

فصل چهاردهم نقش تمامرخ انسان در هنر پارتي

كشفيات ما بر روي دو محوطه كاوش شده مجموعه منحصر به فردي را تشكيل مي دهند كه از شهر، به معني واقعي كلمه، ايران به دست آمده اند، جائي كه تمام بناهاي از زيرخاك در آمده ، بدون هيچ نوع استثنائي، با قانوني منطبق مي شوند كه حا كم بر هنر پارت بوده است و به معرفي شخصيت هائي مي پردازد كه مستقيماً با آن رو در رو بوده اند. تنها همين اثر مي طلبد كه به مسئله نقش تمامرخ انسان ، اصالت و جايگاه آن در هنر ايراني و گسترش آن بپردازيم - مسئله اي كه با صلاحيت ترين پژوهشگران با آن موافق نبوده اند.

بررسيهاي ما امكان مي دهند كه از پايه اي شروع كنيم كه گسترده تر از پايه اي است كه در خدمت پيشينيان ما بوده است، زيرا ما آثار تاريخي برجسته تر، متنوع تر و تاريخ گسترده تري در اختيار داريم تا دانشمندانى كه به اين مسئله، كه در ارتباط با هنر شرق و همچنين هنر رومي است ، پرداخته اند.

ديد جديدي براي حل مسئله نقش تمامرخ انسان را براي آخرين بار كوشلنكو، يكي از متخصصان روسي هنر پارت معرفي کرده است. اين سهم كه در يك جلد «كشكول» منتشر شد، توانست از اختيار پژوهشگران غربى دور بماند ، به همين دليل فكر كرديم وارد پرونده كنيم مفيد باشد.

كوشلنكو^۱ چهار فرضيه مختلف مربوط به خاستگاه نقش تمامرخ انسان را از سر مي گيرد با شروع از :

۱- قديمترين نظريه كه حدود نيم قرن پيش، هرتسفلد پيشنهاد كرد و ويل^۲ با اعتقاد از آن دفاع نمود. ويل در نظر مي گيرد كه ، از آن جائي كه هنرهاي ايراني عصر هخامنشي و ساساني شناختي از ارائه نقش انسان به صورت تمامرخ نداشته

^۱ -G. A. Kochelenko, "O frontalnosti v parfijskom iskusstve" . *Istoriko-arkheoloiticheskiy sbornik v tchest A. V. Artsiouskogo*, Moscou (1962). Pp. 136-146.

^۲ - E. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, Berlin, ۱۹۲۰, p. ۶۵ ss; Idem, *Revue des arts Asiatiques*, vol. V (۱۹۳۵), p. 135; E. Will, *Le relief culturel Greco-romain*, Paris , 1955, pp. 220-248; Idem, "Art parthe et art grec", *Etudes d'archeologie classique*, t. II, Paris 1959, pp. 125-135.\

اند^۳، که در دورا اوروپوس و پالمیر تایید شده است، این گونه ارائه خاستگاه پارتی نخواهد داشت. از طرف دیگر، ترکیب های تمام رخ در هنر یونانی شناخته شده اند که از آن جا به هنر هلنی و رومی گذر کرده است. براساس گفته ویل، ارائه تمام رخ در هنر آسیای مرکزی قدیم غایب است؛ در هنر پارت وجود ندارد، برعکس، در هنر یونان وجود دارد؛ بنابر این، تمام رخ باید در جایی ظاهر شود که سکونت تعدادی یونانی در آنجا مورد تایید قرار گرفته است، یعنی در بین النهرین پارتی ها و سوریه رومی ها.

کوشلنکو این نظریه را رد و اثبات می کند ترکیب تمام رخ مستلزم سکون با صلابت و فقدان روابط مرئی بین عناصر آن است، بنابر این مستلزم تمام چیزهائی است که عمیقاً ساختارهای موضوعات با شکلهای متعدد خاص هنر یونانی است، که در آن این عناصر در جنب و جوش هستند و بطور تنگاتنگی به یکدیگر مربوطند. به این ترتیب، فرسک (دیوارنگار) کونون در دورا اوروپوس، از نظر کومون، فقط ردیفی از شکل های پشت سرهم است که دارای ضرباهنگی با ارزش تزئینی هستند^۴.

کوشلنکو با این نوع تایید و تصدیق که هنر پارت از تمام رخ بی اطلاع بوده است مقابله می کند و مورد مربوط به ریتونی ساخته شده از عاج نیسا را ذکر می کند که تاریخ آن مربوط به قرن دوم قبل از میلاد است. بر روی این ریتون دو گروه تمیز داده می شوند. گروهی با ویژگی «هلنی»، و گروهی با ویژگی «بربری شده». شکل های الوهیت های گروه اول بطور انفرادی نشان داده شده اند؛ برعکس، روی گروه دوم فقط یک نوع چهره وجود دارد، بیحرکت، منجمد، و بعلاوه در این گروه دوم اوائل یک ارائه تمام رخ ملاحظه می شود.

باز هم گویاترین آن coroplastique مارژیان قرنهای دوم و اول قبل از میلاد است. قدیمیترین شکلهای این تاحیه ایزد بانوئی را نشان می دهد که بطور آزادانه ای در فضا تغییر موضع می دهد؛ نوع بعدی که متاخرتر و ارائه آن از تمام رخ است، بیحرکت و بطور عجیبی متقارن است^۵. نتیجه این که: هنر آسیای مرکزی گذر به تمام رخ و صلابت را مصور کرده است. نظریه خاستگاه «یونانی» یا «غربی» تمام رخ نمیتواند قابل پذیرش باشد.

^۳ ساسانیها به تمام رخ عمل می کرده اند. نک: به نقش برجسته های نمای کاخ B، و، ۱۹۷۱، *Bichapour I*.

^۴ - F. Cumont, *Fouilles de Doura-Europos*, Paris, ۱۹۲۶, p. XXXI-XL.

^۵ - L. I. Rempel, "Terrakoty Merva I gliniyaniye statoui Niey", *Trudy I. T. A. K. E.*, vol. I, Achhabad, 1949; Idem, "Novie materialy k izutcheniu drevnei kultury Iijnoi Turkmenii", *Ibidem*, vol. II, Achhabad, 1953; M. E. Masson et G. A. Pougatchenkova, *Par fianskiye Ritony Niey*, *Trudy I. T> A. K. E.*, vol. IV, Achhabad m ۱۹۵۹.

۲- نظریه ای مخالف، «ایرانی» یا «شرقی» که مدافع آن سیریگ، روزنفلد و دیز بودند.^۱ این فرضیه مبتنی بر آن است که تمام رخ در مغرب در دورا-اوراپوس و پالمیر، و در مشرق در قندهار ظاهر شد. مرکز گسترش آن فقط می تواند جایی باشد که ایرانیان بین دو قطب جای گرفته اند، یعنی پارتها. کوشلنکو این نظریه را با دلیل ضعیفی رد می کند، به این دلیل که آن مدافعان آن طرحهای کلی ترکیباتی را که از نواحی پارت آمده اند (که ذکر نمی کنند) در نظر نمی گیرند، و هنر قندهار را در نظر نمی گیرند که به قول او از هنر پارت ناشی نمی شده بلکه از هنر باکتریان نشأت می گرفته است.^۷

۳- نظریه سوم، در تقابل با نظریه دوم، نظریه دوسود و هایپکینز است که مدافعان خاستگاه سوریه-هلنی تمام رخ هستند.^۸ با این همه، دو نظریه در وضعیت خودشان تغییر می یابند زیرا هایپکینز تاثیر ایرانی را از طریق ایدئولوژی و وسایل هنری، بر روی فرهنگ هلنی-رومی سوریه، می پذیرد در حالی که دوسود آن را رد می کند. درباره بقیه، این دو موافق اند: مرکز شکل گیری طرح کلی تمام رخ سوریه بوده است. این نقطه نظر را کوشلنکو، با توجه به این که موفق به دادن پاسخی به دلایلی نیست که خاستگاه تمام رخ را موجب می شوند، رد کرده است. با این همه اثر مثبت این نظریه را، که خاستگاه «خودمختار» تمام رخ در سوریه، ولی بطور مستقل از دورا-اوراپوس و پالمیر است، کنار نمی گذارد: .

۴- بالاخره، اندکی جدا از بقیه، نظریه روستوزف مطرح می شود که کوشلنکو به مثابه «کلیت»^۹ در نظر می گیرد. نظریه روستوزف که در نقطه آغازین نزدیک به افکار و آرای مولر و مورتگات است، در نتیجه گیری ها و دلایل دورتر می شود. از نظر

^۱ - H. Seyrig, "Bas-reliefs monumentaux du temple de Bel a Palmyre », *Syria*, vol. XV (۱۹۳۴), p. ۱۸۵ ss ; Id. , « Sur quelques sculptures palmyreniennes », *Ibid*, vol. XX (1939), p. 180 ; Id., « Stele d'un grand-ptetre de Hieropolis », *Ibid* . , p. 188 ; Id. , « Sculptures palmyreniennes archaiques », *Ibide* , ; vol. XXII (1941), pp. 31-33 ; E. Diez, *Belveder*, vil, VI, no. 30 (1924), p. 200 ; G. Rodenwaldt, "Indische Kunst und Triumphalbild", *Gnomon*, Band & (1931), p. 292.

^۷ - نقطه نظری که نزدیک به نظر شلمبرگر است:

D. Schlumberger, "Descendants non-mediterraneens de l'art grec », *Syria*, vol. XXXVII(1060), p. 131 ss.

^۸ - C. Hopkins,

^۹ - M. Rostovtzeff, *Dura and the problem of partihian art*, Yale Classical Studies, vol. V (۱۹۳۵). pp. ۱۵۷-304; Idem, "L'art Greco-iranien", *Revue des Arts Asiatiques*, vol. VII, fasci. 4 1931-1932, pp. 202-222.

این سه نویسنده خاستگاه تمام رخ بین النهرین شمالی خواهد بود.^{۱۰} بعد ها، این سنت را ایرانیها، مادها، هبرکانیها اقتباس کردند، سپس تمامرخ به کوچندگان مجاور همچنین به ایرانیها رسید که سکاها و سرمتهای ساکن بودند و از قرن چهارم قبل از میلاد به استپهای واقع در شرق دریاهای خزر و آرال رسید. سرمتهها در جابه جا شدنشان به طرف مغرب، آن را روی سواحل شمالی دریای سیاه بردند که در آنجا از قرنهای اول بعد از میلاد به بعد این تمامرخ روی آثار و بناهای بوسفر استیلا یافت. شاخه دیگری از این ایرانیها به طرف جنوب رفتند و دولت پارت را تشکیل دادند و تمامرخ را در تمام خاورمیانه انتشار دادند.

مسئله ارائه تمامرخ را روی آثار و بناهای بین النهرینی از هزاره چهارم - سوم قبل از میلاد می شناسیم، ولی کوشلنکو با دلیل ملاحظه می کند که طرح کلی این نظریه قابل قبول نیست. اولاً، توضیح داده نمی شود به چه دلیلی یک مورد، بخصوص نادر، مورد مسلطی می شود و سایر ارائه های هنری را مقهور می سازد. به نظر او باید ریشه ها را، نه در قوهای مختلف، بلکه در دلایل اجتماعی و جهان بینی ها، جستجو کرد. از طرف دیگر، کوشلنکو می پذیرد که مردمانی وقتی می توانند فرمولها و شیوه های هنر را اقتباس کنند که آنها را نداشته باشند و نوآوری بیان مطلقاً برای این مردمان ناشناخته نباشد. او عقیده ای را که مورتگات^{۱۱} بیان کرده و روستوفز^{۱۲} آن را پذیرفته، رد می کند، مثل این مطلب که، تصویر تمامرخ صورت الوهیتها، آنها را برای مردمانی ابتدایی مثل پارتها، زنده ظاهر جلوه می کردند که یک راست به طرف مؤمنان می روند تا بطور مستقیم با آنها در تماس باشند. ولی اعتراض کوشلنکو چنین است: چرا مردمان به اصطلاح متمدن تر از پارتها، تمامرخ را که از پارتها آمده بود، پذیرفته اند؟ او (با دلیل) تمام مهاجرتهای مفروض این شکل هنری را مورد تردید قرار می دهد. زیرا، فقدان تمام رخ در هنر هخامنشی را چگونه می توان توضیح داد و تعبیر کرد؟ بنابر این، این فرضیه نیز باید کنار گذاشته شود. کوشلنکو به چهار نظریه این عیب را می گیرد که به نظر او، مغایرت و تضادهای بدون راه حل را با خود دارند.

^{۱۰} - V. Muller, "Zwei syrische Bildnisse romischer Zeit", ۸۶. *Winkelmannsprogramm*, Berlin (۱۹۲۷); A. Moortgat, *Die bildene Kunst des alten Orients und die Bergvolker*, Berlin 1932, p. 62 ss.

^{۱۱} - A. Moortgat, *op. cit.*, p. ۶۲.

^{۱۲} - M. Rostovtzeff, *op. cit.*, p. ۲۴۰.

۵- به نظر او، باید از نقطه نظر محتوای آرمانی آن به مسئله این بیان هنری پرداخت. در اینجا، کوشنلکو از نظریه خود دفاع می‌کند که مشتمل است بر تعبیر و تفسیر موفقیت نیم رخ به مثابه نتیجه یک بنیاد «واقعی، دنیوی، خلق شده از طریق نابرابری اجتماعی جامعه دوران». به نظر او، حرکتی است جهان بینانه، نتیجه‌ای از تغییرات بنیادی است که در آسیای غربی و مدیترانه شرقی حاکم بر قرنهای اول بعد از میلاد بوده و نشان از به وجود آمدن دینهای جدید و الفت الوهیتها را بر خود دارد ولی در درجه اول نشان از وضعیت پرمشقت و غیر قابل تحمل توده‌های انسانی ستم دیده و له شده توسط استبداد و خود کامگی نیروهای مستقر را بر خود دارد.

از نظر کوشنلکو، تمام رخ به مثابه یک نیاز برای تماس مستقیم و تناتنگ با الوهیت معرفی می‌شود، که از طریق ارائه این الوهیت از طریق صورت تمام رخ بیان می‌گردد. تاریخ ظهور آن قرن اول میلادی و ناحیه آن سوریه رومی و بین النهرین پارسی خواهد بود.

ما تاکید دربارہ این نظریه که صرفاً مبتنی بر ملاحظات اجتماعی و دینی و ارج نهادن بر آنها است و ما سهمی در آن نداریم، نخواهیم داشت. از پنج فرضیه فوق، فرضیه سیزیگ-روزنفلد-دیز به نظر ما صحیح تر است. تمام رخ محصول مفاهیم هنری ایرانیان «ایران بیرونی» است. ما خاستگاه آن و نقطه شروع گسترش آن را این چنین می‌بینیم.

آثار و بناهای پارسی که تمام رخ در آنها دیده می‌شود، می‌توانند در دو گروه دسته بندی شوند: گروه بناهای غیرمذهبی-سلسله‌ای و گروه بناهای مذهبی-سلسله‌ای. در گروه اول ردیف چهره شخصیت‌ها از مقابل یک شاه یا شاهزاده می‌گذرد. در گروه دوم توزیع مشابهی، باز هم از تمام رخ صورت، در مقابل یک الوهیت است که یا مرئی است یا از طریق قربانی کننده‌ای یا یک محراب تداعی می‌شود.

در ایران، از گروه اول فقط دو نقش برجسته را می‌شناسیم. (۱) نقش برجسته مهرداد اول در هونگ-نوروزی، به تاریخ تقریباً ۱۳۹ قبل از میلاد^{۱۳}، و (۲) نقش برجسته آرتابان پنجم و ساتراپ هواساک، کشف شده در شوش و به تاریخ ۲۱۵ بعد از میلاد^{۱۴}.

^{۱۳} - L. Vanden-Berghe, "Le relief parthe de Hung-I Nauruzi", *Iranica Antiqua*, , vol. III (۱۹۶۳), pp. ۱۰۰-168 , pl. LIII-LVI.

^{۱۴} - R. Ghirshman, *Iran, Parthes et Sassanidesn* , fig, ۷۰,

تعداد آثار گروه دوم خیلی بیشتر است. صحنه ای بر روی نقش برجسته تنگ سروک، ردیفی از شخصیت‌های متعدد، همگی از روبرو، در پشت سر یک شاه-روحانی (قرن دوم بعد از میلاد)^{۱۰}؛ دیگری را ما در بردنشانده (لوح سیزدهم) از زیر خاک در آوردیم (اواسط قرن اول بعد از میلاد). این صحنه بر روی قطعه سنگی جدا شده از کوه بیستون به صورت پیکر تراشی تکرار شده است^{۱۱}. نقش برجسته صخره ای تنگ بوتان (لوح صد و سی ام، ۱-۲) نیز به همین گروه تعلق دارد.

تمام پیکره های تجسمی کامل و تمام نقش برجسته های پارتی، که ما بر روی دو محوطه حفاری شده بردنشانده و مسجد سلیمان پیدا کردیم بدون استثنا، از قانون تمام رخ پیروی می کنند و آثار ی که بطور تصادفی در ایذه-مالمیر (لوح هفتاد و هشتم، هفتاد و نهم) و در شامی (لوح هشتاد و پنجم، ۳-۲-۱) از این امر برکنار نمی مانند. به این ترتیب، ایران به تنهایی امروزه دهها اثر پارتی را با شخصیت های دقیقا از روبرو در اختیار می گذارد.

این تمام رخ در سرزمینهای تحت تملک پارت از منتها الیه غربی گسترش یافته بود که در آنجا آن را در آشور^{۱۲}. در هترا^{۱۳} و در دورا - اورپوس^{۱۴} شناسائی کرده اند. تمام رخ در هنرهای بزرگ پالمیر، بکه از نظر سیاسی خارج از تملکات پارت ها^{۱۵} است، متداول می شود، ولی آثار پارتی هستند (جز در پالمیر) که در زمان اردشیر به وجود آمده اند. همه اینها بطور قطع و یقین تابع قانون تمام رخ هستند. آیا این تعداد قابل توجه کارهای هنری بازتابی از یک ابداع خاص این دوره تاریخی ایران است؟ این «نفوذ» عمیق تمام رخ ملی است یا نتیجه وارد شدن از خارج است؟ یا بهتر بگوئیم، آیا هنر ایرانی از قبل اجراهای مشابهی را را قبل از دوره پازتها می شناخته است؟

^{۱۰} - *Ibidem.*, fig. ۶۸.

^{۱۱} - *Ibidem.*, fig. ۶۶.

^{۱۲} - W. Andrae und H. Lenzen, *Die Partherstadi Assur*, fig, ۵۶, b, et pl. ۵۸, c.

^{۱۳} - R. Ghirshman, *op. cit.*, fig. ۱۰۰, ۱۰۴, ۱۰۵, ۱۰۶, ۱۱۰.

^{۱۴} - F. Cumont, *Fouilles de Doura-Europos (1922-1923)*, pl. XXXI-XXXII. M. Rostovtzeff, *op. cit.*, fig. 38, 40, 50, 57, 72, 73, 76, 77: A. Perkins, *The art of DuraEuropos*, Oxford, 1973, fig. 11< 12, 13, 14, 19, 23, 30, 31, 36, 38, 43.

^{۱۵} - H. Seyrig, *Syria*, vol, XIII (۱۹۳۲), pl. XLII, LV, LVII. Id. *Syria*, vol, XV (۱۹۳۴), pl. XVIII, XX, XXIV- Id., *Syria*, vol. XVIII (1937), p. 37 ss. D. Schlumberger, *Syria*, vol, XXXVII (1960), *passim*. R. Ghirshman, *Iran, Parthes et Sassanides*, fig, 13, 84, 86, 87,.

گویاترین مثال يك پلاك نقره اي است که در یکی از گورهای لرستان پیدا شده است و در موزه سین سیناتې از آن نگهداری می شود (قرنها هشتم-هفتم قبل از میلاد)^{۲۱}. سه گروه اشخاص متمایز با سن متفاوت دور زوروان را گرفته اند.، خدائی دوجنسی (مذکر و مؤنث) که دقیقا از روبرو نشان داده شده است، اینها در آنجا هستند تا از دستهای اورمزد، نوزاد زوروان، برسُم یا دسته از ترکه بگیرند که ایرانیان با آن قربانی می کرده اند. آنهایی در طرف راست زوروان هستند، کودکان نشسته، و آنهایی که در سن آمادگی و پختگی هستند، به حالت ایستاده، که برسُم را دریافت کرده اند، از نیمرخ هستند برعکس، آنهایی که در طرف چپ خدا قرار دارند، که پیران هستند، ایستاده اند و دقیقا از روبرو و تمامرخ در يك ردیف قرار دارند. هیچ خط و ارتباطی بین آنها برقرار نشده است، و اورمزد به دراز کردن يك برسُم به طرف آنها ادامه می دهد^{۲۲}. این شاهد از تمام رخ به مثابه مورد منحصر به فردي نیست، نمونه های دیگری در هنر مفرغ خوروین و لرستان مؤید آن هستند: اینها پیکرک با تجسم کامل اند که تمام رخی آنها با حرکت بازو تاکید می شود، مثل مورد مربوط به يك جنگاور مادی^{۲۳}، یا مربوط به يك «اورانت orante»^{۲۴}. زوجي از روبرو نشان داده شده است که سوار بر حیوانی هستند که از نیمرخ ارائه شده است^{۲۵}، یا اهیمن یا دیوی از روبرو که بر پشت حیوانی ترکیبی^{۲۶}، آیا اینها تداعی کننده سوارانی در بین نقشهای دورا-اوروپوس، یا پیکره های پالمیر^{۲۷} نیستند که از روبرو نشان داده شده اند و بر مرکوبهایی سوارند که از نیمرخ نشان داده شده اند و مربوط به دوره پارت هستند؟. نژادینات پاشنه یا انتهای يك تبر با سوارکاری سوار بر اسب به همین فرمول انسان روی حی.انی

^{۲۱} - R. Ghirshman, «Le dieu Zurvan sur les bronzes du Luristan», *Artibus Asiaem* vol, Xxi (۱۹۵۸), pp. ۳۷-42. Id. *Iran, Parthes et Sassanides*, fig. 11. Id. *Perse. Proto-iraniens. Medes. Achemenides*, fig. 64.

^{۲۲} - این صحنه برای اولین بار سه سن انسانیت را معرفی میکند. همین صحنه باید بعدها الهام بخش سه پادشاه مغ ها باشد.

^{۲۳} - R. Ghirshman, *Perse. Proto-iraniens. Medes, Achemenides*, fig, ۲۰,

^{۲۴} - *Ibidem.*, fig. ۶۵.

^{۲۵} - *Ibidem.*, fig. ۶۹.

^{۲۶} - *Ibidem.*, fig. ۷۴.

^{۲۷} - *Idem, Iran, Parthes et Sassanides*, fig, ۶۳, fig, ۱۳.

است که از نیمرخ نشان داده شده است^{۲۸}. صحنه ای مختص زنانی که در انتظار حادثه ای شادی آور هستند، تمام یک صحنه زایمان را از روبرو نشان می دهد^{۲۹}. آیا این ترکیب را در پیکر تراشی از نو متولد شده هترا^{۳۰} نخواهیم دید که ایزدبانویی را از روبرو با حیوانش با ویژگی از نیم رخ^{۳۱} نشان می دهد؟ آیا صحنه ای از مشاجره که در آن سه مبارز در حالت یک تمام رخ دقیق بر سر جای خود میخکوب شده اند و تماشاگران را می نگرند ترکیبات آینده پارت ها را ذ اعلام نمی کند^{۳۲}؟ قهرمانان یا دیوان، الوهیت ها یا فناپذیرندگان ساده، تعداد تصاویر تمام-رخ در هنر مفرغهای لرستان می طلبند که بازشناسیم که تمام رخ برای آنها ناشناخته نبوده است و این که برعکس، از قبل یک «سنت مردمی» در تولید کارگاههای قبایل ایرانی (آریایی) اخیرا مستقر شده در این قسمت از مغرب نجد ایران بوده است. با این همه، چگونه توضیح داده می شود که این عرف و رسم در هنر، که آریاییها در شپه دم تاریخشان آن را پذیرفته و به آن عمل می کرده اند، به نظر می رسد که بعدا کلا از بین رفته است؟ زیرا عملا شکافی نزدیک به نیم هزاره آثاری را جدا می کند که روی آنها تمایلی برای تمام رخ شناختیم و آنها را یکی یکی از نقش برجسته مهرداد اول، قدیمی ترین اثر شناخته شده ایران پس از پاسخ به تداوم، برشمردیم؟ توضیح آن این امر چگونه است که هنر هخامنشی به نظر می رسد بی اطلاع از تمام رخی بوده که سلسله بعدی به آن عمل می کرده است؟ آیا برای هخامنشیان دلایلی وجود داشته است که انسان را همیشه و بطور قطع به صورت نیم رخ نشان دهند؟ باید باور کرد شرایطی که شکل گیری دولت پارس و سرشت هنر رسمی آن را، دست کم تا حدی، اداره می کرده اند، مستعد اطلاع دادن به ما درباره این فقدان کامل تصاویری در هنر هخامنشی خواهند بود که تابع قانون نیمرخ هستند.

بر روی افق روستائی و سادگی در ابتدای امپراطوری هخامنشی است که «غول پیکر» نیمرخ می شود.، وسایل فرهنگی و هنری که اقوام ایرانی و پارسب در اختیار داشتند برای

^{۲۸} - Idem, *Perse. Proto-iraniens, Medes. Achemenides*, fig. ۸۱.

^{۲۹} - *Ibidem*, fig. ۵۷.

^{۳۰} - Idem, *Iran. Parthes et Sassanides*, fig. ۱۰۳.

^{۳۱} - Idem, *Perse. Prpto-iraniens. Medes. Achemenides*, fig. ۴۲.

^{۳۲} - P. R. S. Moorey, *Catalogue of vthe ancient Persian bronzes in the Ashmolean Museum*, Oxford, ۱۹۷۱, pl. 22, fig. 129.

خیلی ناقص بوده است. لازم بود که آنها را از جاهای دیگر تحصیل می کردند.

در قرن چهارم قبل از میلاد، فرهنگهای بزرگ خاورمیانه از دادن تجربیات و دانش و آگاهی های غنی خود به مملکت جدید کوتاهی نمی کردند کارهای کوروش و داریوش مبتنی بر مشارکت مردمان متعدد شرقی منجمله یونانیان آسیا بوده است. ولی بیش از دیگران، ایلامیها^{۳۳} خود را تا حدی بخشده معرفی کردند. این که سازندگان کاخهای پاسالرگاد صنعتگران و فن آوران یونانی بوده اند، کارهای نیلاندر آن را مدلل می سازد^{۳۴}. بایگانی های تخت جمشید^{۳۵} و آثار کشف شده بر روی این صفا های شاهانه^{۳۶} حضور این کارگران را، که بی تردید رعایای شاه بزرگ بوده اند، تایید می کنند که خود او از این «همکاری» در «منشور بنیاد شوش»^{۳۷} صحبت می کند. این منشور درباره ساخت بناهایی چون کاخها است.

درباره تزئین هنری معمارانه این کاخها، که در آنها سیاهی لشگرها و مجلس آراها در مراسم مختص تمجید و ستایش شاه بزرگ، سرور جهان، نماینده خدای بزرگ در زمین، شرکت می کردند، آثار و بناهای ایلامی الهام بخش اینها بودند. شاهک های پارس، کم و بیش از همان موقع رسیدنشان در کوههای بختباری، این تابلوهای بزرگ ایلامی پیکر تراشی شده روی صخره های ناحیه را شناختند. نقش برجسته صخره ای کورنگون، نزدیک فهلیان، در جاده شوش به پاسارگتاد و تخت جمشید، به آنها ردیف طویلی از مؤمنان را در سه ردیف روی هم نشان داده بود که در جهت راست، همه کاملاً نبرخ، بطرف الوهیتی نشسته بر یک سریر می رفتند^{۳۸}. نقش برجسته نقش رستم، پیکر تراشی شده بر روی تخته سنگ صخره ای، قبل از این که بهرام دوم آن را پاک کند با این همه دو شخصیت روی دو انتهای آن باقی بگذارد،

^{۳۳} - درباره سازمان اداری دربار و بازمانده دیوان سالاری نگاه کنید به :

w. Hinz, "Ächamenidische Hofverwaltung", *Zeitschrift für Assyriologie*, Band LXI (1971), pp. 260-311.

^{۳۴} - C. Nylander, *Ionian in Pasargadae. Studies in Old Persian Architecture*, Uppsala, ۱۹۷۰.

^{۳۵} - G. G. Cameron, *Persepolis Treasury Tablets*. Chicago, ۱۹۴۸, *passim*.

^{۳۶} - E. Herzfeld, *Iran in the Ancien East*, London-New York, ۱۹۴۱, p. ۲۵۱ et pl. LXXII, en bas.

^{۳۷} - V. Schel, *Inscriptions des Achemenides a Suse*, Memoires de la Mission archeologique de Perse, t. XXI, Paris, 1929, p. 9. G. Kent, *Old Persian, Grammar. Texts. Lexicon*, New Haven, 1950, p. 144, W. Hinz, "Zu den elamischen Burgbau Inschriften Darius I. aus Susa", *Acta Antiqua Academiae scintiarum Hungaricaem*, t. XIX (1971), pp. 17-24.

^{۳۸} - E. Herfeld, *Archaeological history of Iran*, London, ۱۹۳۵, pl. III.

امکان بازسازی موضوعی مشابه با قبلی را، در کورنگون می داد که وقف همان الوهیت شده بود و جایی که حرکات سیاهی لشگر، بازهم به صورت نبرخ، به طرف الوهیت، از طرف راست به چپ بوده است.^{۳۹} ولی، بخصوص تعداد زیادی پیکرتراشی ایذه- مالمیر، که به معنی واقع کلمه کوه و قطعه سنگهای جدا شده را چون غربال سوراخ سوراخ کرده اتد، با تعداد زیادی سیاهی لشگر که باز هم همه به حالت نیم رخ هستند و همه به طرف شاه می روند، باید از سازندگان کاخهای هخامنشی الهام گرفته باشند. می توان یکی از این نقش برجسته های مالمیر^{۴۰} را با جزر راست یکی از درهای «تالار صد ستون» تخت جمشید، یا با حاملان تخت شاهی نقش رستم، یا بازهم با نقش پلکان شرقی آپادانا^{۴۱} مقایسه کرد.

این مراسم دینی یا سلسله ای (خاندانی) موجود در آثار صخره ای ایلامی ایذه- مالمیر، که به سختی يك قرن پیشاپیش به وجود آمدن امپراتوری پارس در جریان بوده است، به هنر هخامنشی «نمونه نقاشی های» از رشمندی را دادند که ایلامی ها آنها را به عنوان میراث برای جانشینان خود باقی گذاشته بودند، شده بود، به همانهایی که قطعا از قبل، در اواخر کشور پادشاهی نخلوع، شاهد اجراهای این پیکرتراشی ها بودند. پارسیان تنها کاری که باید می کردند، تغییر «نظم و ترتیب» شخصیتها بود تا قطعا به صحنه هایی برسند که در آنها در پی حالت نیمرخ سیاهی لشگرها بودند.

هنرهای کوچک اجرا شده پارسیان، هنرهایی که برای رسیدن اوج شاهانه مورد نظر، ناتوان بودند، خود را در موقعیت تعالی یافتن می یابند. بدیهی است که خارج از هنر درباری و دیوانی، تولیدات صنعتران پارس را می شناسیم، بخصوص کارهای زرگرها و منبت کارهایشان. اینها مربوط به آثار قابل تحسین جانوری بودند و صنعتگران، برعکس، به ندرت به طرحهای انسانی روی می آوردند.

هخامنشی ها که جبهه و ردای گشاد ایلامی را پذیرفته بودند، نه سلیق و نه امکانات را برای پیگیری شکل های جدید برای هنر بزرگشان نداشتند. احساس می شود همین که تزئین کتخشان اجرا می شد، هیچ چیزی الهام بخش شاهزادگان برای خلق چیز جدیدی نمی شد. هنر هخامنشی، بخصوص هنر کاخها،

^{۳۹} - P. Amiet, *Elam. Auvers-sur-Oie*, ۱۹۶۶, fig, ۴۲۷, A et B, et fig, ۴۲۸.

^{۴۰} - *Ibidem*, fig. ۴۲۲, ۴۲۴.

^{۴۱} - R. Ghirshman, *Perse, Proto-iraniens, Medes, Achemenides*, fig. ۲۵۴, ۲۵۲, ۱۶۰-۱۶۵.

در تمام دوره این سلسله به همان صورت باقی ماند و مطرح کردن انسان به صورت نیمرخ، همین که زیر بار آن رفتند و آن را پذیرفتند، برای بیش از دو قرن بدون این که کوچکترین پیچ و خمی را تحمل کند، به صورت منجمد باقی ماند.

* •

از سرنوشت تمام رخ، از این رسم و قاعده که هنر در طلوع تاریخی ایران آن را می شناخته و به آن عمل می کرده است، در جریان این قرن‌ها بی اطلاعیم. ولی، پذیرفتن این امر که دوره سلوکی در ایران می توانسته با بازگشت در هنر ایرانی این سنت‌های فراموش شده در زمان هخامنشیان سازگار باشد، نادیده گرفتن جریان شدید غربی است که در سرزمین این سلسله بیگانه احساس می شد. باید باور کرد که ریشه های هنر ایرانی، که حتی موجودیت آن را رد می کنند^{۴۲}، که هنر لرستان خلاف آن را اثبات می کند، عملاً در پاره ای قسمتهای ایران خارج تداوم می یابد، در افکار خارجی ها کمتر و بیشتر در سنت گرایان بروز کرده است. مشتقات آنها مجدداً در ایران ظاهر می شود که با موج جدیدی، موج پارتها، بازم ایرانیها، همراه است.

همانطور که در مورد مُد مو دیدیم، به شکل نوعی کوئینه هنری و قطعا از قرن اول میلادی شکل گرفته است، که به طور گسترده ای به طرف غرب تا شرق، از مرزهای حوزه های اردشیرها فراتر رفته است. نمی تواند بحثی درباره موضوع غیر از اینها باقی مانده باشد، با پذیرفتن حلقه مو، عمداً در پی بازگشت به سنت‌های ایران هخامنشی، با این سلسله ملی که آنها خود را هم وارثان و هم جانشینان آنها اعلام می کردند. حلقه به شکل حلزون در آرایش هخامنشی وجود داشته است، بر روی تمام آثار درباری پارس وجود دارد.

و تمام رخ؟

بی فایده نیست که بدانیم که دوره دای که کوئینه را می شناخته و در آن آرایش پارتی پرتو افکن بود ه است، نوع دیگری کوئینه وجود داشته که مثل قبلی گسترش داشته است و همان تمام رخ بوده و هنرهای دنیای روم را نیز متأثر کرده و تا حوزه هنر قندهار رواج داشته است.

^{۴۲} - E. Will, "La Syrie romaine entre l'Occident greco-romain et l'Orient parthe", *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures peripheriques* Paris, 1965, p. 522.

تمام رخ در زمان فرهاد سوم (۵۷-۸۶)^{۴۳} و نه در آشور در ابتدای قرن اول میلادی^{۴۴} ظاهر نشده بود. مسلماً، وقتی که این فرضیه ها را ایراز و پخش می کردند از تاریخ واقعی نقش برجسته هونگ نوروژی بی اطلاع بودند که شناسائی و انتساب آن به مهرداد اول^{۴۵} بطور عمیقی بررسی مسئله تمام رخ در هنر پارتی را تغییر میدهد (لوح هشتاد و چهارم، ۳). از قبل، جای این نقش برجسته توجه را بر روی ناحیه ای جلب می کند که برای برپائی آن توسط به وجود آورنده دولت پارت انتخاب شده است که همان ناحیه ایذه-مالمیر و شامی است. در آنجا، باید مرکز سیاسی مملکت ایلامی را در هنگام فتح پارت باشد، دست کم آخرین جای مقاومت ایلامی ها در مقابل مهرداد اول نبوده است، کسی که غارت معبد شامی را به بار آورده است.

مهرداد سوار اسب و به دنبال او پیشخدمتی حامل مگس پران است^{۴۶}، "این قسمت ... دارای ها شکوه و جلال شاهانه". شاه مطلقاً از نیمرخ است. موهایش که ردیفی از حلقه ها به دور پیشانی اش را تشکیل می دهند، در یک نیمتاج فشرده شده اند. فرنچ بلندی پوشیده و روی آن ردائی انداخته که چینهای موازی منحنی را بر روی سینه تشکیل می دهد. دست چپ دهنه را گرفته است، شیئی که در دست است دیگر قابل شناسائی نیست. اسب او در حال راه رفتن است و یک پای جلویی را بلند کرده است. هنرمند با ارائه دقیق مرکب از روبرو دقت خاصی برای ارائه جزئیات ساز و برگ اسب، مهار و حتی زره سر اسبان جنگی که نشان دادن آن روی سر حیوان نیمرخ دشوار است، بکار برده است.

شاه به سوی چهار شخصیتی می رود که به صورت کاملاً تمام رخ ردیف ایستاده اند. حالت پاهایشان به یک شکل است، پای راست نیمرخ و پای چپ از روبرو نوک پا به طرف زمین است. هر چهار تن فرنچ بلند چسبان بر تن دارند که سه پارچه دراز و باتریک تشکیل شده و با کمبندی بسته شده است و شلوار گشادی

^{۴۳} - E. Will, "Art parthe et art grec", Etudes archeologiques classiques, vol. II, Paris, ۱۹۵۹, p. ۱۲۸,

^{۴۴} - D. Schlumberger, "Descendants non-mediterraneens de l'art grec" Syria, vol. XXXVII (۱۹۶۰), p. ۲۷۲, note 5.

^{۴۵} - L. Vanden Berghe, "Le relief parthe de Hung k,v,vcd", Iranien Antiqua, vol. III (۱۹۶۳), pp. ۱۵۵-۱۶۸, pl. LIII-LVI.

^{۴۶} - درباره مگس پران و خاستگاههای شرقی آن نگاه کنید به :

P. Bernard, "Remarques sur le décor sculpté d'un edifice de Xanthos", Syria XLII (1965), p. 270 et notes 3, 4, 5, 6 et p. 271, notes 1, 2, 3, 4.

که در مچ پاها جمع و در کفش فرو برده شده است که چینه‌های آن حلقه‌هایی را، با تقارن دقیقی، به دور ران تشکیل داده اند

شخص اول، خیلی بزرگتر از بقیه، تاج پاپ‌گونه بیضی شکلی بر سر دارد که از دو سوی آن دو دوسته مو بر روی صورت افتاده است. دارای ریش و سبیل است. بازو راست او به حالت سلام به شاه بلند شده است؛ دست چپ او بر روی قبضه شمشیر بلدش است که به کمربند بسته شده است. اسحله دیگری که کوتاهتر است: خنجر کوتاه، به شلوار بسته شده که نوک آن از شکاف مختصری از فرنج خارج شده است. اسحله ای سنتی است که هر فرد پارسی در هر سطح اجتماعی آن را حمل می‌کند. این اسحله همیشه در دسترس دست راست است. لباس این مرد که قد و قواره، آرایش سر و کلاه و اسله‌هایش نشان از رئیس یا شاهزاده بودن دارد چینی دیده نمی‌شود.

بعد از یک روحانی اساکه پوشاکی لوله شده، که روی شانه چپ انداخته و در جلوروی به پائین افتاده، قابل شناسایی است (یک زائر؟). او نیز ریش و سبیل دارد، بازوی راست او به حالت احترام بلند شده است. اسحله او فقط خنجر کوتاهی است که در فرنج بدون چین او جای گرفته است. دو نفر بعدی که مانند نفر قبل لباس پوشیده اند، با فرنجی آویخته بدون چین، باید ملازمان شاهزاده باشند. هر دو دستها بر روی سینه در هم فرو رفته، به حالت احترام ایستاده اند. هرکدام با خنجری کوتاه مسلح هستند.

صحنه توسط دو عقاب حالت تحرك دارد. یکی به طرف مهرداد پرواز می‌کند؛ شاخه ای بر منقار و تاجی بر چنگال‌ها دارد. عقاب دیگر تاجی بر منقار دارد و به طرف شاهزاده پرواز می‌کند. این موضوع تابلو باید صحنه ای از اعطای منصب باشد: مهرداد شاهزاده و احتمالاً شاه الیائی را بر تخت خودش تایید می‌کند. ماجرات باید مربوط به اندکی پس از فتح این مملکت در حدود ۱۳۹ قبل از میلاد باشد.

مهرداد اولین پادشاه ایران است که او را سوار بر اسب روی یک اثر با محتوای سیاسی می‌بینیم مثل این است به این ترتیب در صدد است بر خاستگاه کوچ نشینی سلسه جدید فاتح تاکید کند. از نیم رخ نشان داده شده و آرایش سر او دارای حلقه‌هایی در اطراف پیشانی است. که از هخامنشیان به ارث برده است. ، دقیقاً مثل خادمی که حامل مگس‌پران است، در حالی که از طریق نیم تاجی که موهای او را در برگرفته است، تاکید بر جانشینی سلوکی‌ها دارد. همه اینها در یک چهارچوب عناصر

يك هنر گزينشي جاي مي گيرد كه راه خود را مي جويد. ملازمان و بقيه تركيب تابلو و ويژگي روايي آن را درهم مي ريزد. چهار شخصيت در مقابل شاه به حالت تمام رخ كامل صف كشيده اند. پادشاه به طرف آنها مي رود و دو نفر اول حالي گرفته اند كه معمولا بايد طرف خطابشان شاه باشد ولي در واقع و در اثر تمام رخ بودنشان، رو به تماشاچي دارند. هيچ نوع رابطه مشهود بين شاه، موضوع اصلي تركيب، و شاه محلي همراه با ملازمان او كه در آنجا براي اداي احترام با مهرداد حضور دارند، وجود ندارد ولي در اثر تمام رخ بودنشان اين احترا شمال همه مي شود جز مهرداد.

اين غيرمنطقي بودن براي شگفت انگيز بكار بردن تمام رخ است كه اين چنين گسترده توسط پارتها در ارائه هاي هنري اشان وارد خواهد شد.

هنرمندي كه نقش برجسته را تركيب کرده، آن را عاري از تفنن و گيرائي کرده است. او فقط در پي توضيح و يك جمع بندي است كه در آن جزئيات در درجه اول قرار دارند؛ او در آنجا مردان به صف كشيده اي را در حالي با صلابت به نمايش گذاشته است و isocephali را در آن وارد کرده است كه مشرق زمين قديم از هزاره هاي قبل به آن مي پرداخته و ان را روي شاهك اليمائي پياده کرده كه تصوير او بزرگتر از تصوير اعضاي ملتزمين اوست زيرا كه مهمتر است. بر روي فرنج چهار مرد هيچ نوع چين و شكني ديده نمي شود و آن را به صورت خطي و با همگوني يكنواخت نشان داده است. در اين شخصيت اها همه چيز تحت الشعاع به تصوير در آوردن تمام رخ قرار گرفته است. ، همه چيز ضد هلني است. قاعدا اين تابلو بايد سلسله اي از اعمال را بيان كند. شاه عملي را انجام مي دهد، اسب در حال راه رفتن است، دو عقاب در حال پروازند، شاهزاده يا شاهك محلي و ملتزمين او براي پادشاه ابراز احساسات مي كنند. و با اين همه، هيچ چيزي تكان نمي خورد، همه چيز تحت تاثير بي حركتي است، همه فعاليت ها منجمد شده است.

نقش برجسته عميقا غير مذهبي است ، هيچ الوهيتي ناظر بر كار مهرداد نيست. دو عقاب، با منشا غربي، توضيح دهنده معنائي هستند كه شاه مي خواسته به اثر دهد، يعني به رسميت شناختن سالاري خودش از طريق دست نشاده جديد اليمائي اش. نقش برجسته مهرداد به محيط جديد ايران تعلق دارد كه عاري از فرهنگ شكل آفريني هلني است و در جستجوي راه خود و آرمان خاص خود است.

هنرمند مي خواهد از تمام آنچه كه هنر هلني مي توانسته به او بدهد بي اطلاع باشد: يعني پرسپكتيو، سايه روشن، واقع گرائي، تناسب. در اين اثر هيچ چيزي امكان برملا كردن يك

تاثیر واقعی از هنر یونانی را و باز هم دستکم تمام رخ را نمی دهد. این يك هنر محلی ، ملی است که در حال خلاص شدن و آشکار کردن خود است. از نقطه نظر تصویری و شمایل شناختی ، يك انقلاب است، خواستی که می خواهد به هنر يك دید جدید واقعی بدهد. به نظر ما، ظهور مجدد تمام رخ در هنر ایرانی تاییدی بر حالت دوگانه است که تظاهرات آن را باید تحت آن حالت دید: میراث دریافت شده از هخامنشیان و دلیل خطوط تنگاتنگی که پارتها با سرزمینهای خاستگاه خودشان برقرار می کنند. ویل توجه را به تغییرات بی شماری جلب می کند که در بین پارتها پس فتح بین النهرین ، موقعی که «تعدادی عناصر یونانی غیرقابل اغماض» را گرد آورده اند، به وجود آمده است. او مطمئن است که هنر پارت موفق به تاثیر پذیری خود از آن نشده است. کمتر از نیم قرن پس از نقش برجسته مهرداد اول، درباره نقش برجسته مهرداد دوم که آن هم صخره ای و در بیستون است، چه می یابیم؟ آرایش سر شاه و ساتراپها ، اینها نیز مثل آرایشهای پیکرتراشیهایی شامی و بعضی از آرایشهای برد نشانده، همانند مد یونان است؛ همه ساتراپها و مهرداد دوم به حالت نیمرخ هستند^{۴۷}. همین مولف با صحبت از ستونهای یادبود آشور (۸۹ یا ۹۰ قبل از میلاد) ، به هنر آنها ویژگی یونانی-شرقی می دهد، که قاعده صحیحی است^{۴۸}. ارائه به حالت نیم رخ در هنر سلسله ای و خاندانی صخره ای باز هم در اواسط قرن اول میلادی تداوم می یابد که نقش برجسته پیکر تراشی شده بر روی قطعه سنگهای صخره ای نزدیک به روستاهای باتاس-حریر روی جاده اربیل به روانرود موید آن است که در آن ایزات دوم (Izqte II) شاه ادیابن (Adiabene) (۶۲-۳۶) را باز می شناسیم^{۴۹}

^{۴۷} - "L'art sassanides et vses predecesseurs", Syria, vol. XXXIX (۱۹۶۲), pl. II, ۳.

^{۴۸} - *Ibidem*, p. ۴۹.

^{۴۹} - تعیین هویتی که H. von Gall کرده است به نظر قانع کننده می رسد. نگاه کنید به :

R. M. Boehmer und H. von Gall, "Das relief bei Batas-Herir", *Bagdader Mitteilungen*, Band 6 (1973), p. 72

ss.

ولی چوگان شاهی بلندی که حلقه هائی بر آن است و شاهزاده یا شاهک در دست چپ دارد، یونانی نیست، بلکه پارسی است؛ در باره شیئی در دست راست دارد، به نظر میرسد کمان است که خمیدگی های آن در مقابل شکل، بر روی pl. ۳۰; et ۲, ۲۹. pl. مشهوداند. یک چوگان شاهان یا یک نیزه ، بر روی يك حلق یا يك کمان دو نماد شاهانه است که شاهان هخامنشی بر روی کم و بیش تمام پولهای طلائی خودشان دارند. نگاه کنید به :

ولي از قبل انقلابي که در راستاي دادن تحويري در حالت به وقوع پيوسته بود: در نقش برجسته هاي آنتيوخوس اول در نمرود داغي، پائين تنه شاه و خدایان را به صورت از روبرو نشان ، و بالاتنه را به حالت سه زخ و سر را به حالت نیم رخ نشان مي دهد ، در حالي که ردیف الوهيتها و خدای نشسته روي تختهايشان که مانند قطعات سنگ است ، دقیقاً از روبرو است.^{۵۰} بر روي نقاشیهاي دیواري کوه خواجه، چند سر نادر به حالت نیم رخ هستند ولي اکثریتشان حالت سه رخ دارند (قرن اول میلادي)^{۵۱}، که به نظر مي رسد تاییدی بر مرحله اي از بازگشت به تمام رخ است، زیرا این حالت فقط «نوعي از نگاه تمام رخ» است.^{۵۲}

به نظر مي رسد که قرن اول میلادي قرن گذر از نیم رخ به روبرو در هنرهای آسیای دروني است. تعداد آثاری که بر روي آنها آرایش ملي پارت به شکل حلقه هاي حلزوني با تمام رخ شخص ارائه شده . «همراه» شده متعدد است. این مورد به مؤمنانی مربوط مي شود که در طرح روي ظرفي پارتی آشوري در حال ادای نذر یا قربانی کردن هستند.^{۵۳} تعداد زیادی از آثار دورا-اوروپوس به این قاعده دوگانه پاسخ مي گویند.^{۵۴} در پالمیر، نقش برجسته بعل شمین، که در آن اطراف بعل شمین را الگلیبول (Aglibol) و ملک بل (Malakbel) گرفته اند (ابتدای قرن اول میلادي)، این دوره تحول را به تصویر مي کشد زیرا موهای الوهیت اصلی بلندند در حالي که موهای دو الوهیت دیگر به حالت حلقه حلزوني هستند، در حالي که هر سه از زوبرو هستند.^{۵۵} اثر شوش به هیچ وجه متفاوت نیست زیرا ساتراپ

E. Babelon, *Les Perses Achemenides*, Paris ۱۸۹۳, pl. I et II.

ایزات دوم که بر روي نقش برجسته خود همان نمادهائی را حمل مي کند که شاهان هخامنشی حمل مي گذردند، در صدد تاکید بر مشروعیت و قانونی بودن قدرتش است و مثل آنتيوخوس اول ذکماژن، چند دهه قبل از او، جانشینی هخامنشی خود را تایید مي کند که ایزات عربي بود که دین خود را تغییر داد و یهودی شد.

^{۵۰} - R. Ghirshman, *Iran, Parthes et Sassanides*, fig, ۷۹, ۸۰, ۷۲.

^{۵۱} - *Ibidem*, fig. ۵۵, ۵۸, ۵۶, ۵۷.

^{۵۲} - Seyrig, *Syria*, vol, XVIII (۱۹۳۷), p. ۳۹, note ۱.

^{۵۳} - R. Ghirshman, *op. cit.*, fig. ۶۰.

^{۵۴} - M. Rostovzeff, *Dura and the oriblem of parthien art*, fig, ۳۸, ۴۰, ۴۱, ۵۰.

^{۵۵} -R. Ghirshman, *op. cit.*, fig. ۸۴.

هواساك داراي آرايش حلقه اي است و او هم مثل شاه اردوان پنجم از روبرو ايستاده است^۶

مي توان اين موفقيت دوگانه آرايش پارتي و تمام رخ را تا قندهار دنبال كرد، زيرا آن چه كه هنر پالمير، دورا- اوروپوس و هترا با آشور، در مغرب در اختيار مي گذارد، در هنر هم مذهبي و هم خانداني بر روي آثار هند شمال غربي در دوره كوشان، بخصوص در قرن دوم ميلادي پيدا مي شود^۷. اينجا و آنجا، مركز پرتو افكني يكي و آن ايرانيان پارتها است: كه «سلطه و فرنبرداري» ارائه تمام رخ به وسيله حجاري و نقاشي از آنجا مي آيد.

زير اين فشار هستيم كه هر دو قاعده، يعني آرايش حلقه اي و تمام رخ، با هم حركت مي كردند و در هنر پارت و در هنر هائي ظاهري مي شدند كه براي غير محسوس نبوده است، گوئي كه عكس العملي در مقابل چيزي بوده كه در گذشته از مغرب مي آمده است. و اگر بتوانيم «تأثير واضح نقش برجسته يوناني» را بر روي نقش برجسته پارت ها بپذيريم^۸، بيشتر در ارائه نيم رخ است كه بايد آن را بازشناخت و نه در تمام رخ كه مثل يك چالش پارتيان با مغرب است كه به هنر پارت بر مي گردد.

باشد كه در اين مورد اشتباه نكنيم. موضوع براي پارتيان اين نيست كه عليه يونان و روم قد علم كنند، بلكه بازگشت به آرمان خودشان است و بازيابي آن چه كه ميراثي را تشكيل مي دهد كه هنر ايراني از مدتها قبل آن را داشته است: «ريشه ها» ي اين هنر را، كه چنين ريشه هائي را داشته است، رد کرده اند. ما نمي توانيم پيرو ويل باشيم وقتي كه او مي پذيرد كه تمام رخ «در اصل احترامامي بوده كه مشرق زمين به مغرب زمين در تاريخي مي گذاشته كه در آن تاريخ يونان هميشه برق درخشان غير قابل مقايسه اي را ساطع مي کرده و به مثابه منبع يك تمدن مافوق ظاهر مي شده است»^۹. بخصوص در ردیف دید سيريگ قرار نمي گيريم كه برعكس، مي نويسد اگر اين گرايش مردومي تمام رخ، اندك اندك حوضه مدیترانه را قبضه کرد، فقط وقتي توانست عمل کند كه به تدريج روحیه يوناني،

^۶ - *Ibidem*, Fig, ۷۰,

^۷ - H. Ingholt, *Gandharan art in Pakistan*, New York, ۱۹۵۷, fig, ۲۰۴, ۲۰۵, ۲۱۳, ۲۱۹, ۲۲۷, ۲۳۳, ۲۴۹. J. M. Rosenfield, *The dynastic arts of the Kushans*, Berkeley and Los Angeles, 1967, fig, 59, 73, 92, 167,

^۸ - E. Will, "Art parthe et art grec", *Etudes archeologiques classiques*, ۱۹۵۰, p. ۱۲۹.

^۹ - *Ibidem*, p. ۱۳۴.

بینش اساسا هیجان انگیز هنر و الزامات ضروری برای بیان روابط علیت یونان، افول کرد»^{۶۰}. تمام رخ فقط وقتی دوباره از قرن اول بعد میلاد روی آثار خلق شده توسط هنرمندان رایج می شود که با سنت هایشان سازگارتر بوده است. این شکل، با احساسشان برای داشتن دلیل برای کنار گذاشتن نبرخ به مثابه فرم بیگانه هماهنگ بوده است. باید باور کرد که این قاعده را، که قواعدحقیقت نمایی را نمی دید، یک ایرانی همان عصر پیش از آن می دیده، تا همان تصویری را که با نیم رخ ارائه شده و حتی اگر پاسخی نیز به حقیقت می داده است. این اولویت را، که در زمان هخامنشیان از بین رفته بود، یا فقط خیلی ساده در اثر شرایط تاریخی کورسوئی از آن باقی مانده بود، آریائی و ایرانی جدید، یعنی پارتی، می بیند که او هم، مثل پیشینیان خود که پنج قرن قبل از او انجام داده بودند، از استپ های اروپائی آمده و از راه رسیده بود، و مثل آنها آنچه را که سرزمینهای دور دست را تکان می دهد برای دریافتن و ارزش دادن به همراه داشتند.

کوچ نشینان جدید با خاستگاه آریائی، در قرن سوم قبل از میلاد در روسیه ظاهر شده بودند، بنابر این در همان عصری که پارت ها در ایران ظاهر شدند، و هنر آنها نیز پاره ای علاقه برای تمام رخ را بروز می دهد. این مورد برای دفاع از فرضیه ما نیست که طبق آن: خاستگاه این قاعده مربوط به کوچ نشینان است و آنها در هنرشان در جستجوی چنین قاعده ای بودند^{۶۱}: یعنی همین قانون تمام رخ که «بر روی تمام تلاشها و آزمایشهای تجسمی انسانهای نخستین سنگینی می کند»^{۶۲}.

به این ترتیب، تمام رخ ناگهان هنگام رسیدن اولین شاه بزرگ پارت، مهرداد اول، و بر روی تنها اثر صخره ای او، ظاهر می شود. این تمام رخ بر روی سواحل فرات همراه پارتها است، که در آنجا این تمام رخ در مملکت سلوکیها ناشناخته بوده و علیرغم مرگ آنتیوخوس چهارم که مهرداد بطور غیر مستقیم مسئولیت این مرگ را به دوش می کشید، هنوز برپا بود.

^{۶۰} - H. Seyrig, "Sur quelques sculptures palmyreniennes", *Syria*, vol. XVIII (۱۹۳۷), p. ۴۰.

^{۶۱} - M. Rostovtzeff, *Dura and the problem of Parthian art*, p. ۲۳۹ et notes ۱۱۲, ۱۱۳, ۱۱۴.

^{۶۲} - A. Foucher, *L'art Greco-bouddhique du Gandhara*, vol. II, ۲, p. ۷۵۰.

پس از دوره کوتاهی که هنر پارت در قابلیت مقاومت خود تردید دارد، دیگر هنر یونانی-رومی نشانی وی آن ندارد. اولی‌تر این که، هنر پارت داشتن امتیاز بر روی هنرهای آسیای غربی و هنرهای مدیترانه شرقی را از سر می‌گیرد. به نظر می‌رسد که تأثیرات آن در دنیای رومی بطور پراکنده و کهگانه از دوره هادرین، و قطعاً در زمان مارك-اورل بر روی اثر «خانوادگی» افس و روی ستون او در روم، که بر روی آن ارائه امپراتور، از روبرو، بر اساس الگوی ایرانی^{۶۳} انجام شده است، دوباره احساس می‌شود. تمام‌رخ بدل به زیبایی شناختی جدیدی می‌شود که خوشایند هنر می‌گردد مثل هنر زمان سپتیم-سور و همچنین طاق صرافان Arc des Changeurs او در روم و طاق لپتیس ماگنا Leptis Magna که بر روی آن امپراتور و تمام خانواده اش از روبرو هستند، البته با حذف فکر جنبش، که اثر برای همین منظور آنها را در بر گرفته است. مخالفی وجود ندارد که در این کارهای هنری توسعه و وسعت پرتو افکنی هنر پارت دیده شود.

* .
* .

به نظر ما، تخصص هنر پارت در ارائه تمام رخ است که در آن باید سنتی ناشی از یک‌گریزه و از هوشی جستجو کرد که نمایش شکل انسانی را مد نظر دارد که نه فقط به مثابه میراثی از گذشته است بلکه طور دیگری نمی‌توان آن را دید. تمام رخ که با پارت‌ها به ایران رسیده است، به نظر می‌رسد که بطور کلی مثل ارائه تک‌چهره روم جمهوری، وابستگی شدیدی به تمام‌رخ داشت، و هنگام تماس هنرش با هنر یونان، همبین تمام رخ کنار گذاشته شد، همین تمام رخ در ایران در دوره کوتاهی مَه‌ری به هنرها زد و این مَه‌ر در مقابل هنر یونان پاک شد.

نگاه تمام‌رخ بازگشت خود را به زور به نزد پارسیان در دوره ای بروز می‌دهد که در آن جنبش ملی موجب عکس‌العملی می‌شود. این قانون قراردادی با پیگیری گام‌های پیروزی اش در ایالت‌های شرقی رومی‌ها نفوذ می‌کند و حتی با تحمیل خود بر هنر روحانی بودائی قندهار، هنر رسمی امپراتوری را،

^{۶۳} - R. Bianchi-Bandinelli, *Rom. Le centre du Pouvoir*, Paris, ۱۹۶۹, p. ۳۲۴.

شاید با بیدار کردن سنت های قدیمی هنر جمهوری، تحت تاثیر قرار می دهد.

دیدن تجربیات یک هنر رو به زوال در شدت و حدت و شور و شوق استثنائی که هنر پارت با آن، تمام رخ را در خطوط و فراوانی تجسمی کثرت می بخشد، در این هنر پارت، بازگشت آن به سنت های وابسته به شکل های غیر کلاسیک قدر ناشناسی خواهد بود. تمام رخ نشان دهنده انهدام فرهنگی نیست. بازتابی از جهان بینی مردمی است که آن را در حال و هوای مردمی، در مقابل هنر یونان و در مقابل انزجار انتقال دید تمام رخ به یک اصل ترکیب، ساخته و پرداخته و آهنگاری کرده است. دوره ای که در آن تمام رخ در هنر آسیای غربی نفوذ می کند، از همان ابتدا پایان دوره کلاسیک تبرد علیه قدرتهای جدید پویای هنر غربی و بربر را آماده می کند، نبردی که با ظهور قدرتهای روحانی که هنر قرون وسطی را به وجود خواهد آورد، پایان می پذیرد.

نتیجه

حفاری بردنشانده و مسجد سلیمان اولین پژوهش اجرا شده در ایران است که امکان پیگیری زندگی مذهبی ایرانیان را تقریباً بدون گسیختگی، در طول دوازده قرن فراهم کرد. از موقعی که می‌توان به چگونگی رسیدن قبایل پارس به جنوب غربی ایران پی برد، اولین احساسی که از استقرار آنها حاصل می‌شود وابستگی عمیق آنها به مذهبشان است. این قبایل با برپا کردن صفاها، این تل‌های مصنوعی مقدس، مراسم آئینی خود را برای ایزد اصلی‌اشان یعنی اهورامزدا، «پروردگار دانا» روی آنها انجام می‌داده‌اند. از همان ابتدا، در آن گذشته دور، صفا متناسب با مقیاس انسان نیست (لوح صد و سی و یکم و صد و سی و دوم).

این مذهب سختگیر و صریح، با کوروش به پیروزی رسید و سرشت و روان محور عصری را برملا کرد که در آن دوره روی «دنیای متمدن از یونان تا چین» دمیده می‌شد.^{۶۴} اجرای مناسک آئینی و مذهبی آنها فقط مستلزم یک پودیوم و یک آتشگاه یا خلوتگه کوچکی برای حفظ و نگهداری آتش مقدس بود و دیگر هیچ؛ چنین صلابتی هرودوت یونانی را، که همیشه اجرای مناسک مذهبی خودش را در بناهای مجلل و باشکوه دیده بود، شگفت زده کرد.^{۶۵} در نزد ایرانیان، مراسم مذهبی همیشه در هوای آزاد اجرا می‌شده و هیچ نوع وابستگی به هیچ نوع بنایی نداشته است. در مورد آتشگاه، این آتشگاه در یک مکان بی‌پیرایه و کم و بیش مخفی، که در ضخامت قالب‌بندی صفا تعبیه می‌شد، قرار می‌گرفت. در این صلابت معمارانه، فقط پلکانهای آن باید با شکوه و جلال و عظمت خود توجه مؤمنان را به خود جلب می‌کرد و آنها را دعوت به آمدن به مکان مقدس می‌نمود. وابستگی تغییرناپذیر به مذهب نیاکان و حالت آئینی آن بیان کننده حرکتی است که داریوش انجام داد که آیدنه‌هایی را که گئومات ویران کرده بود،

^{۶۴}- A. R. Burn, *Persia and the Greeks, The Defence of the West, c. 546-478 B.C.* London, 1962, p. 150.

^{۶۵}- این تایید هرودوت (کتاب اول، ص ۱۳۱) چنان به نظر ویسباخ (Weisbach) عجیب آمد که علیه آن برخاست (Z.D.M.G. ۱۹۰۷, p. ۱۲۱) :

"es wird hohe Zeit der Behandlung des Vasters der Geschichte endlich einmal aufzuräumen"

نگاه کنید به .:

C. Clemen, *Die griechischen und lateinischen Nachrichten über die persische Religion*, Giessen ۱۹۲۰, p. ۰۰, n. 1.

با این همه، هرودوت حق داشته است.

بازسازی کرد و نیز بیان کننده حرکت خشایار شاه است که دایودانه‌ها را در ماد مسدود و از آنها سلب تقدس نمود. آیا همین احساس نبود که در مصر کمبوجیه را وادار به ویران کردن معابد آن کرد^{۶۶}؟

پس از این که قبایل پارس، متفرق در دره‌های جنوب غربی زاگرس، با هم متحد شدند و در فاصله چهار نسل اولین امپراطوری جهانی را در تاریخ آسیای غربی به وجود آوردند، این سختگیری مذهبی می‌توانسته چه مجوزی برای بالیدن به مکانهای آئینی بدهد؟ مذهب برای ارتقاء خود، با مذهبیت خود، کدام کوششی را می‌توانسته در سطح کاخهای باشکوهی انجام دهد که کوروش و داریوش در پاسارگاد و پرسپولیس برپا کرده بودند؟ معماری مذهبی این اقوام عبوس تر و تنگتر از تمام معماری‌های مذاهب هم‌عصر آن زمان بوده و فقط سه عنصر: صفا - پودیوم-آتشگاه را در بر می‌گرفته است؛ و بازهم در چهارچوب همین معماری است که تمایلات شاهان محلی می‌توانسته در راستای تجهیز ایمان مذهبی آثاری که شایسته قدرشان بوده تحول و تکامل یابد.

تنها قسمت این مجموعه که قابلیت آن را داشته تا برای جنبه مادی دادن به ستایش الوهیت، تغییر شکل دهد، جایی بوده که آتش، یعنی عنصر مقدس، در آن حفظ می‌شده است. بر مبنای همین روند است آتشگاه در زمان کوروش و سپس در زمان داریوش به صورت برجی باشکوه، سخت و بی‌پیرایه و مسلماً بدون منفذ برپا می‌شده که بازهم، علیرغم توده حجیم آن که به ارتفاع چهارده متر از تخته‌سنگها ساخته می‌شد، چیزی اضافه بر یک اتاق کوچک نبوده است، اتاقی که در ارتفاعی در انتهای یک پلکان جالب توجه و باشکوه قرار می‌گرفت. به همین ترتیب است که برج در حال انهدام پاسارگاد (زندان سلیمان)^{۶۷} و برج نقش رستم (کعبه زردشت) خودشان را در معرض دید آیندگان می‌گذارند. داریوش با بازسازی برجی نظیر برج پاسارگاد در نقش رستم و با جایگزین کردن تخت‌جمشید به جای پاسارگاد، کاری جز پیگیری نمونه‌های کوروش نکرده است. تشریفات حمل آتش مقدس در زمان کوروش و در اولین پایتخت امپراطوری، که آن را گزنفون (Xenophon, Cyropédie, VIII, III) توصیف کرده، امکان از نظر گذراندن نقشی را می‌دهد که این عنصر مقدس قابل احترام ایفاء می‌کرده است. در رده همین فکرمایه است که باید اجراهای یک شاه محلی

^{۶۶}- A. Cowley, *Aramic papyri of the fifth Century B.C.* Oxford 1923, n. 30, p. 113. B. Porten, *Archives from Elephantine. The life of the ancient jewish military colony.* Berkeley & Los Angeles, 1963, p. 122.

^{۶۷} - تنها یک دیوار با تمام ارتفاع خود از این برج باقی مانده، با سنگفرشی از یک گیلوئی در سر جای خود، ولی جابه‌جا شده است.، که بطور عجیبی احساس می‌شود که در هنگام وقوع زلزله ای چرخیده و و چهار پنجم اثر را به زمین افکنده است. این مسئله را به داور زلزله‌شناسان وامی‌گذارم.

الیمائی را درك کرد (آیا او کامنیسکی‌رس اول Kamniskires I در اواسط قرن دوم قبل از میلاد بوده است؟)؛ این شاه محلی که از طریق جنگ یا تجارت غنی شده بود، در حرکتی که در حق مذهب خود انجام داد و مشابه با حرکت شاهان بزرگ هخامنشی بود، صفت مقدس برده نشانده را بزرگ کرد و سطح پودیوم آن را افزایش داد. این اعمال ناشی از مراحم و عنایات قدرتهای شاهانه یا شاهان تیولدار و رعیت شاهان بزرگ، موجب می‌شده تا تمام امکاناتی که ساختار کل مذهب در حوزه غنابخشیدن به آثار ساختمانی آن عرضه می‌داشته، بخشکند و به تحلیل بروند.

این بی‌پیرایگی در سازمان آئینی مذهب ایرانیان قرن‌ها دوام می‌یابد. به نظر نمی‌رسد که اصلاحات اردشیر دوم، که ایزدبانوی آناهیتا و ایزد میترا را در پانتئون رسمی مزدائی هخامنشیان وارد می‌کند، آنطور که باید و شاید تغییری در سازمان تشریفات و مراسمی به وجود آورده باشد. این مکانهای عالی را هیچ نوع تمثالی از ایزدان و الوهیتها تزئین نمی‌کرده است؛ اهدا آن توسط مؤمن به نظر خیالی می‌رسد.

فتح اسکندر، هیچ نوع تغییری را در مورد اجرای آئین ایرانیان به آنها تحمیل نمی‌کند؛ زندگی مذهبی آنها بدون برخورد و انقطاع ادامه می‌یابد. ولی چهارچوبهای «بیرونی» آن در همه جا به یک شیوه ارائه نمی‌شده است: بردنشانده از حضور عناصر بیگانه بر روی زمین خود بی‌اطلاع بوده است، برعکس مسجد سلیمان که در آنجا بنیاد یک اجتماع نظامی مقدونی گذاشته شده بود. روی صفت موجود ولی بزرگ شده مسجد سلیمان در همسایگی بلافصل مکان مقدس بومیان، معابد آتنا و هرکول^{۶۸}، الوهیت‌های یونانی، برپا می‌شوند. دو اجتماع به موازات هم مراسم آئینی مذاتهب خود را اجرا می‌کرده‌اند و همین نزدیکی نتایج عمیقی در سرنوشت مذهب مزدائی داشته است. این دو محوطه طرق متفاوتی را صی می‌کرده‌اند که همین تفاوت نشانگر نوعی نابرابری است که در هلنی کردن ایران نقش اساسی داشته است. اگر دورا-اوروپوس تحت سلطه سلوکی‌ها، پارتها و رومی‌ها باقی ماند، مسجد سلیمان چهار سرور را به خود دید: پارسی‌ها، سلوکی‌ها، پارتی‌ها و ساسانی‌ها. آثار بازمانده در بردنشانده فقط امکان افشای دو سرور را می‌دهد: پارسی‌ها و پارتی‌ها. قبل از ابتدای (?) دوره میلادی، هیچ نوع تغییری روی صفت مقدس آن حاصل نشده است.

فتح مسجد سلیمان به دست پارتی‌ها را غارت و انهدام یکی از معابد هلنی آن، که به زودی بازسازی شد، نشان داده است. همچنین به موازات این تغییر سیاسی، تحولی نیز در اعمال

^{۶۸} قابل ذکر است که همین برتری برای این الوهیت در هترا نیز شناخته شده است. نگاه

کنید به S. Downy, *op. cit.*, p. ۸۵.

مذهبی ساسانی به وجود آمد، و این بی‌نظمی عمیق در مناسک آئین، نشانگر این تحول در آینده بوده است. الوهیت‌های ایرانی صاحب معبد می‌شوند: معابد الوهیت‌های ایرانی جانشین معابد هلنی الوهیت‌های یونانی می‌شوند. به آئین‌های آناهیتا و میترا معبدی اختصاص می‌یابد که قبلاً، پیش از تخریب آن، آتنا در آن معبد نیایش می‌شده؛ ایزدبانوی ایرانی نیزه آتنا را به ارث می‌برد؛ معبد هرکول به ورثرانگا واگذار می‌گردد. هیچ نوع تغییری در آئین اهورامزاد به وجود نمی‌آید و این آئین همچنان وابسته به پودیوم باقی می‌ماند.

این پودیوم و دو معبد مذکور، روی صفه مقدسی برپا می‌شوند که برای ستایش چهار ایزد مذهب ایرانی اختصاص یافته است، به گفتاری دیگر به یک چهارگانگی زروانی. این صفه احتمالاً در مسجد سلیمان باید از قرن اول قبل از میلاد برپا شده باشد.

مدرکی وجود ندارد که بر اساس آن بپذیریم که مذهب مردم ایران در زمان سروران پارسی «به حد بسیار پائینی سقوط کرده بود»، یا باور کنیم که همین مذهب «در موقع بر تخت نشستن اردشیر اول در نابسامانی بی‌حد و حساب» به سر می‌برده است.^{۶۹} چنین امری فقط نوعی استنباط از روی قرائن و یک ادعا بوده است، نوری که کشفیات ما بر آن تابانده خلاف آن را می‌گوید. مسلماً، همانطور که زهنر (R. C. Zaehner) می‌گوید، درست است که منابع مربوط به مذهب ایرانیان این دوره بسیار نادر است. با این همه، آئین زروانی در زمان پارسیان نه تنها آئین برتر بوده، بلکه در زمان ساسانیان با قدرتی تأیید می‌شده که قهرمانان مسلک زردشتی درست‌آئین مجبور بوده‌اند نبردی جدی پیش بگیرند که همیشه نیز از آن پیروزمند بیرون نیامده‌اند. جنگ مذاهب رعایت قرن‌ها سلطنت شاهان شاهان را نکرده است.

تغییرات روی صفه مقدس مسجد سلیمان به همین ترتیب به وجود آمده است. صفه مقدس بردنشاندن، برعکس، چنین تغییراتی را به خود ندیده و مناسک آن تا لحظه‌ای تداوم یافته که معبد چهارستونی روی صفه پائینی برپا شده است؛ این صفه مخصوصاً به صفه قدیمی افزوده شده بود تا این نیایشگاه جدید بر روی آن ساخته شود.

در مسجد سلیمان نقشه معبدی حفظ شد که این نقشه منشأ بین‌النهرینی داشت و مقدونی‌ها آن را پذیرفته و تا آبخانم، در پای پامیر، آن را بکار برده‌اند؛ حفظ این نقشه در مسجد سلیمان حتی تا وقتی بود که اجتماع زروانی این شهر، قبلاً در زمان ساسانیان معبد جدیدی را برای ورثرانگا بازسازی می‌کنند. برعکس در بردنشانده تنها معبدی که دیرتر ساخته می‌شود، به

^{۶۹}-R. C. Zaehner, *Zurvan...*, pp. 7 et 9.

صورت چهار ستونی بوده است؛ یعنی براساس نقشه‌ای که به اعلا درجه ایرانی است. ما اطلاعی درباره این تنوع در انتخاب نقشه‌های نیایشگاهها نداریم، که باید دلیلی برای چنین تنوعی وجود داشته باشد. ولی می‌دانیم که معبد چهارستونی در نزد مذاهب مختلف و بر فضائی که از مدیترانه تا آسیای مرکزی امتداد داشته، امتیازی استثنائی داشته است. معبد چهارستونی یکی از حالات و موارد پرتوافکنی فرهنگ پارت بوده است.

برای اولین بار، میترا در کنار آناهیتا بر روی سرستون معبد چهارستونی بردنشانده شناسائی شده است. این ایزد، که توسط اردشیر دوم وارد پانتئون رسمی مزدائی شده، دیوکلتین (Dioclectien)^{۷۰} او را به مثابه حامی امپراطوری رم می‌شناسد.

به این ترتیب از زمان پارتی‌ها و در اثر نمونه‌های هلنی، مذهب ایرانی با وارد کردن تمثالهای ایزدان خود و نیز با پذیرفتن معابد ساخته شده برای این الوهیتها، متحمل تغییرات عمیقی در مناسک مذهبی خود می‌شود. جهش معمارانه، در جریان قرنهای که در پیش رو داشت، تغییرات کمی را به خود می‌بیند. پودیوم با امتزاج با معبد چهارستونی، که اولین بروز شناخته شده آن نیایشگاه خاندانی سرخکتل است، در زمان ساسانیان تبدیل به «چهارطاقی» می‌شود و «آتشگاه» به مثابه معبدی ارائه می‌گردد که آتش را در خود حفظ می‌کند^{۷۱}. پس از ظهور و ریشه‌گیری اسلام در ایران، این آتشگاه به مسجد تغییر شکل می‌دهد (جزیره خارك، یزدخواست)^{۷۲}.

*

*

*

دو محوطه‌ای که آنها را کاوش کردیم، متعلق به مملکت الیمائی بوده‌اند. این مملکت در زمان ساسانیان نوعی تشکل سیاسی به صورت دولت رعیت و تیولدار بوده است. آیا این دولت از طریق آخرین جنبش ناگهانی ملی‌گرائی ایلامی، دورترین پژواک شورش‌هایی بوده که به هنگام جلوس داریوش رخ داده‌اند؟ ما اعتقادی به آن نداریم. الیمائی دیگر ایلام نبوده و ساکنان آن، بخصوص ساکنان کوهستانها و دره‌های آن، اعقاب ایلامی‌ها نبوده‌اند بلکه قبایل پارس بوده‌اند که از قرن هفتم قبل از میلاد در این قسمت از نجد ایران مستقر شده‌اند. نوعی همزیستی با ایلامی‌ها مردود نیست، همان ایلامی‌هایی که پیش از به وجود آمدن دولت ایرانی‌ها، سرور قدیم سرزمین بوده‌اند؛ با سلطه عنصر ایرانی، این همزیستی نباید برای ایلامی‌ها مطلوب بوده باشد، دقیقاً همانطور که پس از فتح اسکندر، این نوع همزیستی

^{۷۰}- C. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, 1929, p. 14.

^{۷۱}- K. Ermann, *op. cit.*, p. 65.

^{۷۲}- *Bichapour I*, p. ۱۷.: همچنین نگاه کنید به بیشاپور ما

علیرغم سهم ممکن خون یونانی یا مقدونی، باقی ماند. در مذهب خالصاً ایرانی این کوه‌نشینان هیچ چیزی امکان درک کمترین اثری از عقاید سامی‌ها را نمی‌دهد. روی نقش برجسته تنگ-سروک هرگز نه سنگی که ادعا می‌شود نشانه خانه خدا است و نه «مصّبه» (*massibi*)^{۷۳}، وجود نداشته است. این نقش برجسته نشان‌دهنده یک شاه-روحانی الیمائی است که در مقابل یک مقبره خالی که یادبود کسی است که در جایی فوت شده، در حال قربانی است؛ او بر روی سرش کلاه بلند و نوک دار ایرانیان قدیم را دارد که در یک نیم‌تاج بسته شده است، یعنی آرایش سر شاهان این سرزمین. مراسم مذهبی فرضی سامی چیزی نیست جز تشریفات آئینی دودمانی، آئین نیاکان، که در حضور اعضای خانواده شاهی و بلندپایگان مملکت انجام می‌شده است. شخصی متوفائی که او را به یاد می‌آورند، در پائین در طرف راست، به صورت سواری نشان داده شده که در حال شکار یک شیر است^{۷۴}.

در این «متمم» تابلوی صحنه اصلی، سنتی را بازمی‌شناسیم که قبلاً در زمان هخامنشیان وجود داشته و آن را روی ستون یادبود داسیلیون (*Dascyloin*) می‌بینیم: یک وعده غذایی تدفینی که یادآور یک متوفی است، همراه با صحنه‌ای از شکار توسط همین مرده است. یک فرسک پارتی از دورا-اوروپوس همین موضوع یادکردن و شکار را تکرار می‌کند، دقیقاً همانطور که فرسک‌های تابلوهای ایرانیان روسیه جنوبی، در پانتیکاپه (*Panticapee*)، چنین کاری را می‌کنند، در آنجا صحنه ضیافت در کنار تابلوئی نقاشی شده است که به اعمال درخشان مربوط به شکار فرد از بین رفته مربوط می‌شود^{۷۵}.

این آئین نیاکان تبدیل به مشخص‌ترین نشانه سنت مذهبی ایرانیان عصر پارت می‌شود. دانشمندان روس آن را شناسائی کرده و روی آثار از زیر خاک درآمده نیسا و خالچیان آن را بازشناسی کرده‌اند^{۷۶}، کوشان نیز به آن عمل می‌کرده است، که آن را کشفیات مربوط به پیکرتراشی سلطنتی در مت دو متورا (*Mat de Mathura*) اثبات می‌کند^{۷۷}.

نقش برجسته تنگ-سروک و کشفیات پیکرتراشی ما در مسجد سلیمان، دلیلی مطمئن و قطعی برای آن هستند.

^{۷۳}- W. R. Henning, *Asia Major*, vol. II, p. 160 et pl. X. D. Schlumberger, *L'Orient hellénise*, p. 155 et fig. des pages 153-154.

^{۷۴}- Strabon (XVI, ۱۸) - استرابون درباره معابد الیمائی، و در همین قطعه، از معبد بعل و از معابد آتنا و آفرودیت نام می‌برد که می‌تواند به همان اندازه شگفت‌انگیز باشد. او هیچ نوع نشانه‌ای درباره نیایشگاه‌های ایزادان ایرانی که ما دقیقاً کشف کردیم، نداده است.

^{۷۵}- M. Rostovtzeff, *Dura and the problem of parthian art*, fig. 65, 71-73, 66.

^{۷۶}- G. A. Pougatchenkova, *Skulptura Khaltchayana, passim*.

بنائی که مؤلف آن را به مثابه یک کاخ تصور می‌کند (صفحه ۱۶) از طریق نقشه اش مشابه با معبد چهارستونی تخت جمشید است.

^{۷۷}- J. Rosenfield, *op. cit.*, p. 150, n. 29 et 30.

منابع ادبی چینی این عمل ایرانیان را تأیید می‌کنند. در واقع، فصل ۹۵ تسئین-هان-شوها (*Ts'ien-Han-chou*) و فصل ۸۳ سوئی-شوها (*Souei-Chou*) (که دو متن مشابه هم هستند) نقل می‌کنند که در کن (*Kan*) (سمرقند) «اقامتگاه (شاهان محلی) شامل معبدی است که وقف نیاکان است و در آنجا مراسم و تشریفات قربانی در ماه ششم انجام می‌شود. سایر اربابان در قربانیها شرکت می‌کنند»^{۷۸}. منابع ما برای سنتهای خالصاً ایرانی این چنین هستند. آن چه که باقی می‌ماند، ذکر از کتیبه‌نگاری الیمائی است. این کتیبه‌نگاری سامی است. الفبای استفاده شده در آن از مشتقات آرامی است، و زبان اندک کتیبه‌هایی که ما پیدا کردیم، دقیقاً مثل زبان کتیبه‌های تنگ-سروک و تنگ شیمبار^{۷۹}، آرامی است. در مورد این کتیبه‌ها، مباحثه و مجادله‌ای مثل مباحثه‌ای که مربوط به زبان استراکای نیسا است، مردود است^{۸۰}. ولی آیا می‌توان استفاده بسیار گسترده از زبانهای سامی را در ایلام ندیده گرفت که در طول هزارلن سال، در آنجا بخصوص به بابلی نوشته می‌شده و آن را هزارها گل‌نوشته کشف شده از شوش تأیید می‌کنند. از اهمیت فراوانی که آرامی در بیکرانی امپراطوری هخامنشی به دست آورده بود بی‌اطلاع نیستیم. موجودیت پذیرفته شده یک واژگان آرامی در نیسا، در قلب پارت غربی، در قرن اول قبل از میلاد، گویا است. کتیبه‌هایی که ما در بردنشانده و مسجد سلیمان کشف کردیم به هیچ وجه مدلل نمی‌سازند که ساکنان این دو محل را به مثابه سامی تصور کنیم. آنها ایرانی بوده‌اند و مذهب آنها نیز ایرانی بوده است^{۸۱}. از این که آنها بیسواد بوده‌اند، امکان آن بسیار زیاد است، که همین امر آنها را مجبور می‌کرده که به کاتبانی متوسل

^{۷۸}-N. J. Bicurin, *Sobranie svedeniy o norodakh v Srednei Azii v drevnie vremena*. Moscou-Leningrad, 1950, vol. III, pp. 272 et 281;

این قطعه را ۱۰۹۹ G. A. Pougatchenkova, *op. cit.*, p. ۱۰۹۹ نیز منتشر کرده است.

^{۷۹}- A. D. H. Bivar et S. Shaked, "The inscriptions at Shimbar", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. XXVII (1964), *passim*.

^{۸۰} - می‌دانیم که دیاکونو (I. Diakonov) و لیوخیتز (V. Livchitz) در استراکاهای نیسا زبان

ایرانی را شناخته‌اند، در حالی که وینی‌کوو (I. Vinnikov) از تنز آرامی دفاع می‌کرده است. نگاه کنید به ۸۰. *Documenty iz Nisy*, p. ۸۰.

^{۸۱} - پیشنهاد شناختن ذکرنام خدای بعل در کلمه *bldws* کتیبه تنگسروک و یا در کلمه *bl'rw* در

کتیبه تنگ شیمبار (که ترجمه نشد) چیزی جز یک فرضیه نیست. نگاه کنید به A. D. Bivar, *op. cit.*, p. ۲۷۷. اگر فرضیه درست باشد، در حضور یادآوری و تجسم اهورامزدا در یک متن آرامی اختصاص یافته به ایرانیان خواهیم بود. ما گمان می‌کنیم که استرابون مسئول کوششهای بازشناسی ذکرنام بعل در الیمائی خواهد بود. از طرف دیگر، آیا هرودوت (Herodot, I, ۱۳۱) اولین کسی نبوده که اهورامزدا را زئوس نامیده است؟ به این ترتیب، به نظر Weissbach معبد بعل که آنتیوخوس سوم می‌خواست آن را در الیمائی غارت کند:

(Strabon, XVI, ۱۸؛ Diod. XXVII, ۲; XXIX, ۱۵؛ Justin, XXXII, ۲)

معبد زئوس بوده است؛ نگاه کنید به R. E. s. v. *Elymaid*, col. ۲۴۶۴. کاملاً مطمئن هستیم که هیچ

یک از چهار معبد مملکت الیمائی که ما می‌شناسیم، معبد مسجد سلیمان، معبد بردنشانده، معبد شمی و معبد ایذه-مالمیر، به یک مذهب سامی تعلق ندارند.

شوند که نسل‌های آنها از قرن‌ها قبل موجب شده که الفبا و زبان آرامی به آنجا آورده شود.

برخلاف مذاهب سامی که معابد را از تمثال‌های الوهیت‌ها پر می‌کرده‌اند (هترا، دورا-اوروپوس، پالمیر، هوران)، مذهب پارت در مورد آن چه به ارائه ایزدان آن می‌شود، بسیار بی‌پیرایه و رازدار است. تمثال اهورامزدا ناشناخته است، تمثال‌های آناهیتا و میترا، آنها نیز بخصوص کمیابند. نمی‌توان پارتی را متهم به تصویرپرستی مفرط کرد. خط و ارتباط مستقیمی بین انسان و الوهیت وجود ندارد و الوهیت باید بیشتر حدس زده شود تا به صورت تصویر دیده شود. مذهب بیشتر در حوزه اندیشه، احساس، پذیرفته و پیروی شده باقی می‌ماند؛ این مذهب برای تسخیر و جلب مؤمن در جستجوی بروز خود نیست.

این انسان است که آزادی ارضی خود را به دست می‌آورد، و از این طریق، خود را در بعضی از بخش‌های تاریخ جای می‌دهد. کارهای هنری او اساساً در خدمت مذهب و آئین نیاکان او است. تصاویر این نیاکان نیایشگاه‌ها را پر می‌کنند که نیاکانشان در این تصاویری در این نیایشگاه‌ها با حالت خاصی، پارسائی و ایمان خود را تأیید می‌کنند. این نیاکان و تصاویر و تمثال‌ها و پیکره‌های آنها تبدیل به یک عنصر معماری و تبدیل به تزئین آن می‌شوند. انسان را بر روی یک سرستون می‌بینیم (بردنشانده) و با یک ستون تشریک مساعی می‌کند (بردنشانده، مسجد سلیمان، ایذه-مالمیر). هیچ نوع نمونه و قانونی وجود ندارد؛ انسان بر روی سرستون و روی ستون بردنشانده یک کوتوله است و بر روی ستون‌های دو محوطه دیگر نیمه عظمتی می‌یابد.

پیکرتراشی برای تناسبات انسان‌هایی که به صورت محکمی ساخته و ترکیب شده‌اند، ویژگی شکوه‌مندانه‌ای می‌دهد. سختی و کشیدگی و یکنواختی که قبلاً یکی از ویژگی‌های هنر درباری و دیوانی هخامنشی بوده، در انتخاب بسیار محدود موضوعات حفظ می‌شود، ولی با نوعی نوآوری: تک‌چهره به صورت انفرادی، هرچند که عاری از بیان و حرکت درونی است، از هنر هلنی به ارث رسیده است.

تلاقی با این هنر هلنی محدود بوده است، سهم هنر هلنی هرگز تماماً در مقابل مخالفت بنیادی محیط ایرانی همانند نشده و در آن حل نگردیده است. مسلماً نوعی «مکتب هلنی ایرانی» وجود داشت، ولی آثار آن از همان قبل در ابتدای دوره بعد از میلاد پاک شده است. نمونه‌ای برای آگاهی دادن باقی مانده است: هم مهرداد و هم هرااوس (Heraus)، نیای کوشانیان، روی اولین ابرازات هنری خودشان، خود را سوار بر اسب نشان می‌دهند، و به این ترتیب به سنت کوچ‌نشینی خود وفادار مانده‌اند. ولی بر پشت سکه‌هایشان، یکی از آنها تصویر هرکول را گذاشته و دیگری

يك نيکه Nike بر سر نهاده است. هنرمند پارتي «طبيعتگرائي ظريف و زيبا» را رد مي‌کند. فرهنگ هنري جديد، که واقعگرائي قرارداداي از آن طرد شده است، خود را تحميل مي‌کند. هنر پارت محمل تمام رُخ به سرتاسر جهان تا رم بوده که در آنجا مارک اورل، روي ستون خود، از روبرو «و بر اساس الگوي ايراني، با عظمت و شکوه خدائي» نشان داده شده است (بيانچي-باندينلي Bianchi-Bandinelli). هنر پارت «مستلزم» تمام رُخ بوده، زيرا اين تصوير يکي از قديمي‌ترين ميراث‌هاي آن بوده است.

تمام رُخ تنها نشانه اين فرهنگ هنري نبوده است، يعني همان فرهنگ هنري اي که گوياي سليقه اي است براي تخت‌نشان دادن بدني که به يك صفحه تبديل مي‌شود، و بر روي آن بدن لباسي حاکاي شده که آن را همانند يك جوشن مي‌پوشاند و حفاظت مي‌کند. ما شايد روي آرايش سر پارتي، که تا دوردست‌هاي رم و هند نيز پرتو افکنده است، زياد اصرار کرديم و شايد اين گسترش به ضرر و زيان ساير ويژگي‌هاي هنر اين عصر بوده، ويژگي‌هاي که در تقابل با آن چيزي بوده‌اند که بايد چهره واقعي طبيعت را منعکس مي‌کردند. اين امر از چهره-نقاب نشأت مي‌گيرد که هيچ يك از عناصر آن در مجموعه آن حل نمي‌شود با آن نمي‌آميزد؛ از پوشاک پارچه‌اي پرده مانند با شيارهاي تزئيني، با از دست دادن شکل پذيري و حالت خميري، يك سبک خطي نشأت مي‌گيرد که به صورت موجزي لباسها را نشان مي‌دهد. تمام اين نشانه‌ها را نبايد ناشي از زوال و انحطاط و عجز و ناتواني دانست؛ اينها چيزي نيستند جز بازگشت به گذشته ارزشها، که اين ارزشها در جائي در هنرهاي کوچ‌نشينان آسيا حفظ شده بوده‌اند، که هرگز آرمانهاي هلني را نشناخته و به خود ندیده بوده‌اند، و هنگامي که هنر پارت تولد دوباره خود را به منصف ظهور رساند، اين ارزشها دوباره شکوفا شدند. نبردي عليه مکتبکلاسيک نيست، بلکه جهان‌بينی‌هاي شرقي است که از يك الهام به بازگشت به گذشته و بازگشت به توسعه فرهنگي، که عاري از ره‌آورد هائي است که آن را کتمان مي‌کرده‌اند، به حرکت درآمده و جان گرفته است. تمام رُخ و همواربودن بدن ويژگي بنيادي اين هنر را تشکيل مي‌دهند، هنري که هرگز طبيعي نبوده است، که در جستجوي آن نيز نبوده است، محملي است براي صلابتي مشخص که اين هنر آن را بيشتر دوست دارد.

*

*

*

هر عصر بزرگي از تمدن به کلاسيسم خاص خود مي‌رسد... و انسانگرائي خود را رواج مي‌دهد» (H. Focillon). پارت‌ها چيزي از اين قانون کم نگذاشته‌اند. ويدنگرن (H. Widengren) مي‌نويسد، پارت

تبدیل به مد می‌شود، که دشواری مطرح کردن نشانه‌های خود را به نحود یگری که در *Randgebiet* بوده می‌شناخته است^{۸۲}.

گسترده‌گی رواج هنری پارت و سهمی را که او در تحول هنر باستان به دست آورده، از هنر امپراطوری از یک سو، و هنر قندهار از سوی دیگر، دیدیم. بخش اعظمی از گسترده‌گی فرهنگ پارت ناشی از تحرك انسانهای آن عصر بوده است، که دل به مبادلات پهناور تجارت بین‌المللی داده بوده‌اند که این مبادلات به نفع تجارت عقاید و ترویج و انتشار مذاهب نیز بوده است. نمونه شاه‌محلی پارتی که در سال ۱۴۷ میلادی پیام بودا را به چین برده، آشکار کننده است^{۸۳}. همین امر می‌تواند بیانگر آن باشد که چرا استقرارهای بودائی که دانشمندان روسی در ایران شرقی، در دو سوی جیحون کشف کرده‌اند، معبد چهارستونی با منشأ ایرانی را پذیرفته‌اند. ایران یکجانشین بوده ولی ضمناً کوچ‌نشین نیز بوده است؛ شهرها ثابت بودند در حالی که راه‌های تجاری و جاده‌هایی که زایران آنها خط می‌انداختند و از آنها عبور می‌کردند، مکانها و محیط‌های تحرك بوده‌اند.

این یک حالت بیرونی مسئله است. در مورد حالت درونی، تمایل و مقصود هنر پارت در شکل‌گیری هنر ساسانی عمق کمتری نگذاشت؛ این هنر ساسانی دیگر به مثابه تولد دوباره بی‌مقدمه‌ای تلقی نمی‌شد که، با پریدن از روی پارت، به قول خودشان مستقیماً از میراث هخامنشی اقتباس کرده باشد. این اسطوره، خود ساسانیان آن را می‌خواستند. بنابراین، ریشه‌های هنر ساسانیان عمیقاً در ریشه اشکانیان غوطه‌ور بود، و اگر در ابتدای آن، هنر ساسانی فشار سختی از هنر رومی را متحمل شد^{۸۴}، هنر پارت در آنجا مقاومت کرد و حتی اجازه داد که بعضی شاهان دور دست وابستگان آنها با هنرهای آسیای مرکزی آنها را حفظ کنند^{۸۵}.

^{۸۲}- G. Widengren, *Iranisch-semitische Kulturbegegnung in partischer Zeit*, p. 13.

^{۸۳}- N. C. Debevoise, *op. cit.*, p. 245.

^{۸۴}- Bichapour I, *passim*

^{۸۵}- K. Erdman, *Die Kunst Irans zur zeit der Sasaniden*, Berlin, 1943, p. 127.