت راست نگارکنند، شغل به اهتزاز درآمده اهورامزدا تعادل تصویری خود را در هیكل ملازم درباری می‌یابد که پشت سر شاه ایستاده و چتر پادشاهی را روی سرش نگاه داشته است. فزون بر این، عصای قدرتمندی خدایگان، با دست چپ برافراشته شاه در حرکتی نیایشگرانه متقارن می‌گردد. در این میان، اسب‌ها به حالتی نیم‌رخ چنان نشان داده شده‌اند که در تناسب با مردان ایستاده‌ای که پایشان بر زمین است، بیش از حد کوچک می‌نمایند. این خود، سنت خاص تصویرگری را روایت می‌کند؛ چرا که انسان‌ها عموماً در تناسبات بزرگ‌تری از جانوران نمایانده می‌شدند (زاره، ۱۳۸۷: ۷۴۸). از این نگارکنند به بعد، تجسم انسانی خدایان رواج می‌یابد؛ ولی نمی‌توان گفت که آیا این جریان توسط آنتیوکوس اول (کوماژن) که آن را به شدت رایج ساخت، از سوی غرب می‌آید و یا منشأ آن از شرق است؛ زیرا بر روی سکه‌های کوشانی قرون دوم و سوم نیز خدایان ایرانی شکل انسانی به خود می‌گیرند (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۳۳). گیرشمن در جایی دیگر از کتاب خود بدین مهم اذعان دارد که حتی هنر کوشانی نیز تحت اشکال گوناگون محلی (باختری، گنداری و ماتوری) از هنر "یونانی و ایرانی" مشتق شده است (همان: ۳-۲). گویا تاج‌بخشی از

بود. این گروه تحت تأثیر فرهنگ یونانی گام برمی‌داشتند و سلايق آنان همسو با طرز زندگی یونانیان بود. هنرمندان محلی نیز ملهم از جریانات هنر غربی به ساخت چیزهایی پرداختند که نه جنبه یونانی و نه جنبه ایرانی داشت. در واقع تمامی مفاهیم و مضامین هنری تنها به صورت و ظاهر هنر تقلیل یافت. بدین طریق هنر موسوم به "یونانی- ایرانی" زاده شد که یکی از نتایج فتح مقدونی بود. این هنر، ادامه هنر "یونانی- سوری"، "یونانی- بین‌النهرینی" و مقدم بر هنر "یونانی- هندی" یا "یونانی- بودایی" بود (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۲۶۳). آنچه در هنر ساسانی، هلنی به نظر می‌آید، فرم‌های موروثی است که به صورتی مستمر به حیات خود ادامه داده‌اند (شیپمان، ۱۳۸۴: ۱۲۰). حال نگارندگان بر آنند تا میراث هلنی هنر شرق را در نگارندهای صخره‌ای ساسانی به عنوان سرآمد هنری این عصر جست‌وجو کنند.

نقش‌مایه‌های یونانی در نگارندهای صخره‌ای ساسانی تجسم انسانی خدایان (انسان‌پنداری خدایان)

تجسم انسانی خدایان پیشینه‌ای بس دیرینه دارد. جام وارکا با تصویر الهه اینانا در هیأت انسانی با کلاه شاخدار، شاهدهی است بس معتبر که نمود انسانی خدایان را از ابداعات دوران آغاز نگارش بدانیم (مجیدزاده، ۱۳۸۰: ۱۹). در عهد هخامنشی اهورامزدا جلوه‌ای نمادین می‌یابد؛ بنابراین نمی‌توان از تجسم انسانی خدایان در این دوره یاد کرد. آنچه که به انسانی نمایاندن خدایان رسمیت بخشید و آن را مرسوم کرد، سنن هنری یونان بود (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۳۵۵). گرایش به انسانی‌کردن جلوه‌های گوناگون هستی در هنر پیکرتراشی یونان سده چهارم پیش از میلاد بسیار متبلور می‌شود؛ گو این که موضوعات پیکرتراشی بخشی از عظمت جدی گذشته را از دست می‌دهند و شبیه‌سازی از خدایان بزرگ جایش را به شبیه‌سازی خدایان کوچک می‌سپارد (گاردنر، ۱۳۷۰: ۱۵۲). نظر به این که در ایران قبل از دوران سلوکی نمی‌توان مصداقی از تجسم انسانی خدایان یافت، بنابراین این سنت هنری را می‌بایست وام گرفته از یونانیانی دانست که به قلمروی اشکانیان پا نهادند. البته ذکر این نکته ضروری است که اردشیر دوم هخامنشی به تقلید از ادیان بابلی و یونانی که خدایان خود را مجسم می‌ساختند، مجسمه رب‌النوع

برمی‌شمارد (Kawarni, 1987: 113). نقش برجسته آنتیوکوس و "هراکلس-ورثرغن" در نمود داغ نمونه بارز همتاسازی خدایان است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۶۶). عده‌ای بر این باورند که این همتاسازی فقط مختص ایران نبوده و هراکلس در بین‌النهرین نیز همتای سامی خود را یافته است؛ به گونه‌ای که ساکنان الحضر نیز نرگال را به هیأت هراکلس تصویر می‌کردند. اما در مقام مقایسه، رسالت اساطیری نرگال و هراکلس چندان همخوانی با هم ندارد؛ زیرا نرگال خدای زیرزمینی و فرمانروای جهان مردگان بود؛ بنابراین چنانچه بخواهیم در پی همتای یونانی آن باشیم، بهترین گزینه هادس برادر زئوس است (صفر و مصطفی، ۱۹۷۴: ۷۸). نقوش برجسته تنگ سروک اکتباسی از اشکال هنری هراکلس در حالت‌های ایستاده و لمیده است (Mathiesen, 1992: 43). پیکره‌های برهنه شیمبار نیز برگرفته از نقش هرکول عریان است (Ibid: 46). این سنت تصویرگری به دوره ساسانی نیز کشیده می‌شود. بهترین شاهد این مدعا، نگارکند اردشیر اول در نقش رجب فارس است که صحنه تاج‌ستانی اردشیر از اهورامزدا را روایت می‌کند. در فاصله میان اهورامزدا و اردشیر، دو پیکره کوچک نقش شده است (شکل ۲) که بسیاری از پژوهشگران در کودک بودن اینان اتفاق نظر دارند؛ ولی در تعیین هویت آن دو نظرات متفاوتی ابراز کرده‌اند. کرزن بر پایه حدس و گمان، آن دو را فرزندان شاپور اول می‌داند که پیش از پادشاهی پدر متولد شده‌اند (کرزن، ۱۳۶۲: ۶۷).



شکل ۲- برشی از نگاره اردشیر یکم در نقش رجب (هینتس، ۱۳۸۵: ۱۷۴)

هرتسفلد با اتکا به پوشش کاملاً ساسانی کودک سمت چپ، او را هرمزد اول (۲۷۳-۲۷۲ م.) پسر شاپور و نوه شاهنشاه اردشیر معرفی می‌کند (Herzfeld, 1947: 311). پژوهشگرانی دیگر پیکره مزبور را شاپور اول می‌انگارند (مصطفوی، ۱۳۴۳: ۲۹ و ملک‌زاده‌بیانی، ۱۳۵۱: ۷).

سوی خدا به صورت سواره، قبل از این نیز در هنر هخامنشی موجود بوده است و یک اثر سکایی در روسیه جنوبی آن را تأیید می‌کند (همان: ۱۳۳)؛ هرچند به مانند دوره ساسانی عمومیت نیافت. قدر مسلم آن است که انسان‌پنداری خدایان در هنر ساسانی، خواه از جانب غرب آمده باشد، خواه از جانب شرق، ریشه هنری آن به یونان بازمی‌گردد. از این پس، صحنه اعطای مقام شاهی از سوی ایزدان انسان‌نما در هنر ساسانی مرسوم می‌شود و تجسم انسانی خدایان در شماری دیگر از نگارندهای صخره‌ای ساسانی تکرار می‌گردد.



شکل ۱- نگاره اردشیر یکم در نقش رستم (هینتس، ۱۳۸۵: ۱۷۷)

نقش هراکلس

هراکلس (هرکول) پسر آمفیتریون و الکمن بود؛ هرچند پدر واقعی او زئوس است. هراکلس به عنوان ملی‌ترین قهرمان داستان‌های کلاسیک در هنر یونان و بعدها در هنر روم به هیأت‌های مختلفی تصویر می‌شود. اما مرسوم‌ترین چهره او مردی قوی‌هیکل و معمولاً برهنه است. هرکول ریشی انبوه دارد که در حالت ایستاده به گرز خود تکیه داده و در مواردی دیگر، در حالتی لمیده یا مشغول یکی از خوان‌های اسطوری‌اش به تصویر درآمده است. هنرمندان بسیاری در قلمروی پارت، تصویر هلنی هراکلس را با خصوصیات شرقی درهم آمیختند که مصادیق آن را می‌توان در محوطه‌هایی چون تنگ سروک، شوش، شیمبار و مسجد سلیمان یافت. فزون بر این، تصاویر دیگری از هرکول در محوطه‌هایی چون دورا‌اروپوس، سلوکیه، آشور، هاترا و نسا نیز به دست آمده است. شایان ذکر است که هراکلس پس از ورود به دنیای شرق جنبه ایرانی ورثرغنه را یافت. گیرشمن پیکره‌های مکشوفه از مسجد سلیمان را "هراکلس-ورثرغنه" و متعلق به عصر سلوکی می‌داند (Ghirshman, 1976: 95). ولی کاواری آن‌ها را هراکلس و متعلق به اواخر دوران پارتیان

نقر این نگاره در مقام ولایتعهدی نمی‌توانسته بیش از ۳۳ سال سن داشته باشد؛ بنابراین بسیار دور از ذهن است که شاپور در این سن، پسری نوجوان از دختر خود داشته باشد. از این‌رو، هینتس به درستی نوجوان این نگاره را به بهرام، پسر بزرگ‌تر شاپور نزدیک‌تر می‌داند؛ زیرا از نظر زمانی مشکلی فراهم نمی‌کند و از سویی توجیه‌گر نقش ایزد بهرام است؛ ایزدی که شاهزاده مورد بحث نام خود را از او گرفته است (هینتس، ۱۳۸۵: ۱۷۳-۱۷۲). نگارندگان خاطرنشان می‌سازند که حضور شاهزاده بهرام در این نگارکند و تناظر برقرار میان نام وی با نام ایزد بهرام، به روشنی گواه آن است که نفوذ عناصر یونانی در هنر ساسانی هم‌عنان با رسوخ و ته‌نشست آن در روح هنر نبوده است؛ بلکه هر یک از عناصر اقتباسی معنا و مفهوم متناسب با باورهای جامعه را یافته‌اند.

نقش الهه نیکه

نیکه الهه‌های یونانی است که معمولاً در حال پرواز به تصویر در می‌آید و تجسمی از پیروزی و ظفر است. پیشینه نقش فرشتگان به هنر بین‌النهرین بازمی‌گردد. مصداق این ادعا را می‌توان در نقش برجسته‌ای متعلق به گودآ در دوران لاگاش یافت. الهه‌های بالدار با لباس بلند موج بر تن، کهن‌ترین نمایش فرشتگان آسمانی هستند که در ادوار سپسین، برهنگی آنان نمود می‌یابد (مجیدزاده، ۱۳۸۰: ۱۰۰). علی‌رغم این که نطفه فرشتگان بالدار در هنر بین‌النهرین منعقد گشت، ولی دیری نپایید که به فراموشی سپرده شد و آنچه که پس از این در هنر آسیای غربی ظاهر می‌گردد، وام‌گیری از هنر هلنی است. نقش نیکه در دوره پارتی به وفور بر روی سکه‌های قرن دوم قبل از میلاد تا آغاز قرن اول میلادی دیده می‌شود (Mathiesen, 1992: 24). بازنمودی از نقش نیکه را بر نقوش برجسته دوره پارتی بر سینه کوه بیستون نیز می‌توان دید. صحنه شرفیابی بزرگان به حضور مهرداد دوم و صحنه نبرد سواران مزین به نقش الهه پیروزی است. افزون بر این، تداوم این نقش را در گچ‌بری‌های قلعه یزدگرد که متعلق به اواخر حکومت اشکانیان است نیز می‌توان یافت (Keall, Leveque and Willson, 1980: 41). بازنمایی از نقش نیکه فقط محدود به قلمروی ایران مرکزی نیست و تصاویر متعددی از آن در قالب نقش برجسته و پیکره از هاترا نیز به دست آمده است (صفر و

موسوی‌حاجی عدم انطباق سن شاپور اول در هنگام به تخت نشستن پدرش اردشیر را با سن چهره این نگاره دلیلی محکم در رد ادعای آنان می‌داند (موسوی‌حاجی، ۱۳۷۴: ۶۷)؛ زیرا طبق روایات تاریخی، شاپور در سال ۲۰۰ میلادی به دنیا آمد و به هنگام بر تخت نشستن پدر و شروع سلطنت، حدود ۲۶ سال سن داشته است (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۴۲۷-۴۲۶).

هینتس پیکره‌های مزبور را دو بزرگسال می‌داند که با توجه به مرتبه‌شان کوچک به تصویر درآمده‌اند (هینتس، ۱۳۸۵: ۱۷۱). نگارندگان در عین همسویی با نظر هینتس، دلیل فوق را مبنی بر کوچک نمایاندن پیکره‌های مورد بحث کافی نمی‌دانند؛ زیرا در دیگر نگارندها هم تفاوت در شأن و مرتبه افراد وجود دارد، ولی به واسطه کوچکی مرتبه‌شان به هیأت کودکان نمایانده نشده‌اند. باور نگارندگان بر این است که شاید پیکره‌های مورد بحث به دلایل سیاسی، در زمان پادشاهی بهرام یکم به صورت نگاره‌ای الحاقی حجاری گشته‌اند. در واقع، بهرام یکم با این عمل قصد داشته است تا حق ولایتعهدی خود را کاملاً قانونی و از زمان جدش اردشیر یکم نشان دهد. افزون بر این، شاید این حرکت نمادین وی، به جبران حرمانش از برپایی آتش بهرامی باشد که پدرش شاپور در کتیبه کعبه زرتشت وی را از آن محروم ساخته بود. بنابراین می‌توان چنین انگاشت که فضای محدود تصویرگری باعث گردیده تا پیکره‌های الحاقی بزرگسال در هیأتی چون هیأت کودکان نمایانده شوند.

به اعتقاد هینتس (هینتس، ۱۳۸۵: ۱۷۲)، برهنه بودن فرد سمت راست هنجاری مغایر با سنت نگاره‌سازی ایرانی است؛ از این‌رو، می‌توان چنین انگاشت که پای یکی از خدایان یونان؛ یعنی هراکلس در میان است که به ظاهر، شخصیتی ایرانی یافته است. هراکلس در روزگاران کهن با بهرام، ایزد ایران باستان برابر بوده است. وی در این نگاره دست چپ خود را بر یک گرز تکیه داده است. فرد سمت چپ او، نوجوانی بدون ریش است که دست راست را به نشانه احترام به سوی ایزد مقابل خود بلند کرده است. گردن‌بند پهن و نوار موج کلاه او مبین آن است که این فرد به خاندان سلطنت تعلق دارد؛ ولی نه آن گونه که هرتسفلد (Herzfeld, 1947: 311) وی را هرمزد اردشیر، نوهی اردشیر معرفی می‌کند؛ زیرا هرمزد اردشیر حاصل ازدواج شاپور با دخترش آدورآناهد است و شاپور در زمان

است که نیکه بیگانه، حلقه ظفر را به یمن پیروزی شاپور بر بخش انیرانی امپراطوری ساسانی به شاهنشاه می‌بخشد (خُرّاشادی و دیگران، زیر چاپ). نگارندگان در عین هم‌سویی با نظر اخیر، بر این امر نیز تأکید می‌ورزند که نظر به گرایش‌های شدید زرتشتی در ایران ساسانی، شاید بتوان حضور الهه نیکه را تمثالی نمادین از رسالت اساطیری میترا دانست که در مواردی ناظر بر بستن عهد و پیمان بوده است. در تشدید این تعبیر می‌توان به محتوای تاریخی نگارکنندگان استناد کرد که فزون بر پیروزی، به انعقاد قرارداد میان امپراطور روم با شاهنشاه ایران نیز اشاره دارد. بنابراین می‌توان چنین انگاشت که عناصر تصویری یونانی در هنر ساسانی، همواره و الزاماً رسالت راستین خود را بر دوش ندارند؛ بلکه تنها با کورسویی در صورت هنر عرض اندام می‌کنند.



شکل ۳- بخش میانی نگاره شاپور اول در بیشاپور (هینتس، ۱۳۸۵: ۲۳۵)

هنر متأخر ساسانی با دو شاخه از سنت هلنی مرتبط گردید: یکی شاخه خاوری از طریق باکتريا که ادامه روابطش با آسیای میانه، تورفان و حتی خاور دور را توجیه می‌کند و دیگری شاخه باختری که مستقیماً از میان آسیای غربی می‌گذرد. از همین روست که بر بالای درگاه ورودی یکی از مغاره‌های طاق بستان، نقش برجسته فرشتگان بالدار با جامه‌های به اهتزاز درآمده‌شان (شکل ۴)، یکی با نیم‌تاج مروارید و دیگری با جامی پر از مروارید که در میان آن‌ها نشان شاهی سلسله ساسانی قرار دارد، پدیدار می‌شود. چنین هیكل‌هایی در نواحی رو به شرق پیش از استقرار سلسله ساسانی و از آن جمله در تدمر و دورالروپوس بر روی دری چوبی نیز نقش بسته‌اند (زاره، ۱۳۸۷: ۷۵۲).

مصطفی، ۱۳۷۶: ۲۲۶).
نقش نیکه در هنر دوران ساسانی نیز به کرات تصویر گشته است. سه پیروزی شاپور اول بر گوردیانوس، فیلیپ عرب و والرین، امپراطوران روم در یکی از دو نقش برجسته ساحل چپ رودخانه بیشاپور، در لوحه‌ای مستطیل شکل به طول ۱۲/۲۰ و ارتفاع ۴/۱۶ متر به تصویر درآمده است (Hermann, 1969: 80). در نقش مرکزی، شاه بزرگ سوار بر اسب تن گوردیانوس سوم را که نقش زمین است، لگدمال می‌کند. فیلیپ عرب در برابر شاهنشاه، خود را برای بازیافتن صلح و آشتی به پاهای او افکنده و امپراطور والرین در پی شاه ساسانی که دست او را گرفته است، ظاهر می‌گردد. گرفتن دست حریف که چهار بار در نقوش برجسته ساسانی تکرار می‌شود، در نقش سفالینه‌های هندسی‌شکل یونانی در اواخر قرن هشتم پیش از میلاد نیز مبین اسارت بود. بر فراز صحنه، یک فرشته کوچک عریان در حال پرواز برای شاه حامل نیم‌تاجی شبیه به نیم‌تاجی است که اهورامزدا در صحنه‌های تاجگذاری می‌بخشد (شکل ۳). فرشته کوچک عریان که یکی از عناصر تصویرشناسی یونانی است، شاید پیام‌آور خدای بزرگ برای شاهنشاه بوده باشد (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۵۷-۱۵۲). به اعتقاد برخی پژوهشگران، نمود الهه نیکه در این اثر، به منظور تحقیر رومیان بوده است؛ بدین معنی که حتی خدای پیروزی دشمن ایرانیان نیز حامی پادشاه ساسانی بوده است. بنابراین امپراطوران رومی نیز می‌بایست به خواست و اراده خدای خویش سر تسلیم و تعظیم در مقابل شاهنشاه ایران و انیران فرود آورند (دادور و غربی، ۱۳۹۱: ۲۱۷). نظر دیگر بر این است که نقش نیکه در مجلس مورد بحث، نه به معنای دخل و تصرف گوشه‌ای از اعتقادات مذهبی ایرانیان، که به منظور ایجاد و القای فضایی حاکی از برتری سیاسی ساسانیان است. در واقع، الهه نیکه در اینجا "نماد انیرانی" امپراطوری ساسانی است. نظر به این که شاپور با کشورگشایی‌هایش لقب شاه "ایران و انیران" را به خود نسبت می‌دهد، این کنش را به شکل الوهی و مرتبط با محتوای نگارکنندگان به تصویر می‌کشد. با توجه به آن که هیچ یک از ایزدان ایرانی در این نقش حضور ندارند، شاید بتوان پای تسامح مذهبی شاپور را نیز به میان کشید؛ اما در نقشی که حاکی از شکست و اسارت امپراطوران رومی است، عنصری که حاکی از تسامح مذهبی باشد دیگر جایگاهی ندارد. بنابراین محتمل آن

نام اوهمهر نوشته شده است. هنرمند به مناسبت این نام، هیکل نیم‌تنه مهر را با هاله نورانی در گرد سر نقش کرده و ارابه آفتاب را که دو اسب بالدار می‌کشند، طرح ریخته است. در نقوش قدیم یونانی ارابه آفتاب را چهار اسب حمل می‌کنند؛ لیکن در نقش مهر مزبور تنها دو اسب ارابه را می‌کشند (کریستن‌سن، ۱۳۸۷: ۱۶۹). نظر به قدمت شعاع نورانی پیرامون سر در هنر یونان و نیز رسوخ آن طی عصر هلنستیک در ایران، به نظر می‌رسد آنچه که در هنر ساسانی نمود یافته است ملهم از سنت تصویرگری یونان است.



شکل ۵- نگاره اردشیر دوم در طاق بستان (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۰)

تکنیک‌های یونانی در نگارندهای صخره‌ای ساسانی واقع‌گرایی (طبیعت‌گرایی)

فاصله کوتاه میان اواخر دوران کهن و اعتلای هنر کلاسیک در عصر پریکلس حکایت از دگرگونی چشم‌گیری نه تنها در سبک، بلکه در حال و هوای کلی یونان دارد (هارت، ۱۳۸۲: ۱۷۰). در منظر متفکران کلاسیک یونان، واقعیت هم‌عنان با طبیعت بود؛ حال آن که هنر بین‌النهرین و ایران پیشاهلنیسم همچون هنر یونانی متقدم و مصر باستان بر صور خیال استوار بود. این مهم ناشی از ضعف هنرمندان در آفرینش موضوعات و پدیده‌های طبیعی نبود؛ بلکه ریشه در جهان‌نگری و باورهای مذهبی‌شان داشت که تبلور اندیشه و پیام مذهبی یا سیاسی را مقدم بر زیبایی می‌دانستند. دوره کلاسیک یونان، بستر انعقاد نطفه واقع‌گرایی در هنر بود و اولین تندیس‌های انسانی با تناسبات نسبتاً واقعی محصول این دوره است. این بدعت رفته‌رفته در عهد هلنی به یک سنت بدل گشت تا آنجا که می‌توان پیکره‌های انسانی این دوره را به دور از استیلای هنری عهد آرکائیک یافت. این پیکره‌ها بازنمایی از انسان واقعی هستند. پرتره‌سازی بدعتی هنری در عهد هلنی بود که در هنر رومی به کمال



شکل ۴- نقش نیکه در طاق بستان (نگارندگان)

شعاع نورانی پیرامون سر

یکی از نقش‌مایه‌های نمادین ملهم از دنیای هلنی، پرتوهای نورانی خورشیدگونه بر گرد سر است. از بارزترین این تصاویر در هنر یونان می‌توان از نقش برجسته‌ای در یکی از متوپ‌های معبد آتنا در ایلین (۳۰۰-۲۸۰ ق. م.) یاد کرد. پیکره‌های مکشوفه از هاترا، تنگ سروک و پالمیر به خوبی این تأثیر هلنی را نشان می‌دهند. در آثار هنری دوره پارت، شعاع نورانی گاه به تنهایی مانند نقش تنگ سروک، زمانی همراه با هاله نور و گاه با هاله نور و هلال ماه در پالمیر خود را نشان می‌دهد (اینورنیزی، ۱۳۸۰: ۲۹۴-۲۹۳). مصداقی دیگر از این نماد را در اثر منسوب به آنتیوکوس و "آپولو- میترا" می‌توان دید. هنرمندی که شخصیت میترا و آپولو را درهم آمیخته است، هاله نور را برای ایزد خورشید نگاه داشته و دسته برسم نشان ایزد ایرانی مورد توجه و احترام شاه است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۶۷-۶۶). تنها دفعه‌ای که شعاع نورانی پیرامون سر در نقش برجسته‌ای ساسانی به تصویر درآمده است، نقش میترا در نگارکند تنصیب اردشیر دوم (۳۷۹-۳۸۳ م.) در طاق بستان کرمانشاه است. نکته جالب توجه این است که خاستگاه دینی مرتبط با این ایزد، سرزمین ایران بوده است. فزون بر این، باید خاطر نشان ساخت که تا به امروز هیچ بنایی که بتوان با اطمینان به پرستشگاه مهر منتسب کرد، در ایران شناسایی نشده است (شپیمان، ۱۳۸۴: ۱۴۲). در نقش اردشیر دوم در طاق بستان، هورامزدا حلقه سلطنت را به پادشاه اعطا می‌کند و در پشت سر شاه، ایزد مهر ایستاده است که از انوار اشعه گرد سرش شناخته می‌شود (شکل ۵). به باور پژوهشگرانی دیگر، پیکره‌ای که به اردشیر دوم دیهیم شاهی می‌بخشد، هورامزدا نیست؛ بلکه برادرش شاپور دوم است و ایزد مهر، خدای سوگند و پیمان ناظر بر عهد و میثاقی است که میان شاپور و اردشیر بسته می‌شود (دریایی، ۱۳۹۲: ۷۱). یک مهر ساسانی در موزه برلن محفوظ است که روی آن

بر توسن دیده می‌شود. این نقش یکی از کامیابی‌های برجسته هنری آن دوران و نمونه‌ای شگفت‌آور از حیث واقع‌نمایی تمام‌عیار است (شکل ۷). این اثر، نقشی تمام‌برجسته و عملاً نزدیک به همه‌جانبی، تمام‌نما و تقریباً جداشده از زمینه کار را نشان می‌دهد. در این مورد بر خلاف نقوش پیشین، تناسب عناصر به طور واقع‌نما درست منطبق با طبیعت مشهود است (زاره، ۱۳۸۷: ۷۵۱). علی‌رغم اصرار هنر ساسانی در رجعت به اصول کهن شرقی و به ویژه احیای سنن هخامنشی، واقع‌گرایی یا طبیعت‌گرایی نمودیافته در نگارندهای صخره‌ای ساسانی رد و نشان عصر کلاسیک یونان را بر تن دارد.



شکل ۶- نگاره بهرام اول در بیشاپور (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۶۷)



شکل ۷- نگاره خسرو دوم! در طاق بستان (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۲)

پلاستیسیته

در زبان هنر، پلاستیسیته به معنای حجم‌پذیری، انعطاف و نرمش است؛ یعنی جایگزینی حجم به جای خط به منظور نمایاندن جزئیات که حاصل کار در قالب اثر هنری واقع‌گرایانه‌تر جلوه می‌یابد. این تکنیک برای اولین بار در هنر دوره کلاسیک یونان به کار گرفته شد و دلیل آن تمایلات طبیعت‌گرایانه هنرمندان و گرایش به سبک رئالیسم بود (هارت، ۱۳۸۲: ۱۷۱-۱۷۰). این ویژگی تا قبل از نفوذ هلنیسم در هنر شرق به صورتی بسیار کم‌جان و در آثاری محدود به چشم می‌خورد. اما این بدعت کم‌سو نه تنها به یک سنت هنری بدل نگشت؛ بلکه در نقوش برجسته هزاره اول آسیای غربی به شدت رنگ باخت؛ به گونه‌ای که در هنر نقش برجسته‌ی آشور، تکنیک خطی

رسید. به تدریج حجم به جای خط نشست و به منظور نمایش طبیعی و نرم چین‌وشکن جامگان، گیسوان، حرکات آزادانه بدن، نمایش ایستایی متعادل، عمق، پرسپکتیو و تبلور حالات درونی در چهره‌ها به کار رفت. هنر آسیای غربی برخی از این اصول را از هنر یونانی هلنستیک به عاریت گرفت. اولین نمود طبیعت‌گرایی در ایران را می‌توان در برخی آثار دوره پارتی مشاهده کرد. پیکرتراشی‌های نسا متعلق به دوره پارتیان نمایانگر رسوخ این سبک در ایران است. نقش سوارکار در طرف چپ نقش برجسته خنگ ازدر در الیمائیس نمونه‌ای خوب از سنت طبیعت‌گرایی است که در آن تکنیک‌های حجمی به خوبی به کار رفته است؛ هرچند نمی‌توان آن را به کلی عاری از سنت‌های ایده‌آلیستی دانست (Invernizzi, 1998). سردیس‌های مکشوفه از شمی، شوش و تعدادی از پیکره‌های هاترا که متعلق به این دوره هستند نیز با همین شیوه و ملهم از هنر هلنی ساخته شده‌اند. تلاش به منظور بازنمایی شخصیت‌ها به صورتی واقع‌گرایانه در پیکره‌ها و نیم‌تنه‌های پالمیری نیز به چشم می‌خورد؛ به عنوان مثال به کار بردن پرده یا جامه‌ای که دورسالیوم نام داشت، در پشت شخصیت اصلی صحنه نمونه‌ای ابتدایی از نشان دادن عمق و پرسپکتیو بود که خود یک تأثیر هلنی را نشان می‌دهد (Danti, 2001). ادوارد کیل در خصوص سبک هنری گچ‌بری‌های قلعه یزدگرد معتقد است که این تصاویر به طور واضح انسان هستند و خدا یا قدیس دیگری نیستند. شکی نیست که هنرمندان نگاهی واقعیت‌گرایانه در تصویر کردن مردمان داشته‌اند" (Keal, 1989: 49-59).

سنت واقع‌گرایی در هنر نقش برجسته ساسانی در زمان بهرام اول به اوج رفعت خود می‌رسد. صحنه اعطای منصب این پادشاه در بیشاپور (شکل ۶) باروح‌ترین و زیاندارترین همه نقوشی است که هنرمندان ایرانی توانسته‌اند خلق کنند. صفات عالی این هنر در زمان بهرام دوم هم حفظ شد؛ اما از قرن چهارم طرح‌ریزی حدت خود را از دست داد، ضعیف و کم‌سو شد و نقش جزئیات مجدداً در حکاکی معمول گردید (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۳۷۱-۳۷۰). بار دیگر در اواخر روزگار ساسانی هنر به دوران اوج خود باز می‌گردد. بخش بالایی دیوار عقب طاق بستان کرمانشاه، خسرو دوم! (نگارندگان این سطور از اندیشه انتساب این نگارنده به پیروز اول تبعیت می‌کنند) را میان اهورامزدا و آناهیتا نشان می‌دهد. در زیر آن، پادشاه سوار

می‌پوشاند، نامعلوم بود؛ ولی در این زمان، لباس قالب تن می‌گردد (گیرشمن، ۱۳۸۶: ۳۶۹-۳۶۸). برخی نگارندهای صخره‌ای ساسانی روایتگر این سنت تصویری عاریتی‌اند (شکل‌های ۸ و ۹).



شکل ۸- برشی از نگاره شاپور اول در بیشاپور (مأخذ: همان: ۱۵۳)



شکل ۹- نگاره شاپور اول در تنگ قندیل (مأخذ: سودآور، ۱۳۸۳: ۱۷۵)

پرسپکتیو

آثار هنری خاورمیانه باستان عاری از هر گونه ژرفانمایی و پرسپکتیو است. در این میان شاید بتوان سنگ یادمان قانون حمورابی را اولین گواه از نمود عمق در این خطه دانست (مجیدزاده، ۱۳۸۰: ۱۲۲)؛ اما این ترفند هنری چندان نپایید؛ به گونه‌ای که در نقوش برجسته آشور، هنر نقش برجسته از حد یک هنر دو بعدی فراتر نرفت (همان: ۱۸۹). مهد ترفند ژرفانمایی، یونان سده پنجم پیش از میلاد بود که مصادف با آغاز دوره کلاسیک است. در نقوش برجسته این دوره پارچه آویخته از پشت شانه با هدف القای عمق یا پر کردن فضا به کار آمد و کاربرد تکنیک‌های پرسپکتیو در اکثر نقوش برجسته عصر کلاسیک یونان به چشم می‌خورد. چنانچه خواهیم رسوخ این تکنیک را در هنر ایران دنبال کنیم، خواهیم دید که هنر هخامنشی فارغ از هر گونه عمق‌نمایی و پرسپکتیو است. تنها از دوره نخست پارتیان؛ یعنی از آغاز شکل‌گیری حکومت اشکانی در سال ۲۴۷ قبل از میلاد تا شروع سده نخست میلادی به مواردی برمی‌خوریم که در آن نمایشی از ژرفانمایی و پرسپکتیو با الهام از هنر هلنستیک دیده می‌شود (Downey, 1997). در نقش برجسته گودرز

به کار رفته و تلاش برای شکل‌دهی و انعطاف به آن عقیم مانده است. شاید با دیده اغماض بتوان وجوهی از کاربرد تکنیک حجمی را در هنر نقش برجسته هخامنشی قائل بود؛ هرچند بیشتر به سبکی خطی گرایش دارد (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۲۶-۲۷). اما چنانچه خواهیم در پی رسوخ پلاستیسیته به شکلی بارز در هنر شرق باشیم، باید این سهم را از آن هنر دوره‌ی اول پارتی دانست؛ به گونه‌ای که می‌توان مدعی بود که تکنیک حجمی شاخصه عمومی تقریباً تمامی آثار پیکرتراشی هنر آغازین پارتیان است. مصداق این مهم را می‌توان در نقش سوارکار و کودک در نقش برجسته تنگ نوروزی، نقش گودرز گنوپتروس، نقش مهرداد در بیستون، سردیس همدان، استل از آنتاکونا در دورارویوس مشاهده کرد. افول این ترفند در آثار هنری دوره پارتی را می‌توان از نیمه نخست قرن اول میلادی دید که به تدریج سنن هلنی رنگ می‌بازند و هنر، رجعتی به سبک خطی پیشین خود دارد؛ اما این بدان معنا نیست که سبک حجمی به طور کامل از میان می‌رود؛ بلکه در آثاری که به شدت رنگ و بوی یونانی دارند همچون سردیس مرمری شمی یا سردیس مرمری ملکه موزا و همچنین پیکره‌های گلی نسا به چشم می‌خورد (همان: ۹۸-۵۲). تکنیک حجمی بار دیگر در هنر دوره متأخر پارتی ظهور می‌یابد و به بهترین وجه در میان آثار گچ‌بری قلعه یزدگرد عیان می‌گردد. رد پای این تکنیک را می‌توان در نقوش برجسته ساسانی نیز دنبال نمود؛ به گونه‌ای که شیوه اجرا به طور آشکاری با نقوش برجسته پیشین آشوری و هخامنشی تفاوت دارد؛ زیرا در حالیکه آن‌ها همه به صورت اندکی برجسته‌اند و شکل‌ها تقریباً تخت، کنده‌کاری شده‌اند، نقوش ساسانی به شیوه‌ای نیم‌برجسته و در کنده‌کاری گودنشسته‌تر ارائه گشته‌اند؛ از این‌رو، بیشتر با نقوش برجسته‌ی یونانی قرابت می‌یابند (زاره، ۱۳۸۷: ۷۴۸). البته هنر مزبور در اوایل پیدایش - نگارند جنگ سواران اردشیر یکم در فیروزآباد- اشباع از هنر پارتی است که شاخصه آن یکنواختی نقش برجسته و حک جزئیات است. اندکی بعد، باز در زمان همان پادشاه، اشکال صاحب حجم و مدور می‌شوند؛ به گونه‌ای که مصداق آن را می‌توان در نگارند دیهیم‌ستانی اردشیر از اهورامزدا در نقش رستم فارس دید (شکل ۱). از زمان شاپور اول بار دیگر تحت تأثیر هنر غربی طریقه‌ای جدید در البسه پدید می‌آید. سابقاً شکل بدنی که جامه آن را

مقامی" در لحاظ کردن تقدم و تأخر جایگاه افراد نسبت به پادشاه به هیچ انگاشته شده‌است؛ به گونه‌ای که پیکره ولیعهد را پس از دیگر شاهزادگان و در جایی دورتر نسبت به شاهنشاه نقر کرده‌اند؛ به عبارتی دیگر، تکنیک هنری پرسپکتیو، مقدم بر سنت تصویرگری مقامی لحاظ شده است؛ حتی اگر محدودیت فضا و شکل طبیعی صخره را در نقض این سنت مقصر بدانیم، باز هم تخطی از قانون سلسله‌مراتب درباریان قابل توجیه نیست. بنابراین هنرمند به جبران نادیده انگاشتن این قانون می‌بایست به ترفندی دیگر متوسل می‌گشت. بدین منظور، تبلور در بازنمایی افراد به منظور رعایت شأن و مرتبه متناسب با مقامشان را جایگزین آن کرد. نگارندگان دیگر بار خاطر نشان می‌سازند که هر گونه عناصر وام‌گرفته از هنر بیگانه، چه به واسطه یافتن هم‌تایان ایرانی خود و چه به مدد ترفندهای مکمل تصویرگری، با بطن جامعه‌ی ساسانی و ارزش‌های حاکم بر آن همراه و همسو گردیدند.



شکل ۱۰- نگاره شاپور اول در نقش رجب (هینتس، ۱۳۸۵: ۱۹۳)

ایستایی متعادل

مراد از ایستایی متعادل، طرز قرارگیری پاها بر روی زمین و ارتباط حالت پاها نسبت به اعضای بدن در مجسمه‌های آزاد و نیز چگونگی حالت آن‌ها به صورت نیم‌رخ و تمام‌رخ در نقوش برجسته است. سبک پیکرتراشی دوران سلسله‌های قدیم بین‌النهرین به گونه‌ای بود که بازوان مجسمه‌ها را به حالتی آزاد و به دور از بدن می‌ساختند. پاها نیز به صورت جدا از هم و بدون تکیه‌گاه ساخته می‌شد و بدین ترتیب تحمل وزن بدن بدان‌ها محول می‌گشت؛ به همین دلیل اغلب پیکره‌ها می‌شکستند. تدبیر پیکرتراشان برای ممانعت از درهم شکستن آن‌ها و یا کاستن از وقوع احتمال آن، این بود که پاها را یکپارچه سازند و یا این که تکیه‌گاهی برای آن اتخاذ می‌کردند. حتی در مواردی مچ پاها را به طرز غیر طبیعی قطور می‌ساختند. این گونه بود که در عهد

گئوپتروس در بیستون نیز به منظور القای عمق و پرسپکتیو، افراد در مقیاس‌های مختلف نشان داده شده‌اند (Mathiesen, 1992: 25). نقاشی "سه ایزد" در کوه خواجه سیستان نیز تلاش هنرمند را برای پدید آوردن عمق در نقش به صورت قرار دادن شکلی در پشت شکل دیگر نشان می‌دهد (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۴۲). عمر این تکنیک تصویری نیز بسیار کوتاه بود؛ زیرا با آغاز قرن اول میلادی که مصادف با دومین دوره هنر پارتیان است، نقوش برجسته‌ای به میان می‌آیند که معمولاً فارغ از عمق و پرسپکتیو هستند؛ به گونه‌ای که هیچ اختلاف سطحی در آن‌ها به چشم نمی‌آید. در اوایل قرن سوم میلادی جانی دوباره به تن بی‌جان و خشک نقوش برجسته دمیده می‌شود. در این دوره که هم‌زمان با دوره متأخر هنر پارتی است، نقوش برجسته‌ای چون نقش اردوان در شوش، نقش نرگال یا هادس در هاترا و نقش D تنگ سروک پدیدار می‌گردند. هرچند کالج این اقتباسات هنری را تقلیدی ناشیانه از هنر یونان می‌داند و معتقد است که "پارتیان از کوشش یونانیان در تقسیم فضا و علم مناظر و مرایا هیچ چیز نیاموختند" (کالج، ۱۳۸۰: ۱۴۷).

در عصر ساسانی، نگارکنند صخره‌ای شاپور اول در نقش رجب فارس که پادشاه را سوار بر اسب و پیشاپیش ملتزمان رکابش مجسم می‌سازد، بی‌شک نمایانگر پیشرفتی هنروارانه و غایت تکنیک ژرفانمایی است. طول این نقش به عنوان دومین نقش شاپور در این مکان، ۶/۹۵ متر و پهنای آن ۴/۲۰ متر است که با داشتن بیش از شصت سانتی‌متر عمق، جزو شاهکارهای حجاری این عصر به شمار می‌رود (Hermann, 1969: 78). در این نقش، شاپور اول و نه نفر از اعضای خاندان سلطنتی و درباریان به نمایش درآمده‌اند. سه نفر از همراهان به صورت تمام‌قد و در حالتی مجسم گشته‌اند که دست‌ها را به حالت احترام در جلوی شکم بر روی قبضه شمشیر نهاده‌اند. سایر افراد فقط با نیم‌تنه فوقانی نشان داده شده‌اند. سر افراد به صورت نیم‌رخ و بدن‌ها تمام‌رخ تصویر گشته و شاه محور توجه همگان است (شکل ۱۰).

در این اثر، ترکیب‌بندی صحنه بیشتر به شیوه نگارگری اجرا شده است؛ زیرا حاضران نه در صفی مفرد و با فاصله برابر، بلکه پهلو به پهلو و رو به ژرفای صحنه نشان داده شده‌اند (زاره، ۱۳۸۷: ۷۴۹). نگارندگان خاطر نشان می‌سازند که در نگارکنند مورد بحث، سنت "تصویرگری

متعادل را می‌توان در برخی از نگارندهای صخره‌ای ساسانی ردیابی کرد؛ به گونه‌ای که نگاره شاپور یکم در بیشاپور یکی از مصادیق بارز این تکنیک تصویرگری است (شکل ۱۱).



شکل ۱۱- نگارنده شاپور اول در بیشاپور و برشی از آن (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۵۳)

نتیجه‌گیری

در بیان مفهوم هنر ساسانی هیچ وحدت نظری میان هنرشناسان وجود ندارد. یکی از دلایل عدم اجماع، نگرش متفاوت متخصصان نسبت به مناسبات هنر ساسانی با هنر پارسی و تعابیر گونه‌گون از چندوجهی هنر پارتیان است. در حالی که برخی هنرشناسان، هنر ساسانی را هنر جدید و ایرانی رجعت‌یافته به هنر هخامنشی می‌انگارند که دل‌مشغولی آن تجدید حیات آگاهانه سنن کهن ملی بوده و در عین حال از آن الگوهای کهن شرقی نیز بسیار فاصله‌گرفته است، عده‌ای دیگر معتقدند که هنر ساسانی تجدید حیات ناگهانی نیست؛ بلکه رهروی میراث فرهنگی خاور نزدیک است. در این میان، گروهی دیگر، جانب اعتدال را اختیار کرده و به حق بر این باورند که مرجع آن است تا بگوییم که هنر ساسانی با گذشته خود پیوند و ارتباطی ناگسستنی دارد. قدر مسلم این است که در بیان هنر ساسانی صرفاً نمی‌توان به یک رنسانس ملی اکتفا کرد و از تأثیر و نفوذ هنر بیگانه چشم پوشید؛ زیرا تفکیک ساسانیان از پارتیان امکان‌پذیر نیست و هنر پارتی خود بسی متأثر از اندیشه‌های یونان‌مآبی است. بنابراین باید از این پنداشت نادرست بپرهیزیم که با اضمحلال سیاسی یک تمدن، تمامی زیرساخت‌های فرهنگی هم به یکباره نابود می‌شوند و سنن هنری راهی دیگر پیش‌رو می‌گیرند.

سلسله‌های قدیم طبیعت‌گرایی اعضای بدن به اشکال هندسی تقلیل یافت؛ به همین دلیل است که شاخصه هنر پیکرتراشی تمامی ادوار بین‌النهرین فرم استوانه‌ای آن-هاست (مجیدزاده، ۱۳۸۰: ۴۳). هنرمندان مصری برای جلوگیری از درهم شکستن پیکره‌ها از یک پشتیبان در پشت سر پیکره استفاده می‌کردند و همواره پای چپ را در جلوی پای راست قرار می‌دادند تا سطح مرکز ثقل افزایش یابد. در تمامی نقوش برجسته بین‌النهرین، مصری و هخامنشی یک اصل همواره خودنمایی می‌کند و آن نیم‌رخ بودن پاهاست؛ خواه سر و شانه‌ها تمام‌رخ باشند و خواه نیم‌رخ. برای نخستین بار قاعده ایستایی متعادل پیکره‌ها در یونان سده پنجم قبل از میلاد ابداع شد. هنرمندان دوره کلاسیک و هلنستیک تنها به یک حالت اکتفا نکردند؛ به عنوان مثال در برخی از مجسمه‌ها پای راست را در جلو قرار می‌دادند و در نقوش برجسته نیز تمامی حالات ایستایی را به نمایش می‌گذاشتند. حالت مرسوم ایستایی متعادل در پیکره‌های دوره هلنستیک بدین گونه بود که یک پا را به حالت نیم‌رخ نشان می‌دادند که از زانو اندکی خم شده است و پای دیگر را از روبرو نشان می‌دادند. بنابراین پای نیم‌رخ و تمام‌رخ از ابداعات هنری یونان است که در پیکرتراشی‌های دوره آنتیوکوس کماژن در نمرودداغ، متعلق به قرن نخست قبل از میلاد به نحو بارزی تبلور یافته است. این شیوه رفته‌رفته در هنر نقش برجسته دوره میانی پارتی؛ یعنی از حدود آغاز سده اول میلادی نمود می‌یابد. مصداق این امر تصویر مردی بر استل ازانتاکوناست که بدین طریق به نمایش درآمده است. پس از این، شیوه ایستایی متعادل فزونی می‌گیرد و در استل زئوس کیروس و لوح افلاذ از دوراوروبوس و تعداد قابل توجهی از پیکره‌های هاترا به روشنی ملموس است. تکنیک مزبور در هنر متأخر پارتی به یک سنت رایج بدل می‌گردد و شماری از پیکره‌ها و نقوش برجسته، چه در داخل ایران و چه در قلمروی غربی امپراطوری بدین روش ساخته می‌شوند. برخی پژوهشگران معتقدند که حالت ایستایی متعادل جای خود را در میان آثار هنری ایران باز نکرد و موارد استثنایی نیز تنها تقلیدی صرف از آثار یونانی است (Matheisen, 1992: 37). اعتقاد دونی بر این است که قاعده ایستایی متعادل حتی در تقلیدهای صرف از نمونه‌های "یونانی- رومی" هم تنها اقتباسی ناشیانه است (Downey, 1983). با همه این احوال، شواهدی از ایستایی

فارس بهترین مصداق از این ترفند هنری است. از این‌روی شاهدیم که هر جا هنرمند به دلیل محدودیت فضا یا رعایت جنبه‌های فنی ناگزیر از نادیده انگاشتن برخی قوانین اجتماعی گشته است، باز هم روح جامعه ساسانی و باورهای حاکم بر آن در شکلی دیگر خود را غالب می‌سازد. صرف‌نظر از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و تکنیک‌های تصویرگری، نقش‌مایه‌های عاریت‌گرفته از هنر یونان نیز همواره و الزاماً رسالت راستین خود را بر دوش ندارند؛ بلکه در مواردی در همسویی با جوهره جامعه معنا و مفهوم ایرانی خود را یافته‌اند؛ به عنوان مثال، نقش الهه نیکه در نگارکند شاپور اول در بیشاپور می‌تواند هم‌عنان با رسالت اساطیری میترا باشد که شاهد عقد پیمان و قراردادهای بوده است. نقش هراکلس در نگارکند اردشیر اول در نقش رجب فارس نیز تجلی از همتای ایرانی خود، ایزد بهرام است. علی‌رغم مرزبندی‌هایی که در باب سیر تحول و تطور هنر ساسانی صورت پذیرفته است، تقسیم‌بندی مراحل به طور شفاف ناممکن و پیوستگی میان مراحل مختلف مقوله‌های غیر قابل انکار است. از این‌رو نمی‌توان مرزبندی قطعی و روشنی به لحاظ "پذیرش یا طرد عناصر یونانی" برای این مراحل قائل بود؛ به گونه‌ای که حتی در اواخر دوره ساسانی که از آن با عنوان مرحله "طرد عناصر بیگانه در هنر" یاد می‌شود با نقش الهه نیکه در طاق بستان کرمانشاه مواجهیم. از دیگر موارد می‌توان به نقش پادشاه "زره‌پوش سوار بر توسن" در طاق بستان اشاره کرد که نمونه‌ی شگرفی از سنت واقع‌گرایی است. این نگارکند بر خلاف نقوش پیشین، تمام‌برجسته و جدانشده از زمینه کار می‌نماید و تناسب عناصر آن به شدت منطبق با طبیعت است. نباید از خاطر دور ساخت که اولین پیکره‌های انسانی با تناسبات واقعی محصول دوره کلاسیک یونان است؛ بدعتی که در عصر هلنی به یک سنت رایج تصویرگری بدل گشت و هنر آسیای غربی نیز وامدار این ترفند یونانی است.

در تمام دوران باستانی ایران، سنن هنری به صورتی مستمر در جریان بوده است و آنچه را که ما وام‌گیری از هنر بیگانه می‌انگاریم با رسوخ در جنبه‌های صرف زیبایی‌شناسانه هنر، جزئی از هنر ملی گردیده است؛ گو این که در روح ملی هنر ته‌نشست نکرده و به فراخور شرایط سیاسی و مذهبی تعابیری دیگرگونه یافته‌اند. عناصر یونانی نمودیافته در هنر صخره‌ای ساسانی نیز از این قاعده مستثنی نیستند و تنها توانستند به ظاهر و صورت هنر راه بگشایند؛ به گونه‌ای که در همسویی با روح جامعه هم‌تایان خاص خود را یافتند. نگارکندهای صخره‌ای ساسانی که حد اعلای هنر نقش برجسته در ایران کهن به شمار می‌روند، برخلاف تصور شماری از هنرشناسان، جلوه‌ای از هنر متأخر رومی نیستند. چنانچه بخواهیم رد و نشان هنر غیر بومی را در نگارکندهای صخره‌ای ساسانی دنبال نماییم، هنر یونانی بیشترین سهم را از آن خود می‌سازد. شماری از عناصر یونانی که نمود چشم‌گیری در آثار صخره‌ای ساسانی یافته‌اند، در دو قالب نقش‌مایه‌ها و تکنیک‌های تصویرگری عبارتند از: تجسم انسانی خدایان، نقش هراکلس، تصویر الهه نیکه، شعاع نورانی پیرامون سر، واقع‌گرایی، پلاستیسیته، پرسپکتیو و ایستایی متعادل. شایان ذکر است که ساسانیان در خلق آثار هنری خود از سنت "تصویرگری مقامی" تبعیت می‌کردند؛ بدین معنا که در نشان دادن سلسله‌مراتب مقام بزرگان و درباریان وسواس شدیدی به خرج می‌دادند؛ ولی در مواردی سنت تصویرگری مقامی در نشان دادن مرتبه افراد مبنی بر تقدم و تأخر جایگاهشان نسبت به پادشاه به هیچ انگاشته شده است. به بیانی دیگر، تکنیک‌های هنری چون پرسپکتیو مقدم بر این قاعده لحاظ گشته است. بنابراین هنرمندان به جبران نقض این قانون و تخطی از نظام سلسله‌مراتبی ساسانی، تدبیری دیگر اندیشیده و تبلور (درشت‌نمایی) خیره‌کننده در بازنمایی افراد را جایگزین آن نموده‌اند. نگارکند شاپور اول در نقش رجب

منابع

۱. آذرنوش، آذرتاش، ۲۵۳۵، هنرهای ایرانی و آثار برجسته آن، (چاپ اول)، انتشارات مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی، تهران.
۲. آلن، جان و کامیلا ترور، ۱۳۸۷، سکه‌های ساسانی، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، (جلد دوم)، دوره ساسانی، ترجمه ناصر نوروززاده چگینی، زیر نظر آرتور اپهام پوپ و فیلیس اکرم، سرویراستار سیروس پرهام، چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

۳. اینورنیزی، آنتونیو، ۱۳۸۰، هنر دوره پارت، ۷۰۰۰ سال هنر ایران، فردریش زایپل، ترجمه فرانک بحرالعلومی، چاپ اول، موزه ملی ایران، تهران، صص: ۲۹۴-۲۶۱.
۴. پرادا، ایدیت، ۲۵۳۷، هنر ایران باستان، ترجمه یوسف مجیدزاده، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
۵. جوادی، غلامرضا، ۱۳۸۰، مدیریت در ایران باستان، چاپ اول، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران.
۶. خُراشادی، شکوه، حسن باصفا، و سید رسول موسوی‌حاجی، بی‌تا، معناکاوی نوسانات مذهبی نمودیافته در نگارندهای صخره‌ای ساسانی، مجله پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران (دانشگاه بوعلی سینا)، زیر چاپ.
۷. دادور، ابوالقاسم و عادلہ غربی، ۱۳۹۱، مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران، دانشگاه الزهرا و انتشارات پشوتن، تهران.
۸. دریایی، تورج، ۱۳۹۲، ساسانیان، ترجمه شهرناز اعتمادی، چاپ اول، انتشارات توس، تهران.
۹. زاره، فریدریش، ۱۳۸۷، هنر پیکرتراشی ساسانی، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، (جلد دوم)، دوره ساسانی، ترجمه پرویز مرزبان، زیر نظر آرتور اپهام پوپ و فیلیس اکرم، سرویراستار سیروس پرهام، چاپ اول، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۱۰. زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۷۸، روزگاران: تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی، انتشارات سخن، تهران.
۱۱. سرفراز، علی‌اکبر و بهمن فیروزمندی، ۱۳۸۱، باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی، انتشارات مارلیک، تهران.
۱۲. سودآور، ابوالعلاء، ۱۳۸۳، فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، میرک، هوستون.
۱۳. سیزده تن از خاورشناسان، ۱۳۳۶، میراث ایران، ترجمه احمد بیرشک، بهاء‌الدین بازارگاد، عزیزالله حاتمی، محمد سعیدی، عیسی صدیق و محمد معین، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب تهران.
۱۴. شیپمان، کلاوس، ۱۳۸۴، مبانی تاریخ ساسانیان، ترجمه کیکاووس جهاننداری، نشر و پژوهش فرزانه روز، تهران.
۱۵. صفر، فؤاد و محمدعلی مصطفی، ۱۳۷۶، هاترا شهر خورشید، ترجمه نادر کریمیان سردشتی، چاپ اول، سازمان میراث فرهنگی، تهران.
۱۶. فرای، ریچارد نلسون، ۱۳۶۸، میراث باستانی ایران، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چاپ سوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۱۷. کالج، مالکوم، ۱۳۸۰، پارتیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چاپ دوم، انتشارات هیرمند، تهران.
۱۸. کرزن، جرج. ن، ۱۳۶۲، ایران و قضیه ایران، (جلد دوم)، ترجمه وحید مازندرانی، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۱۹. کریستن‌سن، آرتور، ۱۳۸۷، ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، انتشارات زرین، تهران.
۲۰. گاردنر، هلن، ۱۳۷۰، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ دوم، انتشارات نگاه و آگاه، تهران.
۲۱. گیرشمن، رومن، ۱۳۷۰، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی، (جلد دوم)، ترجمه بهرام فره‌وشی، چاپ دوم، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
۲۲. گیرشمن، رومن، ۱۳۸۶، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۲۳. مجیدزاده، یوسف، ۱۳۸۰، تاریخ و تمدن بین‌النهرین، جلد سوم (هنر و معماری)، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، تهران.
۲۴. مصطفوی، سیدمحمدتقی، ۱۳۴۳، نقوش ساسانی در فارس، نشریه انجمن فرهنگ ایران باستان، دوره ۱، شماره ۳، صص: ۲۹-۳۷.
۱. مصطفی، محمدعلی و فؤاد صفر، ۱۹۷۴، الحضر مدینه‌الشمس، طبعه به مسالعه من مؤسسه کولبتکیان، بغداد.
۲۵. ملک‌زاده‌بیانی، سوسن، ۱۳۵۱، سکه‌های بهرام ششم، بررسی‌های تاریخی، مجله تاریخ و تحقیقات ایران‌شناسی، نشریه ستاد بزرگ ارتشتاران، تهران.
۲۶. موسوی‌حاجی، سیدرسول، ۱۳۷۴، پژوهشی در نقش برجسته‌های ساسانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

۲۷. هارت، فردریک، ۱۳۸۲، سی و دو هزار سال هنر: تاریخ هنر، نقاشی، پیکرتراشی، معماری، ترجمه موسی اکرمی، بهزاد برکت، محمدرضا پورجعفری، فریبا خدای، هرمز ریاحی، نسرین طباطبایی، سپیده عندلیب، مجدالدین کیوانی، فریبرز مجیدی و فرشته مولودی، نشر پیکان، تهران.
۲۸. هرتسفلد، ارنست، ۱۳۸۱، ایران در شرق باستان، ترجمه همایون صنعتی‌زاده، چاپ اول، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاهی شهید باهنر کرمان، تهران.
۲۹. هینتس، والتر، ۱۳۸۵، یافته‌هایی تازه از ایران باستان، ترجمه پرویز رجبی، ققنوس، تهران.
۳۰. واندنبرگ، لویی، ۱۳۷۹، باستان‌شناسی ایران باستان، ترجمه عیسی بهنام، چاپ دوم، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
31. Danti, Michael, 2001, Palmyrene Funerary Sculptures at Penne, Expedition, 43(3): 33-39.
32. Downey, Susan B., 1983, Images of Deities Used in the Decoration of Costumes at Hatra, Sumer, 39(1-2): 211-216.
33. Downey, Susan B., 1997, a Goddess on a Lion from Hatra, Sumer, 29: 173-178.
34. Erdmann, Kurt, 1943, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden, Berlin, durchgesehene Neuauflage 1969, Wiesbaden.
35. Ghirshman, Roman, 1976, Terrassessacieesde Bard-e Nechandeh et Masjid- Soliman, Tehran, Publications ducabinet Partielier.
36. Hermann, Georgina, 1969, the Darabgird Relief- Ardashir or Shapur? Iran, VII: 63-88.
37. Herzfeld, Ernst, 1947, Iran in the ancient east, Princeton.
38. Invernizzi, Antonio, 1998, Elymaeans, Seleucids and the Hung-e Azhdar Relief, Mesopotamia, 33: 219-259.
39. Kawami, Trudy S., 1980, Monumental Art of the Parthian Period, Acta Iranica, 92: 113.
40. Keall, Edward J., 1989, The Art of the Parthian: 49- 59, The Art of Persia, R. W. Ferner, New Haven, London, Yale University Press.
41. Keall, Edward J., Margaret A. Leveque and Nancy Willson, 1980, Qal'eh-i Yazdigird: its Architectural Decorations, Iran, 18: 1-41.
42. Mathiesen, Hans Erik, 1992, Sculpture in the Parthian Empire, Denmark, Aarhus University Press.
43. Schlumberger, Daniel, 1960, Descendants non- méditerranéen de I art grec, in: Syria. Bd. 37. S. 131 ff. 253 ff.

Greek Elements Manifestation in Sassanid Reliefs

S. M. Mousavi Kohpar^{1*}, S. Khorashadi², J. Naistani³ and S. R. Mousavi Haji⁴

Abstract

Relation between Iranian and Greek Societies dates to the times earlier than Hellenistic periods of Iran. Regarding this, artistic transactions have long history between two civilizations. Since, Parthians inherited Seleucids' territories, their artistic creativity was affected by Greek territories; and as Sassanid were Parthians' successors, Hellenism can be traced in their manifestations. However, it is disseminated that Sassanid art is uprising of oriental traditions, but Greek elements penetration should not be ignored. Demarcations on evolutionary process of Sassanid art express that the art of 3rd AD century is derivative of clearly. Sassanid reliefs are reliable witness for Hellenistic traditions continuity after Hellenism era including Greek depicting tradition such as gods' personification, Hercules image, Nike goddess picture, nimbus, realism, Plasticity, Perspective, equal statics that can be seen among different artistic phases of the period. However, no exact demarcation can be offered about accepting or rejecting Greek elements; and when Late Sassanid art is referred as "rejecting alien elements" phase, Nike depiction is seen at Taq-i- Bostan, Kirmanshah. By the way, derivative elements reduced to aesthetic aspects and in other definitions faded to current society beliefs.

Keywords: Art, Greek element, Hellenistic, Rock reliefs, Sassanid.

Citation: Mousavi Kohpar S. M. Khorashadi S. Naistani J. and Mousavi Haji S. R. 2016. Greek Elements Manifestation in Sassanid Reliefs. Journal of Iran's Pre-Islamic Archaeological Essays. 1(1): 13-27.

1- Associate Professor, Department of Archaeology, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

2- Ph.D Candidate, Historic Archaeology, Department of Archaeology, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

3- Associate Professor, Department of Archaeology, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

4- Associate Professor, Department of Archaeology, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.

* Corresponding Author: m_mousavi@modares.ac.ir

Received: 2015/11/11

Accepted: 2016/02/09

Table of content

Paper title	Page
• Application of Symmetry in Archaeology and Culture N. Faizi and H. Vahdatinasab	1
• Greek Elements Manifestation in Sassanid Reliefs S. M. Mousavi Kohpar, S. Khorashadi, J. Naistani and S. R. Mousavi Haji	13
• Gerdi Domain, Collection of the Sistan Archaeology R. Mehr Afarin and S. R. Mousavi Haji	29
• A Comparative and Evolutionary Study on Geometric Motives on Ancient Materials and Native Arts in Mazandaran, Iran R. Abbasnejad Seresti and M. Hejazi	39
• A Study of Chalcolithic Potteries Porosity to Evaluation of Social Complexity Based on Pottery Production in Teppe Geshlagh Bijar A. Motarjem and A. Heydari	51
• Sassanids Site of Miankooh Town of Ardal in Chahrmahal and Bakhtiari A. Khosrowzadeh, M. Sarikhani and Z. Nikoei	61
• A Study and Analysis of Visual Features and Pictorial Style of the Designs on Ceramics of Kura Aras Culture (Based on YanikTepe Site) H. R. Ghorbani and L. Zanganeh	75
• Excavation Along the Persepolis Canals Outlet A. A. Asadi	87

Journal of Iran's Pre-Islamic Archaeological Essays

Bi-Seasonal

Volume 1/ Number 1/ Serial Number 1/ summer 2016

ISSN:

2476-6046 (Paper Edition)

2476-6054 (Online Edition)

Proprietor: Shahrekord University

Managing Editor: Sarikhani. M.

Editor-in-Chief: Sarikhani. M.

Editorial Board:

Fazeli Nesheli H.	Associate Professor, Tehran University
Heydarian M.	Assistant Professor, Shahrekord University
Khosrowzadeh A. R.	Professor, Shahrekord University
Mehar Afarin R.	Professor, Isfahan University of Technology
Molazadeh K.	Associate Professor, Bu Ali Sina University
Mousavi Haji S. R.	Associate Professor, Shahrekord University
Mousavi Kohpar S. M.	Professor, Tehran University
Naistani J.	Professor, Tehran University
Sarikhani M.	Professor, Tehran University
Tavasoli M. M.	Associate Professor, Sistan and Balochestan University
Zaree M. E.	Associate Professor, Bu Ali Sina University

Journal Manager: Heydarian M.

Scientific Editor: Khosrowzadeh A. R.

Editor of Persian Language: Kianpor S.

Editor of English Language: Hashemian. M.

Administrative Executor: Kianpor S.

Typesetting: Ghany F.

Publisher: Shahrekord University

Circulation: 500 Copies

The papers of Journal of Iran's Pre-Islamic Archaeological Essays is indexed by:
ISC, SID, Magiran.

Address: Journal of Iran's Pre-Islamic Archaeological Essays, Shahrekord University Press,
Shahrekord, Iran

Postal Code: 88186-34141 **P.O.Box:** 115 **Tel:** 038-32324401-7;(Ext. 2258) **Fax:** 038-32321669

Website: journals.sku.ac.ir

E-mail: iaej@journals.sku.ac.ir



JOURNAL OF IRAN'S PRE-ISLAMIC ARCHAEOLOGICAL ESSAYS

- Application of Symmetry in Archaeology and Culture** 1
N. Faizi and H. Vahdatinasab
- Greek Elements Manifestation in Sassanid Reliefs** 13
S. M. Mousavi Kohpar, S. Khorashadi, J. Naistani and S. R. Mousavi Haji
- Gerdi Domain, Collection of the Sistan Archaeology** 29
R. Mehr Afarin and S. R. Mousavi Haji
- A Comparative and Evolutionary Study on Geometric Motives on Ancient Materials and Native Arts in Mazandaran, Iran** 39
R. Abbasnejad Seresti and M. Hejazi
- A Study of Chalcolithic Potteries Porosity to Evaluation of Social Complexity Based on Pottery Production in Teppe Gheshlagh Bijar** 51
A. Motarjem and A. Heydari
- Sassanids Site of Miankooh Town of Ardal in Chahrmahal and Bakhtiari** 61
A. Khosrowzadeh, M. Sarikhani and Z. Nikoei
- A Study and Analysis of Visual Features and Pictorial Style of the Designs on Ceramics of Kura Aras Culture (Based on YanikTepe Site)** 75
H. R. Ghorbani and L. Zanganeh
- Excavation Along the Persepolis Canals Outlet** 87
A. A. Asadi