

## نشانه‌ها در طاق بزرگ طاق بستان

حمیدرضا مجیبی \*

تاریخ دریافت مقاله: ۸۴/۱/۱۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۸۴/۸/۱۴

### چکیده:

طاق بزرگ طاق بستان با ابعاد و نسبت‌هایی متفاوت، ترکیبی بدیع و فن و روشی پیچیده تر در اوپسین سال‌های حکومت ساسانی در غرب ایران ساخته می‌شود. ساسانیان با به پایان رساندن این اثر شاخص پیامی برای ماندن هر چه بیشتر فرستاده‌اند و آن را در ساختار پیچیده‌ی طاق بزرگ و نقوش بغایت حیرت‌انگیز آن نهان داشته‌اند تا همچون صخره‌های بلند و ستر کوهی که در کنارش غنوده است، جاودان بماند. در نقوش طاق بزرگ ما با تمامی رمزگان فرهنگی از جنبه‌های گوناگون مواجه می‌شویم. در هر یک از موارد ما به اطلاعاتی دست می‌یابیم که در نهایت با دوره‌ی تاریخی مربوطه - که زمان ساسانیان می‌باشد - آشنا شده، ارتباط برقرار می‌کنیم.

انتخاب مواد و مصالح، انتخاب مکان مناسب در ارتباط با مصالح مورد نظر، بررسی شیوه‌های اجرای کار، قابلیت دسترسی و جاده‌ی مناسب و با معنای نقوش در طاق و مجموعه‌ی نقوش موجود از منظر نشانه‌شناسی، جملگی برمغناهای صریح، ضمنی و اسطوره‌ای اشاره‌داشته، و دیدگاه‌های تازه‌ای را در بررسی این اثر برجسته می‌کشایند.

### واژه‌های کلیدی:

طاق بستان، نشانه، ساسانیان، شکار.

## مقدمه

جنبه‌ی تاریخی داشته و کمتر به جنبه‌های نمادین و نشانه‌شناسیک آن پرداخته شده است. هر چند که این اثر برجسته در نگاه اول همچون یک اثر معماری خودنمایی می‌کند، ولی مکان و ساختار آن در مجموع نوعی بیان نمادین از مفاهیم و رموزی است که با حیات بخشی و پایداری در ارتباط می‌باشد. این مفاهیم و رموز با آن چه که فرهنگ ساسانی خوانده می‌شود هماهنگ بوده و نماد و نشانه‌های موجود در آن معرف پیام فرهنگ مذکور برای بقاء و تداوم تاریخی خویش است. عدم وجود و حضور کتیبه‌ی مکتوبی که اشارات مستقیم و صریح تاریخی داشته باشد، تحلیل و تعبیر نمادین نقوش طاق بزرگ را به جهت شناخت هر چه دقیق‌تر این اثر برجسته که دارای ویژگی‌های بارز ملی و هویتی ایرانی می‌باشد، امری لازم و ضرور می‌کند. در این راستا این گفتار می‌کوشد از منظر نشانه‌شناسی به تحلیل ساختار طاق بزرگ و نقوش آن بپردازد.

هنر ساسانی ریشه‌ای کهن دارد و در دوران رونق و شکفتگی خود آثار گرانبهایی از خود به یادگار گذاشته است. یکی از مهم‌ترین عرصه‌های فعالیت هنری ساسانیان، نقش برجسته‌های آنان بر دل صخره‌های کوه‌های بلند است. ساسانیان از همه‌ی اسلاف خود سنن نقوش برجسته‌ی صخره‌ای را که از هزاره‌ی سوم ق. م شناخته شده، اخذ و حفظ کرده، گسترش دادند. متجاوز از سی نقش برجسته‌ی آنان صخره‌های ایران را مزین ساخته است. هیچ یک از آن‌ها دارای سحیه‌ی صریح دینی نیست: اعطای منصب، فتح، غلبه بر دشمن، شکار، شاه با افراد موکب یا افراد خانواده‌ی خویش. ولی جملگی موارد ذکر شده با حضور و حمایت متولیان امور دینی است. طاق بزرگ طاق بستان، آخرین اثر صخره‌ای ساسانیان و به‌بیانی دیگر آخرین اثر دوران باستان در سرزمین ایران است. بررسی‌های انجام شده در باره‌ی این اثر برجسته، تاکنون بیشتر

## ۱. طاق بزرگ طاق بستان: موقعیت و جغرافیا

بغستان را صحیح و اصل آن را مأخوذ از بغستانه (به معنی عبادتگاه یا جایگاه خداوند) دانسته‌اند. اکراد محلی "طاقوسان" (به معنی طاق و سنگ) می‌خوانند. "دیودر دو سیسیل"، مورخ رومی، در باره طاق بستان می‌نویسد: "باغستان ناحیه‌ای است که لیاقت دارد مسکن رب النوع‌ها باشد. درختان زیاد و میوه‌های فراوان دارد. هر نوع محصول طبیعی در آن یافت می‌شود و برای زندگی بهترین مکان است" (حقیق، ۱۳۱۴، ص ۳۰).

کاوش‌های باستانشناسی در محوطه‌ی تاریخی طاق بستان، آثار بسیاری از دوره‌های مختلف به دست داد: سرستون‌های ساسانی که جملگی دارای نقش‌های بسیار عالی و نقش "متیرا" و "آناهیتا" بودند، آثار سفالی متعلق به دوره‌ی اشکانی و ساسانی و دو گورستان خمره‌ای مربوط به آیین مهرپرستی. این خمره‌های کوچک و بزرگ که هر یک محتوی یک جسد بود، به فاصله‌ی ۵۰۰ متر از آثار تاریخی طاق بستان در جهت شمال شرقی قرار داشت و دهانه‌ی خمره‌ها که استخوان مردگان در درون آن‌ها وجود داشت، به سمت‌های مختلف قرار گرفته بودند، "زیرا از گردش آفتاب پیروی کرده است... کیفیت گورستان نشان می‌دهد که این گورستان ممتد و وسیع بوده است و چون مرکز مهرپرستان از شمال به شمال غرب و غرب کشور ایران بوده، بی شک این ساختمان که در آن سنگ به‌کاررفته، گورستان مزبور به دوره‌ی مهرپرستی می‌باشد" (بختورتاش، ۱۳۵۶، صص ۱۲-۱۱).

در شمال شرقی شهر کرمانشاه، در پای کوهی سستبر که چشمه‌های پرآب فراوانی را از سینه خود بیرون می‌دهد و طاق بستان نام دارد، به آثاری از دوره‌ی ساسانیان بر می‌خوریم که برجسته‌ترین آن‌ها، طاق بزرگ است. کوه طاق بستان بخشی از سلسله کوه‌های پُراو است که از بیستون شروع و تا کردستان امتداد یافته و چون دیواری عظیم نظرگاه دشت‌های وسیع مقابل خود می‌باشند (تصویر ۱).

وجود کوه‌های سر به فلک کشیده و چشمه‌های پرآب طاق بستان از دیر باز موقعیت ویژه‌ای به این شاهراه بین‌المللی - در مسیر جاده‌ی ابریشم - در دوران باستان بخشیده و آن را در مسیر برخورد کاروان‌ها و به طبع آن، باورها و عقاید گوناگون اجتماعی و سیاسی قرار داده است. به ویژه آن که در دوران ساسانی به دلیل نزدیکی اش به پایتخت (تیسفون، در کنار رود دجله) محل بیلاقی شاهان ساسانی بوده و اهمیت برجسته‌ی سیاسی می‌یابد. آثاری که از دوره‌های مختلف باستان از این مکان بدست آمده، جایگاه برجسته و مهم آن را از نظر مذهبی، اجتماعی و سیاسی بازگو می‌کند.

در باب وجه تسمیه‌ی طاق بستان بین نویسندگان و سیاحان بزرگ و جغرافیدانان مشهور اسلامی اختلاف زیاد مشهود است و اکثر ایشان به اختلاف آن را "طاق وسطام"، "طاق وسطان"، "طاق و سان"، "طاق بستان"، "طاق بهستان"، "بهستون"، "طاق بغستان" و "باغستان" ضبط کرده‌اند. و بعضی طاق

ولی با قدری تأمل و دقت در آن، در می‌یابد که با یک اثر حجاری عظیمی که یکپارچه از دل کوه بیرون کشیده شده، مواجه است. ساخت منسجم و یکپارچه‌ی آن به عنوان بخشی از صخره‌ی کوه، آن را به بخش جدایی‌ناپذیر کوه و دنباله آن بدل نموده است. طاق درست بر روی چشمه‌هایی که از دل صخره بیرون زده‌اند و مجموعه آثار را چون جزیره‌ای در بر گرفته‌اند، قرار دارد. گویی سختی و سیالیت را به عمد در کنار هم نشانده‌اند تا اثری که بوجود می‌آورند، همزاد و جدایی‌ناپذیر از طبیعت بوده و در دوام و ماندگاری همسان آن گردد (تصویر ۱).

از مقایسه‌ی طاق بزرگ با دو اثر دیگر ساسانی در طاق‌بستان، می‌توان این گونه استنتاج کرد که اهداف و کاربری طاق بزرگ به مراتب گسترده‌تر و فراگیرتر از دو دیگر بوده است. در نقش تاج‌گیری اردشیر دوم و طاق کوچک گویی تنها به اثبات و مشروعیت سلطنت دوره‌ای خویش می‌اندیشیده و در پی ارایه و سند معتبر و تاریخی برای آن هستند<sup>۲</sup>. ولی در برپایی طاق بزرگ عظمت و اقتدار یک سلسله‌ی شاهی را مدنظر داشته و تمامی آن‌چه که در توان بوده در این راه عرضه کرده است. ساختار بغایت شگفت‌انگیز و حیرت‌آور آن به عنوان توده‌ی یکپارچه‌ای که از دل کوه گرانسنگی آشکار گردیده، خود بیانگر قدرت و توان مادی و معنوی است که کم‌کم احساس می‌کند در سرایش اضمحلال قرار گرفته است و به‌ناچار دوباره و به‌جد، می‌کوشد تا خودی نشان دهد و همگان را به تحسین و اعجاب آورد و "قدرت‌نمایی" از پندار پایداری و دوام همیشگی خود داشته باشد. ایده‌ی شکل بخشی غارگونه و جای‌دادن نقوش در آن، شاید متأثر از سنت‌های هندی و بودایی<sup>۳</sup> باشد، ولی بیانگر نوعی جاه‌طلبی قدرتی از توان افتاده که می‌خواهد تعجب و حیرت همگان را برانگیزاند، نیز هست.

در ساختار طاق بزرگ، می‌توان مجموعه‌ای از تضادها و نسبت‌های گوناگون مشاهده کرد: سنگینی حجیم طاق در برابر سبکبالی و نوارهای رقصان در باد و پرواز فرشتگان دو سوی نمای طاق، توان پرداختن به اشکال و احجام بزرگ در برابر توان پرداختن به ریزترین و جزئی‌ترین نقوش، سکون و عدم تحرک پیکره‌های انتهای طاق در برابر تحرک و جنبش پرشور صحنه‌های شکار دیواره‌های شرقی و غربی آن، سکوت نقوش انتهای طاق در برابر شلوغی و هیاهوی شکارگران و نوازندگان در نقوش شکار، حس دورشنوئی نقوش انتهای طاق (حداقل برای این‌که بهتر دیده شوند) در برابر حس نزدیک‌شنوئی صحنه‌های شکار (تا جزییات شکار آشکار شوند)، روایت در صحنه‌های شکار در برابر بی‌روایتی در پیکره‌های انتهای طاق، همیشه پیروز میدان بودن در برابر همیشه مغلوب شدن (شکست و مرگ جانوران در صحنه‌های شکار در جانشینی با شکست و مرگ دشمنان در صحنه‌های نبرد واقعی) و...

در محوطه‌ی طاق‌بستان به سه اثر تاریخی مربوط به ساسانیان بر می‌خوریم که بر صخره‌ی کوه کنده شده‌اند: نقش برجسته‌ی تاج‌گیری اردشیر دوم (۳۸۳ - ۳۸۰ م)، نقش شاپور سوم در کنار پدرش شاپور دوم در غارگونه‌ی کنده شده در دل صخره موسوم به طاق کوچک (۳۸۸ - ۳۸۲ م) و طاق بزرگ.

طاق بزرگ به روزگار سلطنت خسرو دوم معروف به "پرویز" (۶۲۸ - ۵۹۰ م) مربوط می‌باشد. گروهی از محققین آن را به زمان سلطنت پیروز شاه (۴۸۳ - ۴۵۷ م) و گروهی دیگر به روزگار شیرویه فرزند خسرو پرویز نسبت می‌دهند. طاق بزرگ علاوه بر ابعاد بزرگتر خود نسبت به طاق کوچک دارای ویژگی‌های منحصر به‌فردی است که قابل‌قیاس و مقایسه با طاق کوچک نیست. این سه اثر به‌لحاظ تاریخی به دنبال یکدیگر آمده و در ارتباط با همدیگر شکل گرفته‌اند. به طوری که تفکیک آن‌ها از یکدیگر و مستقل‌شمردن‌شان به‌نوعی ما را از شناخت تاریخی این آثار دور می‌کند.

## ۲. نشانه‌ها در ساختار طاق بزرگ

طاق بزرگ، غارگونه‌ای است به عمق تقریبی ۷ متر و به بلندی تقریبی ۹ متر در صخره‌ای سخت و یکپارچه<sup>۱</sup>. بر عکس طاق کوچک که تنها نقش برجسته‌ی دو شاه را در برابر یکدیگر نشانده‌اند، طاق بزرگ از نقوش متنوع و پر جنب و جوشی برخوردار است. این نقوش بر نما، انتها و دیواره‌های شرقی و غربی طاق جای گرفته‌اند و چشم هر نظاره‌گری را به خود جلب می‌کنند (تصویر ۲).

نقوش طاق بزرگ را به لحاظ فنی می‌توان به دو دسته‌ی نقش برجسته با برجستگی کم و نقش برجسته با برجستگی زیاد، به‌گونه‌ای که به مجسمه نزدیک شده است، تقسیم کرد. کلیه‌ی نقوش نما و دیواره‌های شرقی و غربی داخل طاق در دسته‌ی نخست و کلیه‌ی نقوش انتهای طاق در دسته دوم جای می‌گیرند. انتخاب شیوه‌ی نقش برجسته با برجستگی زیاد در انتهای طاق که شاه در اوج قدرت در دو وضعیت سیاسی و نظامی خود در سایه حمایت و پشتیبانی بزرگان اعتقادی و دینی نشان داده، در کنار جهت حرکت نقوش دو دیواره که هر دو رو به سوی انتهای طاق دارند، نشان از اهمیت و جایگاه برتر و تأکید سازندگان بر آن دارند. در ضمن انتهای طاق به بدنه‌ی اصلی صخره متصل و از استحکام بیشتری در جهت هر چه برجسته‌تر کردن نقوش تا سرحد تبدیل به مجسمه، برخوردار بوده است. این برجستگی زیاد در جایی متوقف شده و پیکره‌ها همچنان به بدنه‌ی صخره چسبیده‌اند. اصرار به ماندن در کنار صخره و عدم تمایل به رهایی از آن، یکی از ویژگی‌های برجسته و تأمل‌برانگیز نقوش ساسانی است. پیکره‌ها در چارچوبی قرار گرفته‌اند که امکانی برای رهایی‌شان نیست حتی برای قدرتمندترین‌شان که همه چیز برای بقا و امنیت اوست.

در نگاه اول بیننده تصور می‌کند با یک اثر معماری روبروست،

### ۳. نشانه‌ها در نقوش طاق بزرگ

#### ۱.۳. نقوش نمای بیرونی

در منتهی الیه بالای طاق کنگره‌هایی مشاهده می‌شوند که یادآور قصرها و بناهای مادی و هخامنشی است و در تخت جمشید فراوان دیده می‌شوند. در لبه‌ی بالای اکثر بناهای ساسانی نیز چنین کنگره‌هایی را می‌توان دید. این گونه کنگره‌ها که بطور صریحی جان پناه‌های دندان‌دار استحکامات و قلعه‌ها را به یاد می‌آورند، به‌نوعی می‌توانند بر گرفته از دندان‌های خط الرأس سلسله کوه‌ها که همچون دیواری بلند و دسترس ناپذیر اجتماعات انسانی را از گزند بلاهای طبیعی و تهاجمات دشمنان متجاوز حفظ می‌کند، باشد. در پناه چنین کنگره‌هایی می‌توان احساس امنیت کرد و از تیررس دشمنان محفوظ و بر آنان مسلط بود. وجود کنگره‌ها در تاج شاهان نیز می‌تواند بدنبال این معنا چون نماد مؤثری از قدرت پشتیبان دسترس ناپذیری تلقی شوند (تصویر ۲).

به دور لبه‌ی طاق طناب‌گونه‌ی ضخیمی از گل‌هایی که پی در پی در حال شکفتن می‌باشند، از سنگ تراشیده شده است. دو انتهای این طناب‌گونه، به نوارهای موج و در اهتزاز می‌شده که مشابه نقوش گچ بری‌های رایج ساسانی می‌باشند. در طرفین آن نوار نقش‌دی فرشته‌ی بالدار معلق در هوا که باد جامه‌ی آن‌ها را به جنبش و حرکت در آورده، نقش گردیده است. فرشته‌ها حلقه‌هایی با روبان‌های موج و ظرفی حاوی خوارکی در دستان خود گرفته و همچون سروشی آسمانی با تبسمی از سر رضایت نظاره‌گرند (تصویر ۴). عده‌ای از محققان بر این باورند که این دو فرشته‌ی بالدار همان Nike الهه‌ی پیروزی یونانیان باستان هستند و این حجاری تحت تأثیر هنر یونانی بوجود آمده است. احمد حامی با ارایه تصویر فرشته‌ی بالدار در حال کشتن گاو، اظهار می‌دارد که فرشته‌ی مذکور همان بیغ مهر می‌باشد (حامی، ۱۳۵۵، ص ۱۳). در نقطه‌ی منتهی الیه طاق، بین دو فرشته، هلالی با نوارهای موج در دو سویش جای گرفته است. هلال ماه از نشان‌های بسیار کهن ایرانی است. در جام کلیمو (تصویر ۱۱) شاه درون هلالی که بر روی بنایی با طاق و دو ستون قرار گرفته، ایستاده است. ماه و هلال آن از دیرباز ایده‌ی رشد را می‌رساند و این باور وجود داشته که ماه تأثیراتی بر رشد نباتات دارد. در آیین مهر گاو نخستین از ماه بر زمین فرو می‌آید.

پایه‌های طاق دارای نقشی به شکل درختی که شاخسارهای آن پراکنده شده و برگ‌هایی به شکل برگ کنگر دارند و به گل شگفت‌انگیزی منتهی می‌شوند، می‌باشند. آن را درخت زندگانی که شفا دهنده‌ی هر مرضی است، نام نهاده‌اند (تصویر ۲).

نگاهی کلی به نمای بیرونی طاق بزرگ احساسی از سبک‌بالی و نشاط موفقیت، پیروزی و امنیت به همراه دارد، همه چیز در حال شکوفایی، پرواز و اهتزاز است. نوارهای موج انتهای طناب‌گونه‌ی دور طاق، که به سمت بالا کشانده شده، احساس پرواز و معلق فرشتگان در هوا را تشدید می‌کنند.

#### ۲.۳. نقوش انتهای طاق

دیواره‌ی انتهای طاق به وسیله‌ی لبه‌ی حجاری شده‌ای به دو قسمت بالا و پایین تقسیم شده است. در پایین پیکره‌ی عظیم شاه در هیبت نظامی، سراپا غرق در جوشن و سلاح، سوار بر اسبی چنگی و رزمجو دیده می‌شود (تصویر ۵). اسب شاید همان مرکب محبوب خسرو دوم موسوم به شبدیز (به معنای سیاه مانند شب) باشد که در داستان‌های خسرو و شیرین از آن یاد شده است. شاه کلاه خودی بر سر نهاده که تاج بالدار با هلال و قرص خورشید بر آن قرار گرفته است. در زیر جوشن شاه، جامه‌ی وی با نقش سیمرغ نمایان است. نشان دادن نقش جامه‌ی شاه از روی عمد صورت گرفته تا بر سیمرغ به عنوان نماد و نشانه‌ای که در رزم و جنگجویی خوش یمنی و پیروزمندی به همراه می‌آورد، تأکید گردد.

بر صفا‌ی که شاه سوار بر اسب بر آن قرار گرفته، نقش ستاره‌ی هفت پری حک گردیده که به مرور زمان ساییده شده است. ستاره‌ی هفت پردرون دایره‌ای جای داده شده و حالتی رمزآمیز دارد.<sup>۴</sup> دو جانب نقش شاه سوار بر اسب، دو نیم ستون با سر ستون‌هایی گلدانی شکل از سنگ بیرون آمده که گویی بخش بالایی دیواره را نگه داشته‌اند. این دو نیم ستون به وسیله‌ی رشته‌ای از برگ تاک به یکدیگر متصلند. توالی رشته برگ‌های تاک با ریتمی منظم و یکنواخت هم به مانند زمزمه‌ای آهنگین وهم به مثابه‌ی نیروی ایستایی برای بخش بالایی نقوش عمل می‌کند و از بار سنگین و جسیم پیکره‌ی سواره نظام می‌کاهد.

بخش فوقانی دیواره‌ی انتهای طاق مراسم اعطای منصب شاهی در حضور دو تن دیگر را نشان می‌دهد. شاه در وسط ایستاده با دست راست حلقه‌ی مزین به نوارهای موج را از دست شخصی که در طرف چپ وی قرار گرفته، می‌گیرد. شخص مذکور با جامه‌ای بلند، ردایی که حاشیه‌ی آن مروارید نشان است، ریشی نوک دار و تاجی نوار بسته ایستاده و نگاه به روبرو دارد. گروهی وی را اهورامزدا و گروهی موبد موبدان می‌دانند، ولی هر چه باشد نشان از موقعیت ممتاز دینی وی می‌رود.

در جانب راست شاه، پیکر بانویی سبب بدست با تاج و آرایشی زیبا و لباسی مزین، در حالی که با سبوی در دستش آب به پای شاه می‌ریزد و با دست راستش حلقه‌ی مزین به نوارهای موج دیگری را به سوی شاه دراز کرده و به مقابل خود می‌نگرد، ایستاده است. او را ناهید یا آناهیتا الهه‌ی "آب‌های نیرومند بی آرایش" معرفی کرده‌اند. وی با فعل نمادین خود برکت و حیاتی توأم با عافیت را به‌ارمغان می‌آورد تا مردمان را از چنگال دیو خشکسالی و قحطی ایمن بدارد. هنوز هم ما در بدرقه‌ی عزیزان آب می‌افشانیم و در حمام‌های عمومی به پای آشنایان آب می‌ریزیم.

تاج بزرگ شاه را هلالی در پیش زینت می‌دهد. شاخ‌هایی که بر فراز تاج به چشم می‌خورد، در میان دو بال عقاب قرار گرفته‌اند و بر روی آن هلالی است که قرص خورشید را در آن رسم کرده‌اند.

گویای این مطلب است که نقوش مذکور بر اساس کاربری خود مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند و در مناسبت‌های گوناگون، معناهای ضمنی متفاوتی را با خود به همراه داشته‌اند. به طور مثال لباس شاه در صحنه‌ی تاج‌گیری نقشی ندارد و تنها به نشانیدن جواهرات اکتفا کرده‌اند. ولی در جامه‌ی رزم‌وی، سوار بر اسب و جامه‌ی شکار‌وی، در قایق به هنگام تیراندازی به گرازان، علاوه بر نقوش گیاهی، نقوش جانوران اساطیری نیز دیده می‌شوند. و یا در لحظه ورود به شکارگاه گوزن (دیواره‌ی شرقی) عقاب‌ی که بر فرازی ایستاده مشاهده می‌شود، همانگونه که خود شاه سوار بر اسب بر شکاران رها شده در دشت می‌نگرد (تصویر ۹).

در این پرده‌ها بیننده از زاویه دید خاصی شاهد ماجرای شکار نیست و همه آن‌چه که می‌باید ببیند را طراحان و سازندگان در برابر دیدگان وی گذارده‌اند. در عین این‌که به دوری و نزدیکی عناصر می‌توان رسید، ولی همه چیز در سطح در جریان است. دید از بالا بر کلیت ماجرا حکم می‌راند، این موضوع را در نمایش حصار گرداگرد شکارگاه‌ها به وضوح تمام عرضه کرده‌اند (تصویر ۶). هرگاه خواسته‌اند بخشی را تأکید کنند تا بیننده بدان توجه کند، در ابعاد و اندازه‌ی دیگر نشان داده‌اند (جدا شدن گراز شکار شده و بر زمین افتادنش). و هرگاه خواسته‌اند تا حرکات و رفتارهای پیوسته را به نمایش بگذارند، در تکراری لایه لایه، چون صفحاتی که در پی هم آمده‌اند، حرکت رو به جلو را القا کرده‌اند (حرکت سهمگین فیلان در برداشت گرازان شکار شده و حمل آن‌ها). و یا در توالی ماجرا‌ها، تکرار همان عنصر را در پیش گرفته‌اند (القای حرکت به جلو قایق شاه) (تصویر ۶)، نمایش فیلان در انتقال گرازان شکار شده به خارج از شکارگاه (تصویر ۸)، نمایش شاه در صحنه‌های مختلف شکار گوزن). نی‌های نقش شده بر بدن جانوران عامل ربط آن‌ها با محیط طبیعی آنگیر است و حضوری همه جاگستر دارند.

در زیر قایقی که شاه بر روی آن به سوی گرازها نشانه‌گیری کرده‌است، داخل آنگیر را نیز دیده می‌شود؛ ماهی‌ها در حال شنا و مرغابی در آب شیرجه رفته تا ماهی بگیرد، او نیز چون شاه در حال شکار است. در زیر قایق بعدی که شاه کمان بدست ایستاده و تجسم حرکت رو به جلو همان قایق است، مرغابی نیز از آب بیرون آمده و کناری ایستاده و همچون شاه که به شکار خود می‌نگرد به ماهی‌های درون آنگیر نگاه می‌کند.

## ۴. بیان تصویری در طاق بزرگ

آن‌چه که در نقوش طاق بزرگ مشاهده می‌شود، دارای دلالت معنایی مستقیم است: "مجموعه نقوش طاق بزرگ تلاش دارد که یک عظمت، جنگاوری پیروزمند و یک قدرت بزرگ سیاسی را به بینندگان در طول زمان‌های سپری شده و آینده‌القاء کند" (محبی، ۱۳۷۹، ص ۱۳۸). و به مانند هر اثر تصویری دیگری از سه دسته رمزگان فرهنگی، زیبایی‌شناسیک و رمزگان ویژه هر تصویرگر تشکیل شده‌است.

دامن گشاد و چین خورده‌ی قبا و شلوار شاه غرق در جواهر است. حاشیه‌ی قبا و کمربند و غلاف شمشیر به رشته‌های مروارید زینت یافته‌اند، همچنین چند رشته مروارید غلطان از گردن وی آویخته. دو رشته نوار موج، از شانه‌های شاه بیرون آمده و به سوی بالا امتداد یافته‌است.

ترکیب بندی نقوش انتهای طاق تقارنی ایستاست که با نوارهای موج - آن هم به هر سوی که سازندگان بخواهند - قدری تحرک یافته‌است. در نقوش انتهای طاق، اشاره‌ای به مکان نیست و با سکون و سنگینی خود سعی از گریز از زمان نیز دارد (تصاویر ۲ و ۵).

## ۳.۳. نقوش دیواره‌های شرقی و غربی طاق

بر روی دیواره‌های شرقی و غربی طاق شکارگاه شاهی نقش گردیده‌است: در بخش شرقی شکار گوزن (تصویر ۹) و در بخش غربی شکار گراز (تصویر ۶). این گروه از نقوش بر عکس نقوشی که تاکنون مورد بحث قرار گرفتند، جنبه‌ی روایت‌گری داشته و به شرح دقیق مجلس شکار از ابتدا تا انتها می‌پردازند. واضح است که نقوش مذکور از روی یکی از پرده‌های نقاشی اخذ و با امکانات و وضعیت موجود تطبیق داده شده‌اند. بیان روایت در هر دو آن‌ها یکسان است:

- گروه شکاربانان و فیل سواران خیل عظیم شکار را به محوطه‌ی محصور شده‌ی شکارگاه رهنمون می‌کنند.
- شاه به همراه بزرگان و مهمانان وارد محوطه می‌شوند.
- شاه به شکار می‌پردازد و شکار خود را از پای می‌اندازد.
- شکار پایان می‌یابد و شاه پیروزمندانه به آن‌چه که شکار کرده می‌نگرد.
- انبوه جانوران شکار شده را به بیرون شکارگاه می‌برند.
- از گوشت شکار طعام ساخته و سفره‌ای پهن می‌گردد.

صحنه‌های شکار نقش شده سرشار از جنبش، تحرک و جنگ و گریز با جانوران است. فریاد و هیاهوی آدمیان در میان نعره‌های تهییج‌کننده فیلان و صدای پای جانوران رمیده‌ی بخت برگشته‌ای که برای چنین برنامه‌ای نگهداری شده بودند، و نوای موسیقی و هلهله‌ای که بر هیجان ماجرا می‌افزاید، فضای سکون و ساکت طاق را دگرگون می‌سازند. طراحان و سازندگان این نقوش بیننده را با فاصله‌ی نزدیکی که در اختیار دارد، به تماشا فرا خوانده‌اند و در نشان دادن آن‌چه که روی داده‌است، آن چنان گشاده دست و فراخ‌اندیش عمل کرده‌اند که مایه‌ی اعجاب و حیرتش شوند (تصویر ۳).

شاه مرکز اصلی ماجرا است: او بزرگتر از دیگران ترسیم می‌شود. لباس فاخری بر تن پوشیده و همه چیز در حول و حوش وی می‌چرخد؛ همه چیز برای وی فراهم گردیده و مسلط و قدرتمند صحنه در مرکز تصویر قرار داده شده‌است (تصویر ۶). نقوش لباس شاه در ارتباط با بخش‌های مختلف طاق، متفاوت است. این نکته

رمزگان فرهنگی آن دسته از کدها هستند که دلالت خود را بیرون از اثر و حتی خارج از هنر تصویرگری، به معنای کلی آن، به دست می آورند. کاربرد زندگی اجتماعی و فرهنگی در اثر، از شیوهی لباس پوشیدن و آرایش موها تا نشانه هایی از آداب رفتاری، معماری، موسیقی، شکار، گل آرایی، کنار هم نشستن و نظم عناصر تصویری در پس زمینه هایی که به ویژه به شیوه و مناسبات اجتماعی مرتبط می شوند همه کدهای فرهنگی محسوب می شوند (احمدی، ۱۳۸۱، ص ۷۵).

در نقوش طاق بزرگ ما با تمامی این کدهای فرهنگی مواجه می شویم. در هر یک از موارد فوق الذکر ما به اطلاعاتی دست می یابیم که در نهایت با دوره ی تاریخی مربوطه - که زمان ساسانیان می باشد - آشنا شده، ارتباط برقرار می کنیم.

لباس رزم، جامه ی سلطنتی، لباس شاه به هنگام شکار و همچنین سایر همراهان و افراد، بویژه لباس بزرگان دینی و الهه ها جملگی به طور صریحی و با دقت و ظرافت قابل تحسینی به نمایش درآمده اند. نوع دستار و سربند های زنان و مردان و آرایش موهای آنان، حالات و رفتار خاص متناسب با وظایفشان و بیان جنسیت در آن ها (صف، نوازندگان، همراهان شاه، پاروزنان، هلهله کنندگان، حالت ایستادن پیکره های انتهایی طاق و تاخت و تاز فیل سواران و...)، نوع و نقوش لباس هایی که بر تن دارند و زیراندازها و پرده هایی که حصار گرداگرد شکارگاه از آن تهیه شده اند، جملگی حکایت از فرهنگ رفتاری خاص ساسانی ست که هنوز هم در بسیاری جنبه های زندگی این زمانی ما در گوشه و کنار ایران باقی مانده است (به عنوان نمونه جامه ای که آناهیتا بر تن پوشیده و آرایش موها و سربندش هنوز در میان زنان غرب ایران به ویژه منطقه قصر شیرین دیده می شود).

معماری آن چنان حضور قوی و مؤثری دارد که ما را به اشتباه می اندازد. طاق از ویژگی های اساسی معماری شیوه پارتی - ساسانی ست و آوردن آن در مجموعه این چینی به نحو صریحی جنبه ی مهم و محسوسی از تمدن ساسانی را تأکید دارد. طاق بیرون کشیده شده از دل کوه، طاق عظیم کسرا در تیسفون را یادآوری می کند و همچنین بر مفهوم نمادین طاق نصرت (پیروزی) اشاره دارد که در رقیب سرسخت همزمانش - امپراتوری روم - نیز مشابهش دیده می شود.

نقوش طاق بزرگ از جنبه ی نمایش انواع و اقسام سازهای موسیقی رایج در دوران ساسانی، که شهرت و آوازه موسیقی اش در عرصه ادبیات نمود یافته است، سند معتبر و بی نظیری ست. ما نه تنها سازها را از نزدیک مشاهده می کنیم، بلکه همناوای گروه نوازندگان (ارکستر) همراه با خنیاگران و آوازخوانان را نیز می توانیم بشنویم (تصویر ۷).

آیین شکار به عنوان سنتی رایج در فرهنگ ایرانی که نوعی حفظ آمادگی رزمی و افزایش توان جسمی و روحی در نبرد محسوب می شده است، با تمامی رسوم متداول آن، در دیواره های طاق بزرگ به گویاترین شکل خود در طول تاریخ هنر ایران نشان داده شده

است. تمامی این کدهای فرهنگی در کنار نقوش نمادین جانوری و نباتی که از گذشته های دور به جا مانده بود، نقطه ی پایانی ست بر باور دلالت های معنایی مستقیم آن ها.

رمزگان فرهنگی برشمرده شده ی فوق را در رابطه های بینامتنی<sup>۵</sup> نیز می توان بررسی کرد. هر نقش و هر جز ساختاری طاق ریشه در سایر هنرهای ساسانی و حتی پیش از ساسانی دارد. اشاره شد که اصل به درون صخره ی کوه رفتن و غار مصنوعی جهت تعبیه ی آثار مورد نظر، برگرفته از سنن هندی و بودایی ست. فرشتگان به پرواز درآمده را در سنن یونانی - رومی و تعدادی از نقش برجسته ها و دیگر آثار هنری ساسانی، می توان دید. نقش درخت زندگانی و نوار طناب گونه ی دور لبه ی بیرونی طاق برگرفته از نقوش گچ بری ساسانی و پارتی ست. پرده های شکار دیواره های شرقی و غربی طاق برگرفته از سنن بسیار کهن اقوام ساکن در ایران است که به انحا گوناگون در آثار برج مانده ی دوران های مختلف می توان صحنه های مشابه آن را مشاهده کرد. رمزگان فرهنگی نقوش طاق بزرگ را همچنین می توان در عرصه ادبیات و شعر فارسی نیز رد یابی کرد.<sup>۶</sup>

رمزگان زیبایی شناسیک در رابطه با ویژگی های فنی اثر مطرح می شوند: انتخاب مواد و مصالح، انتخاب مکان مناسب در ارتباط با مصالح مورد نظر، بررسی شیوه های اجرای کار و ...<sup>۷</sup>

در مورد دسته سوم رمزگان (ویژه ی هر تصویرگر) نمی توان به شخص و یا اشخاص معینی اشاره کرد تا نوع فعالیت های هنری شان را بررسی کرد. هنر و فعالیت هنری در دوره ی باستان یک فعالیت دسته جمعی و همگانی بوده و فرد در چنین فضایی فرصتی و امکانی برای ابراز وجود و نظر شخصی ندارد. لذا نقوش طاق بزرگ نیز هیچ امضایی بر خود ندارند، و آن را می بایست در مجموع آثار بر جای مانده ساسانی مطالعه نمود. در طاق بزرگ طاق باستان این سنت های هنری ساسانی ست که رمزگان خود را به طرز بی سابقه و بدیع در نوع خودش عرضه می کند.

پیش از این سوای دلالت های معنایی مستقیم در طاق بزرگ به دلالت های ضمنی در رابطه با آن نیز اشاراتی شد. آن چه که در این جا بیشتر جای تأمل و بحث دارد معنای اسطوره، آن گونه که رولان بارت<sup>۸</sup> ارایه داده است، می باشد:

"معمولا" ما اسطوره را با افسانه های کهن در مورد خدایان و قهرمانان مرتبط می دانیم. اما بارت بار نظری تازه ای به مفهوم اسطوره داده است. از دید او اسطوره ایدئولوژی های غالب دوران ما هستند. بارت معتقد است که مراتب دلالت، یعنی دلالت صریح و دلالت ضمنی در تلفیق با یکدیگر ایدئولوژی را تولید می کنند ... اسطوره تاریخ را به طبیعت بدل می کند ... اسطوره چیزی را انکار نمی کند، برعکس، نقش اش آن است که در باره ی چیزها سخن بگوید؛ خیلی ساده، حالتی ناب و پالوده به آن ها بدهد، آن ها را معصوم و مقبول و مقدر نشان دهد، به آن ها توجیهی طبیعی و جاودانه ببخشد، نوعی وضوح به آن ها بدهد که از نوع وضوح تبیین نیست، بلکه صرفاً بیان واقعیت است ... نقش اسطوره آن

بیرون‌زده از آن، چسبیده‌اند، و در عین حال همچون رازی که نیمی از آن آشکار شده خودنمایی می‌کند، همچون مرگ.

جنبش و تحرک شکار سویی دیگر سکوت و سکون، ما را به درون طاق، به سوی نقوش دیواره‌ی انتهایی طاق رهنمون می‌کنند (جهت حرکت روایت شکار به سوی داخل طاق است). "شکار از دوره‌های باستان همچون مکتب سرسخت و سخت جانی تصور می‌شده است. مبارزه با صید حیوانات نشانه‌ی فتح، جرأت و هوش آدمی و شکست خشونت و توحش بوده است. از سوی دیگر صید حیوانات معنای مذهبی هم داشته و بدون تأییدات خداوندی پیروزی بر جانوران زیانکار ممکن نبوده" (ورمازرن، ۱۳۷۲، ص ۱۱۱). شکار نوعی تمرین برای نبرد و زنده ماندن بود و موفقیت در آن زندگی محسوب می‌شد. ولی زندگی در کل خودش به سوی مرگ می‌رود ... همانگونه که صفی از شتران و فیل‌ها، کشته‌های شکار را با خود می‌برند (تصاویر ۸ و ۱۰).

نقوش نمای طاق بزرگ بیان دیگری را دنبال می‌کنند. نمای طاق همچون دعوتی ست به درون، خوشامدی و لبخندی ست به زندگی، در تجسم فرشته‌ای که بر زمین فرود می‌آید تا پیام مسرت بخشی را با تبسمی که بر لب دارد، به بیننده عرضه کند. آن گاه است که گل‌ها و گیاهان سر از خاک بر می‌آورند و در رویش و شکوفایی خویش جشن پیروزی بر پا می‌دارند (تصویر ۲).

## ۵. ارتباط در طاق بزرگ

در این بخش از گفتار، نظریه‌ی رومن یاکوبسن<sup>۱</sup> را در بحث جنبه‌های ارتباطی نقوش طاق بزرگ به کار می‌گیریم. بنا به نظر یاکوبسن کنش ارتباط کلامی (قابل گسترش در نظام‌های نشانه‌شناسی) شش جنبه یا شش عنصر اصلی دارد (احمدی، ۱۳۸۲، ص ۱۳۶). نخستین عنصر فرستنده‌ی پیام و دومین عنصر گیرنده‌ی آن است که در ارتباط با بحث ما نظام اجتماعی ساسانی که از گذشته‌های دور پیامی با معنا و قابل تحلیل و بررسی را در قالب اثری جسیم و سترگ فرستاده است، فرستنده و مردمان هم عصرش و آیندگان، گیرنده‌ی آن هستند. سومین عنصر پیام است که پیش از این بدان‌ها اشاره شد. بدنبال پیام، زمینه‌ی خاص ارسال آن طرح می‌شود. "زمینه‌ای که به روزگار ارایه‌ی پیام، یعنی به موقعیت‌های نشانه‌شناسیک، تاریخی-اجتماعی، روانشناسیک، فلسفی، اخلاقی و در یک کلام به افق دلالت‌های فرهنگی ویژه‌ای وابسته است" (احمدی، ۱۳۸۲، ص ۱۳۷). نظام فرهنگی ساسانی با کشمکش‌های فراوانی که از سر گذرانده و نهضت‌های دینی و اجتماعی که بنیان آن را نشانه رفته بودند، در سالهای پایان عمر خویش تلاش می‌نمود تا با بازسازی هرآن‌چه که میراث به آن رسیده بود و سازمانده‌ی مجدد آن‌ها، حیات تازه‌ای را برای خود تعریف کند برچنین زمینه‌ای ست که طاق بزرگ شکل می‌گیرد.

رمزگان پنجمین عنصر در نظریه‌ی یاکوبسن است. در طاق بزرگ مشاهده کردیم که زبان سنتی رایج ساسانی را در بیان پیام

است که امر فرهنگی را طبیعی جلوه دهد - به عبارت دیگر کاری کند که ارزش‌ها، نگرش‌ها، و باورهای فرهنگی و تاریخی طبیعی، هنجار، بدیهی، فاقد زمان و مبتنی بر عقل سلیم به نظر برسند و به این ترتیب در نظر ما بازتاب عینی و حقیقی امور باشند" (سجودی، ۱۳۸۲، صص ۱۱۰ تا ۱۱۴).

این تعریف از معنای اسطوره در نگاه و بررسی ما از طاق بزرگ بسیار گویاست. ایدئولوژی ساسانی بویژه در سال‌های پایانی خود مشخصه‌های نظام پدر سالاری را با خود به همراه داشت: "شکل‌های سازماندهی پدر سالاری بر واحد اقتصادی و مذهبی خانوادگی مبتنی است، که هرچه هم رشد کرده و گسترش یافته، باز چنین هسته‌ای را در دل خود حفظ کرده است ... یکی از راه‌های حفظ این واحد معین، در عرصه‌ی ذهنی و فرهنگی، طرح و تکرار سنتی است که خاندان پدری بر آن استوار است ... این زمینه‌ی فرهنگی است که زبان ستایش خود، تکرار افتخارات خود، طرح رسم و سنت خود، و یادکرد قدرتمندی و افتخار آفرینی خود را پدید می‌آورد، که سخت بدان نیازمند است ... در چنین دوره‌ای جنگجویان و سوارکاران و شکارگران از موقعیت و اعتبار ویژه و برتری بهره‌ور بوده‌اند، و طبقه‌ی فرمانروای جامعه محسوب می‌شده‌اند. جامعه‌ای که با انواع خطر‌ها رو به رو بوده است و خصلتی خطر پذیر نیز داشته است. مهاجرت، کوچ، حفظ موقعیت اقتصادی و اجتماعی و خاندانی، به ویژه در مواجهه با دیگر خاندان‌ها و اقوام مهاجر و کوچنده و تداخل قلمروهای اقتدار و ... به‌ناگزیر روحیه‌ای مبارزه‌جو و افتخار طلب پدید می‌آورده است" (مختاری، ۱۳۶۸، ص ۵۲). طاق بزرگ بر چنین بستر فرهنگی که سست و شکننده نیز شده بود، شکل گرفت و قصد داشت خود را به‌عنوان واقعیتی پایدار و همیشگی بنمایاند. قهرمان همیشه پیروز این عرصه هم، شخص محوری و مرکزی تمامی نقوش، یعنی شاه است.

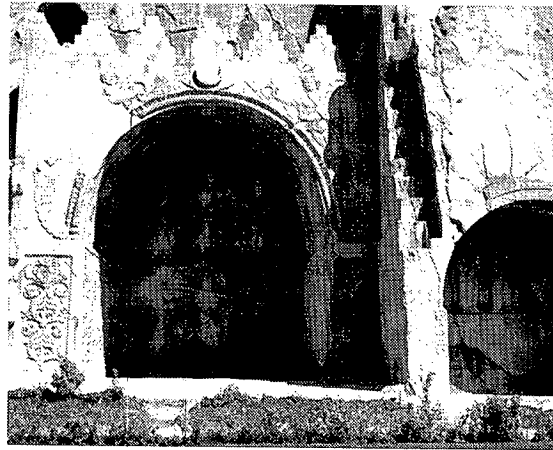
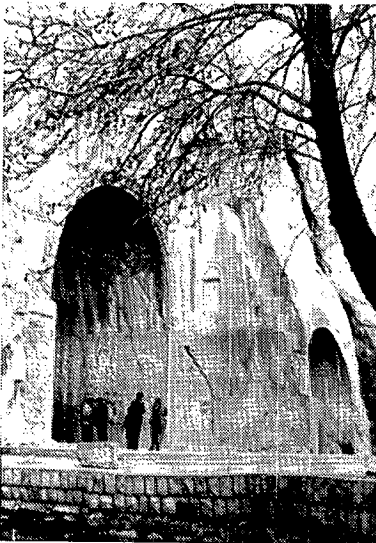
از دیگر نکاتی که در زبان تصویری طاق بزرگ جای تأمل و بررسی دارد، همانگونه که اشاره شد، سکوت و سکون نقوش دیواره‌ی انتهایی طاق (تصاویر ۵ و ۲) و هیجان و هیاهوی و جنبش نقوش دیواره‌های شرقی و غربی طاق است (تصاویر ۶ تا ۱۰). سکوت و سکون نه فقط از مشخصه‌های مرگ به شمار می‌آید، بلکه از نمادهای اصلی آن و "مجازهای بنیادین آن" دانسته می‌شود (احمدی، ۱۳۸۳، ص ۸۳).

انتخاب این شیوه‌ی اجرای نقش در فرهنگ ساسانی که سکوت و سکون را ترجیح می‌دهد و به نوعی بر مرگ اشاره دارد با این تعبیر که "مرگ است که می‌ماند" کاملاً منطبق است. چرا که ماندن و همیشه ماندن از اصلی‌ترین اهداف سازندگان آثار مذکور است: "قطعه‌ای از زمان، به گونه‌ای قطعی، خشن و بی‌رحم از تقدیر محتومش می‌گسلد، انگار از نابودی نجات می‌یابد" (احمدی، ۱۳۸۳، ص ۸۴).

با این تفسیر می‌توان پی برد که چرا نقوش دیواره‌ی انتهایی طاق با تمام برجستگی فوق‌العاده‌ی خود، باز هم به صخره‌ی

راه کاروان ها ی تجاری که از شرق به غرب و بعکس در حرکت بودند، جملگی امکانات از پیش تعیین شده ای برای دریافت پیام از سوی مخاطبان بوده است. گویا طاق دارای درهای بزرگ چوبی بوده که درمواقع خاصی گشوده و جمعیت برای تماشای آن وارد طاق می شده اند. توجه به جزئی ترین نقش ها و بافت ها در نقوش طاق از این جنبه نیز قابل بررسی است، چرا که نشان دادن چنین جزئیات دقیق و ظریفی برای دیده شدن بوده نه پنهان کردن ( تصویر ۳ ).

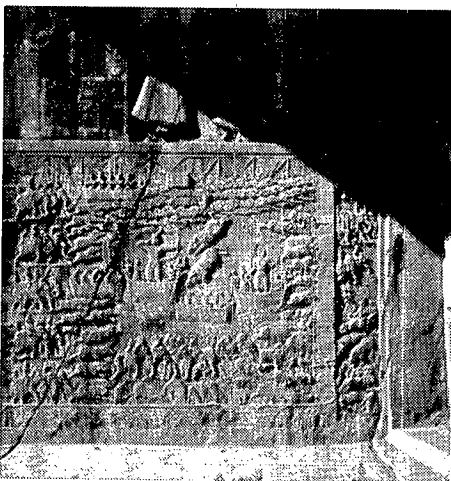
خود به کار گرفته و از رمزگان آشنایی که ریشه در گذشته های دورداشته، بهره برده است. عنصر نهایی کنش دریافت پیام است که یاکوبسن از آن به مفهوم " تماس " یاد کرده است. نوعی قابلیت دسترسی در ساختن طاق بزرگ مدنظر طراحان و سازندگان آن بوده است. قرار گرفتن طاق در سطح زمین و امکان دسترسی و از نزدیک دیدن آن، قرارگیری آن در کنار سایر آثار ساسانی، قرارگرفتن آن در مکانی از دیر باز مقدس و مورد توجه مردمان و قرارگیری آن بر سر



۲. نمای طاق بزرگ و کوچک در طاق بستان .

۳. طاق بزرگ طاق بستان ( نمای غربی ) .

۱. موقعیت آثار تاریخی طاق بستان .



۶. نقوش شکارگاه گراز در دیواره ی غربی طاق بزرگ .

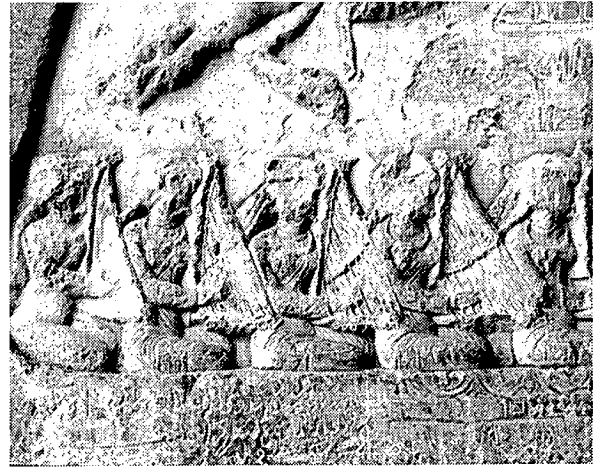
۵. شاه سوار بر اسب در هیبت نظامی در دیواره ی انتهای طاق بزرگ .

۴. فرشته ی بالدار و نوار طناب گونه ی لبه ی طاق .





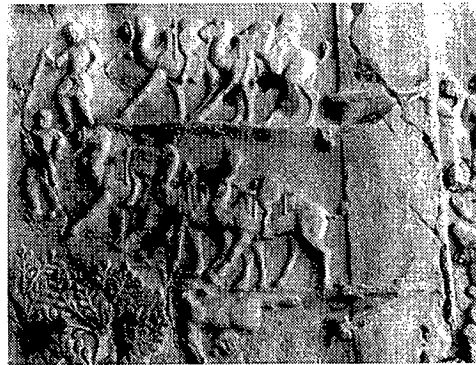
۸. فیلان، گرازان شکار شده را به خارج از شکارگاه حمل می‌کنند.



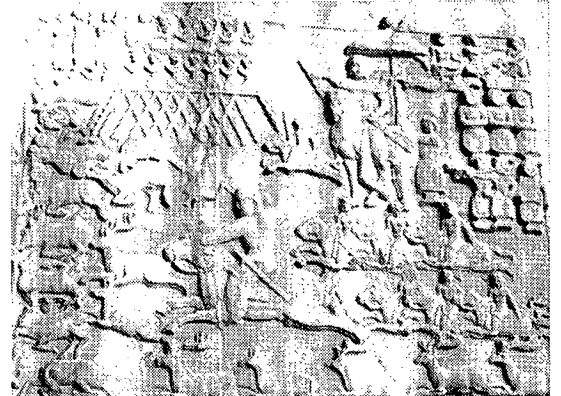
۷. بانوان جنگ نواز نشسته بر قایق به هنگام شکار گراز.



۱۱. جام معروف به کلیمو مربوط به دوره‌ی ساسانی (از کتاب ایران در زمان ساسانیان نوشته‌ی ارتور کریستین سن)



۱۰. گوزنان شکار شده توسط صفی از شتران به خارج از شکارگاه حمل می‌شوند.



۹. شاه و همراهان به هنگام ورود به شکارگاه و شکار گوزن (نقوش دیواره‌ی شرقی طاق بزرگ).

## نتیجه‌گیری

هر نقش و هر جزء ساختاری طاق ریشه در سایر هنرهای ساسانی و حتی پیش از ساسانی دارد.

بر روی دیواره‌های شرقی و غربی طاق شکارگاه شاهی نقش گردیده است، این گروه از نقوش بر عکس نقوش دیواره‌ی انتهایی طاق، جنبه‌ی روایت‌گری داشته و به شرح دقیق مجلس شکار از ابتدا تا انتها می‌پردازند. آیین شکار به عنوان سنتی رایج در فرهنگ ایرانی که نوعی حفظ‌آبادگی رزمی و افزایش توان جسمی و روحی در نبرد محسوب می‌شده است، با تمامی رسوم متداول آن، در دیواره‌های طاق بزرگ به گویاترین شکل خود در طول تاریخ هنر ایران، نشان داده شده است. در انتهایی طاق، شاه در اوج قدرت در دو

طاق بزرگ طاقستان با مجموعیتی بدیع و ساختاری فوق‌العاده، پایانی بر یک دوره‌ی کهن تاریخی- فرهنگی نیز هست و بدین لحاظ چون ستاره‌ی درخشانی بر افول دوران باستان در ایران خود نمایی می‌کند. ساسانیان با شکل دهی این اثر شاخص پیامی در راستای اثبات، بقاء و دوام تاریخی خویش، برای ماندن هر چه بیشتر فرستاده‌اند. و آن را در ساختاری پیچیده در دل صخره‌ی گرانسنگ کوهی که بر چشمه‌های همیشه پرآب ایستاده در معرض دید قرار داده‌اند. موقعیت تاریخی و مقدس طاقستان همچون مرکزی مورد توجه و صخره‌ی یکپارچه و سخت آن، حسن انتخاب سازندگان طاق بزرگ را برای برپایی چنین اثری را معلوم می‌دارد.

وضعیت سیاسی و نظامی خود، در کنار جهت حرکت نقوش دو دیواره که هر دو رو به سوی انتهای طاق دارند، نشان از اهمیت و جایگاه برتر و تأکید سازندگان بر آن دارند.

قابلیت دسترسی در ساختن طاق بزرگ، قرار گرفتن طاق در سطح زمین و امکان دسترسی و از نزدیک دیدن آن، قرارگیری آن در کنار سایر آثار ساسانی، قرار گرفتن آن در مکانی از دیر باز مقدس و مورد توجه مردمان و قرارگیری آن بر سر راه کاروان های تجاری که از شرق به غرب و بعکس در حرکت بودند، جملگی امکانات از پیش تعیین شده ای برای دریافت پیام این اثر برجسته از سوی مخاطبان بوده است.

نقوش طاق بزرگ همانند بسیاری از نقش برجسته های دیگر ساسانی، مکتوبی بر خود ندارند، لذا می بایست در مجموع آثار بر جای مانده ی ساسانی مطالعه شوند. در طاق بزرگ طاق بستان این سنت های هنری ساسانی ست که رمزگان خود را به طرزی بی سابقه و بدیع در نوع خودش، عرضه می کند. گرایش شدید فرهنگ ساسانی در اواخر سال های حیات خود به سنت های تصویری کهن نوعی تلاش برای حفظ موجودیت و اثبات است که نمود بصری آن در

طاق بزرگ بسیار مشهود است.

انتخاب شیوه ی عاری از هر گونه تحرک جسمانی و یکپارچگی حجیم پیکره ها در اجرای نقش برجسته در فرهنگ بصری ساسانی در نقوش دیواره ی انتهای طاق بزرگ، به نوعی بر مرگ اشاره دارد با این تعبیر که " مرگ است که می ماند ". چرا که ماندن و همیشه ماندن از اصلی ترین اهداف سازندگان طاق بزرگ است. جنبش و تحرک صحنه های شکار دیواره های شرقی و غربی - سوبه ی دیگر سکوت و سکون پیکره های حجیم انتهای طاق - ما را به درون طاق، به سمت نقوش دیواره ی انتهای طاق رهنمون می کند. طاق بزرگ به مانند شخصی که مرگ را در برابر خود می بیند و می داند که زمان رفتن فرارسیده است، بر آن چه که گذشته، نظر می اندازد و قدرت و توان جوانی خویش را یاد می آورد. هر چند که میل شدیدی بر بقا دارد و بر پایدارترین پدیده در طبیعت جاودان چنگ می زند تا بماند. طاق بزرگ می کوشد تا خود را به عنوان بیانی اسطوره ای، مقبول و مقدر جلوه دهد و همگان را مقهور قدرت مادی اش سازد ولی اسیر سکوت و سکون است و در معنای پنهان و اسرار آمیز مرگ و زندگی باقی می ماند.

## پی نوشت ها :

۱. صخره ی طاق بستان از گروه سنگ های رسوبی شیمیایی از نوع آهکی - سیلیسی محکم و توده ای بوده که به مرور دارای سطوح بیرونی سخت تری می شوند. آب را به سرعت از خود عبور می دهد و بدین لحاظ بخش های آهکی شسته و حل می شوند و در نتیجه سطوحی زبر و خشن دارند.
۲. ر. ک. به مقاله ی " میتره (مهر) در باستان شناسی ایران " نوشته ی ریچارد نلسون فرای، ترجمه ی ابوالقاسم اسماعیل پور مطلق، مجله ی باستان شناسی و تاریخ، ش ۴، ۱۳۶۷، صص ۱۶ - ۱۳.
۳. معابد غاری در هند و پیکره ی عظیم بودا در بامیان افغانستان.
۴. " هفت بیشتر با فرایند مرتبط است تا با شکل. پس برای بیرون کشیدن یک هفت ضلعی از یک دایره روش ساده ی طبیعی وجود ندارد. " ( لولر، ۱۳۶۸، صص ۶۰ )
۵. " نسبت هر متن یا متن یا متونی دیگر را بینامتنی می خوانیم. " ( احمدی، ۱۳۸۳، صص ۲۲۳ )
۶. به طور مشخص می توان شاهنامه ی فردوسی و خمسه ی نظامی را مثال زد.
۷. در بخش " نشانه ها در ساختار طاق بزرگ " همین گفتار بدان پرداخته شده است.
۸. Barthes. R
۹. Jakobson. R زبان شناس برجسته ی روسی.

## فهرست منابع :

- احمدی، بابک (۱۳۸۱)، "از نشانه های تصویری تا متن"، نشر مرکز، تهران.
- بختور تاش، نصرت ا... (۱۳۵۶)، "گردونه ی خورشید یا گردونه ی مهر"، موسسه ی مطبوعاتی عطایی، تهران.
- حامی، احمد (۱۳۵۵)، "بیغ مهر"، داورنیا، تهران.
- حقیق، فضل ا... (۱۳۱۴)، "طاق بستان"، مجله ی تعلیم و تربیت، ش ۱، سال پنجم، صص ۲۶ - ۲۰.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۲)، "نشانه شناسی کاربردی"، نشر قصه، تهران.
- لولر، رابرت (۱۳۶۸)، "هندسه ی مقدس، فلسفه و تمرین، ترجمه ی هایده معیری، موسسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
- محبی، حمید رضا (۱۳۷۹)، "نگاهی به ساختار طاق بزرگ طاق بستان"، هنرنامه، فصلنامه ی تخصصی دانشگاه هنر، ش ۹، صص ۱۴۲ - ۱۳۷.
- مختاری، محمد (۱۳۶۸)، "حماسه در راز و رمز ملی"، نشر قطره، تهران.
- ورمازرن، مارتن (۱۳۷۲)، "آیین میتر"، ترجمه ی بزرگ نادرزاد، نشر چشمه، تهران.