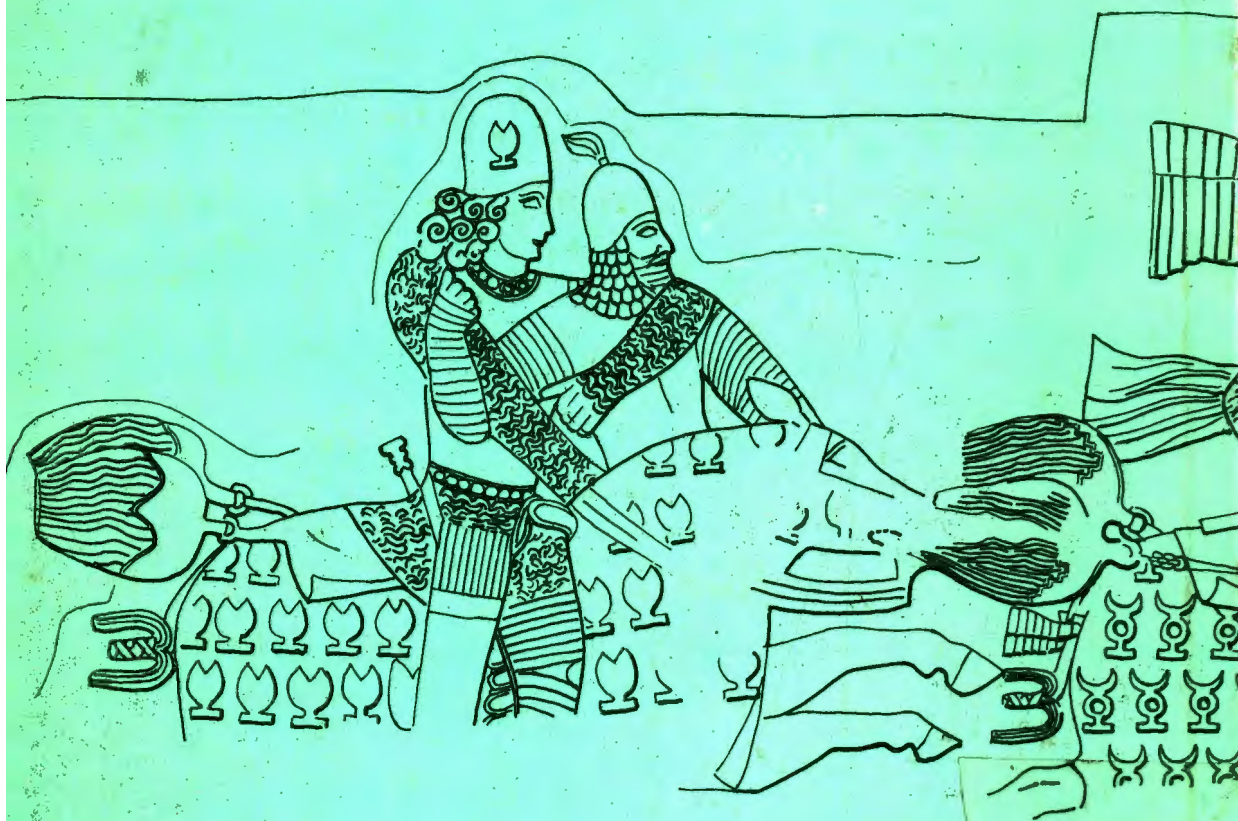


دکتر هوبرتوس فون گال

جنگِ سواران

در هنر ایرانی و هنر متأثر از هنر ایرانی در دورهٔ پارت و ساسانی

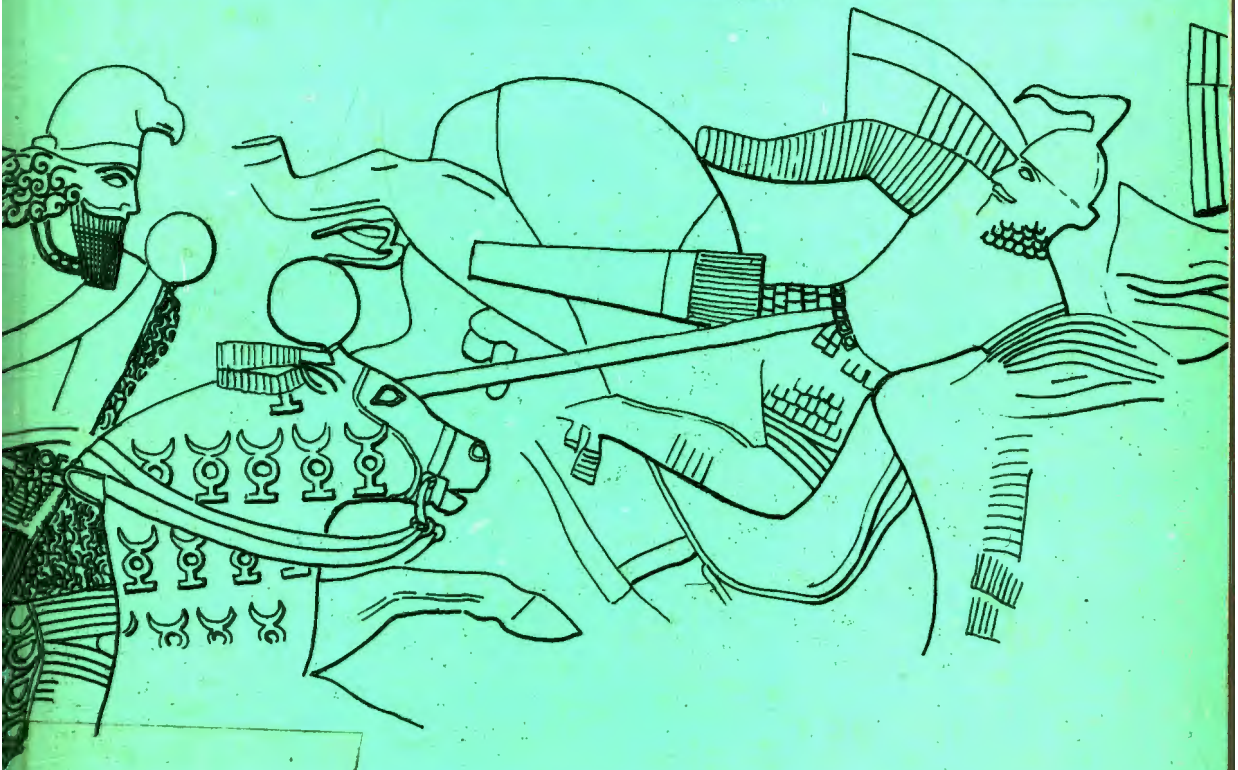


برگردان: فرامرز نجد سمیعی

شابک: ۹۶۴-۹۱۵۲۲-۰۹

HUBERTUS VON GALL

DAS REITERKAMPFBILD



UEBERSETZT VON: F.N. SAMII

ISBN: 964-91524-09



بسم الله الرحمن الرحيم

جنگِ سواران

در هنر ایرانی و هنر متأثر از هنر ایرانی در دورهٔ پارت و ساسانی

اسکن شد

نوشته:

دکتر هوپرتوس فون گال

برگردان:

فرامرز نجد سمیعی

تهران ۱۳۷۸

این کتاب ترجمه‌ای است از:

*Das reiterkampfbild
in der iranischen und iranisch beeinflussten Kunst
parthischer und sasanidischer Zeit*

Hubertus von Gall, 1990,

GEBR. MANN VERLAG. BERLIN

Nasim-E Danesh Publishers

P.O. Box : 14565/344

انتشارات نسیم دانش

صندوق پستی : ۱۴۵۶۵/۳۴۴



نام کتاب : جنگ سواران

نویسنده : دکتر هوبرتوس فون گال

برگردان : فرامرز نجد سمیمی

ویراستار علمی : ناصر نوروززاده چگینی

حروف چینی و صفحه‌آرایی : موسسه علمی، فرهنگی (نص)

لیتوگرافی : جام جم

شمار نسخ : ۲۰۰۰

ارزش : ۲۰۰۰۰ ریال

چاپ : نگاه

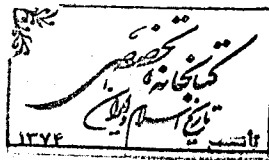
شابک : ۹۶۴-۹۱۵۲۴-۰۹

کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است.

پژوهشهای تهران

منتشر شده توسط

موسسه باستان‌شناسی آلمان شعبه تهران



مقدمه

یکی از هنرهای ارزشمند ایران زمین کهنسال نقوش برجسته بر سینه کوهساران، محوطه‌های باستانی و تاریخی است.

طراحی و حجاری در دل کوه‌ها که سابقه‌ای بسیار طولانی دارد، توسط هنرمندان حجار با ویژگیهای گوناگون توسعه و تکامل یافته است.

نمونه‌های بسیاری از این نقوش برجسته که از کرانه‌های رود ارس تا سواحل خلیج فارس مشاهده می‌گردد معرف ذوق و مهارت پیکر تراشانی است که با علاقه فراوان سینه صخره‌ها و کوهها را تراشیده و با شیوه گوناگون در ارتباط با مسائلی چون اجرای مراسم مذهبی، مراسم درباری، شکار حیوانات، جنگ سربازان و سواران و شکار حیوانات نقوش هنری بسیار زیبایی را بوجود آوردند.

نگرشی بر این نقوش برجسته طراحی شده و حجاری‌ها در شهرها - روستاها و محوطه‌های باستانی چون تخت جمشید - بیستون، طاق بستان، فیروزکوه، تنگ سروک، و دیگر مناطق تاریخی و باستانی می‌تواند از جهات بسیاری مورد مطالعه و تحقیق قرار گیرد: آرایش چهره‌ها، چگونگی لباس بزم و رزم، ابزار جنگی، تزئین زین و برگ اسب‌ها، و غیره که در طی قرون متمادی مورد استفاده بوده است.

در این مجلد که به یکی از موارد یاد شده جنگ سواران اختصاص دارد، حاصل تلاش سال‌ها تحقیق، مطالعه و بررسی آقای دکتر هوتو برتوس فون گال معاون مرکز باستان‌شناسی و تحقیقات ایران‌شناسی آلمان است می‌پردازد.

از آنجائیکه کتاب یاد شده از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، انتشارات نسیم دانش را بر آن داشته که کتاب مزبور را ترجمه و در اختیار علاقمندان، محققان به ویژه دانشجویان رشته‌های باستان‌شناسی، تاریخ هنر، مجسمه‌سازی و ... قرار دهد.

از آقای دکتر فون‌گال که اجازه ترجمه کتاب را به انتشارات نسیم دانش واگذار نمودند و همچنین از همکاران گرامی جناب آقایان فرامرز نجد سمیعی و ناصر نوروززاده چگینی که ترجمه و ویراستاری علمی کتاب را به انجام رساندند تشکر و سپاس فراوان حاصل است.

از همکاری ارزشمند سایر دوستان، مدیریت لیتوگرافی جام جم، حروف‌چینی و صفحه‌آرایی، مؤسسه علمی، فرهنگی (نص) و چاپ، و دیگر همکاران که در مراحل گوناگون طبع کتاب ناشر را یاری نمودند تشکر و سپاس‌گذاری می‌گردد.

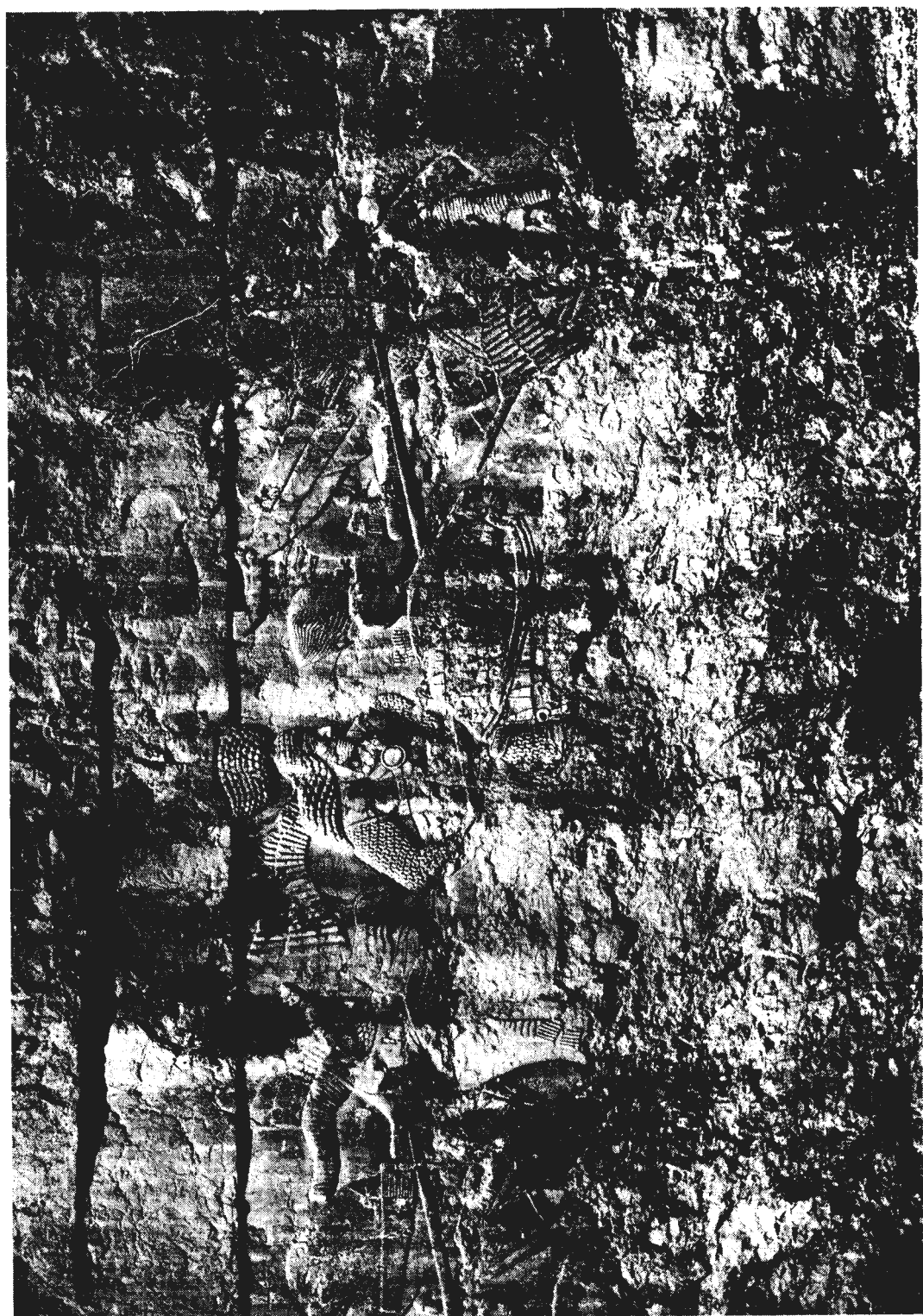
انتشارات نسیم دانش

پاییز ۱۳۷۷

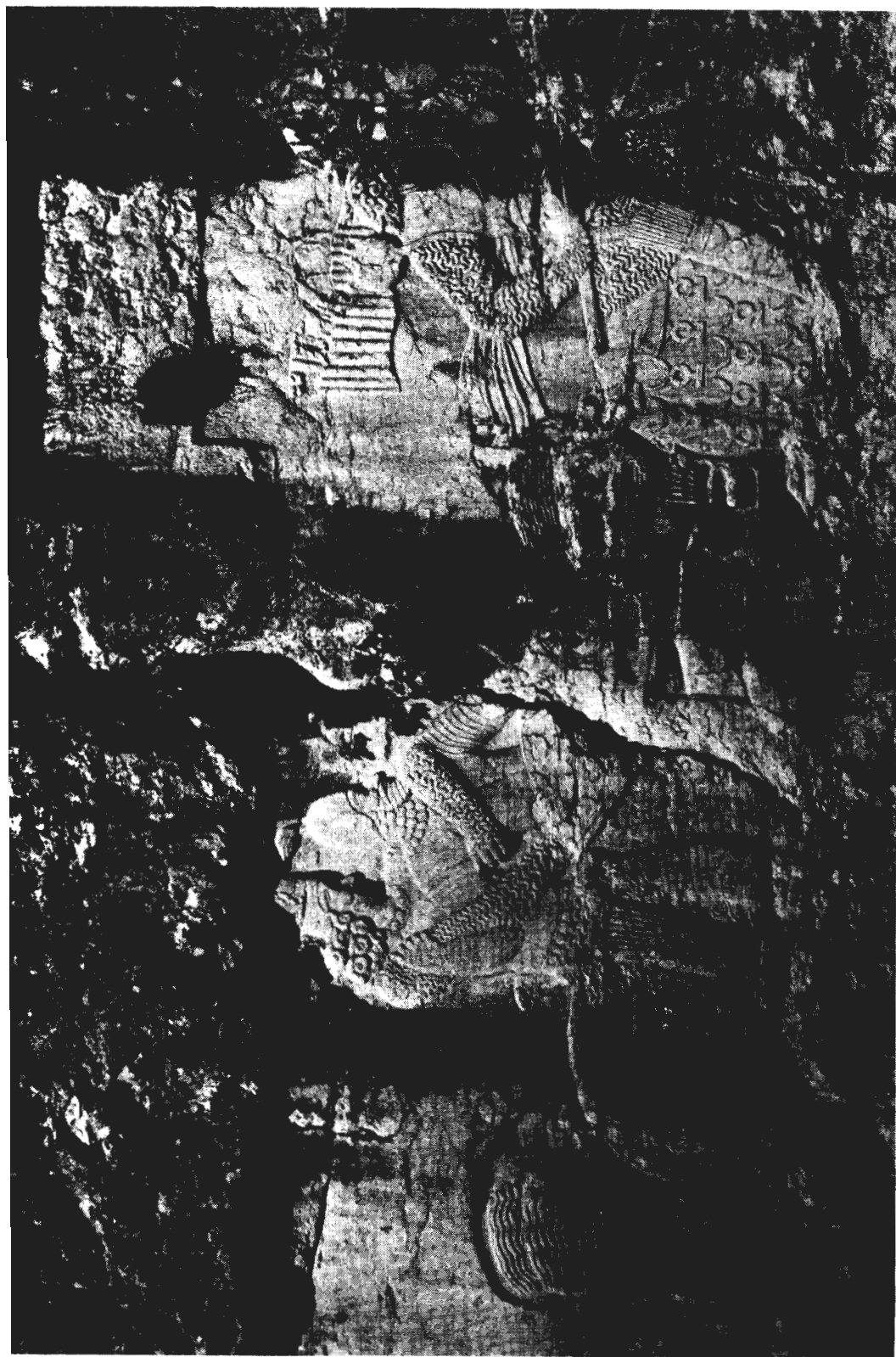


136- TANG-E SARVAK (KHUZESTAN), PARTHIAN PERIOD 2ND CENTURY A. D.

۱۳۶ - تنگ سروک (خوزستان) دوران اشکانی سده دوم میلادی.



فیسروز آباد، تنگ آب، نقش برجسته شماره ۱



فیروز آباد، تنگ آب نقش برجسته شماره ۲

فهرست مطالب

مقدمه

۱۱

الف. آثار تاریخی..... ۱۵

بخش اول: نقش برجسته‌های صخره‌ای

- ۱- تصویر جنگ سواران، مربوط به گودرز گئوپتروس در بیستون..... ۱۵
- ۲- نقش برجسته تنگ سروک در الیمائید..... ۱۸
 - اطلاعات کلی و ابعاد و اندازه.....
 - توصیف.....
 - تأمل در کارشناسی نقش برجسته.....
 - تعبیر و تعیین دوره.....
- ۳- نقش برجسته «تنگ آب» در فیروز آباد..... ۲۷
 - موقعیت جغرافیایی و ابعاد و اندازه.....
 - انتساب و تنظیم صحنه‌های نقش برجسته.....
 - توصیف.....
- اول: اولین صحنه..... ۲۸
 - دوم: صحنه میانی..... ۲۹
 - سوم: صحنه سمت راست..... ۲۹
 - تأمل در کارشناسی نقش برجسته و علایم مشترک شکل‌ها.....
 - تاریخ‌گذاری.....
 - تأمل در تاج‌های روی نقش برجسته.....
- ۴- نقش برجسته‌های نقش رستم..... ۳۹
 - اول: جنگ سواران، هرمزد دوم (نقش رستم، شماره ۵)..... ۴۰
 - دوم: تصویر دو صحنه‌ای جنگ سواران، نقش رستم، شماره ۷ (بهرام چهارم، ۳۹۹-۳۹۹)..... ۴۲
 - کلاه‌ها و انتساب.....
 - سوم: تصویر جنگ سواران، نقش رستم، شماره ۳..... ۴۶
 - کلاه سوار حمله ور شده و تاریخ‌گذاری نقش برجسته.....
 - ۵- نقش برجسته از بین رفته «ری»..... ۴۸
 - ۶- تصویر جنگ سواران در ایوان بزرگ طاق بستان..... ۵۰
 - تأمل در کارشناسی و ارتباطات تاریخی نقش برجسته سوار طاق بستان.....
 - اول: کلاهخود..... ۵۲
 - دوم: زین..... ۵۳
 - سوم: زره از صفحات یا تیغه‌های مستطیل شکل کوچک (زره تیغه‌ای) و سپر مدور..... ۵۴
 - چهارم: تزئینات کمر بند و آویز شمشیر..... ۵۶
 - نتیجه‌گیری طبقه‌بندی تاریخی.....
 - پانویست‌ها:..... ۶۲

بخش دوم: پیکره‌سازی و نقاشی‌های دیواری

- ۱- افریز سواران کاخ «خالچیان» در «باختر» (باکتریا)..... ۷۷
- ۲- زمینه تصویر "NBI" کتیسه دورا- اوروپوس: نبرد «ابن ازر»..... ۷۹
 - اول: توصیف.....
 - دوم: ساختار و منشاء هنری صحنه جنگ.....

۸۳	۳- نقاشی صحنه جنگ در خانه (F)، بلوک (C7) (خانه فرسک‌ها) در دورا-اوروپوس
.....	اول: توصیف
.....	دوم: تعبیر صحنه‌ها
.....	سوم: تاریخ‌گذاری و سبک
۸۷	پانویشت‌ها:

۹۱	بخش سوم: نگین نقش برجسته شاپور در کتابخانه ملی پاریس
.....	اول: توصیف
.....	دوم: سبک و منشاء کار
.....	سوم: تعبیر صحنه و ارتباطات تاریخی آن
۹۶	پانویشت‌ها:

۹۸	ب. جنبه باستان‌شناسی و تاریخی تصاویر جنگ سواران
۹۸	بخش اول: زمیله باستان شناسی
.....	۱- زره پولکی (ساخته شده از پولک‌های فلس مانند)
.....	۲- زره تیغه‌ای (ساخته شده از تیغه‌های مستطیل شکل کوچک)
.....	۳- زره زنجیری (ساخته شده از حلقه‌های فلزی)
.....	۴- زره ناودانی (ساخته شده از نیم استوانه)
.....	۵- مسئله کلاهخود
۱۱۳	پانویشت‌ها:

۱۱۹	بخش دوم: سواران زره پوش ایرانی به عنوان پدیده‌ای تاریخی
۱۲۷	پانویشت‌ها:

۱۳۰	بخش سوم: پیشگامان هنری و ویژگی‌های تصویر جنگ سواران
۱۳۰	۱- پیشگامان
۱۳۳	۲- تاخت چهارنعل
۱۴۰	۳- سرنگونی سوار
۱۴۴	پانویشت‌ها:

۱۴۹	پ- مسئله استمرار و مفهوم محتوای نقشمایه‌ها
۱۴۹	۱- فرم‌های رسمی
۱۵۳	۲- تابع از نقاشی
۱۵۴	۳- شرح تصویر و رابطه‌های آن
۱۵۹	پانویشت‌ها:

۱۶۲	ت. ضمیمه تشریحی: نقش برجسته شاپور اول به عنوان فاتح- تجسم پیروزی به روایت رومی
۱۷۰	پانویشت‌ها:

.....	فهرست اعلام
-------	-------------

مقدمه

هنر ایرانی دوره پارت و ساسانی چون جنبه‌ای درباری داشته و متناسب با تبلیغات درباری بوده است با موضوعات تصویری کمی آشنایی دارد که در میان آنها صحنه‌های جنگ و ستیز و بخشیدن دیهیم شاهی از موضوعات شامخ و برجسته است. نقشمایه جنگ بین دو سوار که در اینجا مورد بررسی است، چشمگیر است و در مجموعه علائم و نشان‌های خانوادگی شکل آشکار و در عین حال عظمت فرم نقش برجسته‌های ساسانی، در هنر یونانی-رومی و حتی هنر چینی قابل تشخیص نیست. از "ارنست هرتسفلد" (E. Herzfeld) که ابتدا از این نقشمایه به طور خلاصه یاد کرده است و کوشیده است آن را از طریق مقایسه با جنگهای تن به تن قهرمانان مختلف موجود در شاهنامه، منظومه رزمی ایرانی، از نظر ایدئولوژی هنر اثبات کند، باید تشکر کرد (پ، ملاحظه شود).

از این رو پی‌گیری نقشمایه جنگ تن به تن سواران در هنر ایرانی در تمام جزئیات و تبدیل آن به یک کار تحقیقی گسترده به نظر وظیفه‌ای نوید دهنده می‌رسید. انگیزه اصلی برای نگاشته حاضر در هر حال اقدامات انجام شده نویسنده برای عکسبرداری بهتر از صحنه جنگ نقش برجسته بزرگ فیروزآباد بود که در روی آن جنگهای تن به تن دو سوار در سه گروه پی در پی نمایش داده شده است. نتیجه حاصل از این کار به پرداختن همه جانبه به موضوع این نقش برجسته مبدل شد.

هر چند که در نگاشته حاضر در اصل باید به جزئیات هنرمندانه نقشمایه جنگ تن به تن دو سوار اولویت داده می‌شد، ولی مسایل تاریخی مرتبط با نقوش و دوره‌ها، یعنی مسایل مربوط به تجهیزات و جنگ‌افزار سواران که نادیده گرفتن آنها امکان نداشت، نیز باید مد نظر قرار می‌گرفت. از آنجا که نگارنده غالباً و در بدو امر روی این مسایل مجبور به مطالعه و تحقیق بود، تشریح خسته کننده همه مشکلات به تفکیک و تمام مسایل مربوط به دوره‌ها از ابتدا ممکن نبود و تنها ترسیمی از چهارچوبی که نقشمایه مورد بحث به آن تعلق داشت، به دست داده شد. بدین ترتیب بسیاری از شرح و بسط‌ها درباره نمونه‌ها یا نژاد اسبهای نقش شده و همچنین در مورد مسایل مربوط به وسایل عنان و لگام کمبودشان محسوس است. در مورد دوره‌های مختلف نیز که در تمام نقش برجسته‌ها مشترکاً ظاهر نمی‌شوند، مرتبط با

نقوشی که از هر کدام در دسترس است عمل شده است.

متن حاضر بر اساس انواع نقوش تنظیم شده است و در کنار نقش برجسته‌های صخره‌ای، نقاشی‌های دیواری، سنگ نگاره‌ها را در بر می‌گیرد و با وجودی که موضوع باید به ویژگی جنگ دو سوار محدود شود، ولی پرداختن همه جانبه به دو یادبود تاریخی که مؤکداً به این چهارچوب تعلق ندارند، ضروری به نظر رسیده است.

اولین اثر از دو اثر یاد شده، افریز نقش برجسته سواران «خالچیان» (الف، بخش دوم، ۱) است که متأسفانه فقط تا حدودی قابل بازسازی است. این نقش از نظر استقرار و تحرک نقشمایه تاجایی که هنوز می‌توان تشخیص داد، تابع هنر هلنی - باکتری است. به نظر می‌رسد که در این افریز جنگ انفرادی بین سواران روی نداده باشد. با این وصف افریز «خالچیان» از دو نظر برای تحقیق، مهم است. از یک سو ما در اینجا از قلمروی شرق، قدیمی‌ترین نقوش یک سوار زره بر تن را بر اسبی زره پوشانده می‌یابیم و از سوی دیگر به نظر می‌رسد که مدرکی منفی برای منظور ما نشان می‌دهد که از کارهای دوران اولیه ایرانی و مادی، سرانجام یونانی و نیز از هنر «لیکیه» که تحت تأثیر هنر هخامنشی بوده است سنت نقشمایه مستمری وارد کارهای اواخر دوره پارت و ساسانی نشده است. در نقش برجسته جنگ سواران بیستون (الف، بخش اول، ۱) نبرد اصلی با سرکرده طرف مقابل نه از نظر عظمت شامخ و برجسته است و نه اینکه سایر سواران تصویر شده هر کدام مثل آنچه که در نقاشی‌های دیواری «دورا - اوروپوس» دیده می‌شود، حریفی را پیش رو دارند (الف، بخش دوم، ۳).

نقش برجسته سوار مسلح ایوان بزرگ طاق بستان (الف، بخش اول، ۶) که در تحقیق ما دیرتر از همه نقش برجسته‌های دیگر مورد تشریح قرار گرفته است، در واقع حریفی را نشان نمی‌دهد، ولی ارتباط آن با نقش برجسته جنگ سواران نه فقط به وسیله مسلح بودن کامل سوار و اسب عرضه می‌شود، بلکه از طریق سپری که برای دفاع گرفته شده و در واقع همان طور که تصاویر بعدی سغدی نشان می‌دهند، ضمن راه‌پیمایی روی پشت حمل می‌شده است، این ارتباط به دست داده می‌شود. از ابتدای امر تأکید شد که با این نقش برجسته ۴ متری گروه جنگ سواران هم از نظر موضوعی و هم از نظر دوره‌ای فراتر رفته است. در حقیقت نیز مسلح بودن سوار و اسب تعلق به یک مرحله پیشرفته‌تر از تکامل دارد. ما جدیدترین نقش برجسته جنگ سواران را اوایل قرن پنجم میلادی تاریخ‌گذاری کردیم (الف، بخش اول، ۴، سوم). اما مثل قبل بر این عقیده‌ایم که تصویر سوار طاق بستان بدون وجود تصاویر قدیمی‌تر جنگ سواران قابل درک نیست و به همین جهت است که به ما اجازه می‌دهد خطوط اصلی زیادی از تکامل این نقشمایه را دریابیم. از این رو لازم دانستیم به سوار طاق بستان فصلی مخصوص به خود را اختصاص دهیم. در عوض عمداً دو اثر تاریخی یا دو گروه را با وجود اینکه از برخی از نظرها کاملاً قابل قیاس با موارد معرفی شده در اینجا هستند، در لیست خود نگنجانادیم. این دو اثر یکی نقاشی‌های دیواری سردابه‌های «پانتی کاپاییون - کرج» (Pantikapaion - Kertsch)، (قرن ۱-۲ میلادی) و دیگری افریز نقش برجسته به اصطلاح کاخ بیشاپور (قرن ۳ میلادی) است.

در میان نقاشی‌های سردابه‌های «کرج» تصاویری از جنگهای سواران وجود دارند (این مورد به ویژه

برای نقاشی سردابه به اصطلاح «اشتاسوفشن» (Stasovschen) معتبر است که از نظر طرح مثل نقش برجسته‌ای از «گودرز» در بیستون به جنگهای سواران پارتی، شباهت زیادی دارند (بخش سوم مقایسه شود). اما اگر در مورد آن به همین دلیل صحبتی از نقاشی ایرانی یا حتی پارتی شود، بدان نحو که «رستوف تسف» (M. Rostovtzeff) عمل کرده است، قطعاً از حد تجاوز شده است. قسمتهای تقسیم‌بندی شده اثر هنری دقیقاً همین سردابه «اشتاسوفشن» به وضوح نشان می‌دهند که نقاشی قبور «کرچی» جای ثابت خود را در فرهنگ شهرهای جنوب روسیه که به یونانی شکل گرفته و سپس به رومی تطبیق داده شده است دارد و از همین رو فقط بطور غیرمستقیم در تحقیق ما مورد بحث است.

علاوه بر این ما افزیز بیشاپور و تصاویر سواران آن را متمایزاً در بین آثار تاریخی نیاوردیم، چون جهت حرکت این سواران در روی دو بلوک که به طور کامل سالم است به اضافه قطعه شکسته‌ای از سر یک اسب، همواره یکسان است. به همین دلیل با وجود نشان دادن تاخت اسب و سر دست گرفتن نیزه، حداقل در روی یک بلوک برجسته، لزومی ندارد که از آن صحنه جنگ سواران بازسازی شود. سایر بلوکهای برجسته با افرادی که از روبرو ایستاده‌اند (خدمه؟) این احتمال را قدرت می‌بخشد که موضوع عمومی این افزیز صحنه‌هایی درباری از انواع مختلف بوده باشد.

در هر حال هسته اصلی در تحقیق و بررسی حاضر میدان نبرد نقش برجسته فیروزآباد است (الف، بخش اول، ۳) که با طول بیش از ۲۰ متر و ارتفاع تقریباً ۴ متر خود، از همه نقوش مربوط به این موضوع بزرگتر است. در سال ۱۹۷۲ نویسنده از این نقش برجسته عکسهای تفکیکی تهیه کرد (به کمک یک نردبان آلومینیومی که تا ۱۲ متر کشیده و باز می‌شد و به وسیله مؤسسه باستان‌شناسی آلمان شعبه تهران برای این کار تهیه شده بود) که در غیر این صورت به سبب کناره پرشیب رودخانه همجوار در جلو، فقط در زاویه‌ای بسیار تند عکسبرداری از آن ممکن بود. در سال ۱۹۷۴ به کمک یک لنز تلسکوپی با فاصله کانونی بلند (۱۰۰۰ میلی‌متر) عکسهایی از آن سوی رودخانه، تقریباً در سطح ارتفاع صخره‌ای که در آنجا بود، گرفته شد که به ویژه اطلاعاتی در مورد بلندی کلاه هر یک از پیکرهای روی نقش برجسته به دست داد.

به لطف آقای «د. هوف» (D. Huff) سرانجام با آقای مهندس «ابن هو» (Ebenhoh) متخصص زمین‌شناسی از وین توافق شد (سال ۱۹۷۷) تا در چهارچوب فعالیتش در فیروزآباد و اطراف آن، نقش برجسته بزرگ میدان جنگ «فتوگرامتری» شود. برای تصاویر تهیه شده بعدی در بخش «فتوگرامتری» دانشکده تکنولوژی دانشگاه وین در مقیاس ۱:۲۰ انتخاب «ترام» با شبکه‌های ریز متأسفانه به دلایل صرفه‌جویی مالی ممکن نشد، بلکه فقط یک سیستم هم‌آهنگ برگزیده شد که فواصل آن در حقیقت با ۱ متر مطابقت می‌کرد. به همین جهت منعکس کردن بدون نقص تمام جزئیاتی که ابعاد آنها در روی اثر تاریخی کمتر از یک متر مربع بودند امکان نیافت. به ویژه سر پیکرهای نمایش داده شده و بیشتر از همه کلاه‌های آنها. سر اسبها نیز در «فتوگرامتری» به نظر کمی فرو افتاده جلوه می‌کند. در طراحی نویسنده که بر اساس «فتوگرامتری» ترسیم شده است، به همین دلیل امکان یافت که خطوط بزرگ بیشتر از همه در بعد عرضی قرار گیرند، ضمن اینکه سرها و کلاه‌ها باید با کمک عکسهایی که با لنز تلسکوپ تا حدودی

بی نقص گرفته شده بود، اصلاح می شدند.

مشکل دیگر را عکسبرداری نقش برجسته «تنگ سروک» (الف، بخش اول، ۲) ایجاد کرد، چون برجستگی نقش بسیار کم و شدیداً دچار هوازدگی شده بود. از همین رو ترسیم عرضه شده در اینجا بر مساحی نقش برجسته با طرح مقدماتی تهیه شده از جزئیات در محل و همچنین عکسهای گرفته شده در فصول مختلف سال متکی است. در کنار اینها از عکسهای آقای رستمی عکاس اسبق موزه ایران باستان که در سالهای ۵۰ گرفته شده و عکسهای دوباره تهیه شده آقای «سر آورل استین» (Sir A. Stein) (منابع و مأخذ قبل از الف بخش اول، ۲ ملاحظه شود) استفاده شد.

از نقش برجسته عظیم جنگ سواران نقش رستم، دوره ساسانی، در اینجا طرحهایی جزء به جزء ارایه نشده است، چون به وسیله خانم دکتر «جورجینا هرمن» (G. Herrmann) از آن عکسهایی مرتبط با هم در اندازه‌های بزرگ تهیه شده است که همراه طرح و مدارک تصویری جامع در سری دوم انتشارات مؤسسه باستان‌شناسی آلمان شعبه تهران تحت عنوان «آثار تاریخی ایران» مد نظر قرار گرفته است. یکی از نقوش برجسته نقش رستم (نقش برجسته شماره ۵)، یعنی نقش برجسته جنگ «هرمزد دوم»، قبلاً به همین شکل در سال ۱۹۷۷ چاپ و عرضه شده است. دو نقش دیگر باید سال آینده چاپ شوند.

در پایان مجدداً باید تاکید شود که نویسنده این مطلب از ابتدا اصل را بر این نهاده است که در اینجا موضوعی خسته کننده یا حتی تمام شده از نظر کار را ارایه دهد. در اینجا برای دیگران هم خیلی چیزها باقی است. در هر حال این کار یک چیز را نشان داده است، آن هم اینکه پیشرفت واقعی در موضوعی مثل موضوع کار این کتاب وقتی می تواند به نتیجه برسد که انسان بکوشد حتی المقدور شالوده‌ای گسترده را زیر پا گذارد و از هنر یونانی رومی با رسیدن به هنر شرق مشکلات هنری و دوره‌ای را از نقطه نظرهای باستان‌شناسی و همچنین تاریخی تا حدی برطرف سازد.

کتاب حاضر در سال ۱۹۸۷ آماده چاپ بود. از این رو وارد کردن منابع و مأخذ جدید در این میان، فقط در موارد کمی امکان یافت.

مایلم بدو تأکید کنم که نگاشته حاضر نمی توانست بدون حمایت مؤسسه باستان‌شناسی آلمان شعبه تهران به وجود آید. راهنمایی‌های مفید و تشویق‌های هر دو رئیس وقت شعبه یاد شده، پروفسور «و. کلایس» (W. Kleise) و «پ. کالمایر» (P. Calmeyer) کمک زیادی نصیبم کرد. برای عکسهایی که در اختیارم قرار داده شده باید از موزه بریتانیا و کتابخانه بریتانیا در لندن، کتابخانه ملی در پاریس، دانشگاه بیل، گالری هنر در نیوهون، گالری هنر «فریر» در واشینگتن، موزه دولتی برلین، مجموعه عتیقات مؤسسه باستان‌شناسی آلمان در رم و همچنین خانم «باربارا گرونوالد» (B. Grunewald) برای عکسهایی که از آرشیو شخصی خود به من دادند و در اینجا اضافه بر عکسهایی که از مؤسسه باستان‌شناسی آلمان شعبه تهران دریافت شده، و بیشتر آنها نیز از ایشان است، مورد استفاده قرار گرفته است تشکر کنم.

الف. آثار تاریخی

بخش اول: نقش برجسته‌های صخره‌ای

۱- تصویر جنگ سواران، مربوط به گودرز گئوپتروس (Gotarzes Geopothros) در بیستون

Lit.: Rawlinson, JRGS 9, 1839, 114 ff.; Flandin/Coste I Taf. 19; Sarre/ Herzfeld 243; Herzfeld, Am Tor 40ff. Taf. 22 unten u. Taf. 23 unten; Arch. Hist. 56f. Taf. 7 unten; IAE 288 Taf. 107 Mitte; N. C. Debevoise, JNES 1, 1942, 96; Will, Annales de l'Est (Nancy) 22, 1959, 129; Syria 39, 1962, 45ff. u. passim; Schlumberger, Der Hellenisierte Orient, Baden-Baden 1969, 161; Kleiss, AMI NF 3, 1970 Taf. 67; de Waele, RAss 69, 1975, 72 f. Anm. 3; M. A. R. Colledge, Parthian Art, London 1977, 90 f.

Lit. zur Inschrift u. Identifizierungsfrage: Rawlinson a. O.; Dittenberger, OGIS I Nr. 431 c; A. v. Gutschmid, Geschichte Irans und seiner Nachbarländer, Tübingen 1888, 123; Herzfeld, AMI 4, 1931, 58 ff.; N. C. Debevoise, A Political History of Parthia, Chicago 1938, 173 f.; U. Kahrstedt, Artabanos III. u. seine Erben, Bern 1950, 19ff.; M.-L. Chaumont, Syria 48, 1971, 156 f.; K. Schippmann, Grundzüge der parthischen Geschichte, Darmstadt, 1980, 53 f.; M.-L. Chaumont, Syria 56, 1979, 158 H.

این تصویر با یک نقش برجسته پارتی^۱ دیگر در سطح تسطیح شده وسیعی از یک صخره که مسلط بر جاده منتهی به «دروازه آسیا» است، در پای کوه بیستون ایجاد شده است. سطح گود کتیبه‌ای^۲ اسلامی تا حد زیادی نقش برجسته پارتی را از بین برده است. هر دو نقش به وسیله «ا.هرتسفلد» به تفصیل تشریح شده‌اند. با این وصف تا امروز طرح‌های دقیقی، به ویژه از صحنه جنگ سواران که به شدت دچار هوازدگی شده است، در دست نیست (آلبوم عکسها، ۱-۲).

در اینجا برای اولین بار اندازه‌های این نقش برجسته را عرضه می‌کنیم. طول آن بالغ بر ۵/۵۰ و ارتفاع کلی زمینه تصویر به اضافه بخش ناتمام یا کار نشده، ۳/۱۰ متر است. من طول سوار فاتح را ۰/۹۵ متر، الهه پیروزی بالای سر سوار را حدود ۰/۷۵ متر و عمق نسبی نقش برجسته را ۶ سانتی متر محاسبه کردم. سائیدگی شدید نقش برجسته اجازه نمی‌دهد دریابیم که بخش تصویری در داخل زمینه کلی تصویر، در اصل تا چه حد پائین می‌آمده است. ظاهراً همان طور که ضربات خشن قلم در پس زمینه بازگو می‌کند تمام تصویر ناتمام مانده است. فقط از طریق مقایسه نظری سایر تصاویر هم‌زمان با موضوع مشابه، می‌توان به این نتیجه رسید که سطح کار شده زیر شکلهای قابل شناسائی می‌تواند متعلق به جنگ دو سوار نباشد، بلکه باید برای زمینه یک تصویر دوم یا یک کتیبه مشخص شده باشد.

در منطقه بالای سطح تصویر شکلهای دیگری قابل شناسایی هستند. در بالا سمت چپ، یک سوار نیزه به دست خیز برداشته است. در پائین آن، به تصور غلط من، سوار دومی با بازو و سر کشیده قابل

شناسایی است. سپس در وسط یک سوار که «تیاره» نوک تیز یا کلاهخودی بر سر دارد ظاهراً شخصیت اصلی تصویر است، چون بالای سر او یک الهه پیروزی معلق در هوا، جلوس کرده است. حریف این سوار را «هرتسفلد» سوار سرنگون شده توصیف می‌کند: «پای جلوی اسب شکسته و در حرکت تند سرنگون و سوار آن از روی گردن اسب پرتاب شده است»^۳. گذشته از «هرتسفلد» من هم به وضوح اسبی بدون سوار، در حال فرار به سمت راست را در گوشه بالای سمت راست تصویر تشخیص می‌دهم. کتیبه بالای زمینه تصویر که با نوک قلم به صورتی محو حک شده است از «گودرز گئوپتروس» نام می‌برد که (ه، راولینسون) (H. Rowlinson) قبلاً در سال ۱۸۹۳ آن را به عنوان «گودرز» پسر «گیو»^۴ تعبیر و تفسیر کرده است (منابع و مأخذ ملاحظه شود). در حقیقت قهرمانی «گودرز» نام در شاهنامه به عنوان پدر «گیو»^۵ وجود دارد که در مقام حکمران گرگان و اصفهان ظاهر شده است. «آو. گوتشمید» (A.v. Gutschmid) تصور می‌کند که در روی یک سکه پارسی نیز توانسته است «گودرز» نامی پسر «گیو» را خوانده باشد.^۶ «هرتسفلد» آنچه را که «راولینسون» برای نقش برجسته بیستون خوانده بود قبول کرده و شخصیت اصلی تصویر شده را که الهه‌ای بالای سرش جلوس کرده با «گودرز» دوم (حدود ۳۸-۵۱) شناسایی کرده است که «تاسیت» (XII 13t. Tacitus) از جنگ او علیه «مهرداد» حریف حمایت شده‌اش از طرف روم، گزارش می‌دهد.^۷ بنابراین گزارش جنگ نهایی آغاز شده بین آنها، در حدود ۵۰ میلادی، در نزدیکی کوهی به نام «سنبولوس» (Sanbulos) که «گودرز» قبل از آن در کنارش قربانی کرده بود، روی داده است. «هرتسفلد» مایل است این کوه را با کوه بیستون تطبیق دهد^۸، بدین نحو که نقش برجسته پیروزی بر «مهرداد» زیاد هم دور از محل اصلی جنگ حجاری نشده باشد. با این وصف، قبلاً تشریح کردیم^۹ که از نظر ارتباط جغرافیایی واقعه بین «گودرز» و «مهرداد» ما را بیشتر به شمال غربی «ماد» و نه به مرکز قلمرو آن هدایت می‌کند. از این رو تطبیق کوه «سنبولوس» به وسیله «و.و. تارن» (W.W. Tarn) با صخره‌های «کرفتو»^{۱۰} و غارش را درست می‌دانیم. تلاش «هرتسفلد» از نظر زبان شناسی برای توصیف «سنبولوس»^{۱۱} به عنوان باز نویسی «کامبادس» از یونانی نیز چندان قانع کننده نیست، چون «کامبادس» کوه مورد نظر «پلینیوس» (Canus Plinius Secundus) احتمالاً با کوه بیستون یکی است^{۱۲}.

در اینجا «هرتسفلد» شخصاً در شروع سالهای ۱۳۱۹۳۰ قدم مهمی برداشته است. او «گئوپتروس» را که در یک واژه نوشته شده است نه به عنوان اسم و اسم پدری، بلکه به عنوان یک لقب تعبیر می‌کند و در «گئوپترویی» یا «گوپوهران»، خاندان حاکم هیرکانی دوره پارت را تشخیص می‌دهد که با خاندان «قارن» در ماد، حوالی نهاوند، «سورن» در سکستان و بین‌النهرین، «مهران» حوالی ری (Rhages - Arsakeia) و «آتورپاتاگان» در آذربایجان^{۱۳} قابل مقایسه هستند.

پدر «گودرز» دوم در تاریخ، «ونون»^{۱۵} (Vonones) بوده است و در تمام شجره «اشک‌ها» تاکنون کسی برای ما به اسم «گرو» یا «گیو» شناخته شده نیست. کتیبه خوانده شده پادشاه پارتی سوار بر اسب، در روی سند ایالتی نقش برجسته سر پل ذهاب به وسیله «گ. گروپ»^{۱۶} (G. Gropp) همان طور که «ل. ترومپل مان» (L. Trumppelmann) معتقد است، بیشتر به یک پادشاه ناحیه‌ای استناد می‌کند^{۱۷}: این تصویر شخص «گودرز» است، شاه بزرگ، پسر گیو، شاه بزرگ.

اما حتی اگر آنچه را که «گروپ» در نقش برجسته به اصطلاح (A) در سر پل ذهاب خوانده است

درست باشد، با این وجود ممکن است پادشاه این نقش برجسته و سوار نقش برجسته بیستون همان «گودرز» مورد نظر نباشند. همان طور که قبلاً در سال ۱۹۷۰ نو شتم پادشاه نقش برجسته پل ذهاب دارای موهای پف‌دار آزاد در بالای سر است که در خط ممتد لبه بالای تصویر بریدگی ایجاد کرده است.^{۱۸} «هرتسفلد»^{۱۹} معتقد است که این نیز علامتی گویا است: «تاج ساسانیان، و در واقع پادشاهان ساسانی، نه خدایان، همواره لبه تصویر را قطع می‌کنند.»

ظهور موهای پف‌دار آزاد در قسمت بالای سر به اضافه موهای پف‌دار دو طرف سر، در روی سکه‌های پارتی، به زمان «خسرو»^{۲۰} (۱۲۸-۱۹۰ میلادی) برمی‌گردد و از آن زودتر حتی در مورد شاهان ناحیه‌ای نیز انتظار نمی‌رود. از این گذشته صورت پادشاه سرپل ذهاب رو به بیننده است و این نیز پدیده‌ای است که در ارتباط با توجه کامل به جلو بدو امکان پذیر است. در نقش برجسته جنگ سواران «تنگ سروک» از اواخر دوره پارت، باز هم با این خصیصه رو به رو خواهیم شد. باید ولی قبلاً گفته شود که نقش برجسته سرپل ذهاب به همین دلیل ممکن نیست به قبل از قرن دوم میلادی مربوط باشد و همان طور که «هرتسفلد» حدس زده است احتمالاً متعلق به اواخر دوره پارت است.

نقش برجسته بیستون که ما باید آن را به «گودرز گئوپتروس» نامی از گرگان اختصاص دهیم، همان طور که قبلاً «او. کارستد» (U.Kahrstedt) نوشته است، متعلق به یک شخصیت تاریخی نیست.^{۲۱} اما برای نقش برجسته سمت چپ نیز در حال حاضر تشخیص هویت کلیه شخصیت‌های مذکور در کتیبه و حاضر در نقش به شکلی قانع کننده امکان پذیر نیست. قسمت اعظم نقش پادشاهی که روی این نقش برجسته نمایش داده شده بود و متأسفانه به سبب ایجاد کتیبه اسلامی از بین رفته است، به گفته «هرتسفلد» باید «مهرداد دوم» (مهرداد کبیر ۱۲۳-۸۸ قبل از میلاد)، و ساتراپ ساتراپ‌های ایستاده در جلوی او «گودرز اول» (۹۱-۸۱ یا ۸۰ قبل از میلاد)^{۲۲}، شاه شاهان بعدی باشد.

«م.ل. شامون» (M.L. Chaumont) قبلاً در تعبیر «گودرز اول» اشاره کرده است که عاقلانه‌ترین کار این است که از مطرح کردن نقش برجسته بیستون در ارتباط با «گودرز اول» صرف نظر شود.^{۲۳}

در این رابطه مجبوریم بر خلاف نظر «هرتسفلد»^{۲۴} به تشخیص «م.آ.ر. کالج»^{۲۵} (M.A.R. Colledge) مبنی بر اینکه نام «گودرز» در سمت راست کنار فرورفتگی کتیبه اسلامی با مختصات خطی دیگری نوشته شده است، توجه کنیم. همچنین قابل توجه است که قسمت تسطیح شده‌ای با ارتفاع چشمگیر نه فقط در بالای هر دو نقش برجسته امتداد یافته، بلکه با فاصله زیاد از بالای لبه چپ نقش برجسته سمت چپ بیرون رفته است. از آنجا که این تسطیح بسیار دقیق و تمیز انجام گرفته است و بدین ترتیب در نوعی تضاد با تسلسل یا محدودیت و سعت نظر مختصات شکلها در روی نقش برجسته است، تصور می‌رود که در اصل برای یک اثر تاریخی مورد نظر بوده است که تمام سطح تسطیح شده را فرا می‌گرفته است. سطح تسطیح شده بعداً برای دو نقش برجسته کوچکتر مورد استفاده قرار گرفته است. این موضوع در آینده نیز برای تعمق در تعبیر دشوار کتیبه‌ها معتبر است.

نقش برجسته جنگ سواران طرح‌های ایرانی را با طرح‌های هلنی - یونانی، بویژه با الهه پیروزی، اهدا کننده تاجی از گل و گیاه، و بیشتر از همه با نقشمایه‌ای که برای مادر و وضعیت‌های مختلف خصوصاً از طریق سکه‌های پارتی آشنا است^{۲۶}، مرتبط می‌سازد.

در ایوان بزرگ ساسانی قرن پنجم طاق بستان^{۲۷} الهه‌های پیروزی یا فرشتگان، در شکل باشکوهی به چشم می‌خورند، با این وصف قابل توجه است که الهه پیروزی اهداکننده تاجی از گل و گیاه به پادشاه، در دوره ساسانی به وسیله الهه‌های عریان عشق جابه جا شده است^{۲۸}. اسبهای نقش برجسته بیستون ظاهراً هنوز در حالت تاخت که خصیصه‌ای ساسانی است منعکس نشده‌اند. سوار منقوش در زمینه سمت چپ بالای نقش برجسته در حالی که که پاهای عقب اسبش روی زمین استوار است پاهای جلویش قدم کشیده‌ای برداشته است. در فصلی مختص به خود، به این موضوع خواهیم پرداخت و موضوع مربوط به انواع و ترکیبات نقش برجسته را مشروحاً با وجود وضع بد نقش مورد بررسی قرار می‌دهیم. (بخش ت).

۲- نقش برجسته تنگ سروک در الیمائید

Lit.: (Baron) C. A. de Bode, *Travels in Luristan and Arabistan*, 2 Bde., London 1845, I 356 (Abb. gegenüber dieser Seite) ff.- F. Flandin/P. Coste, *Voyage en Perse*, *Perse Ancienne* Bd. I 185; IV Taf. 227.- A. Stein, *An Archaeological Journey in Western Iran*, in: *The Geographical Journal* 92, Oct. 1938, 323 Taf. 8.- Ders., *Old Routes of Western Iran*, London- New York 1940, 110 f. Abb. 37.- Debevoise, *JNES* 1, 1942, 90. 102.- W. B. Henning, *Asia Maior* NS 2, 1952, 161 ff. Taf. 20.- L. Vanden Berghe, *Archéologie de l'Iran Ancien*, Leiden 1959, 59f. Taf. 89b, Bibl. 134/5.- R. Ghirshman, *Parthes et Sasanides*, Paris 1962, 55 Abb. 69.- E. de Waele in: *Proceedings of the IInd Annual Symposium on Archaeological Research in Iran 1973* (Muzeh-e Iran Bastan) 260f. 266 Abb. 6.- Ders., *RevAss* 69, 1975, 67ff. (über Fragment des Schlachtenbildes).

اطلاعات کلی و ابعاد و اندازه

پس از اینکه «بارون دو بود» (Baron de Bode) دبیراول سفارت امپراتوری روس در ایران در سال ۱۸۴۱ میلادی «تنگ سولک»^{۲۹} (Tengi - Saulek)، همان طور که در محل در گویش بختیاری تلفظ می‌شود را برای علم و دانش کشف کرد، سه طرح دقیق و شگفت‌آور او تقریباً یک قرن تمام تنها چشم‌انداز باستان شناسی آثار تاریخی آن محل بودند. در سال ۱۹۳۵ «آورل اشتین» در سفری به غرب ایران عکسهای خوبی از آن تهیه کرد که نقش برجسته «سوار زره پوشیده» مورد توجه مادر اینجا از جمله آنها است. نقش برجسته شماره ۳ (صخره عظیم با نقش میدان جنگ را با شماره گذاری پیشنهاد شده «ا. دووال» (E. de Waele) نام گذاری می‌کنیم)^{۲۹} فقط در ۳۹ متری شمال شرقی اثر تاریخی اصلی با کتیبه الیمایی^{۳۰} قرار دارد. این صخره عظیم رو به سمت غرب دارد و عرض آن حدود ۷ متر و بلندی آن ۵/۵ متر است. ارتفاع زمینه تصویر ایجاد شده در صخره ۲/۲۰ متر است. عرض بخش سالم مانده در قسمت بالا ۲/۵۰ متر و در لبه پائین تصویر ۲/۸۵ متر است. در این میان بلندی سوار به تنهایی ۱/۹۶ متر و طول اسب از قسمت سر تا پاهای عقب ۱/۴۰ متر است. «اریک دووال» اندازه بلندی دو جنگجوی پیاده را که در سمت

چپ بالای سوار ظاهر شده‌اند ۱/۰۲ و ۰/۸۵ متر تعیین کرده است (آلبوم عکسها، ۳ و ۴)

توصیف

نقش، سواری زره پوشیده را نشان می‌دهد که در حال تاخت، با نیزه‌ای آماده به سمت راست یورش برده است و انتهای به اهتزاز در آمده نیم تاجش به سمت عقب اثبات می‌کند که مقامی سلطنتی است (شکل ۱). این سوار به وسیله دو جنگجوی پیاده در سمت چپ قسمت بالای تصویر دنبال می‌شود که نفر جلو تر قطعه سنگ بزرگی را باد و دست بالای سر برده است و نفر عقب در حال رها کردن تیری از کمان است. در یک خط مساوی با این دو جنگجوی پیاده بقایای فلاخن به چشم می‌خورد که درست در جلوی سوار جا گرفته است. از سوار فقط بقایای یک فلاخن آماده برای پرتاب سنگ و یک پا قابل مشاهده است. بقیه چیزها از بین رفته است. بر خلاف جنگجویان پیاده، پیکرهای موجود در قسمت زیرین تصویر که به سبب هواز دگی نقش، فقط نشانه‌ای از آنها قابل تشخیص است به نظر می‌آیند که همگی جزو حریفان سوار زره پوشیده باشند.

پشت سر سوار، دقیقاً بگوئیم در پشت اسب، ابتدا حریفی هدف قرار گرفته و در حال سقوط به پشت قابل مشاهده است. بخش بالای بدنش به سمت پائین آویخته است و یک پای هنوز استوارش، میان پاهای عقب و دم اسب قرار دارد. بقایای پیکری در جلوی سینه اسب به بلندی ۴۵ سانتی متر و عرض ۱۲ سانتی متر پولکهای فلس مانند زره را طوری در جهت افقی نشان می‌دهد که می‌تواند در اینجا مربوط به حریفی دراز کشیده یا سقوط کرده باشد. ضمناً پولکهای کوچکتر در جلوی یکی از پاهای جلوی اسب نیز به نظر می‌رسد که متعلق به همین حریف باشد. احتمالاً این پولکهای کوچکتر مربوط به بقایای یک بازوبند زرهی است، بدین نحو که قطعه برجسته زاویه شکل متصل به آن به عنوان دست شخص سقوط کرده قابل تفسیر است. بخش زاویه شکل دیگری که به سمت بالای آن کشیده می‌شود یقیناً دومین پای جلوی اسب را نشان می‌دهد. شروع یک زاویه به سمت بالا نیز محتملاً متعلق به شخص سقوط کرده است (احتمالاً پای است که به هوا پرتاب شده است) در حینی که دو پای بالای خط زمینه، نشان دهنده پیکر سومی در جلوی پای سوار در حال حمله است. با وضعی که نقش برجسته دارد چیز بیشتری قابل تشخیص نیست. سؤال فقط این است که قطعه شکسته‌ای از نقش برجسته با یک بازو که کمانی را کشیده است و «اریک دووال» آن را کاملاً در سمت چپ زمینه تصویر یافته و به موزه ایران باستان انتقال داده است (شکل ۲) ^{۳۱} متعلق به کجاست؟ به سومین پیکر نمی‌تواند تعلق داشته باشد، چون فاصله تا سر اسب خیلی کمی بوده است. از سوی دیگر جهت تیر نشانه رفته نشان می‌دهد که تیر متعلق به حریفان سوار است. از این رو قطعه شکسته باید مربوط به پیکری باشد که در اصل با فاصله بیشتر در طرف راست، جایی که اکنون همه چیز شکسته و از بین رفته، نشسته بوده است. برجستگی تصاویر نقش برجسته محسوس است و به هیچ وجه هموار نیستند و گاه مثل تیرانداز قسمت بالا سمت چپ حتی میان طرحی که در پس زمینه است، مثل شئل در حال اهتزاز و قسمتهای بسیار برجسته اندام، می‌توان تمایز را تشخیص داد. با این وجود نقش برجسته در مجموع به دلیل نداشتن قوسهای برجسته قابل طراحی است. در این میان پیکرها تراش صاف و صیقلی دارند. در حالی که تراش پس زمینه خشن است.

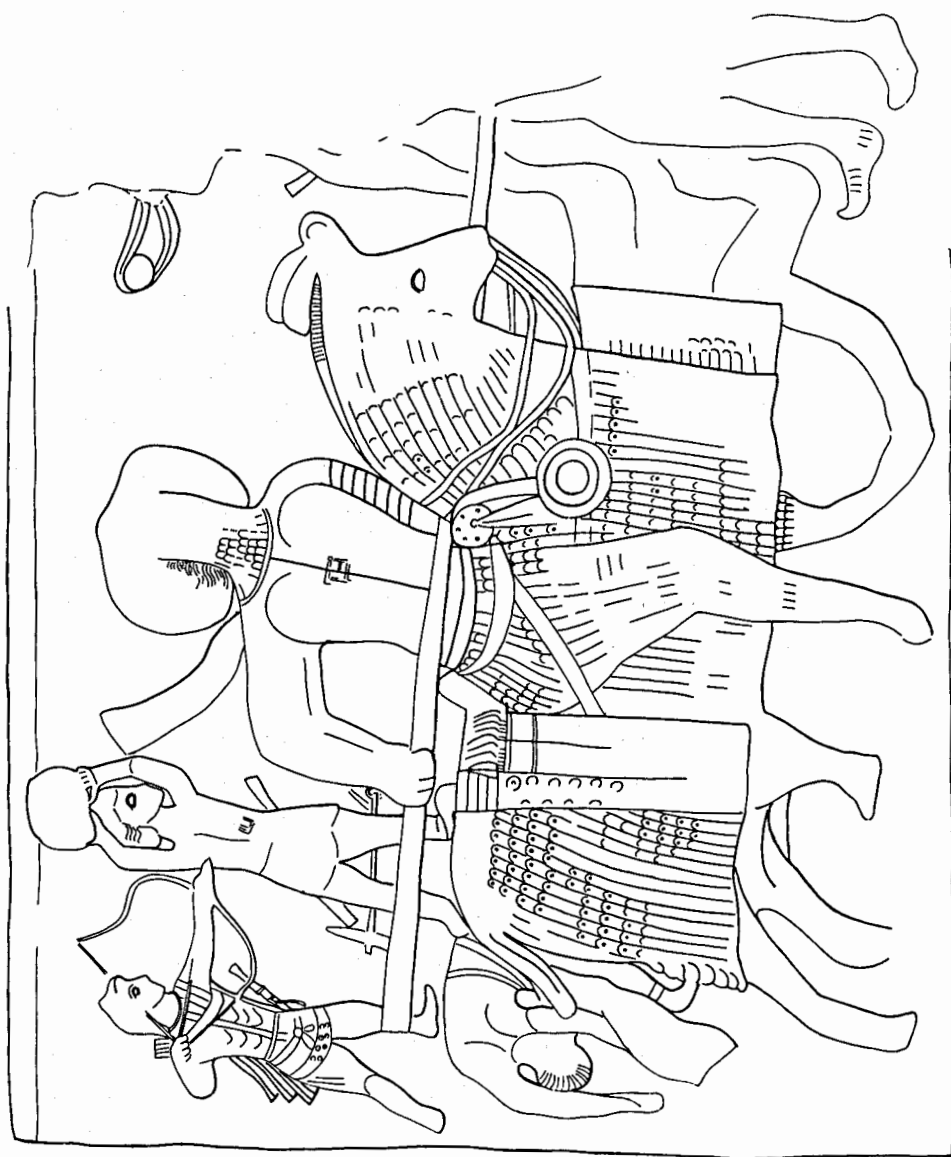
تأمل در کارشناسی نقش برجسته

در یک مقایسه با سوار زره پوشیده نقاشی دیواری معروف «دورا - اوروپوش» (شکل ۱۰) که با ابعاد 40×31 سانتی متر حدود $\frac{1}{5}$ نقش برجسته تنگ سروک است، تطبیق بزرگی را در وضع حرکت اسب در حال تاخت و سوارش که با قسمت بالای بدن از رو به رو دیده می شود، می توان تشخیص داد. ویژگی هایی نیز از نظر کالبدشناسی، مثل سر کمی کوچک شده اسب، با نقش برجسته تطبیق دارد. طبیعتاً طرح داخلی که در مورد نقش برجسته بر خلاف نقاشی دیواری به تطبیق دقیق خطوط توجه دارد، متفاوت است و در واقع گاه مثل زره روی سینه سوار یا لبه بالایی نیزه این طور به نظر می رسند که با خط کش ترسیم شده باشند.

اما از همه مهمتر تجهیزات نشان داده شده است و در درجه اول پوشش زرهی اسب که برای آن به جز دو تصویر مقایسه شده مدارک تصویری دیگری وجود ندارد. به دو صحنه روی ستون تراژان بعداً خواهیم پرداخت (فصل ب ۲).

پوشش زرهی نقش برجسته تنگ سروک بر اساس قضاوت روی خطوط موازی به نظر می رسد که بر عکس پوشش زرهی نقاشی دیواری «دورا - اوروپوش» که از پولکهای زرهی فلس مانند مدور و منظم در کنار هم شکل گرفته است، یک پوشش زرهی ساخته شده از صفحات مستطیل شکل کوچک باشد.

در روی نقش برجسته نیز مانند نقاشی دیواری، تمام سر اسب باز زره پوشیده شده است و چون در هر دو مورد یال اسب حالتی ایستاده دارد، باید از خود پرسید که آیا در اینجا مثل پیشانی بند زینتی مثلاً وسیله ای زینتی بر سر اسب گذاشته نشده است (زره ای که یال اسب از آن بیرون گذاشته شود، قابل تصور نیست). به نظر می رسد که عیناً مثل دو پوشش زرهی «دورا - اوروپوش» حفاظی نیز برای دم اسب عرضه شده باشد و در اینجا نیز نقش برجسته باز هم با نقاشی دیواری وجه مشترک دارد. با این وصف اختلاف های بزرگ را سوار ارائه می دهد، چون برخلاف زره بالاتنه ساخته شده از صفحات (تیغه ها) مستطیل شکل بزرگ و پولکهای فلس مانند در روی نقاشی دیواری به نظر می رسد که سوار نقش برجسته در روی سینه، زره ای جلو بسته بر تن داشته باشد که از کفه های کوچک در کنار هم شکل گرفته است. فضای کوچک مستطیل شکلی را که به صورت اریب از بالای شکاف عمودی در روی سینه می گذرد می توان لولایی دانست که کفه ها به وسیله آن در روی سینه نگهداشته می شوند. این زره که لابد از کتان زمخت یا چرم سفت است در اینجا روی نیم تنه ای از تیغه های زرهی قرار داده شده که از پائین تا حد روی باسن می رسد و سپس به طرف بالا ادامه یافته و با صفحات کوچکتر تمام گردن را می پوشاند. کلاهخودی مشاهده نشده است (حتی پس از نمونه برداری از نقش) و با در نظر گرفتن پف بلند و انبوه موها در دو طرف قابل تصور هم نیست. از آنجا که سوار به دلیل نیم تاجی که بر سر دارد باید دارای مقامی سلطنتی باشد، بهتر است در اینجا همانند نقش برجسته فیروز آباد و داراب به یاد گفته «گرنفون» در مورد سر بدون کلاه شاه در میدان نبرد باشیم، سستی که در دوره پارت نیز با «سورنا» فرمانده لشکر مطابقتی پیدا می کند.



شکل ۱ - تنگ سروک، نقش شماره ۳، نقش برجسته یک سوار سراپا زره پوش. ترسیم از مؤلف، مقیاس ۱:۱۲

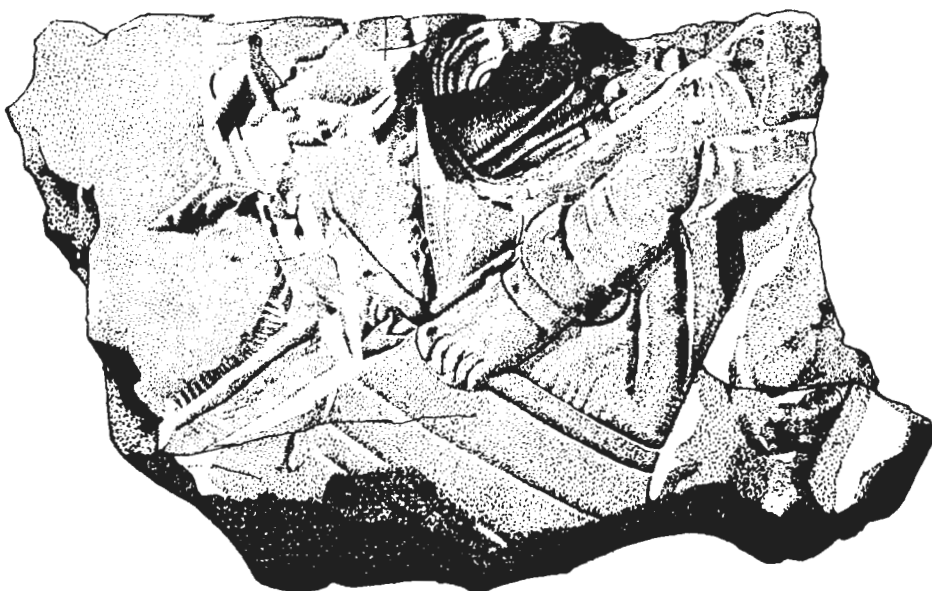
باز هم یادآور می‌شویم که بازوها به وسیله زره‌های ناودانی* (نیم استوانه‌ای) که از خصایص زره‌های پارتی است، محافظت می‌شدند (بخش دوم، یک شماره ۴) و نوعی جلد برای تیر و کمان از پهلوی آویخته بوده است. روی پاهای جلوی اسب با سینه پوشی فلزی آراسته می‌شده است. عنان و لگام دو تکه اسب همچون اسبهای نقش برجسته فیروز آباد نیز جالب توجه است.

جنگجویان پیاده بر خلاف سواران همگی بدون زره هستند، ولی علاوه بر سلاحهای ویژه خود شمشیری نیز با قبضه بلند دارند. جالب توجه است که کمر بند حمل سلاح تیراندازان فقط گره خورده است، در نتیجه بدون قلاب دو سر آن به هم متصل است. کمر بند سوار نیز قلابی را نشان نمی‌دهد، ولی به جای آن در اینجا دو سر کمر بند از یک صفحه بزرگ که ظاهراً تزئینی دارد عبور داده شده است.

در پشت پاهای شخصی که قطعه سنگی را بالای سر برده است، قلاب نوک تیزی تصویر شده است که باید ظاهراً اول با آن روی سنگ کار شده باشد. در هر حال به وسیله آنچه که «اریک دووال» یافته است می‌توان گفت که تیراندازان تعدادشان باید زیاد بوده باشد و این موضوع کاملاً با اخبار تاریخی ما از ایلام باستان و ایلام هلنی مطابقت می‌کند. «بارون دو بود» قبلاً اشاره می‌کند که کمان خیلی زود برای ایلام به نوعی نشان ملی مبدل شده است. در «ارمیای نبی» (Jeremia 49/35) آمده است: «زبوت (Zebaoth) سرور چنین می‌گوید: نگاه کن، من می‌خواهم کمان ایلام را بشکنم، قدرت باشکوه آنان را.» و این کاملاً بدیهی است که این کمانها، کمانهایی هستند که نمایندگان ملل در نقش برجسته تخت جمشید^{۳۳} به عنوان هدیه ویژه کشورشان برای پادشاه ایران آورده‌اند. ایلامی‌ها در بین ملل حامی «آنتیوکوس سوم»، در جنگ «مگنزی» در کنار «سیپیلوس» (Sipylos)، «ساگیتاری» خوانده می‌شدند^{۳۴} و «استرابون» گزارش می‌کند (XVI. 1.18) که در سرزمین کوهستانی «الیمائید» فقط طبقه سرباز رشد و پرورش می‌یافته است که بیشتر آنها تیرانداز بودند.

صحنه‌ای از جنگ یک سوار مربوط به زمینه تصویر NB۱ از معبد دورا - اوروپوس (الف، بخش دوم، شماره ۲) بهتر از همه به ما می‌آموزد که بخش ضمیمه سمت راست چگونه تکمیل شود. تصویر، مربوط به جنگ این - ازر (Eben - Ezer) است که در آن بنی اسرائیلی‌ها از فلسطینی‌ها شکست خوردند و در نتیجه صندوق الواح شرایع بنی اسرائیل به دست دشمن افتاد (ساموئل اول ۴ و ۱). جنگ اصلی روی نیمه سمت راست زمینه تصویر به نمایش گذاشته شده است و از تضاد با نقل قول در کتاب مقدس، در جایی که فقط صحبت از جنگجویان پیاده^{۳۵} است، جنگ تن به تن دو سوار به عنوان صحنه اصلی نشان داده شده است. بدون شک موضوع تصویر در اینجا پارتی است، به اضافه اینکه هر دو سوار با نیزه می‌جنگند. با این وصف ما در اینجا انعکاس کاملی از شرایط نظامی پارتی را پیش رو نداریم، زیرا این وضعیت که در روی نقش به جای سواران جنگجویان پیاده زره بر تن دارند، درک ماهیت نظامی یونانی را که در آن در واقع معمولاً جنگجوی سربا مسلح زره پوشیده نقش برتر را ایفاء می‌کرده است، ممکن می‌سازد.

* - این زره‌های ناودانی از تعدادی نیم استوانه‌های آهنی که روی هم قرار دارند و گیره مانند ساعد و باز یا ساق و ران را می‌گیرند شکل گرفته‌اند.



شکل ۲ تهران، موزه ایران باستان، قطعه‌ای از اثر باستانی شماره ۳، از تنگ سروک. عکاس، اریک دووال، مربوط به بخش الف در اینجا، پانویس ۳۱.

هنر تصویری یونانی - هلنی نیز غنای حرکت حمله کنندگان و سقوط جنگجویان پیاده را در بر دارد.^{۳۶} در تجهیزات هنری، تقسیم شکلها در سه بخش و بیش از همه تمایز بزرگ بر اساس محتوای اهمیت شکلها، سنت‌های تصویری شرق کهن را در معرض دید قرار می‌دهد.^{۳۷} بدین ترتیب اگر تصویر جنگ «دورا - اوروپوس» از اجزایی ایرانی، یونانی و شرق کهن شکل گرفته باشد، همین مقیاس برای نقش برجسته جنگ سواران «تنگ سروک» نیز معتبر است. در حقیقت از تقسیم‌بندی شکلها در سه بخش، در «الیمائید» فقط دو بخش باقی مانده است، با این وصف حالت حرکات هلنی مشخصی را، مثل شخصی که در حال سقوط از پشت نشان داده شده است باز می‌یابیم. تصویر «دورا - اوروپوس» از یک نظر دیگر هم برای تفهیم نقش برجسته تنگ سروک آموزنده است: در تصویر، در محدوده چهارگوش مربوط به فلسطینی‌های حامل صندوق، تن پوش زرهی سه تن از جنگجویان با پوشش محافظی برای سر همراه است که چهره را نمی‌پوشاند. این مورد حفاظ گردن سوار تنگ سروک را به یاد می‌آورد. در نقاشی دیواری، روی پوشش محافظ سر کلاهخودی گذاشته نشده است که بتواند باعث قیاس با زره‌های زنجیر بافت قرون وسطا شود، هر چند که در اینجا ظاهراً زره از پولکهای فلس مانند است.

تعبیر و تعیین دوره

فلاخن انداز از خیلی نظرها آگاهی دهنده است و ما از این طریق به هر حال اطلاع کمی از صحنه نمایش

داده شده به دست می آوریم. مشخص است که یک چنین نحوه مبارزه‌ای در یک دشت - در این مورد دشت خوزستان بوده است - بی فایده و اصولاً غیرممکن است و فقط می توانسته است در کوهستان باشد. با توجه به صحنه نمایش جنگ تصویر شده، کوهستان باید کوه‌های زاگرس و شاید در همان نزدیکی تنگ سروک باشد.

متأسفانه درباره چنین واقعه‌ای، اخبار کتبی در دست نداریم که در حقیقت بیش از هر چیز به عنوان یک تهاجم پیروزمندانه در کوهستان قابل درک باشد. در هر صورت از دوره‌ای که نقش برجسته احتمالاً به آن تعلق دارد. خبر مکتوبی در دست نیست.

«و.ب. هنینگ» (W.B.Henning) بر اساس چگونگی کتیبه‌ها در روی نقش برجسته، پدید آمدن اثر را به گذشته نزدیکی نسبت داده است و آن را از نیمه دوم قرن دوم میلادی تا پایان حکومت پارت در ایران^{۳۸}، یا دقیق‌تر گفته شود، تا تخریب مکان مقدس «تنگ سروک» در حین درگیریهای «اردشیر» با پادشاه الیمایی که طبری او را «اهواز»^{۳۹} می نامد، تاریخگذاری می کند.

اخیراً «هارماتا» (Harmatta) در تاریخ‌گذاری کتیبه‌های «تنگ سروک» به گذشته دورتر، تاریخ قبل از سال ۷۵ میلادی را به کار برده است.^{۴۰} در صورتی که کتیبه‌ها و نقش برجسته‌ها به هم تعلق داشته باشند، این تاریخ‌گذاری دست کم برای نقش برجسته‌ها غیرممکن است. «هنینگ» حالت الهه‌های نشسته در مراسم بخشیدن دیهیم شاهی در نقش برجسته بزرگ صخره‌ای را (نقش برجسته شماره ۲ بر اساس شماره گذاری «دووال») به شکلی متقاعد کننده با «اردوان» بر تخت نشسته چهارم (پنجم) در نقش برجسته انتصاب ساتراپ «خواسک» از شوش که به سال ۲۱۵ میلادی تاریخ‌گذاری شده مقایسه کرده است^{۴۱} و سوار زره بر تن که وجه مشترک او با پادشاه محفوظ مانده از نقش برجسته بزرگ شماره ۲ در پف بلند موها است، کم و بیش متعلق به همان زمان است. این پف بلند موها در دو طرف سر (ظاهراً پادشاهان بزرگ و موجودات اساطیری نیز این پف بلند را در فرق سر^{۴۲} داشته‌اند) اولین بار در اوایل قرن دوم میلادی در «خسرو» پادشاه پارت و یک بار هم در «بلاش پنجم» (چهارم) (حدود ۱۹۱-۱۸۰ م) دیده شده است که معمولاً تخصیص‌های برای اواخر دوره پارت است. وقتی «پلوتارخ» می گوید که «سورنا» در جنگ «کاره» (Carrhae)، ۵۳ قبل از میلاد، با فرق باز کرده سر ظاهر شده است (کراسوس ۲۴) باید منظور از آن آرایش قدیمی پارتی موی سر باشد که انبوه موهای به دقت فر خورده در دو طرف را نشان می دهد.^{۴۳}

برای تصور «دووال» که سوار زره بر تن در نقش برجسته شماره ۳ قدیمی تر از پادشاه محفوظ مانده در نقش برجسته بزرگ شماره ۲ است، نمی توانم دلیل معتبری مشاهده کنم.^{۴۴} چرخش تمام رخ سر بیشتر از هر چیز نشان می دهد که سوار به اواخر دوره پارت تعلق دارد. خود به خود پیدا است که یک سوار حمله ور شده در حال تاخت سرش را در واقع همواره به سمت حریفی که مورد حمله قرار داده می گیرد، یعنی اینکه سر مثل تمام تصویر سوار باید در اصل از نیم رخ نمایش داده شود. در مجسمه سفالی یک سوار کمان کش پارتی از مجموعه سابق «فریدریش زاره» که اکنون در بخش اسلامی موزه برلین است، همین حالت صدق می کند.^{۴۵} بدون شک چرخش کامل سر در مورد سواران که معمولاً در حال تاخت از نیم رخ دیده شده است، در «نمای دقیق تمام رخ» هنر پارتی، امتیازی است که از آخرین

ربع قرن اول میلادی راه خود را هموار کرده و سپس در قرن دوم میلادی کاملاً تثبیت شده است. با این امتیاز باید پیوند و رابطه‌ای سخت بین شخصیت نمایش داده شده و بیننده برقرار شود. در اینجا باز هم نقاشی‌های «دورا - اوروپوس» در مورد آنچه که به نحوه نمایش سوار مربوط می‌شود، اجازه بهترین مقایسه را می‌دهد.^{۴۶}

چنانچه به شرایط تاریخ ایجاد شده، همانند آنچه که برای اواخر دوره سلطه پارت‌ها بر الیمایید نتیجه گرفته می‌شود، باز گردیم، بدین ترتیب طبق گزارش «طبری» در می‌یابیم که پادشاه پارت به شاه «اهواز» (این نام بعدها روی مرکز استان که در اصل «سوق الاهواز» بازار خوزستان نامیده می‌شد، باقی ماند) ماموریت داده است تا «اردشیر» سرکش را در غل و زنجیر به حضورش آورد.^{۴۷} این نکته نشان می‌دهد که شاه الیمایی دست کم باید در اواخر دوره از اعتماد ویژه پادشاه بزرگ پارت برخوردار بوده باشد. با این ترتیب مطمئناً پادشاهان الیمایی، همان طور که «استرابون» (Strabon 16, 1, 18) از آنان شناخت دارد، از رقیبانی کاملاً غیر قابل اعتماد به مدافعی برای صلح امپراتوری، در اواخر دوره پارتی، تبدیل شده‌اند. دلیل آن را باید در این جستجو کرد که قبل از اواسط سده اول میلادی سلسله دیگری بر تخت نشسته که حکام آن ترجیحاً نام «ارد» را داشته‌اند و این سلسله با منش دوستانه پارتی خود حکومت کمان داران رابا عقیده و نظر سیاسی قبل از سلوکی‌شان جابه‌جا کرده است.^{۴۸} همان طور که طبری در ادامه گزارش می‌کند، پادشاه «اهواز» که «نیروفر» را برایش به عنوان اسم خاص به کار گرفته‌اند^{۴۹}، تا «اردشیر خوره» در فارس پیش می‌رود، ولی در آنجا به وسیله «بزرگ فرامادار» که «اردشیر» او را در آن محل به جا گذاشته بود، شکست می‌خورد و به «الیمایید» باز می‌گردد. این قلمرو کوچک سلطنتی سپس اولین جایی بود که قربانی کشمکشهای «اردشیر» شد، بدین نحو که حرکت متقابل و لشگرکشی «اردشیر» برای فتح و پیروزی نیز از طریق «تشان» که فقط به خط هوایی ۱۶ کیلومتر از «تنگ سروک» فاصله دارد، انجام گرفته است. در واقع مسیر گزارش شده، ارجان (بهبهان) - زمیل - تشان، توسط طبری این احتمال را زیاد می‌کند که لشگرکشی «اردشیر» شامل مکان مقدس «تنگ سروک» نیز می‌شده است که به گفته «هنینگ» نماد قلمرو سلطنتی «الیمایید» بوده است.^{۵۰} همان طور که «دووال» قبلاً تشریح کرده است، این برای نقش برجسته‌ها بدین معنی است که آنها پیش از این لشگرکشی و در واقع تخریب مکان مقدس در ارتباط با آن، یعنی قبل از ۲۲۰ میلادی وجود داشته‌اند.^{۵۱}

موقعیت به ویژه رفیع پادشاه الیمایی در طول اواخر دوره حکومت پارت از قطعه شکسته‌ای از یک نقش برجسته نیز که «گیرشمن» از حفاریات مسجد سلیمان به دست آورده است و اهمیت آن تاکنون کاملاً ناشناخته مانده است، نتیجه‌گیری می‌شود. این قطعه به بلندی ۳۲ سانتی‌متر و عرض ۲۲ سانتی‌متر مربوط به سر پادشاهی است که به شکل تمام رخ تا حد دماغش باقی مانده است.^{۵۲} پادشاه در دو طرف «تیاره» بلندش «لنگری» دارد که نماد گرفته شده از سلوکی‌ها^{۵۳} است، اما اضافه بر آن به عنوان چشمگیرترین علامت دو نیم تاج قرار گرفته بر روی هم، بر سر دارد.

شک نیست که مادر اینجا با دو نیم تاج نصب بر هم رو به رو هستیم که «هرودین» (VI. 2, 1) راجع به «اردوان چهارم» (پنجم) از آن گزارش می‌کند. در این قسمت گفته می‌شود که «اردشیر»، «اردوان» را کشته است، پادشاه بزرگی که دو نیم تاج بر سر داشت. «ت. همامسن» (Th. Mammesen) در تاریخ روم خود

نوشته است: «روش نیست که چرا «ارشک» دو نیم تاج نصب بر هم بر سر دارد.» اما چنین به نظر می‌رسد که در اینجا قطعه نیم تنه شکسته بتواند تا حدی به ماکمک کند.

البته تصاویر «اردوان» در روی سکه‌های پارسی و همچنین نقش برجسته‌های ساسانی (فیروزآباد، آلبوم عکسها ۱۲ ب، نقش رستم، ۱) این دو نیم تاج نصب بر هم را به ما نشان نمی‌دهند. در روی سکه‌ها و نقش برجسته‌های الیمایی به ویژه در صحنه قربانی پلکان شمال غربی ایوان بزرگ «برده نشانده»^{۵۴} نیز با دو نیم تاج نصب بر هم آشنا نیستیم. با این وصف در تاریخی بودن این نقل قول نباید شک کرد. از این رو فقط نتیجه‌ای که باقی می‌ماند این است که علامت دو نیم تاج نصب بر هم در اواخر دوره فرمانروایی پادشاه بزرگ دست کم باید از نظر ظاهر، موقعیت همواره رو به ضعف او را در برابر شاهان زیر دست که آنها نیز نیم تاج داشته‌اند، بالا برده باشد. به گفته «مامسن»^{۵۵}، در صورتی که تصویر موجود، تصویر یک شاه الیمایی بود، دو نیم تاج نصب بر هم به عنوان نشان افتخار قابل درک بود، چون شاهان الیمایی در میان سایر شاهان ایالتی زیر دست از نظر مقام از قدرتی ویژه و وضعی استثنایی برخوردار بودند. از نظر قیاس می‌توان اشاره کرد که در سکه‌های رومی «آورلیانوس» (Aurelian) امپراتور روم و «وه بلات» (Vah-Ballath)، نقش «وه بلات» نیز با دو تاج، یعنی با نیم تاج بالمیرایی و حلقه افتخار رومی تصویر شده است.^{۵۶}

در پایان، درک چگونگی رابطه جنگجویان پیاده کوچک با سواران جنگجوی زره بر تن بزرگ و اینکه از نظر نظامی یا اجتماعی چه چشم اندازی را در اینجا برای تصویر ارائه می‌دهند، مسئله مهمی است که هنوز باید روشن شود. برای ما جای خوشبختی است که از طریق جغرافی‌نویسان قدیم اطلاعاتی درباره روابط در «الیمائید» در اختیار داریم. بر این اساس می‌توان در مورد جنگجویان پیاده از یک سو به اقوام ساکن در کوهستانها که با الیمایی‌ها متحد بودند، فکر کرد، ولی از سوی دیگر «استرابون» (XVI 1/18) گزارش می‌کند که الیمایی‌ها هم در دشت حاصلخیز و هم در کوهستان ساکن بوده‌اند. برای اولین امکان می‌توان باز هم به «استرابون» در بخش یاد شده اشاره کرد. او گزارش می‌کند که الیمایی‌ها متحداً با ۱۳۰۰۰ «کاسی»، یک قوم کوه نشین سرکش و مغرور که باید در مرز شمالی «سوزیانا» در نیمه راه بین «سوزا» و «اکباتانا» ساکن باشند^{۵۷}، علیه سوزیها و بابلی‌ها جنگیده‌اند. یک قوم کوه نشین دیگر که از شرق به الیمایی‌ها می‌پیوست، «خوزی‌ها» (Uxier) بودند که با تملک دروازه‌های ایران، برای اسکندر در لشگرکشی از «سوزا» به تخت جمشید، مشکلات بزرگ ایجاد کردند.^{۵۸}

به این صورت باید به عنوان شخصیت نمایش داده شده در تصویر صخره‌ای، پادشاهی الیمایی را مجسم کرد که شخصاً مناطق حاصلخیز در دشت را در اختیار داشته است (فقط در چنین جایی است که در واقع اسب و سوار سراپا مسلح زره بر تن ارزش و اهمیت داشته‌اند) و به همراه متحدان یا الیمایی‌های کوه نشین جنگجو علیه دشمن ناشناخته‌ای (سمت راست نقش برجسته در واقع شکسته و از بین رفته است) وارد جنگ شده است.

۳- نقش برجسته «تنگ آب» در فیروز آباد

Lit., grundlegend: E. Flandin, Voyage en Perse II, Relation du voyage, Paris 1851, 348f. E. Flandin/P. Coste, Voyage en Perse, Perse Ancienne, Taf. 43- M. Dieulafoy, L'art antique de la Perse V, Paris 1884, 117.126 fig. 111 bis.- E. Herzfeld, ZDMG 80, 1926, 254; RevArtsAs 5, 1928, 131 Taf. 26 Abb. 4; Archaeological History of Iran, London 1935, 57 Taf. 11 a; IAE 310 Abb. 403 Taf. 109.- Sir A. Stein, Iraq 3, 1936, 122. R. Ghirshman, BIFAO 46, 1947, 8ff. Taf. 7a; Parther und Sasaniden, Abb. 163-66.-L. Vanden Berghe, Archéologie de l'Iran ancien, Leiden 1966, Bibliogr. Nr. 99, 156 f.- Ders., Relief rupestres 62 f. Abb. 8, 125 f. Nr. 32.

Ferner: Hinz, AFF 115 ff. Taf. 51-55 (51 a: Farbtafel).- L. Trümpel-mann, AML, NF, 1971, 181 Taf. 27,2.-G. Herrmann, Iran 7, 1969, 71ff. Taf. 1; dies., in: Excavations in Iran. The British contribution, Oxford 1972 (The Organ. Committee of the 6th Internat. Congress of Iran. Art and Archaeology), 31f. K. G. Siegler/U. Rombock, Iran, Preservation of the Kaley Dokhtar Monuments, May 1970 (= UNESCO Serial 2191, Paris, Nov. 1970) 12 (dort wird gefragt, ob der Gegner Ardeširs evtl. Mehrak von Jahrom sei).

Histor. Überlieferung: Nöldeke, Tabari 14f.

موقعیت جغرافیایی و ابعاد و اندازه

این نقش برجسته که بزرگترین و از نظر تاریخی مهم ترین نقش برجسته دوره ساسانی است در ساحل غربی رودخانه ای کوهستانی به نام تنگ آب، تقریباً در ارتفاع بالایی از دامنه صخره (در واقع جایی که شکل شکستگی صخره به اولین پله عمودی تبدیل شده است) قرار دارد. رودخانه از این نقطه در دره باریکی جریان پیدا می کند و پس از طی فاصله ای کوتاه در دشت فیروزآباد بیرون می آید. طول بلندتر نقش برجسته با بخش تمام نشده زمینه تصویر در دورترین فاصله سمت راست، ۲۲/۴۰ متر است. ارتفاع نقش امروزه فقط بالغ بر ۴ متر است که در اصل ۶ متر بوده است. متأسفانه تمام بخش زیرین نقش برجسته امروز شکسته و از بین رفته است. به نسبت این ابعاد قابل توجه، عمق نقش برجسته به طور متوسط فقط بالغ بر ۴ سانتی متر است و برجسته ترین بخشهای آن بلندتر از ۸ سانتی متر نیستند (آلبوم عکسها، ۵)

انتساب و تنظیم صحنه های نقش برجسته

پس از اینکه نقش برجسته ابتدا توسط «م. دیولافوا» (M. Dieulafoy) به گذشته نزدیک و به «بهرام دوم» یا چهارم نسبت داده شده بود^{۵۹}، «هرتسفلد» به عنوان اولین نفر هویت صحیح و بدین ترتیب نیز تاریخ^{۶۰} آن را عرضه داشت. نقطه شروع در این میان تطبیق دو علامت، یکی در نقش برجسته فیروزآباد و دیگری در نقش برجسته مراسم بخشیدن دیهیم به «اردشیر» در نقش رستم، بود. علامت کلید شکل، در نقش رستم روی «تیاره» «اردوان چهارم» و در فیروزآباد روی تن پوش اسب (جُل) حریف سرنگون شده اولین سوار با موهای باز، ظاهر شده است. علامت^{۶۱} دوم یک غنچه باز شده است که هم در ملازم نقش برجسته نقش رستم و هم در سوار بدون ریش فیروزآباد دیده می شود. بر این اساس باید سوار سرنگون شده صحنه سمت راست فیروزآباد نیز «اردوان چهارم» (پنجم) باشد و ملازم نقش برجسته نقش رستم و فیروزآباد ظاهراً با هم یکسان باشند. بنابراین حریف «اردوان» سرنگون شده در فیروزآباد نیز نمی تواند کسی جز شخص «اردشیر اول» باشد که مطمئناً به نقل از «طبری» (منابع ملاحظه شود) آخرین

پادشاه پارتی را باید به دست شخص خودش کشته باشد. تاج این سوار حمله ور شده متناسب با موهای پف داده‌اش با تصویر روی سکه «اردشیر اول» تطبیق دارد.^{۶۲} تعبیر صحنه میانی باز هم ناشی از گفته «طبری» است که بر اساس آن باید «شاپور» و ارث تاج و تخت وقت، «دادبنداده» (Dadbundadh) نامی، کاتب «اردوان» را در جنگ نهایی کشته باشد. موضوع مربوط به جنگ «هرمزگان»^{۶۳} است که در ۲۲۴ میلادی اتفاق افتاده و در سه صحنه منفرد توصیف شده است. پیروزی «اردشیر اول» (پاپکان) در این جنگ به معنی صعود ساسانیان نیز بوده است.

صحنه اصلی، بدون شک دورترین صحنه سمت راست یا کشته شدن «اردوان چهارم» (پنجم) پادشاه پارتی به وسیله «اردشیر اول» است. بدین ترتیب این سوال مطرح می‌شود که آیا صحنه‌ها صرفاً بر اساس شأن و مقام ردیف شده است و با نبرد پادشاه سپس صحنه و ارث تاج و تخت و بعد ملازم باید از راست به چپ قابل مطالعه باشد، یا اینکه در اینجا کم و بیش نظم دیگری اساس قرار داده شده است. به هر حال به نقل از «طبری» می‌خوانیم که ابتدا شاپور پیش تاخته، «دادبون داده» را می‌کشد و سپس «اردشیر»، «اردوان» را. در نقش شکار طاق بستان، تسلسل زمانی واقعه را از این حالت در می‌یابیم که شخصیت اصلی تصویر، یعنی شاه‌کراراً نمایش داده می‌شود. او در شکار گوزن سه بار ظاهر می‌شود، در حال سواری زیر چتر آفتابی، در حال تاخت با کمان کشیده برای شکار و سرانجام کمان به دوش در حال یورت‌به سوی اقامتگاه. در شکار گراز او را دوبار می‌بینیم، ابتدا در حال رها کردن تیر در قایق و سپس پیروزمندانه با هاله‌ای نورانی به دور سرش^{۶۴}. در هر دو نقش برجسته صحنه‌های منفرد به طور کاملاً طبیعی در جهت حرکت عادی به دنبال هم ردیف شده‌اند. بر این اساس، سه صحنه جنگ تن به تن در نقش برجسته فیروزآباد را این چنین در می‌یابیم: سمت چپ، به اصطلاح آغاز جنگ به وسیله جوانکی سوار، ملازم شخص «اردشیر» که در مرحله کشمکش با حریفش رو در رو نمایش داده شده است، یعنی پس از رسوخ به صف دشمنان پارتی در پی حمله سواران با نیزه. سپس به عنوان درک تسلسل زمانی، صحنه کشته شدن «دادبنداده» (Dadbundadh) به دست «شاپور»، به نحوی که شخص یاد شده چون نیم تاجی بر سر دارد، ظاهراً از نظر تساوی دو حریف، در نقش برجسته به عنوان ولیعهد پارتی تغییر یافته و تعبیر شده است. پس از آن کشته شدن «اردوان چهارم» (پنجم) به دست «اردشیر اول».

توصیف

اول: اولین صحنه (آلبوم عکسها، ۱۶)

سوار ساسانی بدون ریش که در حال تاخت به سمت راست حمله برده است با دست چپ سوار پارتی را از روی شانه چپ بغل زده است. سوار پارتی می‌کوشد با دست راستش خود را آزاد کند. چون سوار پارتی بدون اسب نمایش داده شده است، باید موضوع مربوط به لحظه‌ای باشد که در آن سوار پارتی از اسبش به زیر کشیده شده است تا به عنوان اسیر روی اسب ساسانی کشیده شود. دست راست دراز کرده ملازم ساسانی به سمت پائین (به وسیله کفل اسب نیمه مخفی است) که با آن ظاهراً قصد بلند کردن سوار پارتی را دارد، نیز بیانگر این موضوع است (شکل ۳).

دوم: صحنه میانی (آلبوم عکسها، ۶ب، ۸آ، ث)

یک سوار با کلاه بی لبه بلند که در جلو به سر یک حیوان ختم شده است با نیزه‌ای سنگین حریفش را از روی زمین بلند کرده است. او اضافه بر اسلحه معمولی مشابه اسلحه ملازم، دو جفت نوار پهن با خود دارد که باد در سمت عقب به اهتزاز در آورده است. نوار گره خورده به دور کلاه بی لبه مربوط به نیم تاج اصلی است که دو انتهای چین خورده آن در شیارهای عمودی چسبیده به هم منعکس شده است. دو انتهای یک نوار دیگر که افقی و موجودار شکل داده شده است به نظر می‌رسد به حمایل عریضی که به شکل اریب از روی شانه گذشته است محکم شده باشند. آنها در این شکل اثر لطیف تری به جای می‌گذارند که شاید توصیف کننده یک شال ابریشمی باشد. علاوه بر این، این سوار که ما او را شاپور، وارث تاج و تخت تشخیص داده‌ایم، زیتنی به شکل گوی بر دوش دارد که خصیصه کروی بودن آن از طریق برجستگی مختصر نقش برجسته بیان می‌شود. شیء زیتنی دیسک شکل در فرق سر اسب نیز به نظر می‌رسد که به عنوان گوی طراحی شده باشد. این اجزاء لبه تیز و مسطح که از پس زمینه نقش برجسته بیرون کشیده شده است ظاهراً ناتمام مانده است. حریف «شاپور» در لحظه‌ای که نیزه سنگین به او اصابت کرده، تصویر شده است. او از روی زمین لغزیده و به عقب سقوط کرده است، ضمن اینکه اسب، در حال سقوط به جلو پاهای عقبش به هوا بلند شده است.

سوم: صحنه سمت راست (آلبوم عکسها، ۷آ، ب، ۸ب)

با تمام شباهت به صحنه قبل در اینجا باز هم پیروزی ساسانی تا حدی کامل مشخص شده است، بدین نحو که حریف مورد اصابت قرار گرفته با نیزه - «اردوان چهارم» (پنجم) - کلاهخود بر سر، کشته شده، از اسبش به زیر می‌افتد. در راس کلاهخود شخص سقوط کرده زیتنی نشانده شده در یک لوله کوتاه قابل مشاهده است. کلاهخود از دو طرف حفاظی برای گونه‌ها دارد که کاملاً تا پائین ادامه یافته است. چشمان شخص سقوط کرده بسته است. مهاجم حمله ور شده به وسیله یک نشان ویژه از تمام سواران نقش برجسته متمایز شده است. جدا از نیم تاج، کتف بندهای عریضی که به ارمنی «آپزک» (apezak)^{۶۵} نام دارند از روی شانه‌هایش می‌گذرند که در جلوی سینه‌اش به شکل ضربدر از زیر یک سینه پوش فلزی رد شده‌اند و ظاهراً دوباره در پشت به شال عریضی که به اهتزاز درآمده ختم می‌شوند. «اردشیر» حمله‌ور شده همراه با ریشی به دقت رها شده و افشان و توده عظیمی از مو، یک پشته بزرگ از موهای به هم بسته در روی سر دارد که دسته‌های منفردی از آن در عقب در اهتزاز هستند. قابل توجه است که پشته موهای بیرون زده از لبه بالای نقش برجسته^{۶۶}، طبق معمول^{۶۷} به وسیله یک تافته ابریشمی پوشیده نشده است.

تأمل در کارشناسی نقش برجسته‌ها و علایم مشترک شکل‌ها

تفاوت چشمگیر در سلاح، پارتها و ساسانیان را از هم مجزا می‌کند. سواران ساسانی همه پیراهنی با بافت زنجیری بر تن دارند و همراه با آن پوششی ظاهراً چرمی برای حفظ پاها (شلوار) که به نظر از رشته‌های منفرد تشکیل شده است و جای ویژه‌ای برای کاسه زانو دارد^{۶۸}. پارتها در مقابل، همگی آستینها

و پاچه‌های تا خورده‌ای دارند که تا خوردگی‌ها در اثر قرار گرفتن لبه نیم استوانه‌های آهنی روی یک دیگر ایجاد شده‌اند.^{۶۹} به همراه آن پیراهنی زرهی به شکل پولکهای فلس مانند بر تن دارند که به وسیله روکشی از چرم یا پارچه حفظ می‌شود. اسبهای هر دو طرف پوشش یکسانی آراسته به نشان خانوادگی دارند.

در پوشش اسبهای ساسانی پیشانی و چشمها آزاد است. در مورد سر اسبهای پارتی متأسفانه به دلیل وضع بد نقشها آگاه نیستیم. البته طرح شکم اسبهای ساسانی در همه جا از بین رفته است، ولی شروع پای عقب سمت راست اسب «شاپور»، وارث تاج و تخت، دست کم باقی مانده پوششی را نشان می‌دهد که همان طور که بیشتر از همه در نقش رستم نمایش داده شده است، اجازه نتیجه گیری تن پوشی برای اسب رامی دهد (شکل ۳). از آنجا که در هر سه نقش برجسته جنگ سواران نقش رستم (الف، بخش اول، ۴) پائین تن پوش اسبها بسته است و با آویزهای تزئینی به شکل منگوله‌های کوچک تزئین شده است، می‌توان این نمونه را برای اسبهای ساسانی فیروزآباد نیز پذیرفت.

بدین ترتیب اگر تن پوش اسبهای ساسانی احتمالاً از همه سوبسته بوده است، در این صورت در مورد دو اسب پارتی سرنگون شده می‌بینیم که تن پوش اسبها با تنگی به دور شکم محکم شده است، ولی به طور معمول بخش زیرین شکم اسب را آزاد می‌گذاشتند. از این رو می‌توان حدس زد که اسبهای سواران پارتی زره‌ای آهنین بر تن داشته‌اند، چون الزاماً به تجهیزات کامل یک سوار سراپا زره پوشیده تعلق داشته است. یک چنین زره‌ای از پولکهای فلس مانند آهنی که با تن پوش اسب کاملاً پوشیده شده در هیچ یک از دو اسب یاد شده دیده نمی‌شود، ولی با وجود این می‌توان آن را حدس زد، چون دست کم بُرش تن پوش اسب پارتی با یافته‌های اصلی تن پوش زرهی اسب از پولکهای فلس مانند متعلق به «دورا - اوروپوس»^{۷۰} تطبیق دارد: این تن پوشها نیز به دور شکم اسب پیچیده نشده‌اند، بلکه از دو طرف آویخته بوده‌اند. بنابراین تن پوش اسبهای پارتی در کنار ارزش تزئینی خود به عنوان نشان نجیب زادگی، ظاهراً عمل کردی حفاظی و شاید نیز استتاری داشته است، چون بدین ترتیب منظور «پلوتارخ» (کراسوس ۲۴) در آنجا که گفته است پارتها زمان کوتاهی قبل از جنگ روکش سلاحها را بر می‌گرفتند و در این حال آهن درخشان پدیدار می‌شد، مفهوم می‌گردد.

در مقابل به نظر می‌رسد که اسبهای ساسانی در هر حال زره فلزی در بر نداشته‌اند. با این وصف دلیلی برای حدس زدن داریم که چنین تن پوشهایی از نمد شکل می‌گرفته‌اند و بدین ترتیب نیز کیفیتی دفاعی داشته‌اند. در هر حال در دوره‌های بعد از سواران زره پوشیده عرب با نام «مُخَفَف» (muḡaffaf) نقل قول شده است، بدین معنی که اسبهای آنها به «تیغف» (tiḡfaf) زره‌های نمدی ایرانی، ملبس بوده‌اند.^{۷۱}

اسبهای پارتی و ساسانی در روی کفل زینتی خاص به شکل منگوله‌ای بزرگ از جنس پشم داشته‌اند که با بندهای چرمی به زین محکم شده و در باد به سمت عقب به اهتزاز در می‌آمدند. دم اسبها به هر حال ظاهراً باریک و در دو نیمه به سمت بیرون بافته می‌شده است و علاوه بر این به دور آن روبانی به شکل پاپیون بسته بوده است (آلبوم عکسها، ۶، شکل ۳).

زین اسبها همان طور که «گیرشمن» (R. Ghirshman) از یک «ریتون» به شکل اسب متعلق به

مجموعه «محسن فروغی»^{۷۲} در تهران برداشت کرده است، دارای فرم است. مشخصه آن لبه خم داده شده قسمت جلو به شکل هلال است که از لغزیدن سوار به جلو ممانعت می‌کند. در هر سه سوار ساسانی فیروزآباد انتهای آزاد این هلال زین در جلو (در واقع فضای خالی زیر هلال) به خوبی قابل مشاهده است. همان طور که ابتدا «جورجینا هرمن» تشخیص داده است^{۷۳}، هر سه اسب سواران ساسانی دارای دهنه‌ای دوبخشی هستند. این دهنه دوبخشی به یک قطعه موازی آویخته به سمت پائین و متناسب با لجام کوچک محکم یا متصل شده است (شکل ۳). بر عکس نقش برجسته تنگ سروک^{۷۴} (به شکل ۱ نگاه کنید)، «شاپور» و همچنین ملازم ساسانی فقط تیردانه‌های ساده‌ای بدون غلاف ضمیمه برای کمان دارند. در اینجا یک اختلاف دیگر میان سلاحهای پارتی و ساسانی پیش رو داریم، چون «اردوان» سرنگون شده باز هم تیردانی دوبخشی را در معرض دید قرار داده است، هر چند که تیردان در این حالت مملو از تیر است.

اما علائم ممیزه، بیشتر پوشش‌های سر (کلاه‌ها) هستند که نه فقط میان پارتها و ساسانیان وجود دارند، بلکه بین سواران ساسانی وجه تمایز بزرگی را نشان می‌دهد. جالب توجه تر از همه این است که «اردشیر»، مهم‌ترین پیکر نقش برجسته، بدون کلاه به نظر می‌رسد. همان طور که گفته شد در اینجا حتی از بافته ابریشمی معمول که پشت بلند موها را در خود جا می‌داده است، خبری نیست. احتمالاً مادر اینجا جسارتی عمدی را پیش رو داریم. در مورد «کوروش» جوان نیز گفته شده است (گزنون، بخش اول ۸، ۶-۷) که او در میان ۸۰۰ سوار زره بر تن و کلاهخود بر سر تنها فردی بوده است که با سری بدون کلاهخود عازم جنگ شده است. اینکه این تعدیل فرم در پوشش سر و موی «اردشیر» در عین حال تاج شخصی او بوده است، یقیناً با بازگشت به عادات آگاهانه و در همه جا قابل تشخیص پارتی در ارتباط است، چون دست کم در آخرین «اشک»‌ها بر سر داشتن یک «تیاره» بلند برتری داشته است.

اینک «شاپور» پسر و جانشین «اردشیر» در تصویر نقش برجسته این تیاره را البته با سرپیش نشسته یک حیوان، احتمالاً سر یک عقاب، بر سر دارد.^{۷۵} کلاه ظاهراً یک کلاه نظامی است، با این وصف مجبوریم مختصراً اضافه کنیم که در مورد تعدادی از کلاهخودها با سر حیوان یا «تیاره»‌ها، جزئیات ویژه‌ای یافت می‌شود که این کلاه‌ها را به مجموعه‌ای از تاجها و نشانهای اشرافی نزدیک می‌کند، صرف نظر از اینکه در روی سکه‌های «بهرام دوم» همواره ملکه کلاه کوچکی مزین به سر یک حیوان بر سر دارد.^{۷۶} منظور ما از جزئیات ویژه، گونه‌پوش کشیده بلند در دو طرف کلاه است که در نقش برجسته «بهرام دوم» در نقش رستم هم در کلاه ملکه و هم در کلاه اولین شاهزاده در طرف راست پادشاه، نشان داده شده است.^{۷۷} این بخشهای جانبی را می‌توانیم در تاج «شاپور دوم» در روی «عقیق یمانی» موجود در پاریس (آلبوم عکسها، ۱۹ ث) و در نقش برجسته نقش رستم در حریف «هرمزد دوم» (آلبوم عکسها، ۹ ث) مشاهده کنیم. ما در رابطه‌ای گسترده‌تر به کلاهخود حریف «هرمزد دوم» خواهیم پرداخت (الف، بخش اول، ۴، اول). در اینجا فقط از پیش قابل تذکر است که مادر این مورد با کلاهخودی فلزی سر و کار نداریم، بلکه با گروهی از فرم کلاهخود سر و کار داریم که به احتمال زیاد از چرم عمل آورده شکل گرفته‌اند^{۷۸}. «پ، کالمایر» (P. Calmayer) با نتیجه‌گیری از نقل و قولهای مربوط به کلاهخود در شکل سر عقاب و سر حیوانات در «ارمنستان ساسانی» قصد دارد درباره کلاه‌های بی‌لبه با سر حیوانات به یک

خصصیه عمومی نظامی بسنده کند.^{۷۸} «آمیانوس مارسلینوس» (Amianus, Marcellinus XIX 1,3) در ادبیات کلاسیک در مورد کلاه «شاپور دوم» در طول محاصره «آمد» (Amida) فقط از ساخته‌ای زرین و جواهر نشان به شکل سر یک قوچ نام می‌برد و تاکید دارد که این ساخته به جای یک نیم تاج بر سر گذاشته شده است.

وجود کلاه‌های بی‌لبه ایرانیان باستان بدون شک در ارتباط با جنگ بوده است. از طریق دایرة العمارف «سوئیداس» (Suidas) در می‌یابیم: «پارتها سر و حلقوم حیوانات را در حالی که به کلاهخودشان نصب کرده بودند با خود همراه داشتند.»^{۷۹} گ، ویدن گرن (G. Widengren) این مورد را در متنی بیان داشته است و اضافه بر آن برای مثال دیگر، از نوشته‌های تاریخی ارمنی استفاده کرده است که در آن به جریان جنگ تن به تن دو حریف سوار بر اسب در دوره پارت که یک دیگر را متقابلاً «گرگ» و «عقاب» خطاب می‌کرده‌اند،^{۷۹} اشاره شده است. در سنت تصویری پس از دوره کلاسیک ایران، بیشتر از همه «رستم» در مینیاتورهای کلاه بی‌لبه‌ای از پوست یوزپلنگ بر سر دارد و کیومرث انسان نخستین، کسی است که به انسانها آموخت تا لباسی از پوست یوزپلنگ (پلنگینه) بر تن کنند.^{۸۰} همان طور که از طریق «پلوتارخ» (Marius 25,7) به سبب توصیف «کیمبرها» (Kimbern) در جنگ «ورسلا» (Vercellae) (۱۰۱ ق.م) اطلاع داریم. در دوران باستان چنین کلاهخودهایی با سر حیوانات مورد استفاده ملل دیگر نیز بوده است: ۱۵۰۰۰ سوار «کیمبری» با آرایش مجلل و کلاهخودهایی به شکل حیوانات وحشتناک که دهان و حلقوم باز داشتند، عازم شدند. این کلاهخودها، سر حیوانات خاصی را داشتند که در حال ایستاده با تاجهای پُرپریشان بزرگتر به نظر می‌رسیدند.

توصیف دهان و حلق باز یک حیوان محتملاً در هر دو نقل قول هم در مورد «کیمبرها»^{۸۱} و هم در مورد پارتها به عنوان یک موضوع مورد بحث قابل ملاحظه است. به هر حال کلاهخود پارتی در شکل سر حیوان با همه اینکه باقی نمانده است، به احتمال زیاد باید شبیه کلاهخودهای ساسانی بوده باشد و این را همواره فقط دهان بسته و در صورت لزوم دهان نیمه‌باز حیوان نشان می‌دهد که برای منقار پرندگان نیز معتبر است.

در این میان بیش از همه باید تاکید شود که تصاویر نمایشی دوره ساسانی نشانه‌ای به عنوان کلاهخود به مفهوم اکید لغوی به دست نمی‌دهند، زیرا به استثنای «شاپور» حمله ور شده در نقش برجسته فیروز آباد، این چنین کلاهخودی با سر حیوان را بیشتر از همه در سواران بی‌زره و درباریان می‌بینیم. ما در نقش برجسته‌های «بهرام دوم» و دربارش در نقش رستم^{۸۲}، «نرسی» در نقش رستم^{۸۳}، نجبای سوار بر اسب در حال نیایش در نقش برجسته شماره ۲ و ۳ «شاپور اول» در بیشاپور^{۸۴} و اصیل زادگان ایستاده در نقش برجسته شماره ۶ «شاپور دوم»؟ در بیشاپور^{۸۵} نیز با آن رو به رو هستیم. وجه مشخصه در نقش برجسته‌های یاد شده کلاه‌های بی‌لبه با سر حیوان و «تیاره» هایی با علائم ویژه در کنار هم هستند که در نقش برجسته شماره ۲ نقش رستم (بهرام دوم) به وضوح نشان داده شده‌اند و این در حالی است که در سایر نقش برجسته‌ها آنها را محتملاً می‌توان حدس زد. این مورد به خاطر آورنده علائم و نقشهای اشراف شرقی قرون وسطا در جایی است که علائم گوناگون بدون اینکه تفاوت موقعیت و مقام قابل تشخیص باشد، در کنار هم قرار می‌گیرند. در علائم و نشانه‌های اشرافی ساسانی

نیز باید روی یک پدیده، که البته هنر نقش برجسته چیزی از آن را برای، محفوظ نداشته است^{۸۶}، دقت شود. این پدیده، رنگ است که در هر حال نقش بزرگی را بازی خواهد کرد. ما از طریق توصیفات «حمزه اصفهانی» و سایر نویسندگان درباره «تاج» که احتمالاً یک آلبوم رسمی ساسانی است^{۸۷} می‌توانیم درباره رنگهای مختلف تاج، پیراهن و شلوار هر یک از پادشاهان ساسانی که هر کدام را به رنگی در برداشته‌اند، کسب اطلاع کنیم.

این از یک سو می‌تواند برای درک و تمیز تاجهای شاهزادگان با سر حیوان و «تیاره» های طبقه اشراف ساسانی با سر حیوان، نقشی باز کند و از سوی دیگر برای مسئله علایم و نقشهای طبقه اشراف ساسانی، تا حدی به صورت تعیین کننده، عمومیت پیدا نماید. در غیر این صورت، چگونه ممکن است علامتی که در نقش برجسته فیروزآباد، و همچنین، همان طور که بعداً خواهیم دید، در سوار طاق بستان، شأن و منزلت پادشاه را مشخص می‌کند، شکل کاملاً مشابهی مثل تاج استیلزه () روی مهر کاهنی از قصر ابونصر^{۸۸} را داشته باشد، بدون اینکه در این میان ارتباط با شأن و مقام پادشاه مشخص بوده باشد. به طوری که کتیبه می‌گوید، این مهر متعلق به یکی از کاهنان آتش «Siyak» (محلّی در استان بيشاپور) است. مجموعه انواع علائم و نقشهای ساسانی (اگر از حروف اول اسامی^{۸۹} اصلی صرف نظر شود) به نسبت ناچیز^{۹۰} است و بدین ترتیب تطابق علائم و نقشهای غنچه شکل ملازم در نقش برجسته فیروزآباد و نقش رستم شماره ۲ و حریف سرنگون شده نقش برجسته «هرمزد دوم» در نقش برجسته شماره ۲ نقش رستم نیز می‌تواند امتیازی قاطع برای یک نتیجه‌گیری^{۹۱} همه جانبه باشد. در اینجا نیز رنگ می‌تواند به عنوان نشانه تشخیص مطرح شده باشد، چون عموماً می‌توان از آن نتیجه گرفت که نقش برجسته‌های باستانی ایرانی و نسل بعدی آنها، یعنی نقش برجسته‌های قاجاری قرن ۱۹، در اصل کاملاً رنگ آمیزی شده بوده‌اند. احتمالاً در علایم و نقشهای ساده باید علایم شخصی از علایم رتبه و مقام یا شأن و منزلت تفکیک شوند. همان طور که «ترومپل مان» به شکل جامع تشریح کرده است، در کنار علامت تاج استیلزه یاد شده، این علامت () به ویژه رتبه و مقام خاصی را مشخص می‌کند^{۹۲}.

کلاه‌های بی‌لبه به شکل سر حیوان چه آنهایی که معرف شخص یا وابسته به خانواده (برای شاهزادگان خاندان سلطنتی نیز معتبر است) باشد و چه آنهایی که به شأن و منزلت معینی مربوط هستند، عیناً به همین شکل بوده‌اند. البته این مسئله پیش خواهد آمد که «تیاره» شاهزاده‌های مختلف در شکل سر عقاب، شیر و اسب که کلاهی شخصی نیستند، چگونه قابل توجیه است. در این زمینه احتمالاً فقط در صورتی پیشرفت خواهیم داشت که بررسی «ج، ویدن گرن» را که پیوند با برخی از حیوانات^{۹۳} را به عنوان پدیده فئودالیسم ایرانی، تشخیص داده است، در زمینه گسترده‌تری دنبال کنیم. در این میان خیلی سریع تشخیص داده خواهد شد که ما از هنر ساسانی پدیده دیگری را شناخته‌ایم که در اصل ما را به همان مسایل هدایت می‌کند. این پدیده نوع خاصی از تخت‌هایی است که بیشتر روی ظروف سیمین تصویر شده‌اند و پایه‌های آنها به شکل حیوانات نمایش داده شده‌اند. اسب‌های بالداز افسانه‌ای، شیرها، عقابها و کرکسها از جمله این حیوانات هستند. در گذشته یکبار کوشیده‌ام^{۹۴} انواع این حیوانات مختلف در تخت‌ها را با نقل قولی از «فردوسی» در ارتباط قرار دهم. این نقل قول از فرش تخت طاق‌دیس تخت «خسرو» به بلندی ۵۷ و جب گزارش می‌کند که در روی آن ۴۸ پادشاه ایرانی با صورتهای، تاجها

تخت‌هایشان نمایش داده شده‌اند (شاهنامه، چاپ مؤل، جلد هفتم، ص ۳۰۶).

پس از اینکه ج.م. آپتون «J.M.Upton» و «پ.اچ. آکرمن» (P.H.Ackerman) از این طریق به موجودیت تخت‌های خصوصی دست یافتند،^{۹۵} من قدمی فراتر نهادم و حدسم را در مورد اینکه پایه‌های مختلف شکل تخت‌ها در روی ظروف سیمین می‌توانند به مفهوم شخصی قابل درک باشند ابراز داشتم. «پروونس.ا. هارپر» (P.O.Harper) در کنگره باستان‌شناسی و هنر ایران در آکسفورد در یک سخنرانی با این نظریه مخالفت کرد.^{۹۶} خانم «هارپر» معتقد است که تخت قدیمی ساسانی باید به همان شکلی باشد که روی نقش برجسته «بهرام» نمایش داده شده است، یعنی اینکه از برجستگیهای مختلف شکل گرفته و مثل نقش برجسته‌های هخامنشی^{۹۷} به پنجه شیری ختم شده باشد. تخت‌ها با پایه‌های حیوان شکل برعکس باید مربوط به اواخر و بعد از دوره ساسانی^{۹۸} و یا ویژگیهای خاص سرزمینی باشند، همانند آنچه که در روی ظرف سیمین موجود در موزه بریتانیا است و «لوکونین» آن را کاری کوشانی - ساسانی می‌داند. متأسفانه خانم «هارپر» دقیقاً این نقطه نظر آخر را مفصلاً مورد بررسی قرار نداده است. اما در اینجا شاید مقدماتی تازه و همچنین اشاراتی احتمالاً هم سو برای مسئله مد نظر کلاه‌های بی‌لبه ساسانی در شکل سر حیوان، ارایه شود.

یک اثر تاریخی دیگر در این رابطه، یعنی نقاشی دیواری دخمه صخره‌ای دختر «نوشیروان» در ایالت «با میان» افغانستان^{۹۹}، نباید نادیده گرفته شود. در اینجا پادشاه بر تخت نشسته‌ای نمایش داده شده است که مثل «خسرو اول» بر تختی به شکل اسب بالدار، ولی با هاله‌ای بر دور سر که از آن نیم تنه سر حیوانات بیرون زده، جلوس کرده است. ب.رولاند (B.Rowland, Jr.) قبلاً در سال ۱۹۴۶ تشخیص داده است سر حیوانی که از میان دو بال در رأس یک تاج ظاهر شده روی یک سکه ترکی متعلق به فرمانروا «شهی تیگین»^{۱۰۰} تکرار گردیده است و به همین جهت نقاشی دیواری مثل سکه که مجدداً بر اساس بررسیهای «ا.گوبل» (E.Gobl) حدود ۷۲۰ تاریخ‌گذاری شده است، مربوط به همان دوره باشد^{۱۰۱}. به دور هاله این فرمانروای ترک - تا آنجا که محفوظ مانده است - سر و حلق یک آهو، بزکوهی، شیر، گاو و یک فیل نمایش داده شده است. تاکنون برای تعبیر سر این حیوانات پیشنهادی داده نشده است. با این وصف در اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا درباره موضوع مورد بحث چیز قابل جستجویی نیست؟

احتمالاً برای درک مسئله ناشی از کلاه‌های بی‌لبه ساسانی در شکل سر حیوان باید از نظر زمانی نیز به زمانی دورتر بازگشت و کلاه‌های دوره «اسکندر» و «دیودوک» در شکل سر حیوان را مد نظر قرار داد. کلاه بی‌لبه خاص خود در شکل سرفیل با خرطوم برگشته به بالا و عاجهای رو به جلو، در دوره هلنی چیز تازه‌ای است که ابتدا تصویر اسکندر را در روی سکه‌های ضرب شده تحت فرمان «بطلیموس اول» (Ptolemaios I) تزئین می‌کند و جانشین سکه‌های^{۱۰۲} قبلی حکومتی با پوست شیر بر تن اسکندر - هرکول^{۱۰۳} می‌شود. تصویر اسکندر با این کلاه می‌تواند قبل از هر چیز به یاد آورنده فتح هند باشد، ولی در عین حال نیز همان طور که «ادوارد.ت نیوول»^{۱۰۴} (Edward.T.Newell) تشریح کرده است می‌تواند حالتی برای شأن و مقام پادشاهی و نیز ستایش اغراق آمیز باشد. البته کنایه از فتح هندوستان طبیعی تر است، چون ظاهراً این موضوع برای «دمتریوس اول» (Demetrios I) فرمانروای «باختر» نیز انگیزه‌ای بوده است تا خود را روی سکه‌ها با کلاهی به شکل سرفیل تصویر کند.^{۱۰۵}

همین فرمانروا ظاهراً در روی لوح‌های گلین سلوکیه در کنار دجله، قابل تشخیص است.^{۱۰۶} سایر اجزا به شکل سر حیوان را در روی کلاهخود «سلوکوس اول» به همان شکل که در روی تعدادی از سکه‌های سه درهمی نمایش داده شده است،^{۱۰۷} می‌یابیم. این کلاهخود به نظر می‌رسد که با پوست پلنگی پوشیده شده باشد، ضمن اینکه دارای شاخ و گوش‌های گاوی است. سرانجام کلاه بالدار «پرسئوس» (Perseus) نیز قابل ذکر است که «فیلیپ» پنجم پادشاه مقدونی دستور داد پسرش «پرسئوس» را به یاد بود یک هم اسم افسانه‌ای، با آن در روی سکه‌های سه «درهمی» به شکل یک سپر مقدونی^{۱۰۸} تصویر کنند. این کلاه بالدار (کلاه هادس خداوند دنیای اموات) در اختلاف با سایر تصاویر معمول «پرسئوس» در بالاترین نقطه دارای یک سر کرکس اضافی است که محتملاً در ارتباط با افسانه «پرسئوس» نباید مدنظر قرار گیرد، بلکه به نظر می‌رسد که در ارتباط با شأن و مقام پادشاه به نمایش گذاشته شده است. در مورد تمام تصاویر عرضه شده موضوع حالت دلخواه دادن به فرمانروا مورد تأکید است و این چنین کلاه‌ها و کلاهخودها در شکل حیوان (شاید به استثنای کلاهخود سلوکوس) در حقیقت بر سر گذاشته نشده است. با وجود اینکه نشانه‌های حکومت ساسانی از دوره پارت تا اوایل دوره هلنی را کراراً می‌توان پی‌گیری کرد^{۱۰۹}، ولی در حال حاضر هنوز ربط دادن کلاه‌های بی‌لبه هلنی در شکل سر حیوان با تیاره‌های بعدی ساسانی در شکل سر حیوان به نظر میسر نیست. فقدان نمونه‌هایی از دوره پارت که ما فعلاً می‌توانیم به دایره‌المعارف «سوئیداس» سریعاً ارجاع دهیم، بیش از هر چیز محسوس است. در اینجا مثل کلاه بی‌لبه اسکندر به شکل سرفیل^{۱۱۰}، اگر نهایتاً در فکر عناصر حیوانی تاج فرمانروایان کوشانی-ساسانی (سرهای شیر، شاخ‌های قوچ و گاو)^{۱۱۱} نباشیم، جایگاه ویژه فرهنگ هندو ایرانی شرق حائز اهمیت به نظر می‌رسد.

تاریخ‌گذاری

طبق طرح تاریخ‌گذاری مرسوم باید تاریخ نقش برجسته در واقع از طریق نقل قول تاریخی جنگ نهایی اردشیر علیه «اردوان چهارم» (پنجم) که ۲۸ آوریل ۲۲۴ میلادی بوده است، تثبیت شده باشد. این برای نقش برجسته بدین مفهوم است که نقش برجسته بلافاصله پس از آن سفارش داده شده و به اتمام رسیده است. این شایستگی مختص «ولوکونین» (V. Lukonin) است که انواع مختلف سکه‌های اردشیر را تنظیم کرده و آنها را در یک نمودار تکاملی جا داده است^{۱۱۲}. بررسیهای او متکی بر ۳۰۰ سکه اردشیر در موزه ارمیتاژ و موزه تاریخی مسکو^{۱۱۴} در این میان است. «لوکونین» در ارتباط با آن توانسته است تاریخ‌گذاری دقیق‌تر بیشتر نقش برجسته‌های اردشیر را فقط به دوره حکومت این فرمانروا ربط دهد^{۱۱۵}. اما به هر حال تاریخ‌گذاری مطلق نقش برجسته‌ها باید از روی ستون یادبود بیشاپور^{۱۱۶} نتیجه‌گیری شود که «روت، آلتهایم-اشتیل»^{۱۱۷} (R. Altheim-Stiehl) ارقام دیگری را جدا از آنچه که «لوکونین»^{۱۱۸} داده است، عرضه می‌دارد. طبق گفته «آلتهایم-اشتیل» که مادر اینجا آن را دنبال می‌کنیم، علنی شدن «اردشیر» به عنوان شاه شاهان که به گفته «طبری» بلافاصله پس از پیروزی او بر «اردوان» بوده است، باید در سال ۲۲۴ میلادی^{۱۱۹} صورت گرفته باشد، در حالی که «شاپور اول» در سال ۲۴۰ میلادی به حکومت رسیده است^{۱۲۰}. با این حال «آلتهایم-اشتیل» با تاریخهای روی ستون یادبود بیشاپور، سال ۲۰۵/۲۰۶ تا به

عنوان آغاز دوره ساسانی محاسبه می‌کند. «لوکونین» در نظم سکه‌های «اردشیر» و طبقه‌بندی تاریخی آنها ۶ گونه اصلی را تمیز می‌دهد، در حالی که «گوبل» در تقسیم‌بندی پر تلاش خود فقط ۳ گونه اصلی را به رسمت می‌شناسد و بقیه گونه‌ها را به چشم «تاجهای ویژه» نگاه می‌کند^{۱۲۲}. اکنون برای ما مهم است که نه فقط اولین سکه ضرب شده «اردشیر» با چهره او و پدرش «بابک» بلکه اولین سکه ضرب شده «اردشیر» به تنهایی با ستاره‌ای که روی «تیاره»^{۱۲۳} اش دارد، باید مربوط به قبل از ۲۲۴ میلادی بوده باشد، زیرا که او در روی آنها فقط شاه ایران خطاب می‌شود و هنوز مثل روی سایر سکه‌های بعدی عنوان شاه شاهان ایران (MLK'n, MLK'Yw'n) را ندارد. این دومین عنوان را «اردشیر» می‌تواند ابتدا پس از جنگ نهایی علیه «اردوان» دریافت و به دست آورده باشد. شکل تاج - تیاره - که در واقع نیز کلاه قدیمی پادشاهان ایران است در بدو امر حفظ شده است و تعویض نشان خانوادگی به مرور نیز (در این مایلم کاملاً از «پ. کالمایر» تبعیت کنم)، ظاهراً جریان سلسله سلطنتی مخصوص به خود را شامل^{۱۲۴} می‌شود. اما نه فقط علائم نیم تاج و سه پیچ^{۱۲۵}، بلکه علامتی در شکل عقاب و نهایتاً کنگره‌ها^{۱۲۶} که برای «لوکونین» به عنوان نوع سوم «تیاره» های مستقل مفهوم هستند، عناصری می‌باشند که ظاهراً از تاریخ سلسله‌های سلطنتی قدیمی‌تر برگرفته شده‌اند. ابتدا با چهارمین نوع مشخص شده «لوکونین» که کنگره‌ها را با موهای پف‌دار آزاد در قسمت بالای سر پیوند می‌دهد^{۱۲۷}، می‌توان از نوعی تاج که از نمونه‌های قدیمی‌تر تبعیت نمی‌کند، صحبت کرد. از این نوع تاج سپس نوع اصلی که به ویژه از نقش برجسته‌های «اردشیر» شناخته شده است، ناشی می‌شود. نوع اصلی از همه فرعیات صرف نظر کرده است و در کنار نیم تاج فقط قسمت بالای سر به عنوان علامت رسمیت یافته است. این علامت در روی سکه‌ها و همچنین نقش برجسته‌ها به دو روایت دیده می‌شود. یکی کاملاً آزاد و دیگری پوشیده با یک پارچه^{۱۲۸}. متأسفانه در مورد مسئله ترتیب زمانی هر دو روایت در روی سکه‌ها تاکنون از نقش برجسته‌ها استفاده نشده است. به ویژه از صحنه جنگ نقش برجسته فیروزآباد^{۱۲۹} که برای نوع اصلی معیار تعیین کننده است (نقش برجسته شماره ۱، فیروزآباد) زیرا در خور توجه است که «اردشیر» در این صحنه جنگ بر عکس نقشه برجسته‌های بخشیدن دیهیم شاهی در نقش رستم^{۱۳۰} و نقش رجب^{۱۳۱}، موهایش فاقد پوشش پارچه‌ای است. این موضوع حدس قبلی ما را تقویت می‌کند که در اینجا عرف جنگی خاصی اساس قرار گرفته است، چون به هر حال در دوره هخامنشی نیز «کوروش» جوان در میان ۸۰۰ سوار کلاهم خود بر سر به عنوان تنها فرد بدون کلاهم خود، عازم جنگ شده است. گذشته از این می‌توان به توصیفات سر فرمانده پارتی به نقل از «پلوتارخ» اشاره کرد: بزرگتر و زیباتر از همه، شخص «سورنا» ظاهر شد، هر چند که حالت آرایش زنانه او با آوازه شجاعتش تطبیق نداشت، چون او به شیوه مادی آرایش و موهایش آراسته^{۱۳۲} شده بود. بنابراین او کلاهم خودی بر سر نداشت و این همان طور که در جمله قبل توصیف شده به اندازه کافی در خور توجه است که چگونه کلاهم خودها و زره‌های سواران پارتی می‌درخشیده است (پلوتارخ، کراسوس، ۲۴).

به عقیده «گوبل» اگر در تسلسل تاجهای روی سکه‌ها جای «تیاره»ها با علائم مختلفشان با «هنر آرایش ساده موی سر» در آخرین مرحله عوض شده است، این عمل نوعی تفکیک به وسیله وارث پارتی تاج و تخت نیست، بلکه ظاهراً شناساندن عمدی آرایش بدون پوشش موی سر، احتمالاً در جنگ

نهایی است. به عبارت دیگر یعنی تکاملی تدریجی حاصل از رشد ایالت سلطنتی اصطخر که با تلاش «اردشیر» که در واقع اصل بنیان آن را در پیروزی بر «اردوان چهارم» (پنجم) دیده است با تمام مظاهرش به یک امپراتوری بزرگ تبدیل شد.

«لوکونین» در رابطه با تاریخ‌گذاری نقش برجسته معتقد است که تاریخ آن نمی‌تواند زودتر از شیوه ساده آرایش در روی سکه‌ها، یعنی ابتدا حدود اواخر دوره حکومت «اردشیر اول» باشد. او به تبعیت از این امر نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد را تحت این عنوان که «اردشیر» تا ۲۴۳ حکومت کرده است، حدود ۲۴۰ میلادی تاریخ‌گذاری کرده است.^{۱۳۳} اما اگر در اینجا از «آلتهایم - استیل» پیروی کنیم که حکومت در ۲۴۰ انتقال یافته باشد و فرض کنیم که «لوکونین» محدوده زمانی را برای نوع اصلی تاج «اردشیر»، بر خلاف «گوبل» که آن را فوراً به دنبال اولین فرم‌ها نظم^{۱۳۴} داده است، خیلی کم محاسبه کرده است، در این صورت مجبور بودیم نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد را به حدود آخرین دهه حکومت «اردشیر اول» تاریخ‌گذاری کنیم. اما در روی نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد به احتمال زیاد آخرین فرم تاج «شاپور اول» مورد نظر نیست، بلکه مطابق با موه‌های فرو ریخته رها، البسه جنگی مد نظر است. در نتیجه نظریه قدیمی در مورد تاریخ‌گذاری نقش برجسته، یعنی با این وصف کمی پس از ۲۲۴، ممکن است قانع‌کننده‌تر باشد.

تأمل در تاج‌های روی نقش برجسته

در نقش برجسته بخشیدن دیهیم شاهی به «اردشیر» بر خلاف نقش برجسته جنگ سواره او در فیروزآباد، پوشاندن موی سر با پارچه‌ای نازک (به اصطلاح تافته‌ای ابریشمی) به صورتی آشکار با یک «گوی» در بُعدی بزرگ نشان داده شده است که به تنهایی نمی‌تواند در اینجا بیانگر موی طبیعی باشد. در تصویر نقش برجسته شماره ۱ جنگ دو سوار فیروزآباد هم موی اصلی و هم دسته موی فرو ریخته رها و به اهتزاز در آمده در سمت عقب، هر دو نمایش داده شده است. در مورد آنچه که به پوشش یا پوشاندن به وسیله یک گوی در نقش برجسته بخشیدن دیهیم شاهی و یا سکه‌های «اردشیر» مربوط می‌شود،^{۱۳۵} تصور می‌کنم در درجه اول به جا است که به گفته «مسعودی»^{۱۳۶} ارجاع داده شود. در آنجا آمده است: «از زمان اردشیر (اول) سنت شاهان پارسی بوده است که خود را از چشم معتمدان دور نگهدارند. فاصله‌ای به اندازه ۲۰ زارع شاه را از اولین طبقه اجتماعی کشور جدا می‌کرد، زیرا سرپرده در ۱۰ زراعی هر یک از آنها تعبیه شده بود. حفظ این سرپرده به عهده جوانکی خدمتکار بود که عنوان «خرم باش» را داشت.

«ویدن گرن» به نقل قولی از «ابن هشام» توجه می‌دهد: «وقتی پادشاه بزرگ بر تخت می‌نشست، چهره‌ای پوشیده داشت. این پوشش زمانی برگرفته می‌شد که شخصی برای شرفیابی به داخل هدایت می‌شد. این شخص سپس می‌توانست به خاک افتد و سجده کند».^{۱۳۷} بدین ترتیب شاه مثل یک شئی مقدس حتی از دید معتمدانش دور می‌ماند و پوشش را فقط در مواقع کاملاً خاص کنار می‌زد. از این رو به این نتیجه می‌رسیم که پوشاندن چهره با پارچه اساساً اهمیتی مذهبی یا تقدسی برای شئی یا شخص مخفی شده در پشت آن دارد، بدین نحو «گویی» را که «اردشیر» برای اولین بار بر سر دارد نیز باید به عنوان «حرام» یعنی ممنوع برای نگاه دیگران، مد نظر قرار داد. شاخص «گوی» در این است که همواره در

جانشینان «اردشیر» وقتی روی نقش برجسته و همچنین سکه‌ها با پارچه‌ای پوشیده شده نشان داده شده است، از حد لبه بالای نقش برجسته و یا تصویر تجاوز کرده است: نشان دادن سرافرازی به معنی واقعی. برای معانی احتمالی «گوی» به عنوان استعاره کره خاکی به منابع دیگری رجوع کرده‌ایم،^{۱۳۸} ولی در اینجا مایلیم مجدداً به نقل قول «پروفریوس» (Euseb.praep.evangel III 11/47)، در جایی که «کِنَف» مصری (Kneph) (آمون) چنین توصیف می‌شود، اشاره کنیم: ...

در روی سر «گوی» زرین حمل می‌کند، زیرا به سبب شکل ستاره‌ها و چون جهان خاکی کروی است نمی‌تواند از محلی به محل دیگر رود^{۱۳۹}. زمانی که «اردشیر» اولین بار موهای پف داده طبیعی را به شکل «گوی» عظیمی در آورده و شکل داد، ممکن است در اصل صفحه مدوری را که شاید روی سر خدایان^{۱۴۰} باستان مشرق زمین دیده است، در مفهومی بسیار شبیه به یک تفسیر افلاطونی جدید، عیناً به کره جهان یا به گفته هر تسفلد^{۱۴۱} «قطب»ها تعبیر کرده باشد. ما با ادعای فلکی فرمانروای ساسانی از طریق فرمول انتقال یافته به وسیله «آمینوس مارسلینوس» (XVII 5,3) به حد کفایت آشنا هستیم: «رفیق ستارگان، برادر خورشید و ماه».

در مورد موهای پوشانده نشده با پارچه جدا از زنها در وهله اول با خدایانی رو به رو می‌شویم که فقط در روی نقش برجسته‌هایی با محتوای سیاسی یا تبلیغ حکومتی در چنین شکل موهومی به ما انتقال داده شده‌اند، در حالی که در دوره ساسانی تصاویر صرفاً آئینی به عنوان وسیله‌ای مستقیم برای نیایش، یقیناً وجود نداشته است^{۱۴۲}. حال وقتی که ما «اردشیر دوم» را بدون اینکه موهایش به وسیله پارچه‌ای پوشیده شده باشد روی نقش برجسته طاق بستان^{۱۴۳} می‌یابیم (در این حالت به عنوان تنها فرمانروای ساسانی پس از «اردشیر اول» در میان سایر فرمانروایان ساسانی) دلیلش ممکن است این باشد که در اینجا باز هم منظور نظر آرایشی جنگی بوده باشد، چون «اردشیر دوم» روی «ژولیان مرتد» به هلاکت رسیده ایستاده است و از سوی دیگر نیز خاطره مستقیمی را در مورد بنیان گذار سلسله که تاج او را بر سر دارد، به نمایش می‌گذارد.

در عوض، «اردشیر اول» پسر «شاپور» همان طور که گفته شد کلاه بی‌لبه‌ای به شکل سر عقاب بر سر دارد (آلبوم عکسها، ۸) که برای ما از طریق سکه‌ها آشنا است^{۱۴۴}. «گوبل» آن را به عنوان «تاجی ویژه» ارزش‌گذاری می‌کند که باز هم به وضوح به دیهیم بخشی «آناهیت» مربوط می‌شود^{۱۴۵}. اینکه با این کلاه بی‌لبه شاپور منحصرأ بر حسب آن به عنوان پرده دار معبد آناهیتای اصطخر معرفی می‌شود که وارث تاج و تخت نیز بوده است،^{۱۴۶} ادعایی است که چندان رعایت نمی‌شود. در موزه بریتانیا روی یک «درهم» متعلق به پادشاه غیر قابل تشخیصی از فرمانروایان متأخر پارسی، عقابی در حال پرواز دیده می‌شود که نواری را به مقدار دارد.^{۱۴۷} عقاب از گذشته در زمان حکومت پادشاهان «فراتاداران» روی «تیاره» پادشاهی «داریوش» نام^{۱۴۸} قرار داشته است. از آنجا که در توضیحاتمان درباره اهمیت عملی کلاه‌های بی‌لبه در شکل سر حیوانات، دست کم در این جهت که آن را بیشتر مشمول نمادی ایالتی یا سرزمینی کنیم،^{۱۴۹} از «لوکونین» پیروی می‌کنیم، دقیق‌تر از این چیست که در مورد پادشاهان پارسی به عنوان نماد امپراتوری^{۱۵۰} قدیم هخامنشی به عقاب فکر کنیم؟ دقیقاً همین پادشاهان کوشیده‌اند سنن کهن امپراتوری بزرگ پارسی را دست کم در جزئیات ادامه دهند و بدین ترتیب بودن عقاب به عنوان نشانه در این سلسله سلطنتی نیز

قابل درک است. برای «اردشیر اول» این بدین معنی است که عقاب با نواری که به منقار دارد در نوع تاج شماره II₂ لوکونین وابسته به این سنت است و سر عقاب کلاه بی لبه «شاپور» به همین مفهوم قابل درک است، یعنی به عنوان نماد سرزمین مادری پارس که شاهزاده جوان و ارث تاج و تخت ابتدا بر آن حکومت کرده است. اینکه شاهزادگان جوان به عنوان شاهان ایالتی حکومت کرده اند از طریق روایات به ما منتقل شده است.^{۱۵۱} محتملاً کلاه های بی لبه مختلف در شکل حیوانات به ویژه در مورد «بهرام دوم» که در نقش برجسته نقش رستم و نیز در روی سکه ها با آن رو به رو هستیم، همان طور که «گوبل» هم اشاره کرده است، برای ما در این مفهوم قابل درک است.^{۱۵۲} در پشت سومین نوع از سکه های^{۱۵۳} «بهرام دوم» موقعیت زن بخشنده دیهیم که کلاه بی لبه ای در شکل سر عقاب بر سر دارد، آنچه را که نهایتاً به استدلال اصلی «گوبل» برای تاج فرضی «آناهیتا» در مراسم بخشیدن دیهیم به «شاپور» مربوط می شود، نشان می دهد و بدین ترتیب فقدان نوارهای حلقه اعطایی می تواند در اینجا نشان دهد که الهه ای مطرح نیست.^{۱۵۴} در مراسم بخشیدن دیهیم توسط خدایان، حلقه اعطایی هرگز بدون نوار نیست، حتی اگر گاه در موردی مثل نقش برجسته دیهیم بخشی «اردشیر» دوم طاق بستان، خداوند بخشنده دیهیم به نظر با ویژگی یک پادشاه مشخص شده باشد.^{۱۵۵}

آناهیتاهای نمایش داده شده و نیز «آناهیتا»ی تازه کشف شده به توسط «واندنبِرگ» (L.Vanden Berghe) در نقش برجسته داراب گرد،^{۱۵۶} همگی تاجهایی بر سر دارند که راس آنها باز^{۱۵۷} است و به وسیله کنگره هایی تقسیم بندی شده اند. برای کلاه بی لبه ای در شکل سر عقاب که «شاپور» به عنوان وارث تاج و تخت و نایب السلطنه در نقش برجسته جنگ سواران فیروزآباد بر سر دارد، بر این اتکاء می کنیم که عقاب در نهایت نماد امپراتوری قدیم ایران و به ویژه مورد توجه پادشاهان اصطخر بوده است و اینکه شاپور نیز این کلاه را مدتی طولانی به عنوان پادشاهی بزرگ بر سر داشته است، فقط از این طریق قابل درک است.

سر عقابی که مرواریدی در منقار دارد در دوره ساسانی نه فقط روی تاج «تیاره» شکل «شاپور اول» با آن رو به رو می شویم، بلکه بعداً برای یک بار دیگر آن را روی تاج «هرمزد دوم»^{۱۵۸} در شکل دو بال عقاب، باز می یابیم.

چنانچه حق با «گوبل» باشد، در اینجا حیوان مشابهی جانشین دو خدای بخشنده دیهیم شده است، یعنی بالهای عقاب برای «ورهران - ورثرغن» و سر عقاب برای «آناهیتا»^{۱۵۹} مشخص شده است. اما این امر به سختی قابل باور است و بدین ترتیب در این مورد نیز مفیدتر آن است که سرعقاب را به عنوان آخرین پیک نشانه امپراتوری قدیم پیش از ساسانی درک کنیم و در حالی که اگر خلاف آن چیزی نباشد، دو بال عقاب را به همان شکل معمول در آن زمان، به عنوان تنها نماد صرفاً مذهبی این تاج تعبیر و تفسیر کنیم.

ع- نقش برجسته های نقش رستم

در میان هشت نقش برجسته ساسانی نقش رستم، سه نقش مربوط به جنگ سواران است. ما برای آنها شماره گذاری «لویی واندنبِرگ» را در ترتیب انجام گرفته از راس دماغه صخره «کوه حسین»^{۱۶۰} می پذیریم

، با وصف این نقش برجسته‌ها در تصور ما بر اساس ترتیب صحیح تقویم تاریخی به کار گرفته می‌شوند (آلبوم عکسها ۱۳-۹، شکل ۴)

اول: جنگ سواران، هر مزد دوم (نقش رستم، شماره ۵)

Lit.: Ghirshman, ArtAs 13, 1950, 86ff. Abb. 4-6; Parther und Sasani- den Abb. 220.- Schmidt, Persepolis III 135f. Taf. 91-93.- Vanden Berghe, Archéologie 25 Bibl. 50 Taf. 29 c.- Hinz, AFF 216 ff. Abb. 133a. b.- G. Herrmann, Iran. Denkmäler, Lief. 8, Naqsh-i Rostam 5 und 8, Berlin 1977, 6ff. Taf. 1-7 Abb. 1.- Vanden Berghe, Reliefs rupestres 141 f. Nr. 77/78 Taf. 33 (dort als Naqsh-i Rostam 4 geführt).

این نقش برجسته در سال ۱۹۳۸ به وسیله «ا.ف.اشمیدت» (E.F.Schmidt)، طی تحقیقاتش در نقش رستم، کاملاً بیرون آورده شد و در سال ۱۹۷۷ توسط «جورجینا هرن» تفکیک و در یک طراحی کاملاً بی نقص عرضه گردید. با این وصف باید یک بار دیگر در اینجا توصیف و یادآوری شود، چون برای ارتباط ما ضروری است و از سوی دیگر نیز در تعدادی از نکات مربوط به تعبیر کارشناسی با خانم «هرمن» هم سو نیستیم (آلبوم عکسها، شماره ۹). این نقش برجسته در پائین آرامگاه «اردشیر اول» هخامنشی قرار دارد و بلندترین عرض آن ۸/۰۱، بلندترین ارتفاع آن ۳/۶۵ متر است و عمقی متفاوت بین ۰/۰۲ تا ۰/۳۱ متر دارد. نسبت دادن آن به «هرمزد» دوم (۳۰۳-۳۰۹) بر اساس شکل تاج - تاجی به شکل دو بال و سر عقاب با مرواریدی در منقار - ابتدا به وسیله «گیرشمن» عنوان شده است. صحنه نقش برجسته از سه شکل تشکیل شده است. شکل اصلی یعنی پادشاه، سوار بر اسب در حال تاخت یورش برده است و با نیزه‌ای بلند آماده ضربه زدن، است. شاه زره‌ای از پولکهای فلس مانند بر تن دارد که بالاتنه آن به وسیله یک کت کوتاه چرمی (?) پوشیده شده است و دو گوی را به عنوان زینت شانه‌ها بر دوش دارد. در دستها (ساعد و بازو) باز هم مثل نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد زره‌های حلقه‌ای را باز می‌یابیم، در حالی که پاها ظاهراً فاقد زره‌های فلزی هستند و به وسیله ران پوشهایی (از چرم؟) محافظت می‌شوند^{۱۶۱} که از پشت با یک حاشیه پایپون دوزی و نوار دوزی شده تزئین شده‌اند. در اینجا گفته «آمینوس، مارسلینوس» (XXII 6,48) را به یاد می‌آوریم که می‌گوید: «پارسه‌الباسه‌ایشان را از جلو و دو طرف به دست باد می‌سپارند.» جل اسبها تا این حد مشابه جل اسبهای سواران ساسانی است که روی شکم اسب بسته است، منگوله‌هایی به عنوان تزئین دارد و پاها را نمی‌پوشاند. با این وصف به نظر می‌رسد که سر اسبها پوشانده نیست (بر اساس شناسایی دو نقش برجسته جنگ سواران نقش رستم که در وضع بهتری باقی است).

بر خلاف جل اسبهای ساسانی در نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد در اینجا از علائم خانوادگی شخصی برای تزئین اثری نیست، ولی در عوض غنی از منگوله‌های پشمی تزئینی است که اضافه بر منگوله‌های بزرگ محکم شده بر روی تسمه چرمی، به سمت عقب به اهتزاز در آمده است. سه منگوله دیگر در یک طرف روی کور فلزی بزرگی تعبیه شده است. این منگوله‌های پشمی به نظر می‌رسد که یک نشانه سلطنتی باشند، زیرا روی لبه اریب در فاش سلطنتی در کنار سه بست، مجدداً دو منگوله پشمی

آویزان است. حمل کننده در فش که بخش بزرگی از اسبش به وسیله «هرمزد دوم» پنهان مانده است تا حد زیادی همانند شاه مسلح است و فقط کلاهخودی کاملاً چسبیده به سر با حفاظی عمودی برای گوشها و پشت گردن به سر دارد. اضافه بر آنها زره ای لوله ای به عنوان ران پوش از رانها محافظت می کند. در سمت راست حریف مورد اصابت قرار گرفته با نیزه شاه همچون «اردوان چهارم» (پنجم) در نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد، همراه با اسبش سرنگون شده و در حال سقوط به زمین نمایش داده شده است. در این میان نیزه شکسته ای به عنوان یک عنصر تازه نمایش داده شده به نقش اضافه شده است - بیان کننده شکستی مایوسانه - که در جنگ تن به تن نقش برجسته نقش رستم شماره ۳ باز هم با آن روبرو می شویم (شکل ۱۴، د)

کلاهخود و علامت اصالت خانوادگی از ویژگی حریف است. علامت غنچه یا شکوفه باز شده را قبلاً در ملازم صحنه سمت چپ نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد مشاهده کرده ایم و در ملازم صحنه بخشیدن دیهیم در نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد باز هم با آن روبه رو هستیم. بدو آ به نظر می رسد این بیانگر این مسئله باشد که موضوع در اینجا به وابستگی خاندانی مربوط است که از آنها شخص نمایش داده شده در اینجا از مخالفین دربار ساسانی بوده است. اما ما قبلاً در بررسی نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد مشخص کردیم تا زمانی که ثابت نشود آیا رنگها نیز یکسان بوده است، نمی توانیم از ارتباط علامت حریف سقوط کرده «هرمزد دوم» با علامت ملازم «اردشیر اول» سخن بگوئیم. شخص سقوط کننده دو جفت زنبق رو در رو به عنوان یک علامت دیگر روی سر دارد که به عنوان حاشیه کلاه بی لبه به سختی قابل درک هستند.^{۱۶۲} اما می توان آن را بخشی مرتبط با طوق محکم شده در زیر کلاه به حساب آورد، به نحوی که ممکن است با تاج نصب شده بر روی کلاهخود، مثل آنچه که قابل مقایسه با حلقه ای از برگهای دور کلاهخود^{۱۶۳} سوار ایوان بزرگ طاق بستان است، سر و کار داشته باشیم. این بیانگر این موضوع است که مادر اینجا با مردی از رده پادشاهان یا دست کم نجیب زاده ای والامقام سر و کار داریم. ضمناً نمونه این کلاهخود را که کلاه بی لبه فرو نشسته ای بدون حفاظ پس گردن است، و پوششهایی با برش هنرمندانه برای روی گوشها دارد، می توانیم بر سر فرمانروای ساسانی سوار بر اسب، در «عقیق یمانی» موجود در پاریس باز یابیم (الف، بخش سوم، آلبوم عکسها ۱۹ ث).

کلاه بی لبه دو شاهزاده جوان به شکل سر حیوان، در نقش برجسته «بهرام دوم» در نقش رستم (نقش برجسته شماره ۲) ارتباط نزدیکی با کلاه حریف «هرمزد دوم» و «شاپور دوم» در «کامئو» (Kameo)، پاریس دارند. پوشش های روی گونه ها در آنجا بسیار هنرمندانه است. کلاه های بی لبه یاد شده در شکل سر حیوان را قبلاً در ارتباط با نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد مورد بررسی قرار داده ایم و در آنجا با توجه به نظریه لوکونین که حیوانات روی تاجها نماد قلمروها یا ناحیه ها را تصویر می کنند، این فکر خطور می کند که شاهزاده ها از طریق «تیاره هایشان» به شکل سر حیوان محتملاً باید به عنوان نایب السلطنه در یک ایالت خاص مشخص شده باشند. در این حالت مفهوم آن این است که ما می توانیم بیشتر از تاجها تا از کلاهخودها صحبت کنیم.

دوم: تصویر دو صحنه‌ای جنگ سواران، نقش رستم، شماره ۷ (بهرام چهارم، ۳۹۹-۳۹۹)

Lit.: Ch. Texier, Description de l'Armenie, la Perse et la Mesopotamie II, Paris 1852, 228 Taf. 132.- R. Ker Porter, Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia etc., London 1822, I 537 ff. Taf. 20.- Flandin/Coste Taf. 184. - Sarre/Herzfeld 81ff. Taf. 8 und 51.- F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin 1925, S. 43f. Taf. 82.- Herzfeld, Am Tor, Taf. 23; AMI 9, 1938, 134 Abb. 17 (Kopf des Königs).- Ghirshman, ArtAs 8, 1950, 90 Abb. 7.- E. Porada, Alt-Iran, Baden-Baden 1962, 206f.- Vanden Berghe, Archéologie 25 Taf. 30 a. - Bivar, DOP 26, 1972, 279ff. Abb. 11.13-15.18.- Schmidt, Persepolis III 130 f. Taf. 89.- Vanden Berghe, Reliefs rupestres 139 f. Nr. 72 Taf. 30.

با این نقش برجسته در زیر آرامگاه داریوش نمونه دیگری از نقش برجسته چند صحنه‌ای از جنگ سواران را پیش رو داریم، هرچند که در این مورد تک صحنه‌ها را مثل فیروزآباد شماره ۱ در کنار هم نداریم، بلکه صحنه‌ها در بالای یک دیگر نظم یافته‌اند. زمینه تصویر با طول ۶/۶۵ متر در پائین و حدود ۵/۵۰ متر ارتفاع در مجموع، در واقع بدون دور اندیشی در زیر بلوکهای صخره‌ای بخش زیرین دور آرامگاه داریوش که با تراش صخره به آنها شکل داده شده، تعبیه نشده است. این بلوکها در حقیقت در بالای نقش برجسته ساسانی حلقه‌ای از کنگره‌ها را در ذهن مجسم می‌کنند (آلبوم عکسها، ۱۰، ۱۱).

از طریق گوی بلند و رعایت بیرون زدن متناسب آن از لبه بالای تصویر^{۱۶۴}، آشکار است که زمینه بالای تصویر جنگ پادشاه را علیه حریفی همشان خودش مجسم می‌سازد. پادشاه با تاج یا کلاهخودی بالدار همانند نقش برجسته «هرمزد دوم»، مسلح به نیزه بلند در حال تاخت به سمت راست تصویر شده است. تا جایی که سطح شدیداً هوا زده نقش اجازه می‌دهد حریف که ظاهراً نیزه به سینه‌اش اصابت کرده است سرش به عقب پرتاب شده و در حالی که اسبش روی دو پای عقب فرو نشسته نیزه‌اش متوجه بالا است. در مقابل این درام زنده خارق العاده که به واسطه نوک سه گوش نیزه حریف در حال سقوط (بلندی نیزه دقیقاً در ارتفاع لبه بالای نقش برجسته پایان می‌گیرد) و طرح خطوط سوار حمله‌ور شده از نظر ترکیب اجزاء نیز صریح و روشن است، حریف هلاک شده در زیر پای پادشاه و حامل درفش - که متأسفانه به شدت دچار هوازدگی شده است - از دید هنری بیشتر جنبه مزاحم را دارند.

ترکیب زمینه تصویر زیرین که دو حریف حمله‌ور شده را در حال تاخت نشان می‌دهد، ساده‌تر است. در اینجا اسبها در تناقص نمایش داده شده‌اند. پاهای جلوی آنها هم دیگر را لمس می‌کنند، بدین نحو که سم‌ها روی هم قرار دارند. در هر حال حریف سمت راست نیزه را باد و دست نگرفته است، بلکه با یک دست نیزه را که کمی به بالا نیز متمایل است نگهداشته و با دست دیگر مجبور به کشیدن عنان اسب به سمت خود است. زیر پای اسب سوار فاتح، حریف کشته‌ای قرار دارد که چهره بدون ریش او با چهره جوان حمله‌کننده در تطابق چشمگیری است. در اینجا ظاهراً در مورد رده‌بندی بر اساس نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد نه فقط روی توازن مقامی، بلکه سنی هر کدام از زوجهای در حال نبرد تلاش شده است (شکل ۴ ب، ث).

به هر حال دقیقاً نمی‌توان گفت که آیا حریف سوار بر اسب نیز بدون ریش است، چون سرش به وسیله شانه چپ کمی پوشیده شده است. البسه و سلاح - به جز کلاه‌ها - حریفان یکسان است و در مقایسه با نقش برجسته «هرمزد دوم» چیز تازه‌ای عرضه نمی‌کند. با این وجود امکان دارد که از نقش

برجسته حاضر نتایجی در مورد شکل جُل اسبها در تصویر سواران «هرمزد دوم» (نقش رستم، شماره ۵) در جایی که سر اسب شاه در اثر هوازدگی سائیده شده است، دستگیر شود. در مقابل، اسبهای زمینه تصویر زیرین نقش برجسته دو صحنه‌ای که در وضع بهتری باقی مانده‌اند، نشان می‌دهند که سرهایشان به وسیله جُل‌ها پوشیده نشده است. از آنجا که گره خوردگیهای روی سینه با فواصل میانی کمی در هم پیچیده‌شان از بالای دهنه دویختگی ادامه نمی‌یابند، با وجود فقدان خطوط تفکیک کننده آشکار، قابل تصویر است که جُل‌ها در حد گردن متوقف شده باشند. در اینجا به جای «گوی» روی شانه‌های پادشاه که از نقش برجسته‌های قبل برای ما آشنا است، منگوله‌های پشمی شناخته شده از تزئینات اسب را باز می‌یابیم که در عین حال - مثل درفش سلطنتی «هرمزد دوم» - به زمینه علائم سلطنتی در روی درفش آویخته‌اند. علاوه بر این در این زمینه علائم صفحه گردی به عنوان انتهای قسمت بالا وجود دارد که با درفش «هرمزد دوم» یکسان است.

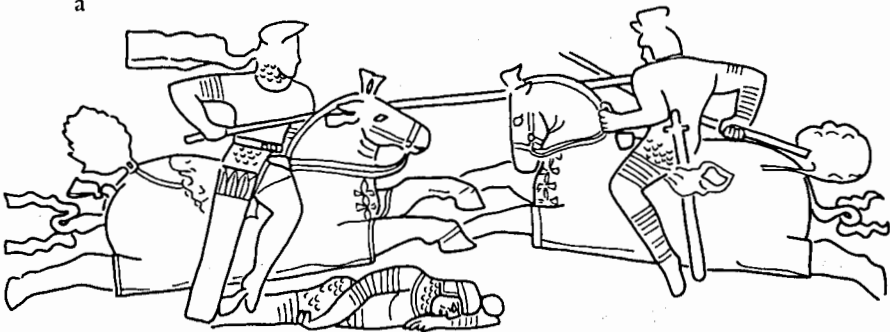
کلاه‌ها و اتساب

در صحنه بالای این نقش برجسته فرم کلاه‌ها جدید است. شاه یک «تاج کلاهخودی»، چسبیده به سر با دو بال و یک گوی بلند بر سر دارد که به عرقچین اصلی آن حفاظی برای دماغ و گونه‌ها متصل است. کلاه «شاپور دوم» در نقش برجسته مهر عقیق پاریس (آلبوم عکسها ۱۹ ث) دارای حفاظ برای بینی نیست. کلاهخودهای گیره‌ای* با حفاظ آهنی برای دماغ و گونه‌ها را می‌توانیم در گروه سواران زره بر تن جمع شده به دور قیصر، در قسمت جنوب شرقی طاق گالری «تسالونیک» ببینیم و از همین رو کلاهخود گیره‌ای به دست آمده از «دیرالمدینه» در مصر (ب، بخش اول، ۵ را نگاه کنید) باید به حدود ۳۰۰ میلادی تاریخ‌گذاری گردد. ما در اینجا نوعی از پوشش سر را پیش رو داریم که از یک کلاهخود بالدار، همانند آنچه که از «بهرام دوم» (۲۷۶-۲۹۳) برایمان شناخته شده است به «تاج کلاهخودی» کاملی تکامل یافته است. از آنجایی که این «تاج کلاهخودی» بر اساس ساختارش بیشتر مشابه آن چیزی است که «شاپور دوم» در نقش برجسته پاریس بر سر دارد، از این رو نمی‌تواند به بعد از قرن سوم تعلق داشته باشد. قسمت بالدار تاج نیز از همین رو نمی‌تواند برای مقایسه با «بهرام دوم»، بلکه فقط با «بهرام چهارم» (۳۸۸ - ۳۹۹) مطرح شود، به همان نحو که «فریدریش زاره» (F.Sarre) در اصل تصور کرده بود.^{۱۶۵} متأسفانه «زاره» بعداً تحت تأثیر «هرتسفلد» - به نفع «بهرام دوم» از این نظریه قدیمی تردست کشید.^{۱۶۶} او در نقش برجسته‌های صخره‌ای ایران نوشت: «... که لطافت و سرزنده بودن ترکیب کلی (نقش برجسته دو صحنه‌ای) ... با تصاویر آرام و متناسب نقش برجسته قدیمی‌تر از نظر زمانی (متقدم بر قرن سوم)^{۱۶۷} شدیداً در تضاد است. در واقع ما در نقش برجسته «هرمزد دوم» حریف با سر سقوط کرده را در همان شکل شدیداً مغلوب شده‌ای دیدیم که در نقش برجسته شماره ۳ فیروزآباد و بدین ترتیب اسب حریف که روی دو پای عقب فرونشسته است از نظر هنری به معنی یک تمایز مسلماً زیباتر و استمرار واضح

* - گونه پوش‌های بلند این نوع کلاهخودهای نعل شکل گونه‌ها را از دو طرف مانند گیره‌ای تا حد چانه در بر می‌گیرند.



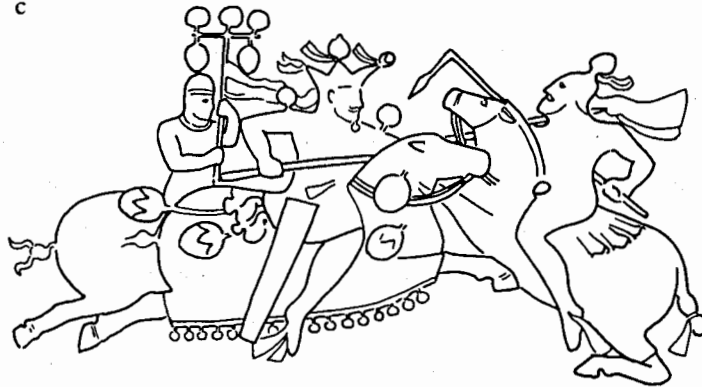
a



b



c



d

شکل ۴ نقش رستم، طرح نقش برجسته جنگ سواران: (آ) نقش رستم شماره ۵، "طرح تعقیب" - (ب) نقش رستم شماره ۷، زمینه زیرین تصویر، طرح متناقض - (ث) نقش رستم شماره ۳، مثل (ث) البته اسبها به هم نزدیک شده اند - طراح، مؤلف

ترکیب کلی است.

«زاره» قبلاً نیز مشخص کرده است که تنها در گریه‌های جنگی در دوره حکومت «بهرام چهارم» به وسیله حمله «هون‌ها» (هپتالیان) در سال ۳۹۰ میلادی به وجود آمده است. حریف «بهرام چهارم»^{۱۶۸} در روی اسب فرو نشسته بر روی دو پای عقب، کلاه خاصی دارد که دارای دو لبه تیز گوشه روی هم قرار گرفته در سمت عقب است. احتمالاً در اصل عین این لبه‌ها در سمت جلو نیز وجود داشته است. از آنجا که لبه تیز گوشه زیرین دو چرخش آشکار را نشان می‌دهد، احتمال زیاد دارد در اینجا به یک گوش مربوط باشد که بخش قرار گرفته در بالای آن یقیناً یک شاخ را به نمایش می‌گذارد. این شاخ قابل تطبیق با شاخهای گاومیش در روی تاج پادشاه «هون» ها به نام «نزک» (Nezak) است (گوبل در گذشته آن را «ناپکی» (Napki) یا «نسپک» (Nspk) خوانده است).^{۱۶۹} تطابق بیشتر از هر چیز در جهت تقریباً افقی شاخها و انتهای کمی خمیده آنها است. ضرب سکه‌های «نزک» بدو آ پس از ۵۱۵ تاریخ‌گذاری می‌شود. اما ممکن است که هلال ماه پادشاهان قدیم «هون» به همان گونه که ما آنها را روی سکه‌های پادشاهان «الکون» (Alchon) با نام «خینگیلا» (Khingila)^{۱۷۰} دیده‌ایم - به خصوص روی یک ظرف نقره گم شده در سال ۱۸۲۹ که فقط در طرحی قدیمی باقی مانده و قبلاً در تملک «میر» بدخشان بوده است^{۱۷۱} - به عنوان فرم اولیه نشانه‌های شاخی بعدی مورد نظر باشند. «پیروز» سکه شاه کوشانی در زمان «شاپور سوم» نیز دو شاخ را بر روی تاجی^{۱۷۲} شکل گرفته از قوسهای پی در پی نشان می‌دهد.

از این رو ما در نقش برجسته دو صحنه‌ای (نقش رستم، شماره ۵) ظاهراً با یک «هون» به عنوان حریف بهرام سر و کار داریم و همان طور که یاد شد در واقع در دوره حکومت «بهرام چهارم» حمله‌ای توسط «هپتالیان» به شرق نزدیک^{۱۷۳} صورت گرفته است که از طریق منابع متعدد شناخته شده است. «هون‌های»^{۱۷۴} سفید از طریق قفقاز به ارمنستان و از آنجا به بین‌النهرین و سوریه حمله کرده‌اند. در ۳۹۵/۹۶ به نظر می‌رسد که تمام سوریه در دست آنها بوده باشد^{۱۷۵}. خود به خود پیدا است که پس از تقسیم ارمنستان میان شاپور سوم و قیصر «تئودوسیوس» (Theodosius)، (۳۸۷)، بخش بزرگی از سرزمین به عنوان به اصطلاح ارمنستان ایران به ساسانیان رسیده است و پارسیان به خصوص با «هپتالیان» حمله‌ور شده از شمال سر و کار داشته‌اند و «بهرام چهارم» کوشیده است مرز قفقاز را حفظ کند^{۱۷۶}. «هپتالیان» ساکن در مرز شرقی قلمرو ساسانی توانسته‌اند از این همجواری به نفع خود بهره‌برداری کنند.^{۱۷۷}

در حینی که در روی نقش برجسته شماره ۷ نقش رستم به نظر می‌رسد که حریف «بهرام چهارم» یک «هون» بوده باشد، کلاهخود حریف ریش دار در حال مرگ در زیر پای اسب ساسانی، قطعه تزئینی بلندی را نشان می‌دهد که نشانه یک شانه است. «زاره» قبلاً متوجه شده است که یک کلاهخود رومی است^{۱۷۸} و ما مایلیم اضافه کنیم که در اینجا با نتیجه‌گیری از طرح خطوط به نوعی کلاهخود باشکوه با قسمت عرقچین شکل چسبان و شانه کوتاه عمود می‌رسیم که فقط برای قیصر و گارد سلطنتی پیش بینی شده است. در هر حال اشاره مستقیمی به یک قیصر مشخص قابل شناسایی نیست. همان‌طور که «زاره» قبلاً متوجه است، در دوره حکومت «بهرام چهارم» بین روم و حکومت پارس صلح برقرار بوده است. بدین نحو به احتمال زیاد می‌بایستی دو دشمن اصلی آن زمان حکومت ساسانی، «هون‌های» سفید در

شرق و شمال و رومیان (بیزانسی‌ها) در غرب، به وسیله دو حریف که تعیین آنها به طور ویژه انجام گرفته است، نمایش داده شده باشند.

از «بهرام چهارم» در موزه بریتانیا نیز گوهر معروفی از لعل کبود وجود دارد که این فرمانروا را ایستاده بر روی خصمی هلاک شده نشان می‌دهد.^{۱۷۹} به هر حال حریف در اینجا ظاهراً کلی‌تر مفهوم شده است، زیرا به نظر می‌رسد که البسه‌اش عناصر شرقی (شلوار) را با عناصر غربی (کلاهخود با دسته‌ای پر) پیوند می‌دهد. اگر در نقش برجسته شماره ۷ نقش رستم موضوع بر سر جنگهایی با رومیان و هون‌ها، یعنی دشمن خارجی باشد. بدین ترتیب ولیعهد جوان «تیاره» بر سر (در شکل سر حیوان^{۱۸۰}) در زمینه تصویر پائین ظاهراً در جنگ با ایرانیان، یعنی دشمنان داخلی نمایش داده شده است. در هر حال خصم از پا در آمده در زیر پای ولیعهد و همچنین حریف مورد اصابت قرار گرفته با نیزه، به سلاحی مجهز هست که کاملاً شبیه سلاح حمل‌کننده در فش در روی نقش برجسته «هرمزد دوم» است.

سوم: تصویر جنگ سواران، نقش رستم، شماره ۳

Lit.: Flandin/Coste Taf. 183.- Sarre/Herzfeld 74ff.- F. Sarre, Die Kunst des Alten Persien, Berlin 1925, 43 f. Taf. 83.- Herzfeld, Am Tor 42 f.; AMI 9, 1938, 135 f. Abb. 19 (Kopf des Königs) Taf. 11 (Standarten- trager).- Vanden Berghe, Archéologie 25 Taf. 29 b.- Schmidt, Persepolis III 136 f. Taf. 95.- Bivar, DOP 26, 1972, 281 Abb. 19.- Vanden Berghe, Reliefs rupestres 139 Nr. 71.

این نقش برجسته (طول قسمت پائین ۸/۵۵ متر، ارتفاع حدود ۳/۵۵ متر) در زیر آرامگاه یاد شده «داریوش دوم» هخامنشی ایجاد شده است و با وجود برخی زمختی‌ها - در مقایسه با سایر نقش برجسته‌های قابل توجه - در تک تک فرمها از نظر ترکیب، پیچیده‌ترین تمام تصاویر جنگ سواران حجاری شده در نقش رستم است. در اینجا نه فقط حریف سوار بر اسب فرو نشسته بر روی پای عقب مثل نقش برجسته دو صحنه‌ای «بهرام چهارم» نمایش داده شده است، بلکه تضاد آشکار اسبها در اینجا به وسیله روی هم افتادن قسمتهای جلوی بدن آنها زنده‌تر شده است. بدین ترتیب سر دو اسب روی هم قرار گرفته و پاهای جلوی اسب فرو نشسته تا حد زانو به وسیله اسب حمله‌کننده پوشیده شده است. نیزه متمایل به بالای حریف که در اثر برخورد شکسته شده با سر به سمت پائین نشان داده شده است، چیز تازه‌ای است، هرچند که قبلاً با نقشمایه نیزه شکسته به همین شکل در نقش برجسته «هرمزد دوم» رو به رو بوده‌ایم (آلبوم عکسها ۱۲، ۱۳. شکل ۴۵).

در هر حال چهره اصلی حمله‌کننده فاتح با نیزه سنگین و یورش آورده در حال تاخت در اینجا بدون تغییر حفظ شده است. حمل‌کننده در فش نیز سوار بر اسب باز هم در سمت چپ پس زمینه ظاهر شده است. برای او به نظر می‌رسد اهمیت خاصی قایل باشند، زیرا که در همه نقوش برجسته ساسانی در این زمینه به خصوص بلندی لبه بالای تصویر برخلاف معمول نه برای تاج، بلکه برای زمینه‌علائیم سلطنتی نگهداری شده است. از این رو وقتی «هرتسفلد» چنین دریافته است که پوشش سر چهره اصلی حمله‌ور

شده نمی‌تواند یک تاج باشد و بلکه یک نوع کلاه سه گوش^{۱۸۱} است، باید به او حق داده شود. از این سه گوشه‌ها، گوشه جلویی دارای یک هلال و گوشه میانی یک گوی شیاردار است که اضافه بر اینها هر سه گوشه یک نوار به اهتزاز درآمده در باد دارند. گوی کوچک شیاردار یا زینت و علامت کلاه، در دو نقطه دیگر نقش برجسته وجود دارد، یک بار به عنوان زینت شانه سوار حمله‌ور شده و سپس لبه مایل درفش. دو گوی آویخته از قسمت مایل این زمینه علایم سلطنتی (درفش) به نظر می‌رسند که منگوله‌های پشمی باشند، به همان شکل که به عنوان زینت اسب چهره اصلی، در چهار مورد دیگر قابل مشاهده است.

اسبهای دو حریف در حال نبرد به استثنای اسب حمل‌کننده درفش، دارای جُل‌هایی هستند که در اینجا تن و گردن آنها را می‌پوشاند و فقط سر و پاها را آزاد می‌گذارد. فقط اسب پادشاه در زیر شکم با ردیفی از صفحات گرد کوچک تزئین شده است. بر خلاف حمله‌کننده که یکبار در نقش برجسته، فاقد کلاه نظامی است، هر دو حریف دیگر همان نوع عرقچین (چرمی) را بر سر دارند که قبلاً در نقش برجسته شماره ۱ جنگ سواران فیروزآباد و سایر نقش برجسته‌های بعدی دیده‌ایم. حدس «بیوار» (D.H. Bivar)^{۱۸۲} در مورد اینکه خصم سوار بر اسب کلاهخودی با حفاظ صورت و شکافی برای دید بر سر دارد، درست نیست، زیرا قسمت پائین صورت به خوبی طرح خطوطی را نشان می‌دهد که ابتدا گونه پوش‌ها را در ذهن مجسم می‌سازد. ولی در زیر دهان ردیفهای افقی واضحی (فرخوردگیهای ریز) قابل مشاهده هستند که می‌توانند اثراتی از نقش ریش باشند. به نظر می‌رسد که کلاهخود باز هم یک «تاج کلاهخودی» با گویی نصب شده در رأس و نیم تاجی در اهتزاز به سمت عقب باشد که هر دو نشان می‌دهند که حریف باید در رده پادشاهان باشد (آلبوم عکسها، ۱۳ ب)

تجهیزات دفاعی هر دو حریف یکسان است و مثل سایر نقش برجسته‌های نقش رستم شامل بالاپوشی زرهی از پولکهای فلس مانند با جلیقه و زره مخصوص دست‌ها و پاها است.

کلاه سوار حمله‌ور شده و تاریخ‌گذاری نقش برجسته

پس از اینکه «زاره» - ظاهراً باز هم تحت تأثیر «هرتسفلد» - کلاه لبه دار (در جلو و عقب) سوار حمله‌ور شده را به جای تاج گرفت و تصور کرد^{۱۸۳} بتواند بر اساس مشخصات به عنوان کلاه «شاپور سوم» شناسایی کند، تغییر عقیده داد و آن را به قرن سوم تاریخ‌گذاری کرد^{۱۸۴}. هرتسفلد بعدها هرگونه فرم شناخته شده تاج‌های ساسانی را رد کرد و به کلاه هر دو جنگجو یا پهلوان در روی ظرف سیمین «کولایش» (Kulagyš) در موزه ارمنیاز لنین گراد توجه داد^{۱۸۵}. این دو جنگجوی سراپا زره پوشیده، کلاهی بلند با سه کنگره بر سر دارند که کنگره میانی دارای صفحه گردی مزین به یک گل‌سرخ است. شکل کلی کلاه و همچنین تقسیم‌بندی کنگره‌ها در خانه‌هایی به شکل چند ضلعی به نظر می‌رسد نه فقط وجود یک کلاهخود فلزی را منتفی می‌سازد، بلکه در اینجا بیشتر کلاهی ایلیاتی از نمد و چرم را مطرح می‌کند که لبه دو طرف آن به سمت بالا تا خورده است^{۱۸۶}. مطمئناً از اینجا راهی به فرم کلاه‌های ایرانی قرون وسطا^{۱۸۷} منتهی می‌شود. اما قبلاً «قَلَنْسُوة» (qalansuwa) عربی یک عرقچین لبه‌دار شکل گرفته از ابریشمی کشیده شده بر روی یک زیربندی بوده است^{۱۸۸} که دست کم به عقیده خود اعراب در اصل قطعه‌ای از البسه ایرانی را تشکیل می‌داده است^{۱۸۹}. پس از «الغانز» (فرمانده لشکر) فقط خلیفه اجازه بر سر

گذاشتن «قلنسوه» را داشت و هیچ کس مجاز نبود در لباسی مثل لباس شاهان ساسانی ظاهر شود^{۱۹۰}. به هر حال اینکه آیا برای لغت «کاملایکیون» (Camelaykion) که در حوزه کلیساهای شرقی اروپا^{۱۹۱} و نزد قیصرهای بیزانسی^{۱۹۲} به نظر یک عرقچین نک تیز تلقی می شده است، از طریق واژه های تغییر شکل یافته لاتین «کلاماوکوس» (Calamaucos) و «کامالاوکوم» (Camalaucum) وجه مشترکی از نظر شناخت ریشه لغات (به آن نحو که «ر. اتینگهاوزن» (R. Ettinghausen) خواهان آن است^{۱۹۳}) با «قلنسوه» می توان تصور کرد، قابل تردید است. تاکنون برای واژه «کاملایکیون» مشتقات متضاد زیادی عرضه شده است که بین آنها مشتقات «ف. آلتهایم» که یقیناً شانس کمتری دارند می توانند قابل قبول باشند.^{۱۹۴} چیزی که در نقش برجسته شماره ۳ نقش رستم به تاج روی سر فرمانروای ساسانی مربوط می شود، این است که این تاج بر اساس قضاوت روی پوشش گوشها در دو طرف باز هم به نوع «تاج های کلاخودی»، مثل آنچه که در آخرین نقش برجسته شماره ۷ نقش رستم با آن برخورد شد، تعلق داشته باشد. همان طور که گفته شد، چون نقش برجسته باید مربوط به بعد از نقش برجسته دو صحنه ای باشد که ما آن را باز هم به «بهرام چهارم» نسبت داده ایم، پس یقیناً متعلق به اوایل قرن پنجم است بدون اینکه امکان این باشد که نسبت خاصی به عهده گرفته شود. تاج اصلی نقش برجسته های قدیمی تر در سوار طاق بستان (شکل، ۱۶) - در هر حال اگر هم او را پادشاهی نشان دار یا چهره ای اساطیری تعبیر کنیم، معتبر است - فقط به وسیله یک حلقه پهن نشان داده شده است که روی آن کلاخودی پیوسته به یک بافته زنجیری نشسته است. اگر سوار طاق بستان، همان طور که بعداً توضیح خواهیم داد به نیمه دوم قرن پنجم، یعنی به دوره «پیروز» (۴۵۹-۴۸۴) تعلق داشته باشد و پس از تغییر کامل تجهیزات ضرب شده اش در روی سکه نیز قدیمی ترین همه تصاویر سواران ساسانی را به نمایش گذارد، پادشاه نقش برجسته شماره ۳ نقش رستم می تواند مطابق با مشخصات قراردادی خود در مقایسه با آن، فقط به قبل از این زمان تاریخ گذاری شود. از سوی دیگر اگر نقش برجسته شماره ۳ نقش رستم قدیمی ترین همه تصاویر مطرح شده جنگ سواران به نظر رسد، بدین ترتیب به عقیده ما در اولین نیمه قرن پنجم به وجود آمده است.

۵- نقش برجسته از بین رفته «ری»

Lit.: James Morier, A Second Journey through Persia, Armenia an Asia Minor II, Lon on 1818, 190 (frz. Übers. Paris 1818, Bd. 1413).- R. Ker Porter, Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia I, London 1822, 363f.- W. Ouseley, Travels in Various Countries of the East; More particularly Persia, III, London 1823, 182-186 Taf. 65, oben.- W. Price, Journal of the British Embassy to Persia etc., London 1825, 37.- J. B. Fraser, Narrative of a Journey into Khorassan II, London 1825, 49.- E. Flandin, Voyage en Perse de MM.- E. Flandin/ P. Coste I, Relation du voyage, Paris 1851, 241f.- Sarre/Herzfeld 241f. - Herzfeld, Am Tor 43.-K. Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden, Mainz 1969, 66. - Gabriel, Die Erforschung Persiens, Wien 1952, 164 Anm. 2.

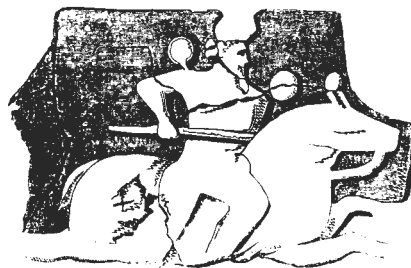
در اراضی امروزی کارخانه سیمان ری، حدود ۸ کیلومتری جنوب تهران، جایی که در اصل دامنه جنوبی ارک «ری» بسط یافته است^{۱۹۵} بقایای ناپدید شده نقش برجسته ای که در سال ۱۹۷۴ توسط اینجانب دیده شده است، قرار داشت. این نقش برجسته که فتحعلیشاه قاجار محتملاً در سالهای ۲۰ قرن نوزدهم

دستور حجاری آن را داده است، او را سوار بر اسب در حال زدن نیزه به یک شیر نمایش داده است^{۱۹۶}. او بدین وسیله نه فقط از یک نقشمایه قدیمی ایرانی دوباره پیروی کرده است، بلکه ظاهراً محلی را انتخاب کرده است که سفر کنندگان قدیمی به ایران در آنجا یک نقش برجسته قدیمی ساسانی را دیده‌اند که اکنون فدای تصویر حجاری شده دوره قاجار شده است^{۱۹۷}. مشکل بتوان گفت چه دلایلی باعث شده است که فتحعلیشاه نقش برجسته‌ای قدیمی را از بین ببرد. از آنجا که عموماً در دوره قاجار با قهرمانان دوره قبل از اسلام که از شاهنامه شناخته شده بودند مجدداً رابطه‌ای ایجاد شده بود^{۱۹۸}، از این رو دلایل تمثال پرستی و مذهبی نمی‌توانند باعث این کار شده باشند. بدین جهت من حدس می‌زنم که نقش برجسته قدیمی می‌خواسته است به نیت خیر «زیباسازی» یا حتی بهتر از قبل شود، چون همه سفرکنندگان در مورد تصویر ساسانی به طور هم عقیده گزارش می‌کنند که نقش ظاهراً ناتمام بوده است. از همه آشکارتر این را در نقاشی آبرنگ «کرپورتر» (KerPorter) می‌بینیم که نقش برجسته را محیط شده در چارچوب عمیق خشنی نشان می‌دهد. «کرپورتر» طول و عرض سطح تسطیح شده مستطیل شکل صخره را که نقش برجسته باید روی آن حجاری می‌شده است به ترتیب ۱۶ و ۱۲ پا (معیار انگلیسی) عرضه داشته است.

دقیق‌ترین توصیف نقش برجسته را مدیون «سرویلیام اوزلی» (Sir William Ouseley) هستیم که متن او در اینجا تمام و کمال عرضه می‌شود: او (سوار ساسانی) در اندازه طبیعی عرضه شده است؛ در جال تاخت برای نبردی که در پیش است پیش می‌رود؛ مسلح به نیزه‌ای است که قبضه آن در اندازه نسبی تقریباً به کلفتی میج دست است؛ تیردانی در کنار ران راستش آویخته است؛ زینت «گوی» شکل تاج «شاپور»، به نحوی چشمگیر از نشانها و سایر یادبودهایش در اینجا قابل شناسایی است. اما تمام تندیس با وجود اینکه از نظر حرکت خطوط طراحی کمبودی ندارد، با این وصف مبهم است و به نظر من بیشتر کاری ناتمام می‌رسد تا کاری که به دست انسان یا هوازدگی تدریجی دچار فرسایش شده باشد. هنرمند شاید کارش را هنگامی رها کرده باشد که در یافته است جنس صخره برای کار ظریف تر نامناسب است. شکل حریفی که به احتمال زیاد می‌بایست به ضرب نیزه شاپور از پا درآید، به نظر می‌رسد طراحی نشده است و از اسبش می‌توان فقط سر را در نقش برجسته‌ای ضعیف تشخیص داد. در میدان دیدی که بالای شکل پادشاه وجود دارد یک مستطیل در ابعاد کوچک قرار دارد که ظاهراً برای کتیبه‌ای ایجاد شده است، ولی من نتوانستم روی آن ردی از حروف تشخیص دهم. طرح من (شکل ۵، سمت چپ) شامل چیزی می‌شود که ارزش طراحی نداشت، یعنی سر اسب دومی که علاوه بر این به واسطه طرح عالی آقای «جیمز موریه» (J. Morier) (شکل ۵، سمت راست) از شکل «شاپور»، لازم نبود.

قابل ذکر است که در کنار «موریه» (۱۸۰۹) و «اوزلی» (۱۸۱۱/۱۸۱۲)، «و»، پرایس (W. Pric) (۱۸۱۱) نیز طرحی به جا گذاشته است که همراه با نقاشی آبرنگ «کرپورتر» (۱۸۱۸) می‌تواند تصویری تقریبی از اثر تاریخی به دست دهد.

نویسندگان قدیمی عموماً نقش را به اوایل دوره ساسانی تاریخ‌گذاری می‌کنند. «اوزلی» حتی معتقد است که تصویر مربوط به «شاپور» است و حریف باید «اردوان» باشد، چون طبق گفته طبری به نظر می‌رسد که «اردوان» به وسیله «شاپور» کشته شده است^{۱۹۹}. موقعیت محلی «ری»، «ارشاکیه» کهن نیز



شکل ۵ ری، نقش برجسته از بین رفته. ترسیم به وسیله و. اوزلی (۱۸۱۲) سمت چپ و ج. موریه (۱۸۱۳) سمت راست.

گویای این است که آخرین پادشاه پارتی پیش از هر چیز می‌تواند در محل اقامت خود مورد حمله قرار گرفته و مغلوب شده باشد^{۲۰۰}. البته «ارشاکیه» در اواخر دوره پارت دیگر پایتخت نبوده است و چیزی که درباره نقش برجسته می‌توانیم بگوئیم آن هم نیز چندان برخلاف تخمین آن به اوایل دوره ساسانی نیست. در حالی که در نقش برجسته فیروزآباد و همچنین نقش برجسته «هرمزد دوم» (۳۰۹-۳۰۳) در نقش رستم، حریف در حال سقوط شدید نشان داده شده است، در نقش برجسته شماره ۵ نقش رستم خصم را متقابلاً حمله‌ور شده به سوی حمله کننده می‌یابیم که ما قبلاً (الف، بخش اول، ۴، سوم) به «بهرام چهارم» (۳۹۹-۳۸۸) نسبت داده‌ایم. در نقش برجسته «ری» نیز با قضاوت روی پوزه اسب باید حمله متقابل خصم به حمله کننده در برنامه بوده باشد. به همین جهت نقش برجسته ری نیز یقیناً نمی‌تواند قبل از پایان قرن چهارم به وجود آمده باشد.^{۲۰۱}

۶- تصویر جنگ سواران در ایوان بزرگ طاق بستان

Lit. (zurn großen Iwan von TBN generell): Grundlage: Bildveröffentlichungen Sh. Fukai/K. Horiuchi, Taq-i-B 1969; II, Tokyo 1972; III Sh. Fukai/J. Sugiyama/ K. Kimata/K. Tanabe, Tokyo 1983; IV, Sh. Fukai/K. Horiuchi/K. Domyo, Tokyo 1984.- Einziger Plan und Schnitt mit Maßangaben immer noch bei E. Flandin/P. Coste, Voyage en Perse. Perse Ancienne I Paris 1843 Taf. 2.4.- Detaillierte Bearbeitung des Monuments, E. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin 1920, 57ff. Taf. 33ff. - Zur Datierung: Herzfeld, AMI 9, 1938, 15 ff.; IAE 329ff.; Erdmann Ars Islamica 4, 1937, 79ff.; Die Kunst Irans zur Zeit der Sassaniden, Berlin 1943, 64 ff.; Ghirshman, ArtAs 26, 1963, 293 ff.; Lusche, AMI NF 1. 1968, 129 ff.; IrAnt 11, 1975, 127.- M. C. Mackintosh, IrAnt 13, 1978, 151ff.; E. Holmes-Peck, ArtAs 31, 1969, 101ff.; Verf. Globus oder Diskus auf der Krone Hosrows II? ActaIr 23, Orientalia J. Duchesne Guillemin emerito oblata, Leiden 1984, 179 ff.- Lit. zum Reiter alleine: Verf., AMI NF 4, 1971, 230ff. Taf. 38; J. Kellens, IrAnt 10, 1973, 133 ff.; Gropp, AMI NF 3, 1970, 273 ff. Abb. 1 Taf. 118, 2; f. E. Brown, Dura-Europos, Prel. Rep. 1932-33, 446; H. Jänichen, Die Bildzeichen der königlichen Hoheit bei den iranischen Völkern, Antiquitas, Reihe 1, 3, Bonn 1956, 38 Taf. 29,1; Russell Robinson, Oriental Armour, London 1967, 23; P. P. Soucek, in: Studies in Art and Literature of the Near East, Festschr. f. R. Ettinghausen, 1974, 38f.

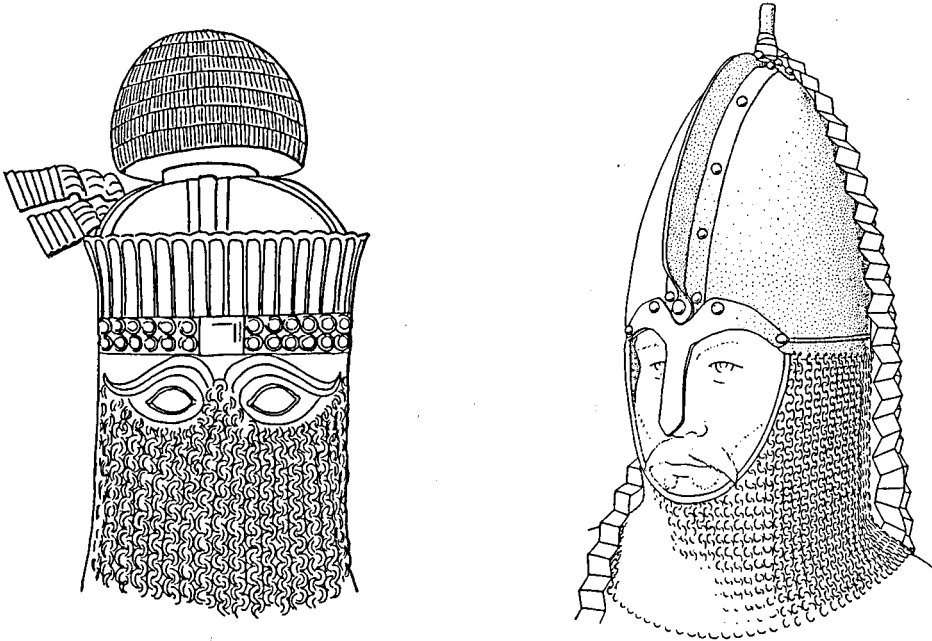
با تندیس ۴ متری تقریباً مستقل این سوار در نقش برجسته‌ای رفیع، گروه نقش برجسته جنگ سواران را هم از نظر موضوعی و هم از نظر زمانی پشت سر گذاشته‌ایم. سوار زره پوشیده نیزه به دست و کاملاً

مجهز طاق بستان حریفی پیش رو ندارد، بلکه آرام و آسوده با بالاتنه‌ای در حالت سه ربع رخ که به همین جهت دید او را متوجه دیدار کننده نمی‌سازد، کنار دیواره پستی ایوان بزرگ ایستاده است. با این وجود، نیزه سر دست گرفته آماده و سپر پیش رو گرفته برای دفاع، در مجموع بازره زنجیر بافت پوشش صورت که فقط جلوی چشمها برای دید باز است، فاش می‌سازد که قصد هنرمند ظاهراً نمایش دادن سواری آماده جنگ بوده است. به طور طبیعی در طول راهپیمایی، سپر به پشت و نیزه در پهلو حمل می‌شود که در مورد سواران زره پوشیده یک تسمه چرمی به نام «بروخوس» در زبان یونانی در روی پای عقب اسب این وظیفه را انجام می‌داده است. به همین جهت ما می‌خواهیم این نقش برجسته را به عنوان حسن ختام نقشمایه بررسی شده جنگ سواران مد نظر قرار دهیم، چون که این خود بدون الگوی قبلی سوار حمله ور شده، قابل تصور نیست و این به ما اجازه می‌دهد خیلی از خطوط تکمیلی این نقشمایه را بهتر درک کنیم (آلبوم عکسها، ۱۵، ۱۶).

قبل از اینکه به سئوالات دیگری که نقش برجسته مطرح می‌سازد بپردازیم، مجبوریم در واقع یک بار دیگر در مورد تاریخ‌گذاری تمام ایوان موضع‌گیری کنیم، چون به نظر می‌رسد که در وضع فعلی به هیچ وجه به نحو رضایت بخشی توصیف نشده است.^{۲۰۲} مهم‌ترین قضاوت برای تاریخ‌گذاری هنوز هم تاج شاه است که در صحنه بخشیدن دیهیم قسمت بالای سوار نمایش داده شده است. تشخیص هویت این پادشاه در اواخر سالهای ۳۰ و سیله‌ای برای بحث شدید میان «کاردمان» (K.Erdmann) و «ا. هر تسفلد» بوده است. در حالی که «کاردمان» بر اساس یک تطابق دقیق سکه‌ای، هویت شاه را «پیروز» (۴۸۴-۴۵۹) تشخیص داده است، «هر تسفلد» بر اساس ارائه نقطه نظرهای جدید به تعبیر قدیمی به عنوان «خسرو دوم» (۶۲۸-۵۹۰) پای بند است. در این میان به ویژه نقش برجسته‌های جانبی ایوان با شکار گراز و غزال سرخ رنگ باعث شده‌اند، عموماً بیشتر به تاریخ‌گذاری «هر تسفلد» متمایل شوند.^{۲۰۳} ما نمی‌توانیم در اینجا همه مسایل تاریخ‌گذاری را جزء به جزء مطرح کنیم، بلکه اساساً به مقاله مربوط به خودمان رهنمود می‌دهیم (به منابع و مأخذ مراجعه شود) که در آن یک بار دیگر به مشکل تشخیص هویت پادشاه با ملاحظات جدید روی سر ستونهای پیکره‌ای^{۲۰۴} ساسانی مرتبط با موضوع، پرداخته‌ایم. نتیجه اصلی مطالعات ما این است که وجود یک «گوی» در ایوان بزرگ طاق بستان تأیید قطعی «پیروز» به عنوان پادشاه است، در حالی که ما طبق گواهی سر ستون پیکره‌ای «خسرو دوم» باید صفحه کوچک مزین به گل‌سرخ را («ستاره» در روی سکه‌ها) به عنوان نشان برجسته روی تاج، بپذیریم. ایوان و بیشتر پیکره‌های آن مربوط به قرن پنجم هستند و فقط در دو نقش برجسته جانبی شکار، اضافه شدن «خسرو دوم» به عنوان پدیده بعدی امکان پذیر بوده است که بر اساس شباهت زیاد تاجش با تاج «پیروز» در پادشاه ایوان باید بازشناسی می‌شد.

تأمل در کارشناسی و ارتباطات تاریخی نقش برجسته سوار طاق بستان

مشاهده شکل سوار طاق بستان اینک نشان می‌دهد که دیدگاه‌های باستان‌گرا برای تاریخ‌گذاری به قرن پنجم گویا هستند. در بدو امر درخور توجه است که سلاح و تجهیزات در اینجا اجازه مقایسه با سلاح و تجهیزات روی نقش برجسته‌های اولیه را نمی‌دهند، بلکه بالاپوش زنجیر بافت و سپر مدور سوار و



شکل ۶ کلاهخود ساسانی: (آ) سوار دیوار پشتی طاق بستان، بازسازی شده. طراح مؤلف. ب) کلاهخود از دورا-اورپوس، از خندق مقابل رومیان. بازسازی س. جیمز. بخش ب در اینجا. پانویس ۷

همچنین زره قسمت جلوی اسب، چیز تازه‌ای را به نمایش می‌گذارند. بالاپوش زنجیر بافت که تاروی ران می‌رسد البته قبلاً در روی نقش برجسته فیروزآباد شماره ۱ دیده شده، ولی آویز روی کلاهخود و پوشش کلی صورت با فقط دو سوراخ برای دید، از گذشته برایمان ناشناخته است. چیزی که به خوبی دیده می‌شود نوعی حفاظ برای چشمها و بینی است که در زیر زره زنجیر بافت نیز قابل مشاهده است (آلبوم عکسها، ۱۶ ب).

اول: کلاهخود

با یک چنین قسمت نقاب شکل برای چشم و بینی، متصل به حفاظی زنجیر بافت، ما در منطقه شمال اروپا در کلاهخودهایی از «وندل» (Vendel) ۲۰۵ و «والسگرد» (Valsgärde) ۲۰۶ رو به رو شده‌ایم که در آنجا متعلق به قرن هفتم است. اما این نمی‌تواند برای ما عامل ارتباط باشد. بلکه ویژگی کلاهخود - متأسفانه قسمت اعظم آن از بین رفته است - در گیره‌های تلاقی کننده‌ای با رگه‌های میانی است (شکل ۶ آ) (آلبوم عکسها، ۱۶) ۲۰۷ که ما با مشابه آن بیشتر از هر چیز در گروه خاصی از کلاهخودهای افراد گارد اواخر دوره روم آشنا هستیم. ۲۰۸ ما در این باره در بخش مربوط به مسایل کلاهخودها صحبت خواهیم کرد. در اینجا فقط باید پذیرفته شود که این نوع کلاهخود ظاهراً سرچشمه گرفته از ایران، کلاهخودهای رومی مجلل و کلاهخودهای خاص رژه را تحت تاثیر قرار داده است و در مورد کلاهخود سوار طاق بستان عکس

قضیه، یعنی اساس قرار گرفتن فرم یک کلاهخود پارسی دست کم در علائم مشخص کننده ویژه خود باید قدیمی تر از فرم کلاهخود رومی ابتدا ظاهر شده در قرن چهارم باشد که در عین حال از مشابه رومی خود که از قرار معلوم بیشتر از قرن پنجم عمر نکرده است، دوامی طولانی تر داشته است (ب، بخش اول، ۵ را نگاه کنید). اگر در هر دو مورد علائم مشخص کننده سازه‌های کفه‌ای یا حلقه‌ای (بیشتر در کلاهخودهای پارسی) روکش نقره داشته باشند، در این صورت صفحات کوچک نیزه‌ای شکلی که روی تاج مروارید نشان سوار طاق بستان نیز وجود دارد می‌تواند از فلز قیمتی باشد و حلقه نیم تاج با صفحات کوچک تاجی تعبیر شود که روی کلاهخود نصب شده است.^{۲۰۹}

دوم: زین

برای درک کلی شکل سوار، فرم زین (آلبوم عکسها، ۱۵۰ آ) ^{۲۱۰} که آن هم از انواع قدیمی موجود در روی نقش برجسته‌های سواران ساسانی مجزا می‌شود اطلاعات ویژه‌ای به دست می‌دهد. فرم معمول نقش برجسته‌های قدیمی در روی تصاویر نمایش داده شده، به وسیله یک تکیه‌گاه برجسته توپر برای ران تمیز داده می‌شود. با این وصف این زین در مجموع همان طور که «جورجینا هرمن» اخیراً به شکلی متقاعد کننده توضیح داده است، ^{۲۱۱} دارای چهار تکیه‌گاه از این نوع است. قابل تصور است که در این میان دو تکیه‌گاه عقبی تقریباً همیشه در تصویرها به وسیله دامن کت یا زره سوار پوشیده شده است.^{۲۱۲}

در کنار آن، همان طور که «گیرشمن» با برداشت از یک «ریتون» متعلق به مجموعه اسبق «فروغی» به ما آگاهی می‌دهد ^{۲۱۳}، نوعی زین نیز وجود دارد که در ذهن پیشرفته تر جلوه می‌کند و از این رو که لبه‌های جلو و عقب آن کمی بالا جسته است به نظر به زین‌های مدرن انگلیسی یا کالسکه‌ای ^{۲۱۴} نزدیک تر است. زین نمایش داده شده سوار طاق بستان که در لبه جلو به قطعه‌ای قوسی شکل یا دوزنقه شکل ختم می‌شود - ظاهراً از جنس چوب، تزئین شده با سنگهای گرانبها - ما را به آسیای مرکزی سوق می‌دهد. این زین در نگاه اول به شدت یادآور نوعی است که در اصطلاح سواران زین کالسکه‌ای ^{۲۱۵} نامیده می‌شود و برای تمام محدوده آسیای مرکزی و نهایتاً چین شاخص است. در این نوع زین، دو تخته پهن افقی به وسیله دو تخته قوس دار از عقب و جلو به هم متصل شده است و سوار روی قطعه چرم کشیده آزادی میان این چوب بست می‌نشیند. به این صورت سوار نشیمنگاه محکم و در عین حال قابل ارتجاعی دارد، ضمن اینکه گرده اسب آسیب نمی‌بیند. «جیولا لازلو» (Gyola.Laszlo) شواهد و مدارک باستان شناختی را در مورد این زین از دوره «آوار» ها و «مجار» های مجارستان دسته‌بندی کرده و آنها را برای توصیف اساسی مسئله، مدرک قرار داده است.^{۲۱۶}

با این وصف در مقایسه زین‌های دسته بندی شده به وسیله «لازلو» با زین طاق بستان تشخیص داده می‌شود که در زین طاق بستان نه فقط انتهای یکی از تخته‌های جانبی زین فاقد پیش نشستگی است، بلکه تخته قوس دار پشتی نیز وجود ندارد. قسمت بیرون زده تاب دار نقش برجسته در پشت سر سوار، بدون شک به عنوان جلد کمان قابل تعبیر است.^{۲۱۷} نوع زین بدون قوس پشتی و دو تخته جانبی، ابتدا روی دو جام ساسانی با صحنه شکار «شاپور دوم»، در لینگراد ^{۲۱۸} و واشینگتن ^{۲۱۹} ظاهر شده است. روی جام‌های سیمین مذکور در جلوی قوس جلویی زین یک زبانه نیمه مدور اضافی تصویر شده است که

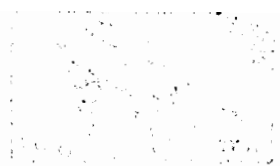
ظاهراً باید به قوس جلو در روی گرده اسب استواری بهتری بدهد. اینکه زیانه یاد شده در اینجا ممکن است مربوط به انتهای پیش نشسته تخته جانبی باشد (درست درک نشده است)، با توجه به نوع تصویر نمی‌تواند مورد قبول واقع شود.

بر اساس ظواهر امر، این فرم زین به شکلی که در طاق بستان و همچنین روی دو جام سیمین منعکس شده است، مربوط به نوعی از مرحله میانی تکوین است (مثل پالانهای «کورکان‌های» (Kurgane) «پازیریک»^{۲۲۰} با لبه‌های تخته‌ای که به زین‌های کالسکه‌ای اصیل تکوین پیدا کرده‌اند و به وسیله «آوارها» به اروپا آورده شده‌اند). اینکه این فرم زین ابتدا درست در روی جام‌های سیمین «شاپور دوم» تشخیص داده شده است، احتمالاً اتفاقی نیست، چون در دوره حکومت این فرمانروا اولین موج حمله قبایل «هون»، یعنی به اصطلاح «خیون‌ها»^{۲۲۱} (Chioniten) یا همان طور که، آنها را بر اساس سکه‌هایشان بعضاً می‌توانیم «کداره‌ها» (Kidariten) نیز بنامیم، به آسیای نزدیک حادث شده است. امکان بسیار دارد که این فرم زین جدید در آن زمان از آسیای مرکزی به وسیله «خیون‌ها» به قلمرو ساسانیان منتقل شده باشد. همان طور که از قسمتی از مقاله «جوردن» (Jordan) دستگیر می‌شود^{۲۲۲}، دست کم «هون‌های» اروپایی باید با زین‌های چوبی آشنایی داشته باشند. زین چوبی احتمالاً برای «هون‌ها» نیز دست کم از قرن پنجم میلادی آشنا بوده است^{۲۲۳} (همان طور که در این زمان در گره نیز وجود داشته است)^{۲۲۴} در هر حال ما نمی‌توانیم از اظهار نظر «ا.ج. منشن - هلفن» (O.J. Maenchen - Helfen) مبنی بر کاربرد زین اسبی با قوس‌های چوبی در جلو و عقب در چین دوره «هان» پیروی کنیم.^{۲۲۵}

اسبهای آرامگاه امپراتور «چی، این، شی، هوانگ - تی» (۲۱۰-۲۵۹ ق.م) فقط زین‌هایی پالان شکل^{۲۲۷} با برجستگی‌هایی در جلو و عقب هستند^{۲۲۸} به هر حال پیکره‌های برنزی سواران یک گور دوره «هان» شرقی در «ووئی» (Wuwei) ایالت «کان سو» که بین ۱۸۶ تا ۲۱۹ میلادی^{۲۲۹} تاریخ‌گذاری شده‌اند فرم زین بدون قوس در پشت را که ابتدا از قرن چهارم برای ساسانیان مورد تأیید است و احتمالاً در چین به وجود آمده است، نشان می‌دهد. این پیکره‌ها ضمناً به خوبی نشان می‌دهند که بخش نشیمنگاه اصلی چنین زینی، فرم ثابتی نداشته است، بلکه از چرم یا نمدی توپر و برجسته تشکیل یافته است. در شرق نزدیک این نوع زین به طوری که تصاویر^{۲۳۰} نشان می‌دهند، تا پس از دوره ساسانی دوام داشته است.

سوم: زره از صفحات یا تیغه‌های مستطیل شکل کوچک (زره تیغه‌ای) و سپر مدور

زره سینه‌پوش اسب که نه از پولک‌های فلس مانند، بل از تیغه‌های مستطیل شکل کوچک تشکیل شده است در معیار ویژه‌ای در خور توجه است (ب، بخش اول، ۲ را نگاه کنید).^{۲۳۱} «ماوریکوس» (فلاویوس، ماوریکوس، تیبوریوس امپراتور بیزانس، اواخر قرن ششم، اوایل قرن هفتم) در استراتژی خود زره اسب را توصیه می‌کند و در واقع زرهی از آهن یا نمد که پیشانی و سینه، «پرومتوپیدیا» (Prometopidia) و «استیتستریا» (Stethisteria)، یا طبق الگوی «آوارها» سینه و گردن را می‌پوشانده است (I2,6). در بخش (XI2,6-7) همان اثر، «آوارها» چنین توصیف شده‌اند: «مجهز به زره، شمشیرهای بلند، کمان و نیزه ... نه فقط آنها زره بر تن دارند، بلکه بدن اسبهای اصیل زادگان در قسمت جلو با آهن یا نمد پوشیده است.» در خور توجه است که زره سنتی بیزانسی اسب فقط با زره پیشانی و سینه آشناست و زره‌ای که یکسره تمام



قسمت جلوی بدن اسب را ببینند در آن زمان ظاهراً چیز تازه‌ای بوده است که ابتدا «آوارها» با آن آشنا بوده‌اند (آلبوم عکسها، ۱۵ ب). گذشته از این قابل تأکید است که در آن زمان در بیزانس اصطلاح «زبا» (Zaba) برای زره رواج یافته بود که اصل آن روشن نیست، ولی مطمئناً یونانی نمی‌باشد.^{۲۳۲} «ف، آلتهایم» مایل است در این واژه که به وسیله «گت‌های» غربی نیز به کار گرفته شده، اصلیتی ایرانی را شناسایی کند.^{۲۳۳} ولی واژه اوستایی «زراد» و همچنین «زره» مشتق شده از آن به پارسی میانه و پارسی نو اجازه چنین فرضیه‌ای را نمی‌دهند. احتمالاً این اصطلاح با سایر جزئیات پوشاکی و سلاحی آسیای مرکزی که از قرن چهارم به وسیله «هونها» و بعداً توسط اقوام ترک واسطه قرار گرفته و در اروپا و همچنین آسیای نزدیک اشاعه یافته در ارتباط است.

اینکه آیا زره تیغه‌ای سوار طاق بستان نیز عنصری آسیای مرکزی است، موضوعی است که مایل هستیم کنار گذاشته شود.^{۲۳۴} و اینکه در اواخر و بعد از دوره ساسانی قرن ششم و هفتم زره تیغه‌ای به آن شکل که روی نقاشی دیواری سغدی ظاهر شده است^{۲۳۵} با سرچشمه گرفتن از آسیای مرکزی به شدت از نو اشاعه یافته است، نباید در این میان انکار شود. در این باره فقط باید روشن باشد که در شرق نزدیک شناخت زره تیغه‌ای محتملاً هرگز از بین نرفته است. موقعیت ویژه‌ای که زره تیغه‌ای در «پالمیرا» به عنوان امتیازی والا کسب کرده بود^{۲۳۶}، احتمالاً باید در ارتباط با سنتی طولانی باشد که تا دوره آشور^{۲۳۷} به عقب برمی‌گردد. از این رو نمی‌توان تصور کرد که این تکنیک، قرن سوم میلادی را پشت سر گذاشته باشد (ب. بخش اول، ۲).

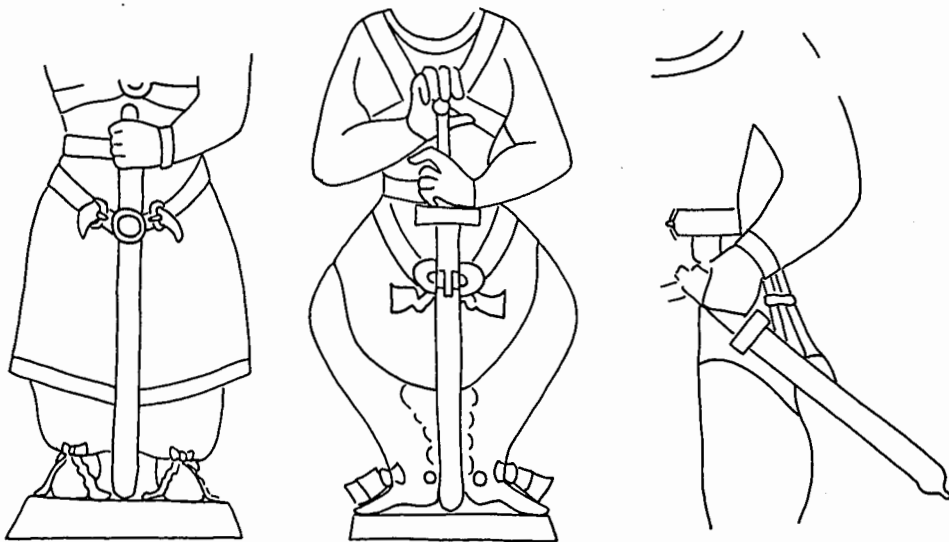
همین امر برای سبدهای مدور کوچک که در حجاری‌های «پالمیرایی» نیز ترجیحاً خدایان به دست دارند و در اینجا به روشنی از سبدهای مدور بزرگ با اصل و منشاء یونانی یا رومی متمایز می‌گردند،^{۲۳۸} معتبر است. در یک مورد سبدهای این چنین مدور و کوچک وجود دارد که حتی روی سمت بیرون آن با تیغه‌های^{۲۳۹} زرهی کار شده است. این سبدها بر اساس اصل و منشاء خود سبدهای یک سوار، به ویژه یک شتر سوار^{۲۴۰} بوده است، پیوستگی این دو وسیله دفاعی (زره و سبدها) را به اعراب روشن می‌کند.

با اینکه نمی‌خواهیم بدین وسیله در سلاح سوار طاق بستان نفوذی عربی را شناسایی کنیم، ولی مدارک موجود دست کم نشان می‌دهند که زره تیغه‌ای و سبدهای کوچک از نظر ترتیب زمانی و تاریخی جبراً اجزاء ترکیب دهنده‌ای را به نمایش می‌گذارند. تصاویر قدیمی مثل جام سیمین سغدی یاد شده «کولاکیش» در ارمیتاژ^{۲۴۱} و جام سیمین «مالاجا آنیکوآ»^{۲۴۲} (Malaja Anikova) وجود این نوع سبدها دست کم در دوره پس از ساسانیان در آسیای مرکزی تأیید می‌کنند. ما در قرن دهم در کلیسای ارمنی «آق‌تامار» (Aghtamar) در کنار دریاچه وان، در پیکره با عظمت «گولیات» به این نوع سبدهای برمی‌خوریم که همراه با کلاهخود و بالاپوش زرهی از تیغه‌های بلند مستطیل شکل، سلاح‌های دوره «گولیات» را به نمایش گذاشته است.^{۲۴۳} این سبدهای کوچک سپس به عنوان فرم سبدهای ایرانی، به همان شکل که هست، برای تمام دوره اسلامی قرون وسطا تا عصر جدید الزاماً باقی مانده است. یک نمونه قدیمی از کوه «موگ» (Mug) در سغد به ما نشان می‌دهد که چنین سبدهایی اصولاً به طور کامل از مصالح ساختمانی تشکیل می‌شده‌اند که در این مورد چوب باروکشی از چرم و تصویری نقاشی شده در روی آن بود.^{۲۴۴}



چهارم: تزئینات کمر بند و آویز شمشیر

تزئینات کمر بند تصویر شده در نقش برجسته طاق بستان ابتدا توسط «آ، هلمز، پک»^{۲۲۵} (E.Holmes Peak) در سال ۱۹۶۹ و «گرددگروپ»^{۲۲۶} از نظر اهمیت برای تاریخ گذاری به نحو صحیح، مورد تأیید قرار گرفتند. قبل از اینکه ما به بحث مربوطه درباره این مسئله پردازیم^{۲۲۷} مایل هستیم مشخص کنیم که در محدوده مرکزی صحنه بخشیدن دیواره پستی، کمر بندی با تسمه های چرمی وجود ندارد و ضمناً بین تسمه های فرعی کمر بند سوار در روی دیواره پستی و تسمه های کمر بند نگهبانان و پادشاه نمایش داده شده در شکار گراز در سمت چپ، اختلاف های بزرگی است. تسمه های فرعی کمر بند سوار در روی دیواره پستی^{۲۲۸} ظاهراً زبانه ندارند، بلکه بدون تزئین و به نسبت باریک هستند و حتی دو لایه ای که روی هم قرار دارند، طولی حدود دو برابر عرض کمر بند (تزئین شده با سنگ های گرانبها) دارند. در عوض می توان در پادشاه^{۲۲۹} ایستاده صحنه شکار گراز به خوبی از زبانه های کمر بند سخن گفت، چون که آنها ظاهراً با فلز و سنگ های قیمتی تزئین شده اند. این عیناً برای ۲۱ نگهبان معتبر است، هر چند که زبانه های کمر بند های آنها متقابلاً خصوصیات آشکار متفاوتی را نشان می دهند^{۲۵۰} و البته در مجموع کم هزینه تر هستند. چنین کمر بند افتخاری با روکش های فلزی، یک قلاب و زبانه هایش در زبان ترکی کهن «کور-کورساک» (Kur- Kursak) نام داشته است^{۲۵۱}. از این رو جای سؤال است که آیا تسمه های فرعی کمر بند بدون تزئین سوار دیواره پستی با زبانه کمر بند های مروارید نشان در دیوار های جانبی هم زمان هستند؟ به ویژه که دستمال و سنگ آتش زنه سوار مستقیماً به کمر بند بسته شده است، در حالی که در پادشاه در حال شکار گراز، آویخته به یک حلقه به کمر بند متصل شده است.



شکل ۷ شمشیر آویز در دوره ساسانی: (آ) حمایل کردن به وسیله گیره (صفحه گرد) تسمه دار در روی غلاف شمشیر، طاق بستان، دیوار پستی. (ب) حمایل کردن به وسیله گیره رکابی و دو تسمه اضافی نگهدارنده در رو و در دو طرف غلاف، لنینگراد، ارمیتاژ، ظرف با نقش خسرو اول یا قباد. (ث) آویز دو بستی، طاق بستان، نقش برجسته صحنه شکار، سمت راست.

کیفیت کمربند و شمشیر آویز طبیعتاً با مسئله زبان‌های کمربند که تفاوت آنها در روی تک تک زمینه‌های تصویر ایوان بزرگ طاق بستان فوراً نظر «گیرشمن»^{۲۵۲} را از قبل جلب کرده بود، تنگاتنگ در ارتباط است. بدین ترتیب پادشاه صحنه بخشیدن دیهیم شمشیر آویزی قدیمی تر متصل به یک تسمه را نشان می‌دهد که اضافه بر کمربند به دور شکم بسته است^{۲۵۳} و به وسیله یک گیره - در اینجا یک صفحه گرد کوچک مزین به مروارید - از روی غلاف شمشیر عبور داده شده است. پادشاهان نقش برجسته شکار، برعکس، شمشیر آویز جدیدتری نسبت به آن را نشان می‌دهند که به دو تسمه مجزا و از پهلوی آویخته به کمر با طول نامساوی متصل شده است، به نحوی که شمشیر در وضع مناسب‌تری برای استفاده، البته نه در حالت عمود، بلکه به شکل مایل، آویخته به سمت پائین قرار گرفته است. این نوع شمشیر آویز، یعنی آویز به اصطلاح آویخته از دو تسمه، در پادشاه سوار بر اسب و محفوظ در زیر چتر آفتابی در شکار گوزن، به خوبی قابل شناسایی است^{۲۵۴}.

پس از «گیرشمن» «ه - نیکل»^{۲۵۵} (H.Nickel) و «و. تروسدیل»^{۲۵۶} (W.Throusdale) به تفاوت‌های شمشیر آویز پرداخته‌اند و هر سه نویسنده هم رای به توافق رسیده‌اند که این تفاوت‌ها فقط از نظر ترتیب زمانی و تاریخی باید قابل درک باشند. به هر حال بنا بر عقیده «گیرشمن» آنچه که به پادشاه صحنه بخشیدن دیهیم طاق بستان مربوط می‌شود، این است که او با نقش برجسته‌های شکار هم زمان است و شمشیر آویز قدیمی‌تر در اینجا باید به عنوان چیزی تشریفاتی و عامل عقب برنده زمان درک شود. به هر حال همه نقش برجسته‌های طاق بستان از دوره «خسرو دوم» سرچشمه گرفته‌اند.^{۲۵۷}

در برابر چنین تصویری ابتدا باید تاکید شود که در نقش برجسته‌های جانبی شکار چون تسمه‌های شمشیر آویز مستقیماً بدون پایه به غلاف مستحکم شده‌اند، به همین جهت پایه‌های «D» و «P» شکل تسمه‌های شمشیر آویز که شاخص برای شمشیرهای ساسانی قرن ششم و هفتم هستند، دیده نمی‌شوند. اما بیشتر از هر چیز در خور توجه است که روی جام سیمین معروف «استرلکا» (Strelka) در لنینگراد^{۲۵۸} شمشیر آویز شمشیر متمایل به جلو (به دلیل حالت قرار گرفتن تسمه‌ها) در حقیقت مطابق با نحوه حمل به طریق قدیمی تر است و تسمه‌ها بیشتر نه فقط از گیره واقع در جلور د شده‌اند، بلکه به نظر می‌رسد که علاوه بر آن از دو پایه نیمه مدور در دو سمت غلاف عبور داده شده باشند.^{۲۵۹} این نوع حمایل کردن، در پادشاه در حال شکار، روی زمینه تصویر زیرین همین جام نیز دیده می‌شود. پادشاه صحنه اصلی می‌تواند بر اساس تاج، «قباد اول» (۴۸۸-۵۳۱) یا «خسرو اول» (۵۷۸-۵۳۱) باشد که شخص دوم، به سبب شباهت لباس پادشاه محصور در حلقه درباریان با کسی که در روی نقش برجسته شکار طاق بستان است، احتمال بیشتری دارد.^{۲۶۰} جام «استرلکا» بدین ترتیب به قرن ششم قابل تاریخ‌گذاری است. اکنون وقتی در شمشیر آویز روی جام «استرلکا» قدیمی‌ترین نوع کاربرد پایه‌های تسمه‌های غلاف شمشیر را می‌توان شناسایی کرد که بعداً در آویز به اصطلاح آویخته از دو تسمه، تکامل یافته است، بدین ترتیب این موضوع می‌تواند نظریه قابل استفاده‌ای را از نظر ترتیب زمانی و تاریخی نیز به نمایش گذارد. بر این اساس باید پادشاه صحنه بخشیدن دیهیم طاق بستان از جام «استرلکا» قدیمی‌تر باشد. به هر حال نمی‌توان تصور کرد که هر دو پایه‌های تسمه‌های غلاف شمشیر در دو طرف غلاف، فرمی آزمایشی را به نمایش گذاشته باشند^{۲۶۱} که ممکن است در پادشاه طاق بستان دوباره از آن صرف نظر شده باشد (با شکل

۷ مقایسه شود).

اگر اکنون تشخیص خودمان را در مورد تفاوت تاج‌ها در سرستونها و دیواره پستی ایوان بزرگ با این نقطه نظر همراه کنیم، بدین ترتیب این کار می‌تواند تاریخ‌گذاری پادشاه صحنه بخشیدن دیهیم به قرن پنجم، یعنی تشخیص هویت او را به عنوان «پیروز»، فقط مورد حمایت قرار دهد. اما آنچه که به تفاوت‌های دوره‌ای تزئینات کمربند و شمشیر آویز، به آن شکل که بین دیواره پستی و نقش برجسته‌های جانبی طاق بستان وجود دارد مربوط می‌شود، مایل هستیم به آنچه که قبلاً «تروسدیل» در سال ۱۹۷۵ در این مورد ابراز داشته است، باز گردیم: «از آنجا که آخرین حجاری‌های طاق بستان مشکل بتوانند از سلطنت «خسرو دوم» ایجاد شده باشند، از این رو احتمال دارد که همه حجاری‌ها متعلق به همان دوره نباشد.^{۲۶۲}

نتیجه‌گیری طبقه‌بندی تاریخی

به همین دلایل در واقع فقط این نتیجه‌گیری برایمان باقی است که ایوان بزرگ طاق بستان را از نظر زمانی به عنوان کاری یکسان مد نظر قرار ندهیم. در حالی که دیواره پستی و احتمالاً جبهه جلو از قرن پنجم سرچشمه می‌گیرند، دیواره‌های جانبی که شاید در مراحل اولیه نیز برای نقش برجسته پیش‌بینی شده بودند، احتمالاً در زمان «خسرو دوم» اضافه شده‌اند. در این ارتباط آبروهای^{۲۶۳} روی لبه بالای نقش برجسته‌های صحنه شکار که برجستگی‌هایی به شکل پشت بند را می‌سازد و اولین بار در روی عکسهای هیات تحقیقاتی ژاپن نمایش داده شده است، حائز اهمیت هستند. اگر پشت‌بندها، آماده‌سازی برای حجاری این سطح باشند (چیزی که احتمالش زیاد است) و اگر در اصل خواسته شده باشد عمیق‌تر حجاری شود، پس این عمل برای اینکه هر دو نقش برجسته صحنه شکار در ارتباط با یک تغییر طرح مدنظر قرار گرفته باشند، در واقع سندی معتبر است. گ. اردمان^{۲۶۴} (K.Erdmann)، «ه. لوشای»^{۲۶۵} (H.Luschey) و «ک. تانابه»^{۲۶۶} (K.Tanabe) در اصل قبلاً مراحل مختلف زمانی را مورد تأیید قرار داده‌اند. با این وصف هر سه، اصل را بر این گذاشته‌اند که نقشها باید در تسلسل زمانی، مستقیماً به دنبال هم بسط یافته باشند. اما اگر بحث را این طور شروع کنیم که «خسرو دوم» به تاج «پیروز» دست یافته است^{۲۶۷} و اینکه تاج‌ها فقط از این نظر از هم متمایز هستند که «پیروز» گوی و خسرو دوم بر عکس، صفحه گرد کوچک را بر تاج داشته‌اند^{۲۶۸} بدین ترتیب به راحتی می‌توان تجسم کرد که «خسرو دوم» خود را در پادشاه روی دیواره پستی ایوان بزرگ باز شناخته^{۲۶۹} است و به همین دلیل دستور اضافه کردن نقش برجسته‌های جانبی صحنه شکار را صادر کرده است.

استفاده مجدد یک نقش برجسته قدیمی به وسیله یک فرمانروای بعدی و تفسیر مجدد پیکرنگاری مربوط به آن برایمان از دوره ساسانی و ضمناً از طریق مطالعات «جورجینا هرمن» روی نقش برجسته «بهرام اول» از بیشاپور، در یک نمونه مطمئن سندیت^{۲۷۰} دارد. اما تقریباً هم زمان از بیزانس نیز برای یک چنین جریانی نمونه‌های قابل قیاسی می‌یابیم. بر اساس سند معتبری از «مالالاس» (Malalas XVIII 482) قبل از پیکره برنزی سوار بر اسب، «یوستینیان» (Justinian) در روی ستون «آگوستیون» (Augusteion) در «قسطنطنیه» (Konstantinopel)، یابودی از «آرکادیوس» (Arkadius) قرار داشته

آنچه اکنون به نقش سوار در ایوان بزرگ طاق بستان مربوط می‌شود این است که بدین ترتیب سوار می‌تواند فقط از مرحله اول طرح به وجود آمده باشد. این بیشتر از همه از ترکیب کلی دیواره پستی که ما در بخش بعدی به تفصیل از آن صحبت خواهیم کرد، نتیجه گرفته می‌شود.

این سوار مسلح «گوی» پشمی بزرگی روی کلاهخود دارد که به سبک و سیاق نقش برجسته‌های قدیمی‌تر (آلبوم عکسها، ۱۱ ب، ۱۲) و در تضاد بزرگ با سواران نقاشی‌های دیواری قرن ششم و هفتم «پنجیکنت» باید آن را برای به عقب بردن تاریخ نقش و خصوصاً مقایسه مورد استفاده قرار داد. سواران سعدی متأخر نیز (کاملاً مطابق با بررسی‌های «اردمان» روی تاج‌های اواخر دوره ساسانی) گاه علائم نک تیزی را که روی پایه کوتاهی به شکل علم نصب شده بود (سکه‌های ساسانی) بر کلاهخود داشتند^{۲۷۲}. اگر در اینجا تکرار می‌کنیم که سپر مدور کوچک و زره تیغه‌ای نه فقط در قرن ششم و بعد از آن در آسیای مرکزی، بلکه قبل از آن در «پالمیرا» جزو آثار فرهنگی عمومی بوده‌اند، تاکید به این علت است که این تجهیزات مثل علامت داغ روی پای عقب اسب^{۲۷۳} که به عنوان علامت تشخیص نشان خانوادگی خانواده‌های وابسته بعد از «بهرام پنجم» (۴۳۸-۴۲۰) روی سکه‌ها ظاهر شده است، در آثار فرهنگی عمومی^{۲۷۴} دیده نمی‌شوند. از سوی دیگر از جمله عناصر مشخص کننده تجهیزات و جنگ افزار برای سوار و اسب، در کنار ملزومات کمربند (از نوع ساده) بیشتر از هر چیز تیردانهایی به شکل ساعت شنی («منشن - هلفن» آنها را در منطقه «آلتایی» می‌تواند به قرن چهارم تاریخ‌گذاری کند)^{۲۷۵} و فرم زین و زره حافظ تمام پای جلوی اسب بوده‌اند که آسیای مرکزی را به عنوان منطقه اصلی نشان می‌دهند.

اما این قابل توجه نیست که به این دلیل زره سوار طاق بستان به عنوان زره ترکی (قرن ششم و هفتم) مد نظر قرار گیرد،^{۲۷۶} چون یک قرن و نیم قبل از ترکها، ساسانیان درگیر جنگهایی با یک قوم ریشه گرفته دیگر از آسیای مرکزی بوده‌اند.

حدود ۴۲۰ یا ۴۵۰ در «ترانس اوکسانی» «هپتالیان» یا «هون‌های» سفید به عنوان دومین موج اقوام «هون» ظاهر می‌شوند که «بهرام چهارم» برای اولین بار با آنها سر و کار داشته است.^{۲۷۷} اما سرنوشت «پیروز» شاه ساسانی به ویژه از خیلی جهات به آنها وابسته بود^{۲۷۸}. این پادشاه ابتدا توانست یکبار به کمک «هپتالیان» بر برادر و رقیبش «هرمزد سوم» غلبه کند. ولی بعداً علیه این قوم وارد جنگ شد و در این جنگ مغلوب و اسیر آنها گردید.^{۲۷۹} او سپس در برابر پرداخت رقم بالایی برای آزادی و به جا گذاشتن پسرش «قباد» به عنوان گروگان توانست از اسارت آزاد شود^{۲۸۰} و بعداً دست به جنگ دومی علیه آنها زد و در این میان باید به وسیله یک حقه جنگی به هلاکت رسیده باشد: او با تمام سپاهیان در گودال عظیمی که «هپتالیان» از قبل کنده بودند و رویش را با شاخ و برگ و خاک پوشانده بودند، سقوط کرده است.^{۲۸۱} از این رو امکان دارد که آن قطعه از تجهیزات سوار طاق بستان که اصل آنها احتمالاً در آسیای مرکزی قابل جستجو است به وسیله «هپتالیان» پذیرفته شده باشد.

علامت روی پای عقب اسب طاق بستان، همواره با فرهنگ صحرانشینی در ارتباط قرار داده شده است و به عنوان نمونه برای سنت سواران ایلپاتی که باید اسبهای خود را با داغ علامت‌گذاری می‌کردند، مورد تعبیر و تفسیر قرار گرفته است^{۲۸۲}. اما من در اینجا مایل هستم یک بار دیگر مثل سال ۱۹۷۱ تا ۲۸۳ تاکید

کنم که این علامت به آن صورت که از خصایص مورد انتظار یک علامت داغ است، عمقی ندارد، بلکه کمی برجسته نشان داده شده و علاوه بر این برای این مقصود خیلی بزرگ است.^{۲۸۴} علامت گذاری اصطبل سلطنتی در هر حال نمی‌تواند بدین ترتیب تنها اهمیت این علامت که قبلاً نمونه‌اش دیده شده است بوده باشد (نقش برجسته فیروزآباد برای این موضوع دیده مستقیم عرضه می‌دارد، به الف بخش اول، ۳ نگاه کنید)، چون این نشان به معنی مقام و منزلت خاص است و این حالت که از نظر تصویرنگاری به عنوان نیم تاجی در دیدرس، قابل درک است، گویای این است که باید به عنوان نشان سلطنتی تعبیر و تفسیر شود.^{۲۸۵} ما مجبوریم سوار را دست کم به عنوان شخصی در ردیف پادشاه تعبیر و تفسیر کنیم، خصوصاً که علامت، دور از دید بیننده، زیر شکم اسب در روی تنگ آن نقش شده است.

جایگاه احتمالاً مذهبی سوار

برای درک وضع سوار ما قبلاً به این اشاره داشته‌ایم که دو ستون راست و چپ سوار با یک پیش نشستگی آذین شده با نقش یک پیچک برگ کنگری که از بالا به زمینه تصویر پیوسته است، نوعی تخت کرسی دار ساده را شکل داده است که می‌تواند فقط از صحنه نمایش داده شده بخشیدن دیهیم در بالای آن مفهوم شود. اگر در حقیقت پادشاه دیهیم بخشیده (پیروز) و همچنین «اورمزد» و «آناهیتا» ایزدان بخشنده دیهیم در روی پایه ستونهای مروارید نشانی ایستاده‌اند که چیزی جز کرسی‌های^{۲۸۶} مربوط به تخت را به نمایش نمی‌گذارند، در این صورت بدین طریق وجود یک تخت یا تختی کرسی دار ضرورت داشته است. هر دو زمینه تصویر دیواره پشته ایوان بزرگ از نظر محتوا یکسان هستند و صحنه‌ای را می‌سازند که با ترکیب پادشاهان ایستاده و در حال دعا در روی تختی کرسی دار که برایمان از آرامگاه‌های پادشاهان هخامنشی آشنا است، نسبت نزدیک دارد.^{۲۸۷}

اما این موضوع برای تعبیر و تفسیر سوار ایوان بزرگ طاق بستان این را به دنبال دارد که ما در آن پادشاه (پیروز) را مجدداً در شکل ظاهر شده دیگر و اصولاً در شکل تاریخی نمی‌بینیم، بلکه او را در یک شکل اساطیری یا دست کم استعاره‌ی شناسایی کرده‌ایم.

این نتیجه‌گیری به وسیله مطالعه روی سرستونهای منقوش ساسانی که در محوطه باستانی طاق بستان وجود دارند، تأیید می‌شود. در میان سه سرستون بر پا در آنجا، آن که با تزئینات شکوفه - پیچک - برگ گنگر^{۲۸۸} است، ایزد بخشنده دیهیمی را نشان می‌دهد که در روی سینه هنوز بقایای آشکار بافتی زنجیری را دارد. این بافته زنجیری ظاهراً به سمت بالا ادامه پیدا می‌کند و با وجود تخریب تقریباً کامل تمام سر به ما نشان می‌دهد که از یک زره زنجیر بافت پیوسته به کلاهخود سرچشمه گرفته است که برای ما از سوار طاق بستان آشنا است.^{۲۸۹} چینهای کمر بند به تنهایی می‌توانند نشان دهند^{۲۹۰} که تصویر مربوط به ایزدی جنگجو است که طبیعتاً انسان در وهله اول به «ورثرغنه» (Verethragna) ایزد پارسی جنگ و پیروزی فکر می‌کند. این ایزد در واقع به دلیل دو بالی که روی تاج دارد فقط به جمع ایزدان بخشنده دیهیم به «خسرو دوم»، که از طریق آن هویت پادشاه سرستون‌ها باید تشخیص داده شود، تعلق ندارد، بلکه به احتمال زیاد جزو ایزدان بخشنده دیهیم به «پیروز» نیز می‌باشد.^{۲۹۱}

آیا بدین جهت سوار طاق بستان به دلیل شباهت در روی سرستون باید «ورثرغنه» باشد؟ در هر حال

یک چنین نظریه‌ای خلاف است، چون که این نقش با سایر ایزدان در یک سطح قرار ندارد و این ایزد اگر «اورمزد» ایزد ایزدان نباشد، مشکل می‌توان سوار بر اسب مجسم شود. در حقیقت هم «ورثرغنه» به طور طبیعی سوار بر اسب قابل تجسم نیست. در اوستا مجموعاً ۱۰ نوع مختلف از حلول او در جسم انسان وجود دارد که یکی از آن‌ها حلول او در جسم یک مرد جنگی^{۲۹۲} شکل است، ولی از اسبی خاص این جنگجو صحبتی در بین نیست.

چنانچه علامت روی پای عقب اسب را نتوان به عنوان علامت «فروشی»^{۲۹۳} نیز تعبیر کرد، بدین ترتیب طبق تحقیقات «ج، کلنز»^{۲۹۴} (J. Kellens) به حد کافی نقطه نظرانی وجود دارد - به ویژه در رابطه با اسبها - که تعبیر سوار را به عنوان «فروهر»^{۲۹۵} شاهانه، باز هم مورد تأیید قرار دهد. در هر حال تضاد میان نیمه کاملاً اشغال شده با گروه بخشنده دیهیم در قسمت بالای دیواره پستی و فضای خالی نیمه زیرین نقش از نظر ترکیب - «لوشای» به ویژه به آن اشاره کرده است^{۲۹۶}، نمی‌تواند توضیح دیگری به دست دهد جز اینکه در اینجا یک سند مذهبی - تاریخی به یک ترکیب هنری صرف ترجیح داده شده است. استدلال اینکه نقش برجسته سوار نیز در مرحله‌ای بعد اضافه شده است^{۲۹۷} - که به دلایل مضمونی، یعنی ساخت یک تخت کرسی دار به عنوان عنصر پیوند دهنده دو زمینه نقش برجسته نیز باعث ثبات استدلال نمی‌شود - نمی‌تواند در اینجا کمک زیادی کند. به پیکرتراشی که نقش برجسته سواری این چنین «ارزشمند از نظر حجاری» (به گفته «اردمان») را در عین حال با ریزه کاری‌های ظریف در اجزاء اجرا کرده است مشکل بتوان این نسبت را داد که اگر عوامل برتری معیار تعیین کننده در این میان بوده باشند او راه‌حلی نه چندان موفق را از نظر ترکیب برای آنها یافته باشد.



پانوشته‌ها:

۱. "Herzfeld, Am Tar. 21.22. هرتسفلد، ا. ویل. AMI, NF3, 1970 Taf. 67, 2, 3. E. Will, Syria 39, 1962 51 Taf. 2, 3.
2. G. Gropp/S. Nadjmabadi, AMI NF 3, 1970, 211ff.
3. Am Tor 41.
۴. JRGS 9, 1839, 114 در آنجا از فرم ایرانی "گیو پتر" (Givputr) مشتق شده است.
۵. مقایسه شود "Rawlinson, JRGSq, 1839, 115 ff
۶. مقایسه شود، "Herzfeld, AmtoN 46 f، هرتسفلد، ایسن قرائت قبلاً در سال ۱۹۰۳ به وسیله وورث، W. Wroth, BMC Parthia 165 Anm. 1 verworfen worden, vgl. Le Rider, Suse sous les Seleucides et Parthes, MAI 422f. Anm. 8. (1965) XXXVIII ارائه شده است.
7. Am Tor 46.
۸. در همان جا. فکر اینکه جنگ میان گودرز دوم و مهرداد در دور و حوالی بیستون انجام گرفته است، از راولینسون ریشه می‌گیرد، "a.O. 115" (در همان مأخذ یاد شده، ۱۱۵). تطبیق کوه "سونبولوس" Sumbulah "تاسیت" با "سنبله" نزدیک "پل ذهاب" که آن هم از راولینسون ناشی شده است به وسیله "M.L. Chaumont, Spria 56, 1979, 167" مجدداً مورد بحث قرار گرفته است، در حالی که به وسیله "WeiBbach, RE IA, 2, 2232s. V." سانبولوس با دلایل متقاعد کننده رد شده بود.
9. The Greeks in Bactria and India, Cambridge 1938, 68. ihm folgend Sir Aurel Stein, dem wir (Old Routes of Western Iran, London 1940, 324ff.) die erste umfassende Veröffentlichung des Denkmals verdanken.
۱۰. "AMI NF11, 1978, 97f." مقایسه شود. بدین وسیله پاسخ "P. Bernard, StudIr 9, 1980. 301 ff" مثل "شامون" باز هم به تشخیص هویت کوه بیستون باز خواهد گشت. اگر تصور "پ" برنارد را اساس قرار دهیم که هدف نهایی ارتش مهرداد پس از تصرف "نینوا" و "اکباتانا" مقر تابستانی اشکانیان بوده است (تاسیت - Tacitus, ann. XV 31)، بنابراین باید کوتاه‌ترین راه به آنجا برگزیده شده باشد که از طریق بیجار امروزی و نه از طریق راه طولانی سندج امروزی که بیستون در کنار آن قرار داشته، می‌گذشته است "a.O. 302 Abb. 1" (به نقشه مأخذ یاد شده، ۳۰۲ شکل ۱، نگاه کنید). آنچه که نهایتاً به تطبیق صخره‌های غار کرفتو با کوه "سانبولوس" براساس کتیبه یونانی "هرکول" مربوط می‌شود، همان گفته "پ. برنارد" است که بدون آگاهی از مقاله اساسی "ا. واین رایش" "O. Weinreich, Afr 18, 1915, 8ff" این فرم کتیبه را فقط به خانه‌های مسکونی مربوط می‌کند. "واین رایش" در این مقاله روشن ساخته است که فرم مورد گفتگوی کتیبه هرکول به عنوان "بلاگردان" یا "مصون دارنده از خطر" در شکلی مسیحی ادامه حیات یافته و در شرق در سر در ورودی دست کم چهار کلیسا قرار داشته است. اما اگر در اینجا مورد استفاده‌ای غیرمسیحی یافته و این بدین معنی است که یک چنین کتیبه‌هایی دست کم در شرق نیز بر روی کلیساها نصب شده بودند، "Weinreich. a.O. 15ff bes. 18" (و این رایش، کتاب یاد شده، ص ۱۵ به ویژه ۱۸ مقایسه شود ما امیدواریم بتوانیم یک بار دیگر مفصلاً به این موضوع بپردازیم).
11. Am Tor 46.
12. RE X 2, 1807 f. s.v. Kambadene.
۱۳. "AMI4, 1931, 58ff - Vgl. M.I. Rostovtzeff, CAH XI 114" RE XVIII 4, 2011. S.V. Parthia (Schur). "ا. ام. ال. شامون" M.L. chaumont, Syria 56, 1979, 159" می‌خواهد از قید تعبیر به عنوان نام خانوادگی رها شود، ولی ترکیبی با "پتروس" فاقد مفهوم در یونانی، یقیناً چیزی بیشتر از فقط یک "پسر فلانی" ساده را نشان می‌دهد.
۱۴. سلسله بزرگان ایرانی، نگاه کنید به "هرتسفلد، AMI4, 1931, 45ff، Herzfeld
۱۵. "او. کارستد، "U. Kahrstedt, Aertabanos III, und seine Erben 1950, 22" (راولینسون در همان مأخذ یاد شده، ۱۱۵) "Rawlinson, a.O. 115" قبلاً عدم ارتباط گودرز با اشکانی را با پسر "گیو" تشخیص داده است.
۱۶. "ZDMG 118. 1968, 317" (مجله مجمع مشرق زمینی آلمان) "گ. گروپ" هویت تصویر سوار در بیستون را "گودرز گئوپتروس" تشخیص می‌دهد و از همین رو آن را به سده اول میلادی منسوب می‌کند. این عقیده او توسط خودش در آثار تاریخی ایران تحت عنوان "سربل ذهاب" تألیف "ب. هرودا"، "آل. ترومپل مان"، "I. Sarpol - B. Heruda, L. Trümpelman u.a" نیز او را "Zohab, Iranische Denkmäler Lief, 7, Berlin 1976, 16" نیز ابراز شده است. "شامون، Chaumont a.O. 157 fm. 169" نیز او را

ناید می‌کند.

17. Trümpelmann, *Iranische Denkmäler a. O.* 15; vgl. auch die Einwände Bo Utas bei Gropp, AMI NF 3, 1970, 201.

18. 1stMitt 19/20, 1969/70, 309 Anm. 41.

19. Am Tor 53.

20. D. G. Sellwood, *An Introduction to the Coinage of Parthia*, London 1971, 80/1 (Sellwood unterscheidet zwei Könige mit Namen Osroes); Göbl, *Ant. Num.* II Nr. 1962.

۲۱. "او. کارستد" پانویس ۱۵، ص ۲۰ مقایسه شود. اما "راولینسون" (در همان مأخذ یاد شده، ۱۱۶) و "شامون" (در همان مأخذ یاد شده، ۱۶۹) سوال در مورد "گودرز سوم" را مطرح می‌سازند. آیا چنین کسی درست به سبب بیگانگی اصل و منشأش نباید خود را در یک کتیبه صخره‌ای رسمی "ارشک" بنامد؟

22. Am Tor 39.

23. Syria 48, 1971, 157.

۲۴. "Parthian Art, London 1977, 90" بقایای کتیبه در سمت راست تورفتگی در "AMI NF 3, 1970 Taf. 67.4" به خوبی تصویر شده است. در طراحی "هرتسفلد" "Herzfeld Am Tor 37 Abb.10" یک تجانس نادرست در بقایای کتیبه سمت چپ تورفتگی وجود دارد.

25. Am Tor 39 wie schon Rawlinson, JRGS 9, 1939, 114.

26. Vgl. W. Worth, BMC Parthia Taf. 11,1; 12,2; 14,2; 18,15 usw. Zitate nach Sellwood bei G. Hermann, Bishapur III, *Iranische Denkmäler*, Lief. 9, Berlin 1980, 33 Anm. 29.-Zum Motiv generell Herzfeld, IAE 298f.

۲۷. "فوکایی / هوری اوجی" Fukai / Horiuchi Taq - I - Bustan I, Taf 13.18 - 94

۲۸. مؤلف. "گورهای صخره‌ای پافلاگونی، 92 (1966) IstMitt Beih. I" سرچشمه گرفته از گور صخره‌ای شماره ۴، که در کنار فرشتگان عریان در طاق، سرستونهایی ایرانی در شکل گاو را نشان می‌دهد.

۲۹. "دووال" "de Waele, Proceedings 254 ff" آثار را به همان ترتیبی که به عنوان بازدیدکننده از سمت دشت وارد می‌شویم، با اعداد رومی شماره گذاری کرده است. این به همان شکل که واندنبرگ نیز از آن استفاده کرده است یک شمارش معین از سمت اراضی است و در مورد "تنگ سروک" بی‌دردسرت‌تر از تعیین عنوان "هیننگ" است که آثار را مطابق با اهمیت آنها با حروف از A تا D مشخص کرده است.

30. Henning a.O. (Lit.) 155f. taf. 1-15.

31. de Waele, RevAss 67ff. Abb. 11.

32. M. I. Rostovtzeff, *The Excav. at Dura-Europos, Prel. Report 4th Season 1930-31* Nr. 7,216ff. Taf. 22,2.-Gute Abb. in CAH Plates IV 26c. Hier Abb. 4.

33. G. Walser, *Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis*, TeherForsch II, 1966, Taf. 9.35.66.

34. Appian, *Syrischer Krieg* 32; Liv XXXVII 40, vgl. XXXV 48,5 u. 49,8.

35. Vgl. Cte. du Mesnil du Buisson a.O. 73.

36. Cte. du Mesnil du Buisson ebenda.

۳۷. نقاشی دورا - اوروپوس که بین ۲۴۴/۴۵ و ۲۵۶ میلادی به وجود آمده است از نظر زمانی از نقش برجسته تنگ سروک که قابل تاریخ گذاری به کمی قبل از ۲۲۰ میلادی است متأخرتر است. اما تطبیق آن دو با وجود اختلافهای جزئی منطقه‌ای در ساختار و حرکت مسأله‌ای نیست: هر دو به همان مرحله هنر اواخر پارت تعلق دارند.

38. Henning a.O. 177.

۳۹. "دینوری" از جنگ اردشیر علیه حکمران ایالتی "الاهواز" گزارش می‌کند، G. Widengren, *The Establishment of the Sasanian Dynasty in the Light of New Evidence*, in: *La Persia nel Medioevo*, AccadLine 368, 1971 quaderno 160,773: "and there arose against him those of the Petty kings who were in al - Ahwaz, but he fought against them and killed them"

40. Harmatta in: R. Ghirshman/K. Gasche, Terrasse sacrées de Bard-è Néchandeh et Masjid-i Soleiman, MDAI XLV, Paris 1976, I 300ff.
۴۱. هنینگ در همان مأخذ یاد شده، ۱۷۶/ 176 a.o. Henning - در شمارش و نامگذاری پادشاهان اشکانی ما از "د سلوود D. Sellwood, An Introduction to the Coinage of Parthia, London 1980. Die herkömmliche Benennung ist in Klammer gesetzt (sie erschien nur in der 1. Aufl. v. Sellwood, London 1971) پیروی می‌کنیم. نام گذاری معمولی در داخل پرانتز قرار داده شده است (فقط در چاپ اول "سلوود، London 1971" منتشر شده است).
42. Verf., IstMitt 19/20, 1969/70, 307f.
۴۳. درک "رستوف تسف" از آن آرایش سه بخشی موی سر (موی سر پادشاهان) بوده است، پانویس ۱۳۲ مقایسه شود.
44. de Waele, RevAss 77f.
45. Verf., in: Th. Kraus, PropKg II Taf. 394.
46. M. I. Rostovtzeff, in: The Excav. at Dura-Europos, Prel.Rep. 2nd Season 1928-29, New Haven 1931, Taf. 41,2; ebenda 4th Season 1930-31 Taf. 21.
۴۷. "تئودور، نولدکه"، "ابوجعفر، محمد بن جریر طبری" (Th.Nöldeke, Tabari 12).
۴۸. "او. کارستد" (در همان مأخذ یاد شده، ص ۴۵)، در این زمان حکمران یونانی حاکم تا آن زمان نیز با توجه به نگاشته‌های آرامی روی سکه‌ها عوض شده است، "هنینگ" در همان مأخذ یاد شده، ۱۷۵.
۴۹. این قرائت با یک علامت سوال در همان مأخذ یاد شده "نولدکه" (Nöldeke) آمده است. "هنینگ"، در همان مأخذ یاد شده ۱۷۸، پانویس ۲، (Henning a.o. 178 Anm 2) در متن طبری املاي Nyrwy را برمی‌گیرد و آن را به عنوان Wyrwy گزیده از اسامی پهلوی درک می‌کند، چون در پهلوی حرف W و N یکسان هستند. در واقع W = Orud = Wyrwy نام برتر پادشاه در روی سکه‌های بعدی "المایی" است.
50. Henning a.O. 178.
51. Henning a.O. 175; de Waele, RevAss 77.
52. R./ghirshman, MDAI XLV (S.nm.54) Ib2f; II Taf.75 and Zeichnung Taf.33; R. Ghirshman, ActaAnt (Budapest) 19, 1971, 258 bb. 46 Taf. 32.
۵۳. نگاه کنید به تحقیق و بررسی تفصیلی مؤلف (منظور از مؤلف آقای فون گال مؤلف کتاب حاضر است. م) "قطعه شکسته نقش برجسته یک پادشاه الیمانی از مسجد سلیمان" در مقاله "ر، گیرشمن، R.Girshman, IrAnt, 15, 1980, 241 ff.
54. Ghirshman, MDAI XLV (Anm. 52) I 22 Abb. 11; II Taf. 13.
55. Th. Mommsen, Römische Geschichte V², Berlin 1885, 344.
56. Freundlicher Hinweis Dr. Baldus, München: SNG Kopenhagen NM, Alexandria-Cyrenaica Nr. 896ff. 899 Taf. 22.-RIC VI 260.308 Nr. 381 Taf. 9,130.131.
57. Vgl. dazu RE XI 2, 1499ff. s.v. Kossai (Weissbach).-H. Kiepert, Lehrbuch der alten Geographie, Berlin 1878, 139.
58. RE IX A 1313ff. s.v. Uxioi (H. Treidler); Kiepert a.O.
59. s. Lit.
60. ZDMG 80, 1926, 254.
۶۱. به جای واژه بسیار پسندیده "تامغا" (Tamga) در آثار منتشر شده تا به امروز که منشأ ترکی دارد (vgl. G.Doerfer, Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen II, Wiesbaden 1965, 554 ff. Nr.933)، در اینجا ما واژه کاملاً فارسی "نشان" شناخته شده از منبع فارسی میانه (کتبه کریمتر، نقش رجب) را که به معنی "علامت" است ("فیلیپ ژینیو، Ph.Gignoux, Glossaire des Inscriptions pehlevies et parthes [CII Suppl.I] London 1972, 30 S.v.nyš'n) order auch, Marke <Banner> (D.N.Mackenzie, A Concise Pahlavi Dictionary, London 1971, 60 s.v.; M.Boyce, A Word - List of Manichaean Middle Persian and Parthian, Acta Iranica 3. Serie Bd.IISuppl., Teheran - Lüttich 1977

- و سیله یک گستره معنی پیش رو قرار می‌گیرد که به شکلی قاطع تر مشکل علامت ساسانی را می‌تواند از واژه تمنای ترکی که در معنی اصلی خود "علامت داغ" است و بیشتر به - اثبات نشده و نیز غیر احتمالی - اشتقاق این علامت از "علامت داغ اسب" صحرائشینان سوارکار منتهی می‌شود، ارائه کند. Vgl. J. Kröger, Sasanidischer Struckdekor, BaF 5, 1982, 52.
۶۲. یعنی، دومین تاج این پادشاه، نگاه کنید به Göbl. Sas. Num. 42, Taf. 1. Trab. 1.
۶۳. اطلاع این محل به وسیله "طبری" (به قسمت کتاب و مقالات نگاه کنید). "گ. ویدن گرن" با معرفی "نالحیات العرب" به عنوان منبع به محلی به نام گوربادگان = گلبایگان، بین اصفهان و نهاوند دست یافته است که در نتیجه جنگ قطعی می‌تواند خیلی دورتر به سمت شمال، انجام گرفته باشد: La Persia Medioevo, Acc. Lincei 368, 1971, quaderno 160, 739 ff.
64. Fukai/Horiuchi I Taff. 61.62.
65. Ghirshman, ArtAs 18, 1955, 6; vollständige Lit.-Angaben bei K. Tanabe, in: Taq-i Bustan IV 52.59 Anm. 17.87.94 Anm. 13.-Überlief. nur im armenischen text des Faustus von Byzanz V 38, s. K. Trever, in: Issledovanija po istorii kul'tury narodov Vostoka, Festschrift I. A. Orbeli, Moskau-Leningrad 1960, 267.
۶۶. این علامتی است که همواره برای نقش برجسته‌های صخره‌ای ساسانی مشترک باقی می‌ماند.
۶۷. علاوه بر این نگاه کنید به "8, 7, Sas. Num. Göbl." اردشیر مشخصاً در ارتباط با موقعیتهای مسالمت آمیز نیز نوار ابریشمی را به دور پشته موهایش به همان شکل که در نقش برجسته اعطای منصب در نقش رستم (نقش رستم شماره ۱) وجود دارد، "شمیدت"، Schmidt, Persepolis III 122f. u. Naqš - e Rāgāb ebenda 123 ff. داشته است
۶۸. در مورد زانوند محافظ در زره‌های "سکایی" نگاه کنید به "اس. رابناج، S. Reinach, Antiquités du Bosphore Cimmerien, Paris 1892, Taf. 28,9. - M. Rostowzew, Skythinien und der Bospours, Berlin 1931, 463 (Grab von Aksutinci).
۶۹. علاوه بر این نگاه کنید به خلاصه‌ای در "ب، بخش اول، ۴".
۷۰. در دورا - اوورپوس همراه با بقایای زره سوم، دو زره اسب سالم، یکی از پولکهای برنزی و دیگر از پولکهای آهنی که روی برزنت محکم شده بودند، به دست آمد. هر دو تن پوشهای زرهی جای خاصی را برای زین عرضه می‌داشتند، ولی متأسفانه فاقد بخشهای مربوط به سروگردن بودند، نگاه کنید به "اف. ای. براون، F.E. Brown in: The Excav. at Dura - Europos, Prel. Rep. 6th Season of Work, 1932 - 33, hrsg. v. M.I. Rostovtzeff / A.R. Bellinger. New Haven 1936, 440 ff. Taf. 21.22
71. s. dazu vor allem C.H. Becker, Der Islam 4, 1913, 311 u. vgl. B. Laufer, Chinese Clay Figures I, Prolegomena on the History of Defensive Armor, Chicago 1914, 241. Zur arab. Bezeichnung s. auch F. W. Schwarzlose, Die Waffen der alten Araber aus ihren Dichtern dargestellt, Leipzig 1886, 324 u. Bivar, DOP 26. 1972, 291, Appendix.
72. IrAnt 10, 1973, 94ff.
73. Excav. in Iran s. Lit.
74. Calmeyer, AMI NF 10, 1977, 180 erkennt gegen Trümpelmann. AMI NF 4, 1971, 180f. Taf. 27,2 darin einen Löwenkopf.
75. Göbl, sas. Num. 44f.
۷۶. "و. هینتس W. Hinz, Altiranische Funde Und Forschungen, Berlin 1969, 194 Anm. 5. در مقابل شناسایی "هیتس" که در پوشش سر (کلاه) دومین پیکر سمت چپ بهرام دوم کلاهی در شکل سرگاو را تشخیص داده است، به نظر می‌رسد که نظریه "گوبل" (پانویس ۱۵) که در اینجا از سر اسبی (ضمن اینکه شاخی هم ندارد) صحبت می‌کند، درست باشد.
۷۷. این اصطلاح در اصل فرانسوی را در اینجا از ادبیات "انگل ساکسون" گرفته‌ایم، چون برای تکنیک محکم و کنسرو کردن چرم از طریق غوطه‌ور کردن آن در موم مذاب اصطلاح خاصی به آلمانی وجود ندارد.
78. AMI NF 10, 1977, 180.
79. Widengren, Feudalismus 150f.
80. ŠN I 28f. Z. 10.
۸۱. کلاهخودهای توصیف شده برای "کیمبرها" با سر حیوانات در حقیقت مربوط به "کلت‌ها" است. در کنار شواهد باستان

شناسی فراوان به ویژه به "دیودور" (Diodor V.30,2) نگاه کنید.

82. s. neben Anm. 16 Vanden Berghe, Archéologie 25 Bibl.50; Schmidt, Persepolis III 129f.
83. G. Herrmann, Iran. Denkmäler, Lief. 8, Berlin 1977, Naqs -i Rustam 5 and 8, 10 Abb. 2 (Figur wird dort »attendant« genannt).
84. Zu Biš. II beste Abb. bei A. Mazaheri, Der Iran und seine Kunstschatze, Genf 1970, dopples. Taf. S. 138/39 (dritte Figur vor Šapur, dritter und fünfter Reiter unten); G. Herrmann, Iran. Denkmäler, Lief. 11 (1983) Fig 2 Taf. 13.20.21a.- Zu Relief III vgl. immer noch Flandin/Coste, Voyage en Perse Taf. 49; G. Herrmann, Iran. Denkm., Lief. 9 (1980) Fig. 1, Knight 4-6 Taf. 21.22.
85. R. Ghirshman, Bichâpour I, Paris 1971, Taf. 19 (zweitletzte Figur oben links); G. Herrmann, Iran, Denkmäler, Lief. 10 (1981) Fig. 3 obere Reihe links Figur 8 und 11, Taf. 19.20; untere Reihe rechts Kopf über Figur 3 Taf. 27. Vgl. die Zusammenstellung ebenda 36 Abb. 3a-c.
۸۶. وقتی نشان نجابت خانوادگی می تواند به عنوان یک عنصر عمده سازنده فرهنگ "فتودالسم" نه فقط در اروپا، بلکه به عنوان مثال در ژاپون نیز مطرح باشد، در این صورت اجباراً رنگ مایه یک وسیله انتقال مهم برای بیان در یک چنین طبقه اجتماعی و فرهنگی می شود.
87. Sarre in: SPA 595f. Anm. 2.
88. R. N. Frye (Hrsg.) Sasanian Remains from Qasr-i Abu Nasr. Seals, Sealings und Coins, Cambridge/Mass. 1973, Nr. D2 (Zeichnung u. Abb.) S. 55.60.
89. H. Jänichen, Bildzeichen der königlichen Hoheit bei den iranischen Völkern, Bonn 1956, 21ff. Taf. 25; J. Kröger, Sasanidischer Stuckdekor, BaF 5, 1982, 52ff.
۹۰. ترکیب نقشهای ایجاد شده روی نقش برجسته های صخره ای توسط "شمیدت"، 141 III و Schmidt, Persepolis.
۹۱. وابستگی این سه پیکر به یک خانواده مورد ادعای "هینتس" 215 Hinz AFF "است.
92. AMI NF 4, 1971, 213ff.
93. Widengren, Feudalismus 150ff.
94. AMI NF 4, 1971, 213ff.
95. SPA 2635 Anm. 1.
96. s. Rez. zu AMI NF 4, 1971, in BiOr 30, 1973, 474; s. dies. jetzt Royal Imagery 99ff.
۹۷. عین همان پایه های اریکه در پشت سکه های اردشیر نیز ظاهر می شوند. برای این مسأله نگاه کنید به - J. Duchesne "Guillemin, La Persia nel Medioevo, Acc. Line. 368, 1971 quaderno Nr. 160, 377 Taf. 2."
98. Harper ebenda. Die regional Komponente überhaupt nicht mehr verfolgt von Harper, Iran 17, 1979, 56f.; vgl. Royal Imagery 115ff.
99. A. u. Y. Godard/J. Hackin, Les antiquités bouddhiques de Bam-Harper, Royal Imagery 120 Anm. 114.
100. Zu *tegin* = Prinz, > Höfling und seiner alttürkischen Bedeutung Kronprinz < s. G. Doerfer, Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen II Nr. 922 S. 533ff.
101. R. Göbl, Dokumente z. Geschichte d. iran. Hunnen in Baktrien und Indien I, Wiesbaden 1967, 169f. 246. Emiss.; III Taf. 68.
102. Göbl, Ant.Num. II Nr. 1293/94 Taf. 70. Franke/M. Hirmer, Die griechische Münze, München 1964, Taf. 217.
103. Göbl, Ant.Num. II Nr. 1292 Taf. 70. Franke/Hirmer a.O. Taf. 172/173; Kuschel, JNG 11, 1961, 15ff. (Hinweis Prof. H. Ritter, Marburg).
104. E. T. Newell, Royal Greek Portrait Coins, Racine (Wisc.) 1937, 29.
105. Newell a.O. 80 Abb. 5; Franke/Hirmer a.O. 212 Mitte 1.

106. M. Rostovtzeff, Seleucid Babylonia. Bullae and Seals of Clay with Greek Inscriptions (= YaleCIS 3, 1932) 45 Nr. 70 Taf. 6,1.2.
107. Göbl, Ant.Num. II Nr. 1166 Taf. 64. Franke/Hirmer a.O. Taf. 204.
108. Newell a.O. 37 Abb. 2; Babelon, Le portrait dans l'antiquité, Paris 1950, Taf. 3,10; Göbl, Ant.Num.II Nr. 676 Taf. 46.- Weitere Prägungen mit derselben Kopfbedeckung Göbl ebenda Nr. 679.693.702.
۱۰۹. در این ارتباط سرپوش بسیار مهم از "آمیسوس" (Amisos) در موزه پنجاه ساله بروکسل با اسکندر جهان گشاکه خورشید و ماه را بر سر خود حمل می‌کند و علاوه بر آن ستاره صبح و شب را به عنوان نمادی عمده، پابرجا در دو طرف دارد، مقایسه شود، "FCumont, Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains, Paris 1942, 208 Taf. 16,1."
۱۱۰. در این ارتباط به ویژه باید به تاج "وَزَمَر" (Wazamar) حکمران "خوارزم" (قرن سوم میلادی) با عرقچین در شکل عقاب اشاره شود، تصاویر خوب را در "B.Brentjes, Mittelasien, Wein 1977, 59 Taf.22,23." می‌یابیم. این تاج همچنین به عنوان قطعه شکسته‌ای از یک تندیس نگهداری می‌شود، "S.P. Tolstov, Auf den Spuren der altchoresmischen Kultur, Berlin 1953, 201f.Abb.60"
111. Göbl, Ant.Num. II Taf. 115; ders., Münzprägung des Kusanreiches. Wien 1984, 38f. Taf. 5, 114ff. Typentafel V. VI.; vgl. D. Bivar in: Fischer Weltgeschichte 16. Zentralasien, Frankfurt/M. 1966,65; ders., Journal of the Numismatic Society of India 18, 1956, 13ff.; Göbl, Ant.Num. II Taf. 115.
112. Nach Nöldeke, Tabari (s. Lit.) 411.
113. IrAnt 8, 1968, 106ff.
114. Ebenda 107.
115. Ebenda 112ff.
116. R. Girshman/A. Christensen, RevArtsAs 10, 1936, 120ff.
117. AMI NF 11, 1978, 113ff.
118. IrAnt 8, 1968, 106.
119. AMI NF 11, 1978, 115.
120. Ebenda 115f. Vgl. Mosig-Walburg, Boreas (Münster) 3, 1980, 117ff.
121. Ebenda 116.
122. In der überarbeiteten From: Sasanian Numismatics, Braunschweig 1971, Table I u. Ia.
123. Lukonin, IrAnt 8, 1968, 109f. Typ IIa.
124. Calmeyer, AMI NF 9, 1976,50.
125. Calmeyer ebenda 50 Anm. 30.
126. Lukonin; a.O. 111 Taf. 22,4.- Stufenzinnen bei den Königen von Estahr: Artaxerxes II. (Hill, BMC Arabia, Mesopotamia, Persia Taf. 33,9-21); Namopat (Hill a. O. Taf. 34,16-17); Artaxerxes IV. (nur auf Reversen; Hill a.O. Taf. 37,15-19).
127. Lukonin a. O. 112 Taf. 22,5.
128. Lukonin a.O. 112 Typ Vb.c.- Göbl, Sasanian Numismatics, 1971, 16 wertet die unbedeckte Haartracht als Sonderkrone ohne Beziehung zu dem bedeckten Haupttypus III 1.2. und vermutet, daß sie ebenso wie die Adlerkopfhaube und die Tiara mit den Stufenzinnen in Ktesiphon geprägt wurde a.O. 42.-Ant.Num. II 206 Nr. 2119.
۱۲۹. "لوکونین، Lukonin, IrAnt 8, 1968, 112, معتقد است که پادشاه در روی نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد کلاهدودی برسر دارد.
130. Vanden Berghe, Archéologie 24 Bibl. 50; Schmidt, Persepolis III, 122f. Taf. 81.

131. Vanden Berghe a.O. 23 Bibl. 47; Schmidt, Persepolis 111, 123 ff. Taf. 96f.
132. Die Übersetzung ist im Ganzen gesehen diejenige Konrad Zieglers, Plutarch. Grobe Griechen und Römer II, Zürich-Stuttgart 1955, 275, allerdings haben wir die Wiedergabe des *χρῆμα δαχνοίαι* : >> seine Haare waren sorgfältig gescheitelt << nicht übernommen, da die Denkmäler dieser Auffassung nicht entsprechen.- H. Menge, Griechisch- Deutsches Wörterbuch (Menge-Güthling I) 2.- 25. Aufl., Berlin 1913-84, faBt im übrigen (*χρῆμα*) *δαχνοίαι* generell als > Frisur < auf. Rostovtzeff, Dura-Europos, Prel. Rep. 2nd Season, 1928-29, 195 versteht in dieser Angabe bereits die dreiteilige Haartracht, was mir im Hinblick auf die parthische Numismatik (IstMitt 19/20, 1969/70, 307f.) für eine solche frühe Zeit indessen noch nicht möglich zu sein scheint. Der in der Plutarch-Stelle; anschließende Passus: >> während die anderen Parther nach Skythenart um furchtbarer zu erscheinen, die Haare ins Gesicht hängen ließen der Übersetzung K. Zieglers ist ebenfalls zu korrigieren, da *απα'σάλλο* >> nach hinten genommen << bedeutet, vgl. zu diesem Ausdruck P. Bernard, JSav 1980, 67ff.
133. V. G. Lukonin, Iskustvo Drevnego Irana, Moskau 1977, 147.
134. Göbl, Sas.Num. 42.
۱۳۵. بدین وسیله تاج داریوش سوم در روی موزائیک اسکندر و سکه کاپادوکیه‌ای مرتبط با آن قابل مقایسه است، ضمن اینکه چنین به نظر می‌رسد که نمادی مقدس به وسیله کلاه پوشیده شده باشد، در روی سکه‌ها مشخصاً نیم تاج نیز بالای پیشانی قرار نگرفته است، بلکه در روی بخش قرار گرفته تاج بر روی سر نشسته است. نگاه کنید به مؤلف در Akten d.XIII. Intern.Kongr.f.Klass.Archäol. Berlin 1988, 414.
136. Frz. Übersetzung von Barbier de Meynard u. Pavet de Courteille, rev. Ch. Pellat, Bd. I, Paris 1962, 219 § 583.
137. Die Religionen Irans, Stuttgart 1965, 318 (Ibn Hišam, Sirah, ed. Wustefeld S. 42: 3 ff.).
138. Globus oder Diskus auf der Krone Hosrows II.? Festschrift für J. Duchesne-Guillemin, Acta 23, 1984, 188.
139. Vgl. E. des Places (Hrsg. u. Übers.), Eusèbe de Césarée, La preparation évangélique, II-III (= Sources Chrétiennes 228, Paris 1976) 229; Migne, PG XXI 207f.; ges.Frgte. d. >> Götterbilder << bei J. Bidez, Vie de Porphyre, Gent-Leipzig 1913, Texte 1 ff. vgl. dort 19.
۱۴۰. مقایسه کنید به ویژه بالهای نمادین را در نقش برجسته بیستون، "لوشای، 34، Abb. 4 Taf. 80, 1968, AMINF1, "Luschey, AMINF1, 1968, 80 Abb. 4 Taf. 34. سکه‌ای از شاپور، برادر مسن تر اردشیر، در لندن به نظر نمی‌رسد که پشته موهای اصلی پیچیده شده‌ای در پارچه را نشان می‌دهد، بلکه بیشتر یک فرم فانتزی (تاج پاپک، مقایسه شود) طبق نوع کلاهخودهای سوارکاران اروپایی عصر تازه با انبوهی از پر را نشان می‌دهد که حاشیه آن نه در روی سر، بلکه روی یک عرقچین بالبه مروارید دوزی شده قرار گرفته است "گوبل، Göbl, Ant. Num.II 2108 ,
141. Der Thron des Khosro, Jahrbuch der Preußischen kunstsammlungen, 1920, 2, Anm. 5; ders., AMI 9, 1938, 104 f.
142. So Mary Boyce, Iconoclasm among Zoroastrians, in: Studies for Morton Smith at Sixty, Teil 4, Leiden 1975, 104 ff.
143. Taq-i Bustan II, Taf. 81-84.
۱۴۴. سکه ساسانی شماره ۴۳. البته عرقچین روی سکه مرواریدی را در منقار عقاب نشان می‌دهد، چیزی که در روی نقش برجسته به روشنی قابل تشخیص نیست.
145. Göbl, Triumph 36.
146. Göbl, Sas.Num. 43.
147. G. F. Hill, BMC, Coins Arabia, Mesopotamia and Persia Taf. 30, 1-10. Von dieser Serie anAdler auch als Bekrönung der Standarte neben dem Kultbau auf der Rückseite.
148. Hill a.O. 231 Taf. 35,9.
149. IrAnt 8, 1968, 111.

150. s. Verf., IstMitt Beih. 1, 1966, 43; Luschey, AMI NF 5, 1972, 260.-Vgl. dazu den Adler als Tiarenemblem des medizinischen Reiters des Rhytons von Erewan: Arakelian, SovArc 1971, 1, 143ff.
151. So ist der Sohn Šapurs I., Hormizd-Ardešir, nach der Šapur-Inschrift an der Ka'beh-ye Zardošt als Kronprinz zugleich auch Šah von Großarmenien M. Sprengling, Third Century Iran. Sapor and Kartir, Chicago 1953, 23.-Bahram II. war, bevor er Großkönig wurde, Saganšah, König von Sagastan-Sistan, Th. Nöldeke, Tabari (s. Lit.) 49 und Bahram IV., der freilich nicht in direkter Linie auf den Thron kam, trägt nach seinem ursprünglichen Herrschaftsbereich stets den Beinamen Kermanšah, Nöldeke a.O. 71.-Daneben waren die Kronprinzen der ersten Sasanidenzeit offenbar auch Kušanšah, Könige der Kušanprovinz, A. Christensen, L'Iran sous les Sassanides², Kopenhagen 1944, 102.
۱۵۲. سکه ساسانی، شماره ۴۵. تاجهای "سگان شاه" (Seganšah) و "مروشاه" (Mervšah) احتمالاً مورد بحث هستند.
153. Göbl, Investitur im sasanidischen Iran und ihre numismatische Bezeugung, WZKM 56, 1960, 37f.
154. Vgl. die grundsätzlichen Bemerkungen von P.O. Harper in: Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honour of George C. Miles, Beirut 1974, 78 Anm. 47.
۱۵۵. مقایسه شود، "کالمایر"، P.Calmeyer, AMI NF 10.1977.188، که با این وصف خصوصیت ایزدی پیکر سمت راست را کاملاً زیر سؤال می‌برد. بر خلاف آنهایی که در پیکر میانی، شاپور دوم را باز می‌شناسند، از جمله "ترومیل مان" و "آذریبی" "اهورمزد" ایستاده احتمالاً ممکن است شاپور دوم، غلبه‌کننده اصلی بر لولیان کافر نقش بر زمین شده است. "ک. تانابه" در این میان تجهیزات اهورمزد را با خصوصیات شخصی شاپور دوم طوری نشان داده به مثل اینکه این نقش برجسته به عنوان مراسم اعطای منصب اردشیر دوم در زمان حکمرانی شاپور دوم به وجود آمده باشد. فقدان نوار ابریشمی در پشته موهای سر اردشیر دوم به همین جهت است. Tanabe و Orient (Tokyo) 21, 1985, 102 ff.
156. IrAnt 13, 1978, 135ff.
۱۵۷. مقایسه شود علاوه بر این با توصیف نیم تاج "اردوی سور - آناهیتا" در "اوستا: که طلایی (است) و هشت بخشی مثل اتاقک یک ارابه تجهیز شده و با نوارهایی آذین شده (است)" (ترجمه، مؤلف، Wolf, Strassburg 1910). مقایسه شود، مؤلف، Verf., ZA 64, 1977, 152.
158. Göbl, Sas.Num. 46.
159. Göbl, ebenda.
160. Vanden Berghe, Archéologie 25. Die von Schmidt, Persepolis III, 13 vorgeschlagene Ordnung nach der chronologischen Folge der Reliefs kann schon deshalb nicht übernommen werden, da diese wie wir sehen, keineswegs sicher ist.
۱۶۱. موضوع ظاهراً مربوط به تکامل بیشتر "پارامیدایی" (زره محافظران اسب) هخامنشی است که از جنس برنز، چرم یا نمد بوده است، البته نه برای سوار، بلکه به اسب مستحکم می‌شده است، "برنار"، Bernard, Syria, 41, 1964, 195 ff.
162. So offenbar G. Herrmann a.O. (Lit.) 8(>) four motifs round rim (<) und Zeichnung Abb. 1.
۱۶۳. طاق بستان جلد دوم، فوکایی / هوری اوچی، Taq - i Bistan II Taf. 36 - 38 hier u.S.39f. und Abb. 6a.
۱۶۴. این تجاوز عمدی از لبه قاب نقش برجسته که ابتدا در نقش برجسته شاپور اول ظاهر شده است - می‌توان از بلندی سرپادشاه صحبت کرد - در همه نقش برجسته‌های قرن سوم یافت می‌شود، اما به نظر می‌رسد که از قرن چهارم به بعد رها شده باشد. تجاوز درفش به جای تاج از لبه قاب در نقش برجسته شماره ۳ نقش رستم چشمگیر است.
165. Sarre in: Sarre/Herzfeld 81.
166. F. Sarre, Die Kunst des altern Persien, Berlin 1923, 43 Taf. 82.
167. Sarre in: Sarre/Herzfeld 81. Allerdings trifft die Charakterisierung "ruhig" und "gemessen" für das 3.-Jh. nur teilweise zu.

168. sarre in: Sarre/Herzfeld 81.
169. s. R. N. Frye, Napki Malka and the Kushano-Sasanians in: Studies in Honour of George C. Miles, Beirut 1974, 155 ff.
170. Göbl Ant.Num. II Nr. 2402; R. Ghirshman, Les Chionites hephtalites, kairo 1948, 38f.; Frye, HdA III 7, 355f.
171. Ghirshman Chionites-Hephtalites 39f. Abb. 46, nach J. Smirnoff, Argenterie Orientale, St. Petersburg 1909, Taf. 34.62.-K. Erdmann, JbPreußKS 57, 1936, 225 Abb. 21a.b. datiert in das 3.-4. Jh.; vgl. Harper, Royal Imagery 55f. Taf. 11.
172. R. Göbl, Münzprägung des Kušanreiches, Wien 1984, 83 Taf. 63 (Krone 4).
173. Ghirshman, Chionites-Hephtalites 82f. zitiert N. Pigulevskaya, Sources syriaques concernant l'histoire des peuples de l'U.R.S.S., Moskau 1941, 40 (mir nicht erreichbar).
۱۷۴. از زمان "پروکوپوس" (Prokop), جنگ‌های ایران جلد اول، ص ۳ و ۴ تمایل بر این است که علامت "سفید" به رنگ پوست نسبت داده شود که با آن "هون‌های" سفید از سایر "هون‌ها" متمایز می‌شده‌اند. در واقع یک ارتباط با نشانه‌های جهات اصلی چنین پذیرفتنی است که آبی را برای شرق، قرمز را برای جنوب، سفید را برای غرب و سیاه را برای شمال تعیین کرده‌اند. مقایسه شود علاوه بر این و اصولاً در مورد مشخص سازی رنگها در نام ملتها، "ها.لودات"، H.Ludat, Saeculum 4, 1953, 138 ff. بر این اساس باید تحت عنوان "هون‌های" سفید، "هون‌های" غربی را درک کنیم؛ "لودات" در همان جا، ۱۵۳، Hausung, Byzantion, 23, 1953, 350 Anm. 256 - این بیان رنگها برای جهات اصلی را ترکها نیز پذیرفته‌اند، به نحوی که عنوان "آق" (ak)، "قره" (Kara) - قزل (gizip) و "گوگ" (gök) نزد آنان ارزش نمادی زیادی دارند در حالی که رنگهای خالص نامهای دیگری دارند، بدین ترتیب منظور از ترکهای گوگ (گوگ ترکها)، ترک‌های شرقی، و نه ترکهای غربی است، مقایسه شود، "گگ. دورفر"، G.Dörfer, Türkische und mongolische Elemente im Neupersischen II, Wiesbaden 1965, 578.
175. Ghirshman, Chionites-Hephtalites 83, der Josua Stylites bei N. Pigulevskaya, La Mésopotamie entre le Ve et le VIe siècle, Chronique syrienne de Josué le Stylite, Moskau 1940 (mir nicht erreichbar) 131 zitiert.
176. Ghirshman ebenda.
177. Ghirshman ebenda.
178. Sarre/Herzfeld 82.-der helm selbst gut abgebildet bei Bivar, DOP 26, 1972, Abb. 13.
179. Sarre/Herzfeld 82; A. D. H. Bivar, cat. of Western Asiatic seals in the Brit. Mus. Stamp Seals II: The Sassanian Dynasty, London 1969, 56 BC1, taf. 4; G. Herrmann, The Iranian revival, Oxford 1977, Abb. S. 112 unten.
180. Schmidt, Persepolis III 131 (mit Fragezeichen); Bivar, DOP 26, 1972, 280.
181. Am Tor 42. AMI 9, 1938, 135f. - So auch Bivar, DOP 26, 1972, 281, während Schmidt, Persepolis III 136 die From als Stufenzinnen-krone ansieht.
182. DOP 26, 1972, Legende zu Abb. 19 u. 279 Anm. 29.
183. Sarre/Herzfeld 75. Die drei Zacken der mittleren Zinne sind nach Autopsie Steinabbruch.
184. Die Kunst des alten Persian, Berlin 1923, 43 f.
185. Am Tor 43; AMI 9, 1938, 136 Abb. 19; T. T. Rice, Ancient Arts of Central Asia, London 1965, 40 Abb. 31.
186. M.-Th. Ullens de Schooten, Iran, éternel Iran! Brüssel 1958, vorletzte Abb.-Seite vor S. 117 u. passim, vgl. S. 113.
187. s. H. Goetz, in: SPA 2236 ff. Abb. 746.-Vgl. vor allem SPA Taf. 1302 H und den Teller von Nišapur (Slg. Cohen) in: M.-Th. Ullens de Schooten a.O. vorletzte Abb. Seite vor S. 117.
188. s. dauz zusammenfassend R. Ettinghausen, From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World, Leiden 1972, 30ff.; Enzyclopaedie des Islam II, Leiden-Leipzig 1927, s.v. Kalansuwa 718 (Björkman).
189. Ettinghausen a.O. 30f.; Reuben Levy, JRAS 1935, 324f.; vgl. auch H. Goetz in: SPA 2237.

190. Ettinghausen a.O. 31, der O. Graber, *Geremonial Art at the Umayyad Court*, maschinschr. Diss., Princeton 1955, 58f. zitiert.
191. s. dazu J. Braun, *Die liturgische Gewandung in Occident und Orient*, Freiburg i. Br. 1907, 50.
192. *reallexikon zur Byzant. Kunst III* (1978) 387ff. s.v. *Insignein* (K. Wessel).- Vgl. E. Piltz, *Kamelaukion et mitra*, *Acta Univ. Upsal. Fig. N.S.* 15, 1977, 19ff.
193. Ettinghausen a.O. 34.
۱۹۴. برخلاف تصور معمول، این نام یادآور این است که پوشش سر مورد گفتگو در اصل از پشم شتر تشکیل می‌شده است، "آ.آ.التهایم، A. Altheim in Altheim / R. Stiehl, *Finanzprobleme der Spätantike*, Frankfurt / M, 1957, 332 Anm. 166.
- خواسته است لغت "کمال" (Kamal) را از فارسی میانه مشتق کند، ولی "کمال" در فارسی میانه در معنای گسترده و ازدهای برای "سر" است، نگاه کنید به "مکنزی"، Mackenzie, *Pahlavi Dictionary* 48.s.v.
۱۹۵. این محدوده در این میان به وسیله نهشته‌های سنگ آهک کارخانه سیمان کاملاً پوشیده شده است. برای وضعیت اصلی *Ouseley (Lit) Taf. 65 oben. Zu Topographie und Architektur des mittelalterlichen Rayy*, *Monographien des Iranischen Instituts in Teheran* 1976, 537 ff.
- مقایسه شود.
196. *Einzigste Aufnahmen in der europ. Lit. in Sarre/Herzfeld* 241 Abb. 114; A. Godard, *L'art de l'Iran*, Paris 1962, Abb. 171 (nur Oberkörper des fath 'Ali Šah).
197. S. Flandin (Lit.).
198. s. zu dem Problem der qağarischen Felsreliefs als Ausdruck historischer Rückbesinnung Verf., *Akten des VII. Internat. Kong. für Iran. Kunst und Archäol.*, München 1976, 617 f.
199. Ouseley (Lit.) 185.
200. Ouseley (Lit.) 186.
۲۰۱. "فریدریش زاره" در "زاره و هرتسفلد"، ص ۲۴۲ صحبت از گویهای شیاردار روی شانه می‌کند که من نمی‌توانم آنها را در طرح "اوزلی" شناسایی کنم. از این رو ما هیچ گونه مستمکی برای تشخیص سوارکار تصویر شده نداریم.
۲۰۲. عده‌ای از نویسندگان تاریخ‌گذاری مجازی "هرتسفلد" و "اردمان" را بی‌نتیجه در کنار هم قرار داده‌اند، از جمله "پراداو گیرشمن ۱۹۳" Ghirshman, Parther und Sassaniden 193, 210f.; E. Porada, *Alt - Iran*, Baden - Baden 1962.
203. So ohne Diskussion Fukai/Sugiyama/Kimata, *Orient* 13, 1977, 64; L. Vanden berghe, *De ikonografische betekenis van het Sassanidisch rotsrelief van Sarab-i Qandil (Iran)* (= *Mitt. Akad. Brüssel* 35, 1973, 1) 26f.; Ghirshman, *Artibus Asiae* 26, 1963, 293ff.; W. G. Lukonin, *Iskusstvo H. Luschey für diese Datierung ausgesprochen*, s.Lit.
204. Erdmann, *MDOG* 80, 1942, 2ff.; Luschey, *AMI NF* 1, 1968, 129ff.
205. Aus Grab 1 und 12 Thordeman, *ZHWK NF* 7, 1940-42, 219f. Abb. 4.5; Zum Typus s. G. Arwidsson, *Valsgräde* 7, Uppsala 1977, 27 (Gruppe B 2).
206. Gamber, *JbKSWien* 60, 1964, 16 Abb. 9k; E. Graf Oxenstierna, *Die Nordgermanen*, Stuttgart 1957, Farbt. IV; Thordemann a.O. 221 Abb. 8.-Vgl. Arwidsson a.O.
207. Die Darstellung des Helmes des Reiters von TBn bei J. de Morgan, *Miss.Scient en Perse IV*, *Rech.Archéol.* II, Paris 1897, 320 Abb. 187 ist fehlerhaft.
208. Zusammengestellt in H. Klumbach (Hrsg.), *Spätromische Gardehelme*, *Münchener Beiträge zur Vor- und Frühgesch.* 15, München 1973. Zu diesem Zusammenhang ausführlicher unten S. 71 f.
۲۰۹. قابل مقایسه با تاج روی کلامخود حریف هرمزد دوم در نقش برجسته شماره ۵ نقش رستم، نگاه کنید، به آلبوم عکسها، ۱۶.

۲۱۰. طاق بستان، جلد دوم، فوکایی / هوری اوچی، آلبوم عکسها ۴۰-۴۳.

211. Parthian and Sasanian Saddlery, in: L. de Meyer/E. Heernick (Hrsg.), *Archaeologia Iranica et Orientalis misc.* in hon. L. Vanden Berghe II, gent 1989, 757ff.

212. G. Herrmann a.O. 768.

213. *IrAnt* 10, 1973, 94ff. Abb. 1 Taf. 48, 1.2.

214. s. Der Große Brockhaus¹⁶ X s.v. Sattel 279f. Abb. und alle Brockhaus-Ausgaben.

215. Der Große Brockhaus a.O. Vgl. zum Folgenden auch Herrmann a.O. 769ff.

216. Der Fund von Koroncó und der Sattel der landnehmenden Magyaren, Budapest 1943.- Vgl. auch M. Jankovich, *Pferde, Reiter, Völkerstürme*, München-Basel-Berlin o.J. 143f. Abb. 67-73.

۲۱۷. مقایسه شود، کمان و تیردان بلند نقاشی‌های دیواری "پنجکنت" (Pendžikent)، آ. بلینکی و "رایس"، A. Belenickij, *Zentralasien*, Genf 1968, Taf. 134; T. T. Rice, *Ancient Arts of Central Asia*, London 1965, 197 Abb. 89 - Vgl.

همچنین تصویر سوارکار روی بقایای سپرکوه "موگه"، نگاه کنید به پانویس ۲۴۴.

218. K. Erdmann, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*², Mainz 1969, Taf. 62; Harper, *Royal Imagery* 1981, 81ff. Taf. 28.

219. Erdmann a.O.² Taf. 60; PropKG, Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Farbtaf. XXXII; Harper, *Royal Imagery* 61 ff. Taf. 15.

220. S. I. Rudenko, *Frozen Tombs of Siberia*, Berkeley-Los Angeles 1970, 129 ff.

221. s. so A. D. Bivar in: G. Hambly (Hrsg.), *Zentralasien*, Fischer Weltgeschichte 16, Frankfurt/M. 1966, 67; F. Altheim, *Geschichte Der Hunnen* 1, Berlin 1959, 35 (F. Altheim/R. Stieh); Frye, *HdA* III 7, 346f.

222. Iord., *Getica* 213; Vgl. O. J. Maenchen-Helfen, *Die Welt der Hunnen*, Wien-Graz-Köln 1978, 159; Laszlo a.O. (Anm. 216) 155.

223. Maenchen-Helfen a.O. 160; J. Werner, *Beiträge zur Chronologie des Attila-Reiches*, AbhMünchen, NF 38 A, 1956, 50ff.

224. Maenchen-Helfen a.O. 160; vgl. die Fresken mit Jagddarstellungen im "Grab der Tänzer" in T'ung-kou (Nordkorea) W. Speiser, *China*, Baden-Baden 1959, 80 Abb. 23; vgl. Bivar, *DOP* 26, 1972, Abb. 24; s. auch das Reiterrhythyon (Alt-Silla), *Ausstell.-Kat. "5000 Yaers of Korean Art" USA* (verschiedene Orte 1979-81) Frontispiz u. Farbtaf. VIII.

۲۲۵. در هر حال پس از تصاویر قابل دسترسی نقش برجسته "هان" (کا. فینسترپوش، (K. Finsterbusch, *Verzeichnis und Motivindex der Han - Darstellungen* I, II, Wiesbaden 1966 u. 1971) در همان اثر یاد شده (Maenchen Helfen a.O. 159 Anm 52) - نمی‌تواند مرا متقاعد کند، هر چند که در حال حاضر گفته‌های "من شن - هلفن" برایم قابل اثبات نیستند.

226. z. B. *Kunstschätze aus China*, *Ausst.-Kat.*, Zürich-Berlin-Hildesheim-Köln 1981/82, 127 Abb. 101.

۲۲۷. آنها برجستگی‌های دوخته شده‌ای در انتهای جلو و عقب جل اسب به همان شکل که از اسبهای سکایی آشنا است، هستند. مقایسه شود، ر. روله و گیرشمن، R. Rolle, *Die Welt der Skythen*, Luzern - Frankfurt/M. 1980, Abb. S. 68 oben و نگاه کنید به 97, 1973, *IrAnt* 10, 97. اصطلاح یونانی برای چنین "جلی" با برجستگی در دو انتها "افی پیوپیلوس" (*ephippios pilos*) "پلوتارک" Plut. Artax. XI 4 است که یک برجستگی به تنهایی را "اپوخون" (*epochon*) "گزنفون", Xen. Hipp. XII 8f می‌نامیدند، مقایسه شود، "گیرشمن، در همان اثر یاد شده Grishman a.o. 97ff"

228. T. T. Rice a.O. (Anm. 217) 36 Abb. 18.

229. Gute Abb. im *Ausst.-Kat. The Exhibition of Archaeological Finds of the People's Republic of China*, Hong Kong 1978, Nr. 57-59.

230. Vgl. vor allem das Fresko von Qasr el-Heir al-Gharbi, Schlumberger, Syria 25, 1946-48, Taf. B gegenüber S. 96.-Bivar, DOP 26, 1972 Abb. 29.
۲۳۱. سینه بند محافظ اسب در یک نقش برجسته جنگ افزار "پرگامونی" از استوانه‌هایی کوچک که از طول نصف شده است شکل گرفته است، نگاه کنید به "پی. جکل"، P.Jaeckel, ZHWK7, 1965, 115f. Abb. 62.
232. s. Bivar, DOP 26, 1972, 288.
233. Die Krise der Alten Welt I, Berlin 1943, 107 Anm. 285, dort der Hinweis, daß das Wort auch in den *leges Visigothorum* erhalten sei.
234. J. Werner, Nomadische Gürtel bei Persern, Byzantinern und Langobarden, in: La civiltà dei Longobardi in Italia, Accad. Naz.Linc. 371, 1974 Quaderno 189 (KongreßBer. Rom 1971) 114ff.; g. Azarpay spricht hinsichtlich des Reiters von TBn von "Turkish armor" (Sogdian Painting Berkeley 1981, 122f.) doch hatte sich A. D. H. Bivar in seiner Rez. Dieses Buches, BSOAS 46, 1983, 159 gegen eine solche Auffassung, die er als "Sogdio-centric" bezeichnet, gewandt; "... in Iran chain and lamellar armour is at least as old as Ardashir I." (s. Firuzabad and Tang-e Sarvak 1, Verf.).
235. Vgl. Werner a.O. 113f. Abb. 3.4.1. Die Krieger der Schale von Kulagyš s. Anm. 241.- Panzarlamellen im Grab des Feng Su-fu (gest. 415 n.Chr.) in Nordchina: S. Werner in: A V A-Kolloquien 1(1981) 145 Abb. 11.
236. Seyrig, Syria 32, 1941, 34ff.; Syria 47, 1970, 79ff.; M.A.R. Colledge, The Art of Palmyra, London 1976, 31.
237. Vgl. unten S. 64f. Lamellenpanzer gab es seit dem 4. Jh. v. Chr. auch in Etrurien, vgl. vor allem den sog. "Mars von Todi", Alfs, ZHWK NF 7, 1941, 110f. Abb. 42-45.
۲۳۸. مقایسه شود، به ویژه نقش برجسته ایزدان پنجگانه و شتایشگر در "موزه ملی دمشق" و Nat.Mus. Damaskus, Seyrig, Syria 13, 1932, 260 Taf. 56; Colledge a.o. Abb. 41; H.J.W. Drijvers, The Religion of Palmyra (Iconography of Religions XV 15) Leiden 1976, Taf. 9,2
- می‌کند، در حالی که سپر مدور بزرگتر در نوع سپرهای یونانی "هوپتیلیتی" را ایزدی در دست گرفته که زره کف‌ای یونانی برتن دارد.
239. Drijvers a.O. Taf. 68,1,2; 65 Seyrig, Syria 47, 1970, 80 Abb. 3.-Reitergötter: Drijvers a.O. Taf. 63,2; Ghirshman, Parther und Sassaniden Abb. 86.
240. Seyrig, Syria 22, 1941, 39 Abb. 8; Drijvers a.O. Taf. 75,2.-Andere Götter mit kleinem Rundschild: Seyrig, Berytus 3, 1936 Taf. 30; Colledge a.O. Abb. 27; Drijvers a.O. Taf. 48 (Gott Šadrafa); Colledge a.O. Abb. 44; Drijvers a.O. Taf. 54,2 (Schutzgötter von Beth Phasiel); 66,1 (Ašadu und Ša'd[r]); Seyrig, Syria 47, 1970, 80 Abb. 2 Taf. 9,1 (Zwillingsgötter).
241. Ja.I. Smirnov, Argenterie Orienrale, St. Petersburg 1909, Nr. 50 Taf. 23; A. M.Belenizki/D.W.Belous, Mittelasien-Kunst der Sogden, Leipzig 1980, Abb. 13; Vgl. hier Abschn. B, Anm. 36.
242. J. Orbeli/C. Trever, Orfèvrerie Orientale, Leningrad 1935, taf. 20; Pope, SPA Taf. 233 B; A. Belenickij, Zentralasien, Genf 1968, Taf 108.
243. M. S. Ipsiroğlu, Die Kirche von Achtamar, Berlin-Mainz 1963, 69 Abb. 24; S. Der Nersessian, Aght'amar, Church of the Holy Cross, Cambridge/Mass. 1965, Abb. 27.-Die Relieffigur befindet sich an der Ostecke der Südseite der Kirche.
244. B. Rowland, zentralasien, Baden-Baden 1970, 70 Abb.; Belenickij Zentralasien Abb. 100; Belenizki/Belous, Kunst der Sogden 19 Abb. 3.
245. ArtAs 31, 1969, 117ff.
246. AMI NF 3, 1970, 274ff.

247. s. Die Kritischen Bemerkungen J. Werners, Nomadische Gürtel bei Persern, Byzantinern und Langobarden in: *La civiltà dei Langobardi in Italia*, Accad. Naz. Linc. 371, 1974, Quaderno 189 (Kongerßber. Rom 1971) 132 gegenüber der These Gropps, Die Sasaniden hätten zuerst die Riemenzungen als Rangabzeichen aufgebracht, und diese seien dann auf die Nomaden übergegangen.
248. Taq-i Bustan II Taf. 40-42.
۲۴۹. طاق بستان، جلد اول، فوکایی / هوری اوچی آلبوم عکسها، ۶۲، ۶۴ دو سر کمر بند پادشاه کمان کش در همان صحنه شدیداً سایدگی یافته است: در همان جا آلبوم عکسها، ۴۷-۵۰.
۲۵۰. مقایسه شود طاق بستان، جلد اول، همان جا، آلبوم عکسها، ۳۵، ۳۶، ۳۹، ۴۳، ۵۲، ۵۶.
251. E. Esin, *Central Asiatic Journal* 24, 1980, 159ff.
252. *ArtAs* 26, 1963, 307.
۲۵۳. طاق بستان، جلد دوم، فوکایی / هوری اوچی، آلبوم عکسها، ۱۰-۱۲.
۲۵۴. طاق بستان، جلد اول، فوکایی / هوری اوچی، آلبوم عکسها، ۸۸-۹۰.
255. *MetrMusJ* 7, 1973, 134 Anm. 3.
256. *The Long Sword and the Scabbard Slide in Asia*, Smithsonian, Contrib. to Anthropol. 17, Washington 1975, 97f.
257. a.O. 308.
258. s. zuletzt ausführlich Harper, *Royal Imagery* 67f. 113f. Taf. 19; ältere Lit. bei K. Erdmann, *JbPreuBKS* 57, 1936, 216f. Abb. 11.
259. Zuerst herausgestellt von Trousdale a.O. 92.
260. s. die Diskussion bei Harper a.O. 114.
۲۶۱. "کاتابه" در طاق بستان، جلد چهارم، ص ۵۲ فرم آویختن شمشیر پادشاه در روی ظرف "استرلکا" را همسان با فرم پادشاه دیوار پشتری ایوان بزرگ طاق بستان (طاق بستان، جلد دوم، آلبوم عکسها، ۱۰ را نگاه کنید) می داند. چنانچه در هر حال موضوع همانند طاق بستان مربوط به سگکهای کمر بند باشد، همان طور که از ظرف "استرلکا" استنباط شده است، آنها مشکل بتوانند مستقیماً روی غلاف نشسته باشند. در روی ظرف یاد شده باید دو انتهای تسمه های رد کرده شده آشکار باشند.
262. Trousdale a.O. 98.
263. Taq-i Bustan I Taf. 30.80.
264. *Ars Islamica* 4, 1937, 95.
۲۶۵. تسلسل تنظیم شده در سه مرحله در آنجا تقریباً با مال ما تطبیق می کند، جز اینکه ما سوارکار را به عنوان مرحله میانی تفکیک شده در نظر نمی گیریم، بلکه به عنوان جزیی از یک نوع صحنه برگزاری اعطای منصب در روی یک کرسی به حساب می آوریم.
۲۶۶. طاق بستان، جلد چهارم، صفحه ۱۶۲ (خلاصه شده توسط فوکایی). براین اساس سفارش دهنده نقش باید اردشیر سوم باشد (۳۰-۶۲۸). از آنجا که به هر حال او فقط دو سال حکومت کرده است، ایوان باید توسط جانشینانش به اتمام رسیده باشد. اشاره به اردشیر سوم در اصلی متکی بر یک آویز شامل سه مروارید کشیده در بخش میانی زنجیر گردن است که به هر حال در روی سکه ها برخلاف پادشاه طاق بستان ترکیب شده با یک لوح نمایش داده شده است. در روی سکه ها هلال کوچک ماه در روی تاج که در نقش برجسته موجود است، وجود ندارد.
267. s. Göbl *Num.* 50; A. Christensen, *L'empire des Sassanides. Le Peuple, L'état, la cour*, Kopenhagen 1907, 90, der a.O. 92f. auch bereits vor Erdmann den TBn Peroz zuwies (ohne freilich den Namen des Monuments zu nennen). In der erweiterten Fassung *L'Iran sous les Sassanides*, Kopenhagen 1936 (1. Aufl.), 451ff. folgte Christensen allerdings der Datierung Herzfelds.
268. Verf., *ActaIr* 23(s. Lit.).
269. s. zu diesem Problem innerhalb des Bereiches der griechischen und römischen Kunst besonders H. Blanck,

Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenmäler bei Griechen und Römern, Rom 1969.

270. Iran, Denkmäler, Lief. 10, 11ff. bes. 18f.

۲۷۱. "هابلاتک"، در همان ماخذ، H. Blanck a.o. 21 در غیر این صورت تغییر اساسی معمول تصویر چهره در اینجا با نصب در ارتفاع بالا لزومی نداشته است، در هر حال برای این اثر تاریخی هنرمندان دوره "یوستنیوس" در منابع نوشته شده نام برده نشده‌اند (همان طور که "بلاتک" در همین ماخذ تاکید می‌کند).

272. s. Erdmann, Ars Islamica 4, 1937, 83 hinsichtlich der Mondsichel auf der Krone Hosrows II.: "sie ist wesentlich kleiner gebildet, gestielt ..." und vgl. damit die Embleme sogdischer Ritter A. M. Beleniziki/D. W. Belous, Mittelasien-Kunst der Sogden, Leipzig 1980, Abb. S. 56 (links) und 80 (Mitte), die offensichtlich als Weiterentwicklungen der sasanidischen Kronen der Spätzeit verstanden werden müssen.

۲۷۳. طاق بستان، جلد دوم فوکایی / هوری اوچی، آلبوم عکسها، ۵۶ همچنین روی (از جلو دیده نمی‌شود) بخش زیرین تنگ اسب، در همان جا، آلبوم عکسها، ۵۵.

۲۷۴. "گوبل" و مقایسه شود "فرای" Göbl, Sas.Num. Tabelle IXff. u.vgl. R.N. Frye in Frye (Hrsg), Sasanian Remains from Qasr - i Abu Nasr. Seals, Sealings, and Coins, Cambridge / Mass. 1973, 55 در همان جا، مربوط به یک شخص روحانی که این علامت در روی "تیارای" او ظاهر شده است. نوشته روی این مهر براساس رسم الخط متعلق به اواخر دوره ساسانی (قرن ۶، ۷) نیست و سبک تصویر نمی‌تواند زودتر از قرن پنجم باشد و احتمالاً با این وصف مهر می‌تواند از قرن ششم سرچشمه گرفته باشد: "هارپر" در همان جا، ۸۶، Harper ebaoch 86.

275. O. J. Maenchen-Helfen, Die Welt der Hunnen, Wien-Köln-Graz 1978, 178 Anm. 284; vgl. Taf. 8 Abb. 16 (von Barnaul, Altaigebiet).

276. G. Azarpay, Sogdian Painting 122f., vgl. oben Anm. 234.

277. s. oben S. 33.

278. s. vor allem Nöldeke, Tabari 115 ff.; E. Drouin, Le Muséon 14, 1895, 232ff.; F. Altheim/R. Stiehl in: F. Altheim, Geschichte der Hunnen I, Berlin 1959, 34f.; Frye, HdA II 7, 346 ff.

279. Nöldeke, Tabari 116.118; Drouin a.O. 235.

280. Nöldeke, Tabari 125; daß Kavad als Geisel bei den Hephthaliten verblieb, berichtet uns Josua Stylites, vgl. Drouin a.O. 235.

281. Nöldeke, Tabari 129f.; Drouin, Le Muséon 14, 1895, 237f.

282. so s. B. Jänichen (Lit.).

283. AMI NF 4, 1971, 232.

284. Vgl. dazu die vom Verf. ebenda Anm. 106 zusammengestellten kleinasiatischen Tierbilder.

285. Vgl. Erdmann, Ars Islamica 15/16, 1951, 120, der auf Hezfeld verweist.

286. Verf., AMI NF 4, 1971, 230.

287. Ebenda.

288. Erdmann, MDOG 80, 1943, 8f. Abb. 8 a.b. Es wurde zuerst von O. Mann, Globus 73, 1903, 327ff. (danach Herzfeld. Am Tor 111 Abb. 28) aufgenommen.-Vgl. Verf., ActaIr 23, 1984, 182 Taf. 27.

۲۸۹. این وضعیت قبلاً مشاهده نشده بود. اردمان در همان ماخذ، Erdmann a.o. 4 همه الهه‌های اعطاکننده منصب را در مجموعاً پنج سرستون پیکره‌ای ساسانی، زن پنداشته است.

۲۹۰. این در طاق بستان فقط در مورد پیکره‌های مرد پیش می‌آید، هرمزد در دیوار پشته ایوان بزرگ طاق بستان، جلد دوم، آلبوم عکسها، ۱۴، همه سه پیکر نقش برجسته اعطای منصب اردشیر دوم، در همان جا آلبوم عکسها، ص ۷۴ و ۷۷. عکسهای ۸۰-۸۲ و پادشاهان سرستون‌های پیکره‌ای.

291. Göbl, Sas.Num. 50.

۲۹۲. در چنین شکلی "ورثرغن" می‌تواند ظاهر شود: ۱- به عنوان باد ۲- به عنوان گاونر با شاخهای طلایی ۳- به عنوان اسب سفید با گوشهای طلایی ۴- به عنوان شتر نرمست. ۵- به عنوان گراز نر ۶- به عنوان نوجوان ۱۵ ساله‌ای با چشمهای روشن ۷- به عنوان پرنده‌ای شکاری که طعمه‌اش را پایین صید می‌کند و در بالا قطعه قطعه می‌نماید. ۸- به عنوان قوچ زیبا ۹- به عنوان بز نر ۱۰- به عنوان جنگجو. نگاه کنید به "ه. س. نیبرگ، H.S.Nyberg, Die Religionen des alten Iran, MVAeG 43, 1938, 70ff.

293. Verf., ActaIr 23, 1984, 190 Anm. 48.

294. IrAnt 10, 1973, 133ff.

295. Kellens a.O. 135.

۲۹۶. "لوشای، Lusehey, IrAnt 11, 1974, 130" مقایسه شود "اردمان، Ars Islamica 4, 1937, 86" اینکه سردر یک گودی ویژه جا گرفته است، یقیناً به صورت اختیاری رخ نداده است (اردمان در همان جا، پانویس ۲۱) بلکه با توجه به صفه سکوی اریکه، فقط می‌توانسته است در حالتی مقعر در صخره تراشیده و ایجاد شده باشد، چون در غیر این صورت این سطح حامل در اثر فشار بار تودهٔ تندیسهایی که رویش قرار داشت خرد و متلاشی می‌شد.

297. Erdmann ebenda u. Luschey ebenda.

بخش دوم: پیکره سازی و نقاشی های دیواری

۱- افریز سواران کاخ «خالچیان» در باختر (باکتريا)

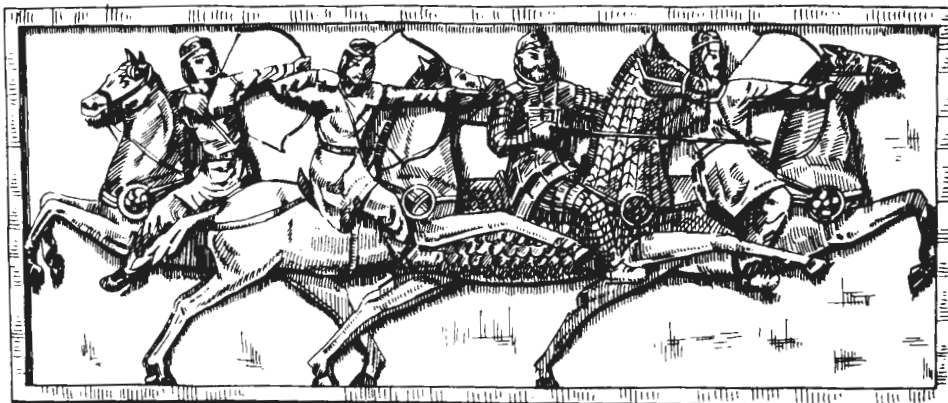
Lit.: G. A. Pugačenkova, Skulptura Chalčayana, in: Iskusstvo 6, 1966, 60ff. dazu deutsches Resümee in: Bibliotheca Classica Orientalis 11, 1966, 105f.; La Sculpture de Khaltchajan, IrAnt 5, 1965, 116ff.; Des problèmes de l'art de la Parthie du Nord et de la Bactriane du Nord, 8. Internat. Kongr. f. Klass. Archäol., Paris 1963 (1965) 597ff. Taf. 146, 147; Skulptura Chalčayana, Moskau 1971, 66 ff. Abb. 77-85 Rekonstr. Abb. S. 71, engl. Resümee S. 131; Iskusstvo Baktrii epochi Kušan, Moskau 1979, Abb. S. 103; G. Frumkin, Archaeology in Soviet Central Asia (= HdO VII, 3.1) Leiden-Köln 1970, 114 f. Taf. 44-46; B. Stawiski, Kunst der Kuschan/Mittelasiens, Leipzig 1979, 101 ff. Abb. S. 101; M.A.R. Colledge, Parthian Art, London 1977, 95 Abb. 40; M. V. Gorelik in: G. M. Bongard-Levin, Drevnjaja Indija, Moskau 1982, 82 ff.

قطعه شکسته افریز از گل رس از نظر محل (به حیطة هنر هلنی - باکتری تعلق دارد. به پانویس ۳۱۴ نگاه کنید) و همچنین ترکیب، خارج از نقشمایه موجود برای مطالعه و تحقیق است. با این وصف اگر در لیست آثار تاریخی کار شده در اینجا پذیرفته شده است فقط از این جهت است که این افریز می تواند در مورد چگونه به نظر رسیدن نمونه های هلنی که از آنها تصاویر ساده شده پیشگام جنگ سواران ساسانی مشتق شده اند، تصویری تقریبی به دست دهد. همان طور که بعداً تشریح خواهیم کرد، گروه های مجزای متناقض سواران که ما در آثار تاریخ قبل از دوره هلنی می توانیم مشخص کنیم، با نقشمایه ساسانی در تسلسل مستقیم، قابل پیوند نیستند.

در بنای عظیم ۳۵ × ۲۶ متر «خالچیان» که «ج، آ، پوگاچنکوآ» (G.A. Pugacenkova) آن را به عنوان کاخ و «ب. استاویسکی» (B. Stawiskij) در واقع به عنوان معبد سلسله سلطنتی^{۲۹۸} تعبیر کرده اند، روی همه دیوارها در تالار اصلی، افریزهایی با نقشهای برجسته از گل رس به سبک هلنی - باکتری وجود داشته است (شکل ۸)

اما از این افریزها در همه جا فقط قطعات شکسته ای به جا مانده است که اجازه بازسازی کامل افریزها را نمی دهند، بلکه فقط بازسازی ترسیمی را میسر می سازند. در هر حال بلندی پیکرها در حد ۱/۴۰ متر، زیر اندازه طبیعی انسان، قابل تعیین است.

بخش مهم افریز و مرکز ترکیب اصلی آن صحنه ای است با چهار فرمانروای به تخت نشسته و چهار فرمانروای ایستاده در یک طاقچه که در دیوار پشتی (دیوار غربی) تالار بزرگ اصلی^{۲۹۹} به وسعت ۱۷/۶ × ۶/۱ متر قرار دارد. سمت راست کنار طاقچه زمینه دیگری با شاهان «کوشانی» وجود داشته است که «پوگاچنکوآ» در میان آنها هویت «هراثوس» (Heraos) شاهزاده کوشانی را بر اساس نیم رخ روی سکه در حال ایستاده تشخیص داده است.^{۳۰۰} مهم ترین بخش افریز در ارتباط با کار ما بدون شک قطعه شکسته متصل به طاقچه از سمت چپ است که ظاهراً یک سوار سراپا زره پوش و سه کمان کش نیم تاج



شکل ۸ خالچیان: افریز سواران، طراحی و بازسازی پوگاچنکو، بخش الف، پانویس ۲۹۹ در اینجا.

بر سر سوار بر اسب، ولی بدون زره را نشان می‌دهد.^{۳۰۱} قبل از پرداختن بیشتر به این صحنه، می‌خواهیم فقط کوتاه متذکر شویم که این تنها بخش با تصاویر سواران نبوده است. بدین ترتیب روی افریز جنوبی و قطعه مستقیماً چسبیده به دیوار غربی (دیوار پشتی)، تا حد یک طاقچه در دیوار، واحدی از سواران (حدود تقریباً ۷-۸ سوار)، هجوم آورده بر حریفی مغلوب، نمایش داده شده بود.^{۳۰۲}

از افریز شمالی در واقع فقط بقایای کمی باقی مانده است. دو قطعه شکسته از افراد زانو زده به نظر اشاره به این دارند که صحنه به پیروز و مغلوب مربوط است - پیروزشدگان احتمالاً سوار بر اسب هستند.^{۳۰۳} تاریخ‌گذاری بنا و تزئینات آن به قرن اول قبل از میلاد مورد قبول «پوگاچنکو»^{۳۰۴} که معتقد است بنا به وسیله شخص «هراثوس» ساخته شده است،^{۳۰۵} نیست. در مقابل، «ب، استاویسکیچ» بدین اشاره می‌کند که نواحی «خالچیان» در گذشته‌ای به این دوری نمی‌توانسته است هنوز به «کوشانیان» تعلق داشته باشد. به همین جهت او زمانی نزدیک‌تر را برای بنیان بنا در ست می‌داند و آن را حداقل به نیمه دوم قرن اول میلادی تاریخ‌گذاری می‌کند.^{۳۰۶} اما در هر حال، در روی نقش برجسته یاد شده از گل رس با سواران زره بر تن و کمان‌کشان سوار بر اسب، قدیمی‌ترین تصویر یک اسب زره پوش از حوزه تمدن ایرانی را تاکنون پیش رو داریم. بخش جلوی اسب محفوظ مانده است^{۳۰۷} و قسمتهای زره‌پوش نشان دهنده یک قطعه زره سر و یک قطعه زره گردن هستند که از تیغه‌هایی با رگه‌های میانی در جهت بالا یا به سمت جلو ساخته شده‌اند. در جمع سواران زره‌پوش دو سوار دارای ریش و کلاهخودهای خاصی به اصطلاح متشکل از سه بخش هستند که احتمالاً از چرم بوده‌اند.^{۳۰۸} سه سر بدون کلاهخود^{۳۰۹} همراه با پنج قطعه شکسته از اسبهای^{۳۱۰} بدون زره - یک بازوی کمان کشیده نیز محفوظ مانده است^{۳۱۱} - باید به کمان‌کشان اضافه شود که بدین ترتیب در روی زمینه تصویر خیلی بیشتر از سواران زره بر تن بوده‌اند. جهت‌های متفاوت اسبها که عمدتاً حرکتی با روح داشته‌اند، چشمگیر است. کمان‌کشان در واقع به نظر نمی‌رسند بدان شکل که «یوستین» و «پلوتارخ» وصف می‌کنند، برده یا زارعین تابع نظم سپاه باشند، چون همگی نیم تاج بر سر دارند و از این رو به یک دستگاه حکومتی تعلق دارند که به عقیده

«پوگاچنکوآ» از خاندان «هرائوس» هستند.^{۳۱۱} اینکه سواران زره‌پوش چه رابطه‌ای با کمان‌کشان سوار بر اسب بدون زره دارند، نهایتاً روشن نیست، اما ظاهراً یک‌رو در روئی مسلحانه، قابل نتیجه‌گیری نیست. در این رابطه مهم است که بتوان با «پوگاچنکوآ» از دو نوع مرد مختلف دلخواه از نظر ارائه چهره سخن گفت. یک چهره بیشتر یونانی، محتملاً نوع بومی - باکتری، همان طور که سرو صورت ریش‌دار سواران زره‌پوش آن را نشان می‌دهند و دیگری یک چهره کوشانی با چشمان بادامی و سبیل که توسط گروه بدون زره با پیشانی بند عرضه می‌شود.^{۳۱۲} ظاهراً گروه اول مربوط به قشر قدیمی مردم «باکتری» است در حالی که گروه دوم اشراف زادگان «کوشانی» آن دوره را عرضه می‌دارد. بر این اساس دو گروه قومی، نحوه نبرد مختلفی را اعمال می‌کرده‌اند. با این وصف «گورلیک» (Gorlik) تعبیر جنگجویان زره‌پوش را به عنوان «باکتری‌ها» رد کرده است و بیشتر از هر چیز بدین اشاره کرده است که فرمانروای شناسایی شده توسط «پوگاچنکوآ» به عنوان «هرائوس» شاهزاده کوشانی، متکی بر زره‌ای از نوع «باکتری» است.^{۳۱۳} به سبب شکستگی شکل‌های افروز، صحبت کاملاً دقیق درباره جزئیات امر جایز نیست، اما شاید لازم به تأکید باشد که مشخص کردن چهره‌ها با نمونه، حرکتی است که با واقع بینی تصاویر فرمانروایان هلنی - یونانی خصوصاً شرق، قابل تطبیق به نظر می‌رسد.^{۳۱۴}

۲- زمینه تصویری "NB1" کنیسه دورا - اوروپوس : نبرد «ابن‌اِزر» (Ebeneser)

Lit.: Grundlegend C. H. Kraeling, The Synagogue, Dura-Europos, Final Report VIII 1, 1956, 95ff., dort die einschlägige ältere Lit.- Allgemein zur Synagoge von Dura-Europos: J. Gütman s.v. Dura-Europos in: RBK I, 1230ff. mit umfass. Lit.-Angabe.

Weitere Lit. zu Bildfeld NB 1: Cte. du Mesnil du Buisson, Les peintures de la Synagogue de Doura-Europos, Rom 1939, 72 f. Taf. 32.- A. Grabar, RHistRel 124, 1941, 6 ff.- I. Sonne, Hebrew Union College Annual 20, 1947, 308 ff.- R. Wischnitzer, The Messianic Theme of the Dura Synagogue, Chicago 1948, 63 f.- E. R. Goodenough, Jewish Symbols in the Greco-Roman Period X, New York 1964, 171ff.; XI Farbtaf. 19, SW-Abb. 347.- A. Perkins, The Art of Dura-Europos, Oxford 1973, 61 f. Abb. 23.- C. Hopkins (hrsg. v. B. Goldman), The Discovery of Dura-Europos, New Haven-London 1979, 152f.- D. Tavi, JNES 38, 1979, 108 Abb. 12. B. Goldman/A. M. G. Little, IrAnt 15, 1980, 287. 296 Taf. 8.- MacDonald, Historia 35, 1986, 49f.

اول: توصیف

در سال ۵۵۶ از تاریخ سلوکی، یعنی ۲۴۴/۴۵ میلادی، دومین سال «فیلیپ یولیوس» سزار روم، (قیصر فیلیپ عرب)، طبق سه کتیبه آجری به خط آرامی^{۳۱۵} در سقف، کنیسه دورا - اوروپوس بنا گردید و می‌توان حدس زد که در همین موقع نیز قسمت اعظم نقاشی‌ها به اتمام رسیده بوده است. اطلاعات اضافی دیگر در مورد زمان به وجود آمدن نقاشی را ۱۵ کتیبه فارسی میانه (۱۲ «دیبیتی» (dipinti) به «پارسیک» پهلوی ساسانی و ۳۳ «گرافیتی» (graffiti) به «پهلویک»، پهلوی اشکانی^{۳۱۶} در روی زمینه‌های نقاشی شده با تکنیک «ال سکو» (al secco) (نقاشی روی سطح خشک) عرضه می‌دارند که تقریباً همه کتیبه‌های «پارسیک» تاریخ دقیق سال ۲۵۳/۵۴ میلادی را دارند و در نهایت تا این تاریخ نقاشی‌ها باید به اتمام رسیده باشند. بدین معنی تابلوی نقاشی در دوره دومین فرمانروای ساسانی، «شاپور اول» به

وجود آمده است. اگر ما آن را در اینجا با این وصف در ردیف آثار تاریخی پارتی ذکر می‌کنیم از این رو است که ویژگی‌های سبک پارتی را دارند و تصویر از نظر گونه‌شناسی با نقش برجسته «تنگ سروک» مرتبط است (به الف، بخش اول، ۲، نگاه کنید).

زمینه تصویر مورد علاقه ما در روی دیوار شمالی (N) در دومین منطقه تصویر (B) قرار دارد و اولین زمینه تصویر (۱) را نمایش می‌دهد (آلبوم) عکسها، ۱۷).

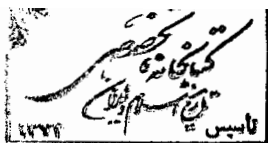
زمینه تصویر مجموعاً با ۳/۸۳ متر عرض و ۱/۵۳ متر ارتفاع دو صحنه را در بر دارد که به دنبال هم از راست به چپ باید مطالعه شوند و تعبیر آنها بدو هیچ مشکلی ایجاد نکرده است.^{۳۱۸} صحنه سمت راست، نبرد «ابن از» است که در آن بنی اسرائیلی‌ها از فلسطینی‌ها شکست خورده‌اند و صحنه سمت چپ انتقال صندوق الواح شرایع قوم بنی اسرائیل به سرزمین فلسطینی‌ها (۱. ساموئل ۴) و پی آمد آن را نشان می‌دهد.

تنها صحنه مورد علاقه ما در اینجا از سه بخش تصویری تشکیل می‌شود که در بخش زیرین و بالایی سربازان پیاده با زره‌های پولکی بر تن در جنگهای انفرادی درگیر هستند. زمینه میانی، دو سوار نیزه‌دار بدون زره را نشان می‌دهد که در حال تاخت به سوی هم هستند. جالب توجه است که سواران به نسبت بزرگتر از سربازان پیاده نمایش داده شده‌اند و در هیچ کجا با نقشهای زیرین تداخل پیدا نمی‌کنند، ولی خود آنها بر عکس، روی چندین جنگجوی پیاده صحنه بالا را می‌پوشانند. سواران باز هم برخلاف سربازان پیاده که در حرکات مختلف، ضربه‌زدن، سقوط، حالات دفاعی نشان داده شده‌اند، تقریباً در حالتی کاملاً یکسان و ثابت تصویر شده‌اند و در این حالت از گونه‌های کلاسیک پیروی می‌کنند.^{۳۱۹}

طرح حرکت استفاده شده برای هر دو اسب حالت تاخت است که برای بیشتر تصاویر سواران «دورا - اوروپوس» به انضمام سر تمام رخ نشان داده سوار اختصاصی^{۳۲۰} است. در تصویر کنیسه مشخصات یاد شده دوم طوری متنوع است که دو سوار متقابلاً همدیگر را برانداز می‌کنند. سر سوار سمت چپ به نظر می‌رسد که در سه ربع رخ به سمت جلو چرخیده است و طرف مقابل او ظاهراً باید در نگاهی مطابق از پشت سر تجسم شده باشد.

ساختمان بدن اسبها در واقع با سرهای نسبتاً کوچک و بدن قوی شبیه به تصویر اسبهای ساسانی است، با این وصف پاهای کشیده و بلند و همچنین سینه تقریباً از سمت جلو در معرض دید را در آنجا نمی‌یابیم.^{۳۲۱}

رنگهای استفاده شده همان رنگهای به کار برده شده در بقیه زمینه تصاویر کنیسه است، ولی در اینجا رنگ قرمز مخصوص به عنوان پس زمینه ظاهر می‌شود. علاوه بر این در قسمت پائین فضایی شبیه صحنه تأثر به عنوان نواری سبز رنگ عرضه شده است که در هر حال به عنوان سطحی برای ایستادن مشکل می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. ته رنگ سفید نیم تنه‌های سربازان پیاده از پولکهای فلس مانند نشان می‌دهد که از آهن ساخته شده‌اند. البسه هر دو سوار یکسان است و ردای آستین کوتاه آبی رنگ کمر بند داری بر تن و شلوار تقریباً قرمز رنگی، هم رنگ قرمز انتخاب شده برای پس زمینه، بر تن دارند. اینکه آیا مقابله یک اسب سیاه و یک اسب سفید در زمینه میانی تصویر بیشتر به عنوان فقط یک بازی با رنگ بوده است، چیزی است که در بخش بعدی به آن خواهیم پرداخت.



دوم: ساختار و منشاء هنری صحنه جنگ

در اولین نگاه آشکار نیست که جنگجویان صحنه کدام بنی اسرائیلی و کدام فلسطینی هستند. احتمالاً در چنین محیط بشر دوستانه‌ای مثل دورا - اوروپوس نیز بیان علایم برتر قومی در لباس و جنگ‌افزار در صحنه‌ای که ربطی به مطالب سیاسی باب روز آن زمان نداشته است، خواستی هنری^{۳۲۲} نبوده است. در این رابطه نظریه تازه را مدیون «ا.ر. گودیناف»^{۳۲۳} (E.R. Goodenough) هستیم که معتقد است، در گروه جنگنده زمینه وسط مقابله یک اسب سیاه با یک اسب سفید یک ارزیابی نمادین عمده قابل جستجو است که از طریق معادله سیاه - سفید = بد - خوب می‌تواند به یک تصمیم‌گیری گروهی (البته فقط برای سواران) منتهی شود^{۳۲۴}. با برداشت از واقعیت مورد تأیید عموم در اینکه جنگ دو سوار یک طرح تصویری ایرانی است، «گودیناف» نیز تصور می‌کند مقابله سیاه و سفید باید از «میتولوژی» ایرانی مشتق شده باشد. او در اینجا افسانه‌ای ایرانی از زند اوستا نقل می‌کند که در آن ایزد «تیشتر» که ستاره شمال است به عنوان اسب سفید زیبا با «آپوش دیو» در شکل یک اسب سیاه هراس انگیز می‌جنگد و عاقبت پیروز می‌شود.

بر این اساس، فرد سوار بر اسب سفید در زمینه تصویر کنیسه باید از قوم بنی اسرائیل باشد. در این میان «گودناف» می‌تواند بدین استناد کند (Mardechai در روی WC2^{۳۲۵} و Saul در روی EC1)^{۳۲۶} که در روی دو زمینه تصویر دیگر همین اثر تاریخی یک بنی اسرائیل صاحب مقام سوار بر اسب سفید است (Mardechai auf WC2 und Saul auf EC1). ر. ویشنیتسر (R. Wischnitzer) در مقابل بر این عقیده بوده است که سوار اسب سفید فلسطینی است^{۳۲۷}، چون اسبش بزرگتر نمایش داده است و در نتیجه این موضوع باید مشخص کننده طرف قوی‌تر باشد. اینکه سوار اسب سیاه تقریباً از رو به رو به سمت بیننده چرخیده است، تأییدی اضافی بر این نظریه است، در حالی که این مورد درباره سوار اسب سفید صدق نمی‌کند. اکنون اگر از اینجا شروع کنیم که «نمای تمام رخ پارتی» قصدی خاص را اساس قرار داده است، به ویژه این قصد را که ارتباطی مستقیم بین تصویر و بیننده بیشتر از آنچه که تصویر نیم‌رخ ممکن می‌سازد، برقرار کند،^{۳۲۸} بدین ترتیب به همین دلیل در سوار اسب سیاه فرمانده بنی اسرائیلی قابل شناسایی است. در این ارتباط نباید نادیده گرفته شود که در تضاد با افسانه نقل شده مضحک توسط «گودیناف» به اسب سیاه در ایدئولوژی سلطنتی ایران رای کاملاً مثبت داده شده است. مثلاً اربابه داریوش سوم در روی موزائیک اسکندر به وسیله اسبهای سیاه کشیده می‌شود^{۳۲۹} و اسب معروف خسرو پرویز (خسرو دوم) شب‌دیز^{۳۳۰} نام داشته که آن هم اسب سیاهی بوده است.

صرف نظر از این مسایل جزئی، مهم این تشخیص است که گرفتن یک نقشمایه ایرانی مثل جنگ دو سوار، مطمئناً در اینجا فقط به دلایل رعایت آداب و تشریفات صورت نگرفته، بلکه احتمالاً عقیده و نظری طرفدار ایرانی در پشت آن پنهان است.^{۳۳۱} در هر حال همان طور که «آ. ه. سیلور» (A.H. Silver) اشاره کرده است اسب در تفکر وابسته به مسیح در قرن دوم و سوم میلادی در سرزمین بنی اسرائیل استعاره‌ای کاملاً آشنا برای قدرت پارت‌ها است که از آن امید و پیروزی بر رومیان مورد تفر می‌رفته است. این پیروزی سپس به معنی مقدمه‌ای برای ظهور مسیح است. «رابی سیمئون بن یوهای» (قرن دوم میلادی) (Rabbi Simeon Ben Yohai) چنین می‌گوید: وقتی که تو اسب یک ایرانی (پارتی) را در

سرزمین بنی اسرائیل به تیری بسته می‌بینی، در این صورت منتظر باش تا مسیح قدم پیش نهد.^{۳۳۲} با این وصف به طور کلی باید گفته شود که در ارزیابی مختصات ایرانی صحنه در اینجا که در اصل محدود به طرح اولیه رویارویی دو سوار نیزه‌دار^{۳۳۳} است، نباید زیاده روی کرد. این سواران در اینجا بر خلاف تاکتیک و نحوه مباره ایرانی که فقط سوار سراپا زره بر تن نیزه‌دار^{۳۳۴} با آن آشنا است، کاملاً بدون زره و حتی فاقد کلاهخود هستند. در مقابل، جنگجویان پیاده نقاشی دیواری که در ماهیت سپاه ایرانی آن زمان به سختی نقشی را ایفاء می‌کردند، همگی به زره‌های پولکی فلس مانند و گاه حتی به سپر مجهز هستند. در اینجا باید بیشتر به نحوه جنگهای محلی نظر داشت (تصویر خانه «F» نقاشی‌های دیواری، الف، بخش دوم، ۳ مقایسه شود). در روی صحنه متصل به جنگ «ابن از» که مضمونش انتقال صندوق الواح شرایع قوم بنی اسرائیل به وسیله فلسطینی‌ها است، ما فرم خاصی از این زره پولکی را همراه با کلاهخود باشلق^{۳۳۵} شکل متصل به آن، به همان گونه که ابتدا در زمان‌های خیلی بعد در غرب ظاهر شده است، تشخیص می‌دهیم. حال هر قدر که تابلو نقاشی جنگ دورا - اوروپوس در اجزاء مرکب باشد، باز هم این موضوع نمی‌تواند در مورد اهمیت نوع تصویر موجود در اینجا باعث اغفال شود، چون بررسی نقش برجسته «تنگ سروک» در فصل بعد نشان خواهد داد که چنین ترکیباتی ظاهراً باز هم برای صحنه‌های جنگ سواران در ایران واقعی، نمونه هستند.

از ویژگی ترکیب تمام زمینه تصویر و تضاد آن بین فرم منادی دهنده تصویر وسط و ژست‌های منفرد و حرکت‌دار جنگجویان پیاده، مسئله اصل و نسب قومی هنرمندان به ظاهر مختلف که کنیسه را بعداً نقاشی کرده‌اند،^{۳۳۶} مطرح می‌شود. چنانچه در دورا - اوروپوس به طور کلی به سامی‌ها، یونانی‌ها و ایرانی‌ها فکر کرده شود،^{۳۳۷} در این صورت تصویر جنگ «ابن از» دقیقاً آئینه واقعی این همزیستی هنری است.

متأسفانه در بین مجموعاً ۵۷ کتیبه آرامی، یونانی، فارسی میانه کنیسه^{۳۳۸} حتی یک کتیبه هم وجود ندارد که از نقاشان مجری یکی را نام ببرد. همچنین از آنها نمی‌توان این تصور را دریافت داشت که کنیسه یادمان یک سیاست مذهبی ساسانی علیه روم غربی بوده است.^{۳۳۹} اما گروه وسط با جنگ سواران که در اینجا در اصل مورد توجه هستند، مسائلی را مطرح می‌سازند. ما در واقع می‌بینیم که نوع تصویر با دو حریف حمله‌ور شده به هم در ایران ساسانی چنین به نظر می‌رسد که ابتدا در قرن چهارم معمول شده باشد، در حالیکه قبل از آن، حریف سرنگون شده از روی گردن اسب، آشنا و شناخته شده بوده است (بخش ت را نگاه کنید). از این رو ما فقط می‌توانیم حدس بزنیم که پیش از آن طرح اولیه سواران رو در رو در هنر دوره اواخر پارت که با نقاشی دورا - اوروپوس به ویژه ارتباط تنگاتنگی را نشان می‌دهد، شناخته شده بوده است. متأسفانه در زمینه نقش برجسته «تنگ سروک» که برای این موضوع در اینجا سند مهمی بوده است قسمت سمت راست با حریف سوار بر اسب، شکسته و ناپدید شده است.

۳- تابلو نقاشی جنگ در خانه «F»، بلوک «C7» (خانه فرسک‌ها) در دورا - اوروپوس

Lit.: F. Cumont, Fouilles de Doura-Europos I, Paris 1926, 477.-A. M. G. Little in: Dura-Europos, Preliminary Report, 4th Season 1930-31, 182ff.- M. I. Rostovtzeff/A. M. G. Little, La Maison des fresques de Doura-Europos, Mem. de l'Inst. Nat. de France, Acad. des Inscr. et Belles Lettres 43 (1933) 167ff.- Rostovtzeff, RevArtsAs 7, 1931/32, 218ff.; ders., YaleClassSt 5, 1935, 283 ff.; ders., Berytus 8, 1943, 56ff. Abb. 1.-C. Hopkins, The Discovery of Dura-Europos, New Haven- London 1979, 70ff.- B. Goldman/A. M. G. Little, The Beginning of Sasanian Painting and Dura-Europos, IrAnt 15, 1980, 283 ff.- MacDonald, Historia 35, 1986, 46 ff.

اول: توصیف

در غیبت «ف. کومان» (F. Cumont)، پس از عزیمت از دورا - اوروپوس احتمالاً در ۱۹۲۴، در یک حفاری غیر علمی بخش سمت چپ یک نقاشی دیواری بیرون آورده شد.^{۳۴۰} که سپس در دسامبر ۱۹۳۰ توسط «آلن. م. ج. لیتل» (Alan.M.G.Little) به صورت کامل حفاری و خارج گردید. تصویر مربوط به جنگ سوارانی است که در دیوار پشتی اتاق شماره ۸ خانه‌ای در مرکز شهر (خانه «F» بلوک «CV») در قابی با حاشیه‌های زاویه‌دار و نقشی شطرنجی جا گرفته است. تمام تصویر هم از نظر صحنه‌ای و هم از نظر اندازه پیکرها و نحوه اجرا به بخشهای مختلفی تقسیم می‌شود (آلبوم عکسها، ۱۸ آ). در ابتدا بخش سمت چپ، شامل گروه سه سوار به شدت رنگ و رو رفته بوده است که سایه وار کاملاً در سیاه و قرمز اجرا شده بودند.^{۳۴۱} بزرگی پیکرها یکدست نیست - سوار میانی بزرگتر از دو سوار تصویر شده در سمت راست و چپ است - با این وصف در هر حال از سوارانی که فقط در طرحی با خطوط سیاه نشان داده شده‌اند و از سمت راست به گروه سه نفری پیوسته‌اند، بزرگتر هستند. این گروه سمت راست از پنج جفت جنگجو تشکیل می‌شود که همگی تقریباً در طرحی یکسان حفظ شده‌اند. حمله کننده در هر حال یک سوار نیزه‌دار بدون زره است که به شکل تمام رخ در حال تاخت، حریفی را با ضربه از روی اسب پرت کرده است. حریفان دیگر که به جز اولین فراری‌ها در قسمت بالای سمت چپ^{۳۴۲} همگی با سر از روی اسب در حال سقوط تصویر شده‌اند نیز به شکل تمام رخ نشان داده شده‌اند، ضمن اینکه اسبهای آنها به سمت سواران حمله‌ور شده فرار می‌کنند. این حریفان در حال سقوط به نظر می‌رسند که بر عکس حمله کنندگان شلوارهای کوتاهی به پا دارند^{۳۴۳} که روی آن نوعی ردای نیمه بلند پوشیده‌اند. جدا از آن نزد اولین شخص سقوط کرده در قسمت پائین سمت چپ، سپر گرد و شمشیر کوتاهی به عنوان جنگ افزار می‌یابیم. خطوط موازی ردای او یقیناً باید چین‌هایی را مجسم کنند (آلبوم عکسها، ۱۸ ب).

زیر قسمت سمت راست زوج جنگجو در پائین، تعدادی حیوان تصویر شده است که در میان آنها یک سگ، یک خرگوش و یک شغال تشخیص داده می‌شود. آنها ظاهراً اشاره به محل وقوع واقعه می‌کنند که باید جایی در صحرای سوریه باشد.^{۳۴۴} در بالای هر یک از دو ردیف جنگویان، بقایایی از مجموعه دو نقش آشکار است که یکی از آنها بازویی تکیه داده شده است. یک قطعه شکسته دیگر از یک نقش و بالاتنه‌ای از یک کمان کش آماده تیراندازی می‌تواند از یک تصویر مشابه سرچشمه گرفته باشد که در بالای تصویر محفوظ مانده، وجود داشته است.^{۳۴۵}

دوم. تعبیر صحنه‌ها

آخرین مجموعه نقش‌های یاد شده، در مورد واقعه جنگ توسط «روستوف تسف»^{۳۴۶} به حق به عنوان ایزدانی تعبیر شده‌اند که جدال را زیر نظر دارند. این حالت که آنها در محدوده زمینه تصویر نیز بزرگترین نقش نمایش داده شده هستند، خود گویای این امر است. «روستوف تسف» سایه سه سوار را به عنوان پادشاهی که حریفی را تعقیب می‌کند یا شکست می‌دهد (بخش بالایی سواران متاسفانه محفوظ نمانده است) و «ملازمی» همراه دارد، تعبیر کرده است^{۳۴۷}. در واقع «ملازم» یادآور حمل‌کننده درفش به همراه پادشاه در نقش برجسته‌ها است که ما به ویژه از نقش رستم با آنها آشنا هستیم (شکل ۴ را نگاه کنید). این تصور که نقش میانی نقش پادشاه است به ویژه به واسطه شبی گوی شکل بزرگ در زیر شکم اسب میانی که فقط در اینجا آشکار است و در دو اسب کوچک دیگر دیده نمی‌شود، نزدیک به یقین است. موضوع در اینجا مربوط به تزیینات اسب در منگوله‌های بزرگ است که همان طور که «آ.م.ج. لیتل» و «ب. گلدمان» (B. Goldman) مشاهده کرده‌اند^{۳۴۸} در همین اندازه ابتدا در نقش برجسته‌های ساسانی یافت می‌شوند. با این وصف منگوله‌های بزرگ در اسبهای خدمه نقش برجسته‌های فیروزآباد (شکل ۳، آلبوم عکسها، ۶) نیز دیده می‌شود و از این رو می‌تواند بر خلاف عقیده «روستوف تسف» فقط توصیف‌کننده شخص پادشاه نباشند.

از زمان اظهار نظر «روستوف تسف» صحنه جنگ بعدی با نقش‌های طراحی شده در خطوط سیاه، به عنوان نبرد میان ایرانیان و رومیان یا گروه‌های محلی طرفدار رومیان تعبیر شده است، چون همان طور که گفته شد در پای حریفان سقوط کرده ردیف زیر به طور آشکار شلوار کوتاه دیده می‌شود و ضمناً شمشیرهای کوتاه و سپرهای گرد آنها نیز تأیید بر جنگ‌افزار^{۳۴۹} رومی است. حمله‌کنندگان نیز در مفهوم قومی به نظر ایرانی نمی‌رسند. آرایش مو، شلوارهای پف‌دار و خصوصاً اسبهای در حال تاخت سبکی ساسانی دارند، با این وصف ردهای آستین‌دار و ویژگی البسه‌ای را نشان می‌دهند که فقط در بین‌النهرین و سوریه و نه در ایران واقعی قابل اثبات است. حمله‌کنندگان قسمت بالا سمت چپ و همچنین ردیف‌های دوم و سوم پائین (با نگاهی از سمت چپ) در روی سینه یراقی با هاشورهای عمودی دارند که نمی‌تواند چیز دیگری جز یک قطعه ضمیمه^{۳۵۰} باشد که ما آن را در ایران و به ویژه نزد ساسانیان، بلکه در «هترا» و «پالمیرا»^{۳۵۱} نمی‌یابیم، بدین معنی موضوع در اینجا مربوط به قطعه لباسی است که در واقع برای دوره پارت وجه مشخصه است، ولی در اینجا نیز فقط اشاعه ناحیه‌ای یافته است. در هر حال به سختی بتواند عنصری برای تاریخ‌گذاری به حساب آید، چون در حقیقت در روی تابلوهای دورا - اورپوس عادت‌های پارتی دوام یافته در دوره ساسانی همچنان قابل تشخیص است.

بیش از پیش باید توجه را به این وضعیت نیز معطوف داشت که سواران نیزه‌دار حمله‌کننده همگی بدون زره هستند، در حالی که همان طور که مشهور است تاکتیک برای پارتیان و ساسانیان الزاماً فعال کردن سواران سراپا زره پوش نیزه‌دار را پیش‌بینی کرده است و سواران بی‌زره به عنوان تیراندازان کمان کش به خدمت گرفته می‌شدند. همان‌طور که نقاشی دیواری معروف در خانه یاد شده که بعداً محل اجتماع مسیحیان شده است می‌تواند بهتر از همه نشان دهد^{۳۵۲} (شکل ۱۰)، سواران زره پوش در دورا - اورپوس نیز شناخته شده بودند. از این رو موضوع سواران حمله‌کننده در نقاشی دیواری بیشتر مربوط

به یک واحد نظامی کمکی از افراد محلی برای ساسانیان است که در واقع ایرانی لباس پوشیده و مسلح است، ولی با این وصف در ویژگی‌های معینی از ایرانیان واقعی متمایز می‌گردد. یک چنین واحد کمکی در ناحیه بین‌النهرین خصوصاً از سامی‌های ایرانی شده تشکیل می‌شده است که احتمالاً از ایرانیان ارتش «شاپور اول» فرمان می‌گرفته‌اند.

ظاهراً سفارش دهند در اینجا محتملاً با مالک خانه یکی است که همان‌طور که ما حدس می‌زنیم جزو گروه البته اندک از هواداران ایران بوده است و تصرف شهر به وسیله ایرانیان را وسیله قرار داده است تا دستور دهد جنگی پیروزمندانه برای ایرانیان را در سالن اصلی خانه‌اش نقاشی کنند.

سوم. تاریخ‌گذاری و سبک

«آ.م.ج. لیتل» و «ب. گلدمن» در مطالعه خود روی نقاشی دیواری جنگ سواران در خانه «فرسک» ها به این عقیده دست یافته‌اند که تابلو کمی غیر متداول و در حد بالایی وابسته به هنر پارسی است.^{۳۵۳} ما فقط به طور مشروط می‌توانیم با این عقیده موافق باشیم. مطمئناً خدایان محلی ناظر واقعه، صفت ویژه هنر سوریه - بین‌النهرین دوره پارت هستند و سرهای تمام رخ چرخیده سواران - هم حمله کنندگان و هم سقوط کنندگان - پدیده‌ای^{۳۵۴} هستند که مادر روی نقش برجسته‌های ساسانی از ابتدا با آن مواجه نیستیم.^{۳۵۵} اما در مقابل، ویژگی‌های سبکی ساسانی چشمگیرتر هستند و تشخیص جهت به سمت ایران به طور کلی از هیچ طریقی جز از طریق ۵ کتیبه پهلوی ظاهر شده در روی تابلوهای خانه یاد شده بهتر به اثبات نمی‌رسد، هر چند که در اینجا قرائت‌های مختلف با هم تطبیق نمی‌کنند و هنوز هم مشخص نیست که آنها پهلوی اشکانی یا ساسانی^{۳۵۶} هستند. خطوط پهلوی معمولاً در دورا - اوروپوس فقط در کنیسه وجود دارند، جایی که ۱۲ پهلوی ساسانی (دپینتی dipinti) و ۳ پهلوی اشکانی (گرافیتی graffiti) ظاهر آکتیبه‌ها را برای بازدیدکنندگان به نمایش می‌گذارند،^{۳۵۷} در حالی که خانه فرسک‌ها ظاهراً مربوط به نام‌های حاشیه نویسی شده است.^{۳۵۸}

ویژگی ساسانی تابلو و در درجه اول به طور کل این موقعیت که در اینجا امکان یافته است پیروزی یک واحد ایرانی بر نیروهای رومی به نمایش گذاشته شود، این احتمال را که تصویر ابتدا پس از تصرف شهر به وسیله ایرانیان به وجود آمده است، تشدید می‌کنند. پیش از تصرف شهر یک صاحب خانه قلباً طرفدار ایران نیز مسلماً به سختی این جرات را داشته است که دستور دهد پیروزی دشمن دیرینه امپراتوری روم را سالن اصلی خانه‌اش تصویر کنند.^{۳۵۹} بدین ترتیب فقط باید دریافت که در چه زمانی شهر به تصرف ایرانیان در آمده بوده است.

«روستوف تسف»^{۳۶۰} و «بلینجر»^{۳۶۱} (Bellinger) با نتیجه‌گیری از گنجینه سکه‌های به دست آمده از «دورن» (Duren) که باید پیش از ۲۵۳ میلادی مدفون شده باشد به این عقیده دست یافته‌اند که ایرانیان در این سال برای اولین بار حمله کرده و به شهر وارد شده‌اند و نقاشی دیواری بلافاصله پس از آن کشیده شده است. در طی سال ۲۵۳ شهر برای مدت کوتاهی در اشغال ایرانیان بوده است. اما سپس «دورن‌ها» توانسته‌اند خود را آزاد کنند. تخریب «دورا» به وسیله «شاپور اول» در لشگرکشی‌اش به سوریه به عنوان عملی انتقام جویانه برای این کار قابل درک است. «س. هاپکینز»^{۳۶۲} (C. Hapkins)، «آ.م.ج. لیتل» و

«ب. گلدمن»^{۳۶۳} نیز همین عقیده را دارند. از این رو احتمالی‌ترین زمان برای پیدایش تابلو بین ۲۵۳ و ۲۵۴ میلادی است، یعنی بدین ترتیب در نیمه اول حکومت «شاپور اول» به وجود آمده است. در هر صورت این فرمانروا شخصاً ترجیح می‌داده است که در ایران، پیروزی‌هایش را به نحوه‌ای اقتباس شده از رومیان به تصویر کشند (ت. ضمیمه تشریحی را نگاه کنید).

تأثیر سبک ساسانی اینک در طرح حالت تاخت اسب^{۳۶۴} با پاهای کشیده تقریباً افقی که در روی سایر تصاویر دورا-اوروپوس با اسبهای در حال حرکت یافت^{۳۶۵} نمی‌شود، شدیداً آشکار است. نوع اسب با جثه سنگین و پاهای کوتاه نیز شبیه^{۳۶۶} تصاویر دوره پارتی است، ولی درست در تاکید روی علائم یاد شده فقط با تصاویری ساسانی همانند تصاویر روی ظروف نقره‌ای و نقش برجسته‌ها قابل مقایسه هستند. سپس آرایش موی سر سوار حمله‌ور شده است که در واقع می‌تواند به دوره پارتی انتساب داده شود، نه شلوارهای نمایش داده شده که روی آنها سجاف‌های پایون شکل نوعاً ساسانی به صورت ساده شده‌ای نشان داده شده‌اند.^{۳۶۷}

در نهایت و در درجه اول این ترکیب است که مستقیماً از هنر ساسانی گرفته شده است و ما برای آن قاعدتاً در دورا-اوروپوس بی‌ثمر به دنبال نمونه‌هایی هستیم. تفکیک واقعه جنگ در نبردهای تن به تن جداگانه که به سهم خود غالباً فرمول وار تکرار همان نقشمایه‌ها را نمایش می‌دهد،^{۳۶۸} به هر حال طرحی است که از تصویر جنگ کنیسه اساساً متفاوت است و بیشتر از همه می‌تواند با پیروزی «اردشیر اول» سوار بر اسب نقش برجسته فیروزآباد و «هرمزد دوم» در نقش برجسته نقش رستم مقایسه شود (شکل‌های ۳، ۴آ). ما در اینجا در حقیقت در درجه اول طرح ترسیمی حریفان در حال فرار (و پرت شده از اسب به ضرب نیزه) را از مقابل حمله‌کنندگان داریم، در حالی که اصول رو در رو شدن دو حریف، بعداً راه خود را باز کرده است (پ. را نگاه کنید).

پانویست‌ها:

- ۲۹۸- البته پوگاچنکوا تصور می‌کند که بنا در زمانی بعدتر به معبدی مربوط به سلسله‌ای سلطنتی تغییر پیدا کرده است.
299. Pugačenkova, Skulpt. Abb. 48-50 (Frgte.); Abb. S. 51 (Rekonstr.); Abb. 50-60 (Frgte.). - B. Stawiski, Kunst der Kuschan/Mittelasien Abb. S. 96 (Rekonstr.).-Gesamtrekonstruktion der Westwand Pugačenkova, Skulpt. Abb. 3.
300. Pugačenkova, Skulpt. Abb. 61-64; Stawiski a.O. Taf. 68.-Zur Identifizierung: Pugačenkova, VesDrevIstor 1(91), 1965, 127ff., dazu deutsches Resümee in Bibliotheca Classica Orientalis 11, 1966, 210f.
301. Pugačenkova, Skulpt. 66 ff. Rekonstr. Abb. S. 71 Abb. 77-85. Stawiski a.O. 101 Abb. (Rekonstr.); Abb. 70.72.
302. Pugačenkova, Skulpt. Abb. (Rekonstr.); Abb. 70.72.
303. Ebenda 131 Abb. 73.
304. Ebenda 130, vgl. Bibliotheca Classica Orientalis 11, 1966, 211.
305. Kunst der Kuschan/Mittelasien 103.
306. Pugačenkova, Skulpt. 66 Nr. 32 Abb. S. 71.
۳۰۷. این از چسبندگی (تنگی) گونه پوشهای دو طرف سرمنتج می‌شود، کلاهخود یک جنگجوی پیاده علیه یک جنگجوی سوار در نقاشی دیواری "پنجکت"، "آ.ام. بلینکی، A.M. Beleniziki / D. W. Belous, Mittelasien, Kunst der Sogden, Leipzig 1980, Abb.S. 116/17". نوار زیرین تاییده این کلاهخود نمایش داده شده جای شبه‌ای در مورد اینکه فرمی از فلز نیست باقی نمی‌گذارد (همان طور که گورلیک a.o.۱۰۰ Gorlik معتقد است، نگاه کنید به کتابها و مقالات منتشر شده).
308. Pugačenkova, Skulpt. 67 ff. Nr. 36.45.48; Abb. 78.79.
309. Ebenda 66 ff. Nr. 24.37-39; Abb. 82-84.
310. Ebenda 70 Nr. 43.
311. Ebenda 131.
312. Ebenda 134f.
313. Gorelik a.O. (s. Lit.-Angabe) 85.
۳۱۴. باستان‌شناسان روسی به ویژه "پوگاچنکوا" (Skulpt, 134; Vgl. aber auch Frumkin, Archaeology in Soviet Central Asia, s. Lit. 115) روی به ویژه هنر "باکری" نقش برجسته "خالجیان" تاکید دارند. با تشخیص اینکه "یک نوع قومی خاص که از زیبایی مطلوب یونانی - رومی خیلی به دور است، نیز در ارجحیت است (Bibliotheca Classica Orientalis 11, 1966, 106). البته خیلی کم ملاحظه می‌شود که در هنر "هلنی" قرن دوم قبل از میلاد درست حکمفرمایان شرقی، به ویژه غیر یونانیان، مثل پادشاهان "کاپادوکیه"، پونتوس و باکری به صورتی غیر یونانی، یعنی به شکل حقیقی تصویر شوند. نگاه کنید به "ام. بیبر M. Bieber, The Sculpture of The Hellenistic Age, NY 1961, 88
315. C. C. Torrey in: Kraeling, Synagogue 261ff.
۳۱۶. "ب. گایگر (B.Geiger) در: Kraeling, Synagogue 283ff بر اساس "گایگر" در همان جا (297ff) مربوط به نگاشته‌های بازدید کنندگان ایرانی است که اساساً در مقام نویسندگان حرفه‌ای (دیبر) عمل می‌کرده‌اند.
۳۱۷. "اف، آلتهایم F. Altheim, Philologia Sacra, Tübingen 1958, 78ff., vgl. East and West 9, 1958, 8ff می‌دهد که شمارش سالهای پس از شاپور اول در روی پهلوی ساسانی فقط در دوره اشغال دورا-اوروپوس توسط ایرانیان قابل تصور است که براساس، تاریخ پهلوی ساسانی و نیز سایر اسناد موقتاً برای سال ۲۵۳/۵۴ باید مورد قبول قرار گیرد، مقایسه شود علاوه بر این اطلاعات مفصل و همه جانبه منتشر شده "ر. آلتهایم - اشتیل.
318. Hopkins / du Mesnil du Buisson, CRAI 1933, 249; Kraeling, Dura - Europos, Prel.Rep., Sixth Season (1935) 349 f.
319. Vgl. schon Cte. du Mesnil du Buisson, Les Peintures de la Synagogue de Doura - Europos 73.
320. Dipinti: Dura - Europos, Prel. Rep. 5th Season Taf. 35,3,4; Prel.Rep. 7th - 8 th Seasons Taf. 56' Prel.Rep. Ninth Season III 66ff. Abb. 6. - Graffiti: Prel.Rep. Second Season 194ff. Taf. 41,2; 43,2; Prel.Rep. Fourth Season

207ff. 20.3; 21,1-3. - Gemälde mit Banquet - und Jagdszene aus Haus M7W: Prel.Rep. Sixth Season, 149ff. Taf. 42,1; Ghirshman, Parther und Sassaniden Abb. 62; Perkins, The Art of Dura Europos 65 Taf 25. Die Hinterbeine des Pferdes berühren hier den Grund ebenso wie auf dem einen (schlechter erhaltenen) Wandbild mit jagendem Mithras aus dem Mithraeum: Prel.Rep., Seventh and Eighth Season Taf. 14.2 Vgl. dazu S.130ff. Anm. 247.

۳۲۱. بنابراین باید بین نوع (نوع تصویری) اسب دوره پارتی و ساسانی تمیز داده شود، چیزی که به وسیله "گلدمان"، Goldman, IrAnt 15, 1980, 291 کاملاً روشن بیان نمی‌شود.

322. Vgl. Kraeling, Synagogue 97.

323. a.O. (lit) X171 ff.

324. Kraeling, Synagogue 96 erkennt darin nicht mehr als ein Farbspiel.

325. Kraeling, Synagogue 152 Taf. 64.

326. Kraeling, Synagogue 203 Taf. 73.

327. S. Lit.

328. Vgl. zur Forntalität zusammenfassend Will, Relief culturel 242 ff.; ders. EAA V 974 s.v. Parthica, arte; L. Budde, Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes, Berlin 1957. 15 ff.

329. F. Winter. Das Alexander - Mosaik aus Pompeji, Straßburg 1909, Taf. 1: B. Andreae, Das Alexandermosaik aus Pompeji, Recklinghausen 1977, 65 Abb. 14.

۳۳۰. آ. کریستنسن. A. Christiansen, L'Iran sous les Sassanides, Kopenhagen 1944, 462 ff. همین اسم اسب در شاهنامه برای دو پادشاه دیگر، بهرام گور و مهرباب پادشاه کابل آمده است. اسب بیژن قهرمان شاهنامه شبرنگ نام داشته است، نگاه کنید به، شاهنامه "مول" S.Ned.Mohl VII f28.

۳۳۱. عین همین برای نقاشی دیواری در خانه فرسکها معتبر است نگاه کنید به الف. بخش دوم ۳.

332. A. H. Silver, A History of Messianic Speculation in Israel, New York 1927, 28 Vgl. Wischnitzer a. O. (Lit.) 24.

۳۳۳. طرح اولیه سوارکار نیز با توصیف تورات از جنگ مغایر است، چون در ساموئل یک، ۱۰، ۴ sam. ۱ موكداً فقط از سربازان پیاده صحبت شده است، مقایسه شود، دومیزنیل، 73, Peintures dumesnil du Buisson.

334. Dazu unten S.65.

۳۳۵. در روی این بخش از زره پولکی با شلق مانند ظاهراً در ایران ساسانی غالباً عرقچینی (از چرم) به همان شکل که ما در نقش برجسته‌های فیروزآباد (آلبوم عکسها، ۶ و ۸ ث) و نقش رستم شماره ۳ می‌توانیم ببینیم (آلبوم عکسها، ۱۲ آ) و همان طور که یقیناً نیز برای حاصل درفش نقش رستم شماره ۵ دارا اعتبار است (آلبوم عکسها، ۹ ب مقایسه شود) گذاشته می‌شده است.

336. So A. Perkins, The Art of Dura - Europos 64 f.; Kraeling, Synagogue 380 f. und Hopkins a. O. (s. Lit.) 177 denken an einen einzigen (leitenden) Künstler.

337. s. dazu die von G. Garbini, EAA III s.v. Dura - Europos 195 f. zusammengestellten Künstlerinschriften.

338. Kraeling, Synagogue 261 ff.

۳۳۹. "اف. آلتهايم، F.Altheim. Philologia sacra, Tubingen 1958, 81 نقطه شروع در اینجا تعبیر واژه فارسی میانه "دپیر" (dipivar یا dzw) ابتدا به وسیله "پا گلیارو" (Pagliaro) و دفاع آلتهايم، در همان ماخذ پانویس ۳۱۷، "Altheim.a.o.(Ann 317)" از آن بود که پیروی آن کتیبه‌های فارسی میانه کنیسه باید خط نبشته هنرمندان باشد. اما در تضاد با آن، معنی عموماً مورد قبول این واژه به عنوان "کاتب" (فارسی نو، دبیر، Dabir) است، مقایسه شود، مکتزی ویویس، Mackenzie Pahlavi Dictionary, s.v. dibir. und M. Boyce A Word - List of Manichean Middle Persian and Parthian ActaIn 9a, 1977, s.v. dibyr. نظریه "آلتهايم" این مورد که کاتبان اعزام شده (به اعتقاد گایگر در: Kraeling Synagogue 300) به کنیسه به دستور پادشاه، می‌توانسته‌اند مأموریتی سیاسی را نیز انجام داده باشند، استوار و پابرجا می‌ماند. به هر حال باز دیده‌ها با قضاوت روی کتیبه‌های پهلوی ساسانی تاریخگذاری شده همگی در سال ۲۵۳/۵۴ میلادی انجام گرفته است، یعنی سالهایی که در حین آنها دورا -

اورپوس احتمالاً در اشغال ایرانیان بوده است (مقایسه شود زیرنویس ۳۱۷).

340. M. Pillet, Prel.Rep. 4th Season 36; M. Rostovtzeff, YaleCISt 5, 1935, 283.

۳۴۱. "ام. پیلِت، M.pillet, Rep. 4th Season, 36، روستوف تسف، تصویر ۸، Rostovtzeff, Berytus 8, 1943, 57, abb.1 قابل ملاحظه است. براساس آن اسب میانی سیاه با شُم های قرمز، گویهای تزیینی و شلوار سوارکار نیز به نظر می رسند که قرمز باشند. اسبهای چپ و راست اسب میانی قرمز با سمهای سیاه هستند.

۳۴۲. پس از اینکه در این بین عکسی تفکیکی با دومین زوج جنگنده بالا ارائه شد (گلدمان / لیتل، آلوم عکسها، Goldman / Little, IrAnt 15, 1980, Taf.6 می توان نظریه لیتل، 191, 186, Little, Prel. Rep. 4 th Season, را مبنی بر اینکه حریف تصویر شده در آنجا ران پوشی زرهی دارد، رد کرد. البته به دلیل وضع بد نگهداری مشکل می توان قضاوت کرد که دو عضو نقطه چین مربوط به کدام بخش از بدن هستند. از این رو همچنین نمی توان گفت که آیا سوارکار هنوز در روی اسب نشسته است یا در حال سقوط نمایش داده شده است.

۳۴۳. "لیتل / گلدمان، Littel / Goldman, IrAnt 15, 1980, 291 معتقد بودند که پاها در شلواری تنگ یا به وسیله پوشش های استوانه ای محافظت یا حفظ شده اند. احتمالاً طرح بسیار مبهم خطوط در اینجا به عنوان محل تلاقی بند سندها و لبه های شلوار کوتاه قابل درک است.

344. C. Hopkins a.O. (s. Lit.) 71.

345. Little, Prel.Rep. 4th Season 188f. Abb. 14.15.

346. Rostovtzeff, Revue des Arts Asiatiques 7, 1931/32 Abb. 6, danach IrArt 15, 1980, 286 Abb. 3. Zur Deutung der Figuren Rostovtzeff, Berytus 8, 1943, 56.

347. YaleCISt 5, 1935, 284.

348. IrArt 15, 1980, 289.

349. Rostovtzeff, YaleCISt 5, 1935, 285.

350. s. F. Safar/M. Ali Mustafa, Hatra, The City Of the Sun God, Bagdad 1974, Abb. S. 60 ff. 105. 108f. 210 ff. 251 - 256 ff. 300f. 316.

351. Ghirshman, Parther und Sasaniden Abb. 90. 91; M. A. R. Coledge. The Art of Palmyra, London 1976, Abb. 61. 74. 94.

352. s. Anm. Teil B 7.

353. IrArt 15. 1980, 298.

۳۵۴. این در نهایت برای تصاویر ساده تر، به ویژه "گرافیتی ها" و "دیپتی ها" زیرنویس ۳۲۰، معتبر است. در تصاویر بزرگتر مثل صحنه جنگ "ابن ارز" کتیسه دورا- اورپوس (نگاه کنید به بخش دوم، ۲) سر در حالت سه ربع رخ نیز ظاهر شده است

355. Vgl. zu dieser Frag unten S. 55.

356. Vgl. zusammenfassend A. M. G. Little, Prel.Rep. 4 th Season 199 ff.

۳۵۷. "ب. گایگر" در: B.Geiger in: C.H.Kraeling, The Synagogue, The Excav at Dura - Europos. Final Reports VIII 1, New Haven 1956, 283 ff. bes 297 ff. در کنار آن در کینه ۱۹ کتیبه یونانی و ۲۲ کتیبه آرامی (در همان مآخذ، ص ۲۶۱ a.o.261ff, به دست آمد.

۳۵۸. قرائتهای مختلف پروفیسور "پاگلیارو" و "نویسته" و "توری" در این نکته دست کم مطابقت دارند، مقایسه شود، "لیتل"، پانویس ۳۵۶.

۳۵۹. مقایسه شود "روستوف تسف، Rostovtzeff, Berytus 8, 1943, 57 البته خصوصیت های بین النهرینی نشان داده شده در بالا با نظریه مورد اعتقاد "روستوف تسف" مبنی بر اینکه هنرمند یک سرباز ایرانی از گروه اشغال گران سال ۲۵۳ میلادی بوده است، مغایرت دارند.

360. Berytus 8, 1943, 48 ff. bes. 57.

361. Ebenda 70f.; ders., The Coins, The Excav. at D - E., Final Rep. VI, New Haven 1949, 209.

362. In: The Discovery of Dura - Europos 71 sprach sich C. Hopkins gegen die Annahme einer Eroberung der Stadt im Jahre 253 aus, schloß sich jechohebenda der Auffassung Rostovtzeffs an.

۳۶۳. س. هاپکینز (C.Hopkins) در: The discovery of Dura - Europos 71، با فرضیه تسخیر شهر در سال ۲۵۳ مخالف است، ولی با این وصف در همان جا با عقیده "روتسوف تسف" موافق است.

۳۶۴. در غیراینصورت در همه جا رسم و رسوم پارسی با تاخت کشیده (نگاه کنید به طور خلاصه به ب. بخش سوم، ۲) به همان شکل جنگ سواران کنیه (حدود ۲۴۴/۴۵)، برتری دارد.

۳۶۵. از شناسایی سبکهای پارسی و ساسانی، بدان گونه که "گلدمان، در همان ماخذ Goldman, a.o.289 توصیف کرده است، نمی‌تواند در درون تصاویر اسبها صحبتی باشد. در مورد اختلاف‌های اختصاصی نحوه تصویر پارسی و ساسانی در دورا-اوروپوس نگاه کنید به، "لپتل" Little, Prel, Rep, 4th Season 193 f که ما با پانویس ۲۳، چاپ شده در صفحه ۱۹۳ در همان ماخذ مخالف هستیم.

367. Vgl. dazu G. Hermann, Iran. Denkmäler, Lief. 8, 1977, 7.

۳۶۸. اینکه ترکیب این تصویر از تفکراتی ایرانی پیروی می‌کند که براساس آنها جنگ به عنوان مجموعه‌ای از جنگهای تن به تن درک شده است، عقیده‌ای از "لپتل" بود، Little, prel. Rep. 4th season, 193، که در این میان توانسته است بر آ. اشپینگل، Eranische Altertumskunde III, 644 اتکا کند. در مورد این موضوع به فصل مفصل ۳، نگاه کنید.

بخش سوم: نگین نقش برجسته شاپور در کتابخانه ملی پاریس

Lit.: E. Babelon, *MonPiot* 1, 1894, 85ff.; ders., *La gravure en pierrres fines, camées et intailles*, Paris 1894, 195 ff. Abb. 148; ders., *Introduction au cat. des camees antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1897, 193 ff.; ders., *Guide illustré au Cabinet des Médailles et Antiques*, Paris 1900, 126ff. Nr. 360 Abb. 56; ders., *Le Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibl. Nat. I*, Paris 1924, 164 ff. Nr. 360 Abb. 61.- Sarre/Herzfeld 75 f. Abb. 30.- Herzfeld, *Am Tor* 43 Taf. 23 oben; ders., *AMI* 9, 1938, 137.- F. Sarre, *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin 1923, 55 Taf. 145 unten.- K. Erdmann, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden*, 1. Aufl. Berlin 1943, 110 Abb. 92 a.- Bovini, *MemAccLinc* 39, 1943, 201ff. Abb. 15.-B. M. Felletti Maj, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino*, Rom 1958, 218f. Nr. 287 Taf. 38, 128.- H. v. Heintze in: *PropKg* II, Th. Kraus, *Das röm. Weltreich*, Berlin 1967, Text zu Taf. 386c.- Göbl, *Triumph* 22. 33 ff. Taf. 1, 6; 2,6.- R. Girshman, *Parther und Sasaniden* Abb. 195; ders., *Bichâpour I*, Paris 1971, Taf. 27, 1.

Gute Farb-Abbildungen: J. Gagé, *La montée des Sasanides (le Memorial des Siècles)* Paris 1964, Umschlag und Titelbild.- A. Mazaheri, *Der Iran und seine Kunstschatze*, Genf 1970, Abb. S. 146.-R. Ghirshman/V. Minorsky/R. Sanghvi, *Persien. Das unsterbliche Königreich*, London 1971, doppels. Abb. S. 82/83.

اول: توصیف

این نگین به عرض ۶/۸ سانتی متر و به طول ۱۰/۳ سانتی متر از یک سنگ عقیق یمانی سه لایه بریده شده است. لایه قهوه‌ای تیره زیرین، زمینه نگین را تشکیل می‌دهد. پیکرها و سطحی که روی آن ایستاده‌اند و در یک خط نشان داده شده است (خط زمینه) از لایه سفید کدر بعدی که لبه‌های مایل به آبی دارد، شکل گرفته‌اند. از لایه قرمز رنگ^{۳۶۹} بالایی برای تزیینات اسب، جنگ‌افزار و ملحقات سواران استفاده شده است (آلبوم عکسها، ۱۹)

دو سوار در حال تاخت‌یورش آورده به سوی هم نمایش داده شده‌اند. در سمت راست سواری ساسانی قرار دارد با نوعی «تاج کلاهخودی» که در دو طرف دارای گونه پوش و در راس یک «گوی» بزرگ شیار دار است. گوی‌های شیاردار کوچکتری به عنوان تزیینات روی شانه به کار رفته‌اند که ما از طریق تعدادی نقش برجسته ساسانی با آنها آشنا هستیم.^{۳۷۰} تمام حق و حقوق شخص پادشاه، شناخته شده از تصاویر شاهان ساسانی، به طور کامل در اینجا آشکار است: حمایل روی سینه، شمشیر بلند، زره پولکی که بخش بالای آن به وسیله نوعی نمد پوشیده شده است، نیم تاج با نوارهای گرده زده، بندهای متصل به پشت (ظاهراً متصل به حمایل روی سینه) و نوارهای گره زده به میج پا. اسب در اینجا باز هم دارای «جُل» و تکیه گاه‌های برجسته توپُر برای ران‌ها و همچنین منگوله‌های بزرگ است. میج دست چپ رومی پیش تاخته در سمت چپ در چنگ سوار ساسانی است، در حالی که با دست راست شمشیر کوتاه رومی را بالا گرفته است. او زره‌ای قالب عضلات بدن بر تن و چکمه‌ای بلند به پا دارد. بالای شانه راست او ردای افسران عالی رتبه رومی در اهتزاز است. گوی بزرگ روی «تاج کلاهخودی» و احتمالاً نوارهای موج سوار ساسانی و نوارهای فرمانروایی^{۳۷۱} در روی زره سوار رومی بیانگر این است که هر دو سوار

نماینده دو ملت با بالاترین اختیارات فرماندهی نظامی هستند.

دوم: سبک و منشاء کار

با وجود اینکه هنر تراش نگین‌ها از سنن حکاکی رومی است با این حال صحنه حاضر نه فقط در ترکیب خود به عنوان جنگ دو سوار، بلکه در تک تک فرم‌ها نیز بدون شک نشانه‌ای از هنر ساسانی دارد. اسبها به ویژه با جثه سنگین، گردن‌های کلفت، سرهای کوتاه و اعضای بدن از نوع اسبهای ساسانی است. حالت تاخت اسبها که خصیصه‌ای برای تصاویر سواران ساسانی است در اینجا حتی به وسیله یک خط ایستا (که در واقع عملی انجام نمی‌دهد) نمایش داده شده است که اسبها از روی آن با هر دو جفت پا عبور کرده‌اند. ما با تلاقی دو پای جلو و روی هم قرار گرفتن سر اسبها، در نقش برجسته شماره ۳ جنگ سواران در نقش رستم نیز مواجهه بوده‌ایم. موج بودن شدید نوارها در باد از نظر سبک و سیله‌ای ساسانی است که در مقابل آن ردای موج سوار رومی به نحوی شاخص در فرمی آزاد نمایش داده شده است. قابل توجه است که چهره‌های هر دو حریف در حالت سه رخ، به همان شکل که محتملاً در روی ظروف نقره‌ای ساسانی^{۳۷۲} ظاهر می‌شوند، نمایش داده شده است. اما در نقش برجسته‌های جنگ سواران در ایران سرها بدون استثنا کاملاً در حالت نیم‌رخ ظاهر می‌شوند. در روی نقش برجسته‌های ساسانی حالت سه رخ برای اولین بار در سه تصویر نقش برجسته «اردشیر دوم» (۳۸۳-۳۷۹) در طاق بستان در تمام رخ نشان داده شده‌اند.^{۳۷۳} حالت سه رخ در تصاویر «شاپور دوم» و سوم در ایوان کوچک^{۳۷۴} طاق بستان نیز ظاهر می‌شود و سپس به چهره‌های کاملاً تمام رخ ایوان بزرگ انتقال پیدا می‌کند.^{۳۷۵} در اصل به نظر می‌رسد که حالت سه رخ سرها در تصاویر ساسانی، قبل از «شاپور دوم»^{۳۷۶} قابل اثبات نباشد. این نحوه تصویر می‌تواند دست کم در روی نگین جزیی از ترکیب رومی باشد.

در اینجا باید از «ب.م.فلتی می» (B.M.Felleti Maj) سپاسگزار بود که برای اولین بار ویژگی رومی اثر را نیز شناسایی کرده است و در رابطه با نمایش چهره سوار رومی توجه داده است: «حتی با سکه‌های رومی نیز تفاوتی ندارد»^{۳۷۷}. البته او هم از این نتیجه گرفته است که چنانچه سوار رومی «والرین» را تصویر کند، اثر می‌تواند متعلق به قرن سوم باشد. اما اظهارات او در اصل برای قسمت بعدی یعنی تعیین تاریخ نیز معتبر است، چون برش عریض و چهارگوش سیستم چهره را که «فلتی می» به عنوان رومی می‌شناسد (آلبوم عکسها، ۱۹ ب)، در نگین‌های دولتی رومی قرن چهارم باز می‌یابیم.^{۳۷۸} آنچه برای ما مهم است این است که نه فقط برش چهره، بلکه ویژگی‌های آن، تأکید روی چین یکی از پلک‌ها، پره‌های عریض بینی و دهان گشاد با لب‌های کلفت اگر از تفاوت ریش و لباس چشم‌پوشی شود- در حریف ساسانی نیز کاملاً یکسان وجود دارد. در مقابل باید در قیاس با سر شاهان در روی جام‌های سیمین ساسانی^{۳۷۹} که به عنوان امکان مقایسه از دیگر گونه‌های هنر ساسانی بیشتر از همه مطرح است، نوع مغایر چهره که از طریق صورت کشیده، بینی بلند باریک، دهان کوچک و چشمان درشت بادامی شکل تابیده، یعنی خطوطی که در واقع از دوره هخامنشی تصویر دلخواه ایرانی را مشخص می‌کند، تعیین می‌شود، در آنجا جلب توجه کند (آلبوم عکسها، ۱۹ ث).

جا دادن رومی مغلوب در سمت چپ نگین، در جایی که روی جام‌ها و همچنین نقش برجسته‌های

ساسانی قاعداً پادشاه پیروز ظاهر می‌شود،^{۲۸۰} ایجاد مشکل می‌کند. شاید در این ارتباط آموزنده باشد بدین اشاره کنیم که در بیشتر نگین‌های دولتی رومی در اختلاف با سایر گونه‌های هنری رومی^{۲۸۱}، با اهمیت‌ترین شخصیت تصویر شده در روی سطوح، یعنی قیصر نیز در سمت راست تصاویر ظاهر شده است.

با نتیجه‌گیری از وضعیت روی نگین پاریس که سوار ساسانی در آن پیروز است باید مختصر گفته شود که این اثرکاری رومی با سفارشی ساسانی است.

سوم: تعبیر صحنه و ارتباطات تاریخی آن

تصویر روی نگین پاریس معمولاً به عنوان اسیر شدن «والرین» به وسیله «شاپور اول» تعبیر می‌شود.^{۲۸۲} پادشاه ساسانی در روی «تاج کلاهخودی» یک «گوی» شیاردار بزرگ مثل آنچه که در فرم یک مجسمه نیم تنه سیمین به بلندی حدود ۴۰ سانتی‌متر در موزه متروپولیتین نیویورک^{۲۸۳} شناسایی شده است، دارد. «پرادنس اولیور هارپر» (prudence Oliver Harper) جزئیات^{۲۸۴} سر این مجسمه را در سال ۱۹۶۶ منتشر کرد و تمام نمونه‌ای دیگر برای گوی شیاردار را در هنر ساسانی تنظیم نمود. در این میان خانم «هارپر» به این نتیجه رسیده است که مجسمه نیم تنه نیویورک پیش از همه مربوط به چهره «شاپور دوم» (۳۷۹-۳۰۹) است. در حقیقت گوی شیاردار برای «شاپور دوم» از طریق دو جام سیمین گواهی شده است.^{۲۸۵}

چنانچه سوار ساسانی روی نگین پاریس نیز «شاپور دوم» باشد، پس سوار رومی که مچ دستش در چنگ گرفته شده است باید به «یولیانوس کافر» در لشگرکشی ناموفق و متوقف شد به ایران در سال ۳۶۳، نسبت داده شود. در هر حال سوار رومی نمی‌تواند «یولیانوس» باشد، چون او در روی سکه‌هایش^{۲۸۶} به عنوان «اگوستوس» (۳۶۳-۳۶۰ میلادی) همواره ریشی شبیه فلاسفه دارد. اما پس از مرگ «یولیانوس» قیصر جدید انتخاب شده به وسیله سپاه روم «یوویانوس» بر اساس اطلاع از تصاویر رو سکه‌هایش بدون ریش بوده است.^{۲۸۷} مشکل در این میان این حالت است که مچ سوار رومی روی نگین در چنگ سوار ساسانی است و این نقشمایه همواره مکرراً به وسیله «ر. گوبل» به عنوان به اسارت گرفتن تعبیر شده است.^{۲۸۸} اما «یوویانوس» به اسارت ایرانیان در نیامده است، بلکه برای اینکه عقب‌نشینی سپاه روم را از بین‌النهرین امکان‌پذیر سازد، تن به پیشنهاد صلح پر از زیان «شاپور» برای روم داد که جدایی پنج ناحیه در آن سوی دجله و شهرهای «سنجار» و «نصیبین» را دربرداشت (آمیانس مارسلینوس، Amm. Marc. XXV7). «والتر هینتز» (W. Hinz) در تعبیر خود برای دو سوار، سوار رومی ایستاده در کنار یا جلوی «شاپور اول» را در نقش برجسته شماره ۲ و ۳ بیشاپور و نقش برجسته شماره ۶ نقش رستم به عنوان «فیلیپ عرب» و حرکت (حرکت مکتوم) گرفتن مچ را به عنوان تحکیم قرار داد منعقد شده میان «فیلیپ» و «شاپور» دیده است.^{۲۸۹} در واقع از امور قرارداد در ایران کهن که با پیروی از سیستم فتودالی سخت پیوند داشته است، شکل‌های معینی از سوگند به ما انتقال یافته‌اند که می‌توانند عقیده «هیتس» را تأیید کنند. «گ. ویدن‌گرن» در تحقیقات خود درباره فتودالیسم^{۲۹۰} ایران اشاره به جایی دارد (فاستوس، از بیزانس) (Faustos v. Byzanz) که در آن «موشل» (Mušel) یک فرمانده سپاه

ارمنی باید وفاداری خود را در مقابل یک پادشاه به وسیله سوگندی تحکیم بخشد و در این میان دستش را در دست آن پادشاه قرار می‌دهد. این موضوع یادآور «پلوتارخ» (Plut. Alex. 30, 4) است، در جایی که «داریوش سوم» وفاداری خزانه دارش را به ملازمت یادآور می‌شود و وجدان او را آگاه می‌سازد: همان گونه که تو به درخشندگی (نور) میترا و حقوق سلطنت احترام می‌گذاری.^{۳۹۱} در اینجا نیز حق و حقوق سلطنت ظاهراً نشان دهنده سوگند دست نشانده‌ای است که تحت‌الحمایه میترا ایزد معاهده‌ها قرار دارد.^{۳۹۲}

همان قسمت در پلوتارخ، روشن می‌سازد که یک چنین دست فشردن نشان دهنده حرکتی مؤثر بین دو همشان نیست، بلکه نشان دهنده تبعیت یک دست نشانده از آقا و سرور خود است. بیش از هر چیز، اینکه وضع اشاره شده به وسیله «هیتس» یعنی گرفتن دست قیصر روم در روی نقش برجسته‌های ۲ و ۳ بيشاپور به وسیله «شاپور اول» حرکت مکتوم و مستور است^{۳۹۳}، نتیجه را به عملی تشریفاتی^{۳۹۴} و نه حرکتی برای به اسارت گرفتن منتهی می‌سازد. اگر همانند نقش برجسته پیروزی «شاپور اول» در نقش رستم، دست یکی از قیصران رومی مکتوم و مستور بلند شود، در این صورت می‌تواند به معنی قرار دادی اجباری با توسل به زور تلقی شود، همان‌گونه که از دیدگاه ساسانی در مورد «فیلیپ عرب» در کتیبه «شاپور اول» به عنوان خراج گزار «شاپور» مورد داشته است.^{۳۹۵} همان طور که ر. گوبل^{۳۹۶} ابتدا تشخیص داده است، حال اگر ارتباط گرفتن دست در روی نقش برجسته‌های ۲ و ۳ بيشاپور و شماره ۶ نقش رستم در نگین کتابخانه پاریس هم موجود باشد،^{۳۹۷} در این صورت می‌تواند در دست گرفته شده روی نگین نیز باید مفهومی مشابه داشته باشد.

البته در سوار رومی عدم وجود نیم تاج مروارید نشان که در قرن چهارم نشانه ثابت امپراتوری شده بود و در تصویر قیصر «یولیانوس» کشته و مغلوب شده در روی زمین در نقش برجسته «اردشیر دوم» در طاق بستان نمایش داده شده است، توجه را جلب می‌کند.^{۳۹۸} از این رو این سؤال پیش می‌آید که آیا در روی نگین پاریس سوار رومی باید کم و بیش و به عمد از نظر رتبه و مقام در سطح پائین تری نمایش داده شود؟ در این ارتباط مهم است که از قول «آمیانیوس مارسلینوس» (XVII 5.3) به نامه تند «شاپور دوم» به «کنستانتین دوم» اشاره شود که در مقدمه چنین آغاز شده است: «من شاه شاهان «شاپور»، کسی که سهمی از ستارگان دارد، برادر خورشید و ماه، به برادرم سزار «کنستانتینوس» درود می‌فرستم»^{۳۹۹} (ترجمه، و. زایفارت W. Seyfarth). «کنستانتینوس» کاملاً منطقی در ساختاری مشابه اما در مفهومی علیه شاپور جواب می‌دهد: «من، کنستانتینوس» فاتح آب و خاک، قیصر همواره عظیم الشان (آگوستوس همیشگی) ، برادرم شاپور شاه را درود می‌فرستم. نامه و جواب متقابل آشکار نشان می‌دهند که هر دو رقیب همدیگر را متقابلاً با عناوینی حقیر از نظرشان و مقام مورد خطاب قرار می‌دهند. «شاپور» به «کنستانتینوس» فقط سزار می‌گوید و او را «آگوستوس» نمی‌نامند و «کنستانتینوس» در ازاء آن «شاپور» را به جای شاه شاهان فقط شاه خطاب می‌کند و شأن و منزلتش را با تاکید روی «آگوستوس همیشگی» مورد اشاره قرار می‌دهد. در هنر نقاشی روی نگین کار شده، احتمالاً مطابق با همین موضوع، به امر «شاپور دوم» قیصر روم به عنوان سزار بدون نیم‌تاج در شأن و منزلتش تنزل داده شده است. در هر حال فقدان نیم‌تاج نباید اجازه دهد این چنین نتیجه‌گیری شود که مورد نظر یک فرمانده عالی رتبه رومی یا

حتی شخصیتی رومی در مفهوم کلی^{۳۹۹} است و قیصر نیست. در هنر ساسانی هر جا که جنگ دو سوار تصویر شده است، از طریق ویژگی‌های کلاه (پوشش سر)، علایم البسه و جنگ افزار در درجه اول نشانه‌های شخصی، مشخص است که نقشها مربوط به شخصیت‌های تاریخی است.

در هر حال ما صحنه روی نگین پاریس را در مفهوم یک شیوه تصویری نمادگونه و افسانه‌وار به طور خلاصه این چنین درک می‌کنیم: فرمانروایان روم و ایران به نمایندگی دو قدرت بزرگ با هم ملاقات می‌کنند. تهدید به درگیری‌های جنگی از طریق شمشیر بالا برده سوار رومی مشخص شده است. جریانات این جنگ به وسیله شاه ساسانی که در روی نگین مچ دست چپ طرف رومی را در چنگ گرفته است، تغییر پیدا می‌کند. این تغییر در این بین با خطر انعقاد یک قرار داد اجباری (تحمیل شده به فرمانروای رومی توسط پادشاه ساسانی) مرتبط است. به هر حال این وضعیت سیاسی که در بالا توصیف شد مربوط به هنگام قدرت‌گیری «یوویانوس» و رویارویی او با «شاپور دوم» است.

اگر در پایان بکوشیم اصول کلی‌ای را که جریان روی نگین طبق آن جهت می‌یابد توصیف کنیم، در این صورت در درجه اول باید تاکید شود که هیچ چیز گمراه‌تر از این نیست که در این صحنه «تصویری آنی به شکل درام و مبالغه شده» را شناسایی کنیم.^{۴۰۰} تراش نگین جزو سنت هنر حکاکی رومی است و در تصویر نگین‌های بزرگ دولتی فکر برتر این است که به یک واقعه مشخص تاریخی به طور کل شکل داده شود، یا به وسیله نقش‌های تصویر شده اضافی، شخصیت‌ها و نمادها، مصور و تفسیر شوند. نگینی وجود ندارد که در روی آن حالتی از یک لحظه که از طریق یک تصویر توجیه‌کننده اضافی اثری هیجان‌انگیز به دست دهد، نمایش داده شده باشد (مانند آنچه که بعد از تعبیر نگین «شاپور» باید مورد پیدا کرده باشد). از این رو اگر ما در توصیفات خود به این نتیجه دست یافته‌ایم که در روی نگین پاریس هر حرکت، هر تکان دست یا بدن، هر علامت مشخصه موجود یا غیرموجود باید مفهوم معینی داشته باشد، در این صورت این وضع برای نگین‌های رومی به همان اندازه معتبر است که برای نقش برجسته‌های صخره‌ای ایرانی. از سوی دیگر این سبک‌های هر دو نقش است که تصویر نشان داده شده اصل و منشأ خود را مدیون آنها است.

پانوشته‌ها:

۳۶۹. به سبب فقدان کالبدشناسی نگین و چون که پس از بهترین عکسهای رنگی منتشر شده اجازه تشخیص هیچ تطابقی در رنگ آمیزی سه لایه داده نشد، از این رو من از اطلاعات، "ا. بابلونز 85، 1894، Babelons, Monpiot 1، پیروی می‌کنم.
۳۷۰. بدون شیار: فیروزآباد، آلبوم عکسها، ۸، در نقش برجسته جنگ سواران نقش رستم شماره ۵ و ۷، آلبوم عکسها، ۹ و ۱۱. آ. با شیار: نقش برجسته نقش رستم، شماره ۳ آلبوم عکسها، ۱۲.
- طاق پستان، جلد دوم، فوکایی / هوری اوجی، آلبوم عکسها ۷۴-۱۱۲.
371. Vgl. Delbrück, Die Antike 8, 1932, 14. Zur Problematik des cingulums bei röm. Kaiserstatuen s. K. Stemmer, Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen, AF 4, 1978, 127f.
372. K. Erdmann, JbPreuß=ssKS 57. 1936, 202; Harper, Royal Imagery, Taf. S.X.XI.XV.229.239. - Zu den sas. Silbertaschen s. D. G. Shepherd, BClevMus 51, 1964, 79ff. Taf. S. 80/81 Abb. 18-21; F.Muthmann, Der Granatapfel, Fribourg 1982, 158f. Abb. 137 - 139.
373. Taq - i BBustan II Taf. 74 - 112.
374. Ebenda Taf. 63 - 73.
375. Ebenda Taf. 2 - 4.
۳۷۶. "ک. اردمان" در همان مأخذ و "هارپر"، 57.60.62 Harper, Royal Imagery 6; K.Erdmann a.O. 202 Anm. 6 به تشخیص سه ربع رخ قناعت کرده است، بدون اینکه از نزدیک به مسایل آن بپردازد.
377. a. O. (s. Lit.) 218.
378. Vgl. G. Bruns, Staatskameen des 4. Jhs. n. Chr. Geb., 104. BWPr 1948, 16 Abb. 11; 30 Abb.26.
379. Vgl. oben Anm. 372 auß=sserdem W. G. Lukonin, Persien II, München - Genf - Paris 1967, Abb. 135. 136.
۳۸۰. این حالت توجه "هرتسفلد" را نیز (Am Tor, 43) جلب کرده بود. اما او در اینجا ظاهراً یک نگین نقش برجسته را با نگینی نفر شده اشتباه می‌گیرد، اگر که اشتباه گرفتن پیکرها را از نظر درک جهت در چرخش معمول سنگ تراشی توصیف کند.
381. Vgl. neben den berühmtesten Strücken, wie dem Augustus - Kameo und der Gemma Augustea (z. B. EAA II 288 ff. s. v. Cammeo Abb. 431 - 433) vor allem auch Kameen des 4. Jhs.; Bruns a. O. 16 Abb. 12; 19 Abb. 14; ferner a. O. Abb. 24 (Nero oder Caracalla).
۳۸۲. اولین تردید در نسبت دادن شاپور اول را قبلاً زاره در زاره و هرتسفلد، 75 Sarre / Herzfeld که شخص ساسانی را به عنوان شاپور سوم گرفته است، داشته است. هرتسفلد در Am Tor قصد ندارد پادشاهی را شناسایی کند، ولی نگین را کاری مربوط به قرن سوم میلادی می‌داند - "هارپر"، 25,1966-67 Harper, BMetrMus آن را به اواخر قرن سوم یا اوایل قرن چهارم تاریخ گذاری می‌کند.
383. The Metropolitan Museum of Art, Guide to the Collections, Ancient Near Eastern Art, New York 1966, 38 Abb. 61. Sasanian Silver, Ausstell. Kar. Michigan Museum of Art, Ann Arbor 1967, 132f. Nr. 50.
384. BMetrMus 25, 1966 - 67, 136 ff.
385. Pope, SPA Taf. 211; Erdmann, JbPreußks 57. 1936, 201 Abb. 3 (Washington, Freer Gallery); A. U. Pope, Masterpieces of Persian Art, London 1960. 57 Taf. 37 (Slg. Mrs. C. Timken - Burnett). - Vgl. eine Schale in LosAngeles, Sasanian Silver, Ausst. - Kat. Michigan 1967, Nr. 10.
386. J. P. C. Kent, NumChron 6. ser. 19, 1959. 109 ff.
387. R. Dellbrück, Spätantike Kaiserporträts, Berlin - Leipzig 1933, 26f. Taf. 12, 1.2; M. Hirmer / J.P.C. Kent / B. Overbeck / A.U. Stylow, Die römische Münze, München 1973, 68 Taf. 152 Nr. 699 / 700.
388. Göbl, Triumph 14f.
389. AFF 178.180. - Hingewiesen werden soll auf die Einsetzungsszene des Sol durch Mithras auf dem rechten

Pfeiler eines mithräischen Kultreliefs aus Virunum -Klagenfurt: Vermaseren, CIMRM II Mon. 1430 Abb. 366 (4. Szene von oben). Heir faBt Mithras zusätzlich zu deriunctio dextrarum Sol mit der Hand an dessen linke Schulter. Eine detaillierte Behandlung des Problems der dextraum iunctio bzw. der dexiosis bei M. Le Glay, Actes du 2^e Congres Internat. Etudes Mithriaques, ActaIr 171978, 279 ff.

390. OrSuec 5, 1956. 92; ANRWII Principat 9,1 (1976) 255, 265 f.; V. Langlois, Collection des historiens orientales armeniens anciens et modernes I, Paris 1881, 282; H. P. L' Orange Scheint der erste gewesen zu sein. der Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo 1953, 158, die Wichtigkeit der Handreichung an dieser Stelle herausgestellt hat; G. Widengren, Die Religionen Irans, Stuttgart 1965, 120 übersetzt hier zu wörtlich. 391. Die Stellen zusammengetragen von F. Cumont. Textes et monuments figures relatifs au culte de Mithra I, Brüssel 1899, 173 Anm. 6; Widengren, ANRW II Principat 9,1,255 erklärt auch die kommagenischen Dexiosisreliefs m. E. überzeugend aus dem iranischen Vasalleneid und steht damit im Widerspruch zu der derzeitigen deutschen Kommagene - Forschung, nach der die Dexiosis ein Begrüß=ssungsgestus sein soll. Den Widerspruch, der sich bei einer Interpretation der kommagenischen Dexiosis als Begrüß=ssung allein schon bei einem Vergleich mit kommagen. Münzen ergibt, erkannte bereits Cumont a. O.: Späte Bronzemünzen zeigen das Bild zweier sich fassender und ein Kerykeion haltender Hände, dazu die Aufschrift >Pistis< (= concordia), s. Head, HN² 776 (1. Aufl. 653) u. Wroth, BMC Galatia, Cappadocia and Syria XLVIII 112 Taf. 15, 7. Zum gegenwärtigen Stand der Forschung über die Kommagenischen Dexiosis - Darstellungen s. Le Glay a. O. (Anm. 389) 301 Anm. 79. Das Problem verdiente eine umfassende monographische Behandlung.

392. M. J. Vermaseren. Mithriaca III, The Mithraeum at Marino (= EPRO 60, 1982) 79; ders., Mithras, Geschichte eines Kultes, Stuttgart 1977, 78. 111f.

393. AFF 177.

394. Zu den manus velataes. ausführlich A. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im röm. Kaiserreiche, Darmstadt 1980, 33ff.

395. Maricq, Syria 35, 1958, 308; Vgl. J. Cage, La montee des Sassanides, Paris 1964, 286.

396. Triumph 14f.

397. Herzfeld, Am Tor Taf. 30: Fukai / Horiuchi, Taq - i Bustan II, Taf.

۳۹۸. خطاب با عنوان برادر می تواند در اینجا محتملاً در مفهوم به اصطلاح فامیل پادشاه قابل درک باشد که در دوره هخامنشی طایفه ویژه متاری معنی می دهد و به مفهوم فقط بستگان همخون پادشاه نیست.

399. So Herzfeld, Am Tor 43.

400. So Göbl. Triumph 22.

ب. جنبه باستان‌شناسی و تاریخی تصاویر جنگ سواران

بخش اول: زمینه باستان‌شناسی

تشریح تصویر جنگ سواران در هنر کهن ایران را بدون پرداختن مختصر به مسئله جنگ‌افزار و تجهیزات سوار ایرانی، به ویژه در فاصله زمانی پارت و ساسانی که در اینجا مطرح است، مشکل می‌توان پایان یافته تلقی کرد. در مورد سواره نظام زره‌پوش هخامنشی در فصل بعد در ارتباط با دیدگاه تاریخی درباره سوار نظام زره‌پوش ایرانی صحبت خواهیم کرد. ویژگی سواره نظام زره‌پوش، یا بهتر گفته شود سوار و اسب زره‌پوش که برای اولین بار در دوره پارت پدید آمد، در این بود که سوار و اسب هر دو زره‌پوش بودند.^۱

پوشاندن کامل اسب و سوار با زره مشروط به تکنیک‌های گوناگون ساخت زره است، چون به خودی خود پیدا است که قسمت‌هایی از بدن باید بیشتر از بقیه حفظ شود و در درجه اول باید تحرک اندام‌ها محفوظ بماند. البته همه انواع قابل تشخیص ساخت زره به گروه زره‌های فلزی حرکت دارای تعلق دارند که برای اولین بار به وسیله «ج. آلفس» (J. Alf) به طور خلاصه بررسی شده‌اند، در حالی که زره‌های تشکیل شده از کفه‌های کوچک ویژه محدوده تمدن یونانی - رومی برای ایرانیان باستان ظاهراً ناشناس بوده‌اند.^۲ ما اکنون زره یک سوار و اسب سراپا زره‌پوش واقعی را متشکل از انواعی در شکل زره‌های پولکی^۳ (پولک‌های فلس مانند)، تیغه‌ای^۴ (تیغه‌های مستطیل شکل کوچک) و حلقه‌ای یا زنجیری^۵ (زنجیربافت) می‌یابیم، ضمن اینکه اندام‌های حرکت دار بدن به وسیله زره‌های ناودانی^۶، شکل گرفته از استوانه‌های کامل یا نیم استوانه‌های منطبق بر هم حفظ می‌شدند. اگر نوع ساخت زره را مورد مطالعه قرار دهیم، بدین ترتیب آنها را چنین می‌یابیم:

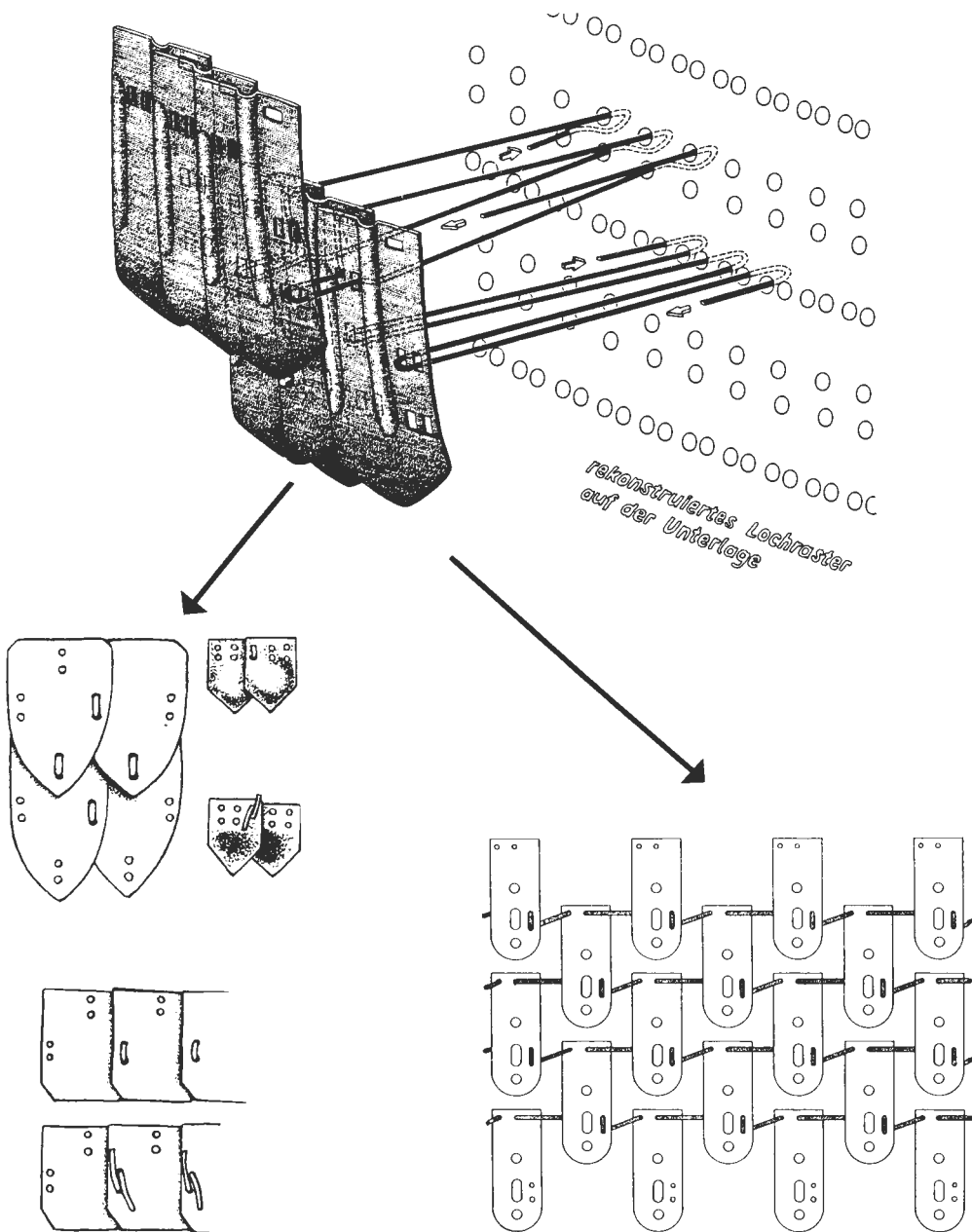
۱- زره پولکی (ساخته شده از پولک‌های فلس مانند)

زره پولکی را به عنوان نوعی زره که پشت و کمر را می‌پوشاند در روی بیشتر نقش برجسته‌های ساسانی و همچنین در نقاشی سوار و اسب سراپا زره‌پوش دورا - اوروپوس می‌یابیم. در نقاشی مذکور زره‌های ناودانی که به شکل عمودی نظم داده شده‌اند قسمت شکم را نیز حفظ می‌کنند^۷ (شکل ۱۰)، در غیر این صورت همواره پیراهنی زرهی از پولک‌های فلس مانند مطرح است که تا وسط ران‌ها بلندی دارد و سواران پارتی نقش برجسته‌های فیروزآباد (آلبوم عکسها، ۶) در حامل درفش سلطنتی نقش برجسته «هرمز دوم» در نقش رستم و در سوار حمله ور شده قسمت زیرین نقش برجسته دو صحنه‌ای نقش رستم، قسمت سر را هم تا حد آزاد گذاشتن فقط چهره می‌پوشاند. زمینه تصویر "NBI" کنیسه دورا - اوروپوس (آلبوم عکسها، ۱۷) در این مورد آگاهی می‌دهد که یک چنین پیراهن زرهی پولکی فرق سر را

هم می‌پوشاند. در هر حال در نقاشی دیواری کنیسه، سه جنگجوی فلسطینی که انتقال صندوق شرایع یهودیان را مراقبت می‌کنند به چنین زره‌ای مجهز هستند. کاسکت‌ها و سایر کلاه‌های نظامی ظاهر شده در روی نقش برجسته‌های ایرانی با این ترتیب در روی زره پولکی حافظ فرق سر بر سر نهاده شده است. همان طور که نقاشی دیواری دورا-اوروپوس نشان می‌دهد، یک زره ساخته از پولک برای اسب نیز مورد استفاده بوده است و امکان دارد که روی نقش برجسته فیروزآباد جلّ اسبهای سواران پارتی روی چنین زره‌ای را بپوشانند. در هر حال این جلّ‌ها فاقد پوشش ساق، ویژه جل‌های از پائین بسته ساسانی هستند. که در جل‌های زرهی از جنس فلز مانع حرکت اسب بوده است. از برج شماره ۱۹ حصار شهر در دورا-اوروپوس دو جلّ زرهی اسب که به خوبی محفوظ مانده است و همچنین بقایایی از یک جلّ سوم به دست آمده است که زیرانداز همراه آنها از بین رفته بود. از دو جلّ محفوظ مانده، یکی از پولک‌های برنزی و دیگری از پولک‌های آهنی شکل گرفته است که به هر دو نوع کتانی ضخیم چسبیده بود.^۸ آنها هر دو در برش یکسان و مربوط به بخشهایی برای تنه هستند، در حالی که بخشهای اصلی مربوط به گردن و پلاک‌های روی پیشانی حافظ سر به همراه آنها پیدا نشدند. ضمناً در مورد جل‌های شماره یک این احتمال وجود دارد که قسمت روی کپل اسب را هم جلّی ویژه آن قسمت می‌پوشانده است.^۹ هر دو جلّ، همان طور که در این باره از روایت‌های قدیمی نیز در می‌یابیم، از پائین باز هستند.^{۱۰} جلّ‌های ویژه زین در امتداد قسمت وسط بُرش داشته‌اند و دارای تسمه چرمی پهن (تنگ) در جایی بوده‌اند که روی کمر اسب قرار می‌گرفته است. به انتهای آن نیز یک حفاظ به شکل سه گوش از پولک‌های فلس مانند برای حفظ دم متصل بوده است. در جلّ شماره یک روی تسمه چرمی وسط، پشت بُرش زین، یک حلقه چرمی تعبیه شده بود که در آن «بروخوس»^{۱۱} (Brochos) وصف شده قدیمی سواره نظام زره‌پوش ایرانی، باز شناخته می‌شود. این همان گیره‌ای است که نیزه سنگین در آن جا داده می‌شده است. از آنجا که زره‌های دورا-اوروپوس ظاهراً زره‌هایی را به نمایش می‌گذارند که در زمان تصرف شهر به وسیله «شاپور اول» در سال ۵۶ میلادی در همان موقع در دست تعمیر بوده‌اند، در نتیجه به احتمال زیاد می‌توانند به نیمه اول قرن سوم تاریخ گذاری شوند.

علاوه بر این می‌تواند برای بقایای زره‌های پولکی محدوده تمدن در ایران تاریخگذاری مختلفی ارائه شود. در زرادخانه «آی‌خانم» (Ai-Hanum) همراه با سایر قطعات زره، بقایای یک زره نمدی به دست آمده است که در آنجا می‌تواند به ۱۵۰ قبل از میلاد تاریخ گذاری شود.^{۱۲} بقایای دیگری از زره‌های پولکی به «چریک رباط» (Čizik Rabat) در «خوارزم»^{۱۳} (Choresmien) و «نیسا»^{۱۴} پارتی مربوط هستند. از «گُردیون» (Gasdion) بقایای یک زره قسمت سینه، ساخته شده از پولک‌های تخم‌مرغی شکل شناسایی شده که در آنجا در لایه ایرانی (هخامنشی) به دست آمده است^{۱۵} و بدین ترتیب می‌تواند تصویری به دست دهد که قبا‌های آستین‌دار زرهی با پولک‌های آهنی فلس مانند که «هرودوت» (Herodot VII 61) برای ایرانیان ادعا می‌کند، از چه کیفیتی برخوردار بوده است.

«ماسیستیوس» (Masistios) فرمانده سواران ایرانی در جنگ سواره نظام در «کیتاریون» (Kitharion) زره‌ای پولکی از طلا بر تن داشته است («هرودوت»، Herodot IX22).^{۱۶} پولک‌های طلایی مورد تاکید خاص «هرودوت» در این زره، به تعداد بسیار کم نیز - یعنی تا حدی که به وسیله



شکل ۹ تکامل سیستم زره در شرق نزدیک و شرق منطقه دریای مدیترانه. آ) صفحات برنزی محکم شده روی چرم، کامیدالوز/لبنان اواسط قرن دوم قبل از میلاد، طبق ونتزک، بخش ب، پانویس ۲۲ در اینجا. ب) زره پولکی، باگیره‌های فلزی روی زیرکاری محکم، رومی. طراح، ز. رابینسون بخش ب، پانویس ۳-۳. ث) زره تیغه‌ای، برداشت آزاد، صفحات کوچک در روی زره یا تسمه‌های چرمی.

سربازان غارتگر مقدونی به جا گذاشته شده است - در تخت جمشید پیدا شده است.^{۱۷} کاوشگران صد قطعه غالباً بسیار کوچک از پلاک‌های آهنی مطلاً نیز در مجموعه گنجینه به دست آوردند. علاوه بر آنها ۱۱ قطعه پلاک برنزی، صدها قطعه کوچک و متوسط آهنی و تعداد معدودی پلاک‌های طولی که «اشمیدت» (E.F.Schmidt) به عنوان قطعاتی از زره اسب تشخیص داده^{۱۸} کشف شده است. «او.چرننکو» (E.V.Černenko)^{۱۹} متقابلاً مشخص کرده است که اندازه‌های مختلف پولک‌های زره‌های تخت جمشید با بقایای زره (قسمت تنه) «سکایی» تطبیق دارند. همچنین بقایای زره پولکی^{۲۰} به دست آمده از تخت جمشید توسط «د.استروناخ» (D.Stronach) ادعای «هرودوت» را در مورد جنگ افزار ایرانیان در دوره هخامنشی مورد تأیید قرار می‌دهند. اینکه ساخت زره پولکی در شرق کهن خیلی پیش از ایرانیان معمول بوده است، نیاز به توضیح بیشتری ندارد، به ویژه که مسئله قدمت زمان پیدایش آن در حال حاضر مورد بحث است.^{۲۱} آنچه که می‌تواند معتبر باشد این است که این تکنیک هم در آسیای نزدیک^{۲۲} و هم در مصر^{۲۳} حدود اواسط هزاره دوم قبل از میلاد شناخته شده بوده است. در هر حال باید پولک‌های فلزی اولیه بر اساس نتیجه‌گیری از ترتیب سوراخ‌ها، با تسمه چرمی روی یک زیره محکم، دوخته شده باشند. از این رو به نظر می‌رسد که اتصال بعدی پولک‌ها با گیره‌های فلزی و همچنین اتصال آزاد پلاک‌های کشیده شده زره‌های تیغه‌ای به تسمه‌های چرمی یا زه تکامل یافته باشد (شکل ۹).

۲- زره تیغه‌ای (ساخته شده از تیغه‌های مستطیل شکل کوچک)

در میان آثار تاریخی مشاهده شده در اینجا این نوع زره با چنین ساختی در «خالچیان» وجود دارد (شکل ۸). در اینجا اسب سوار زره‌پوش در وسط حفاظی برای گردن با تیغه‌هایی رو به بالا دارد، در حالی که اصل تنه به وسیله یک زره پولکی پوشیده شده است. تیغه‌های زره اسب سوار سراپا زره‌پوش «تنگ سروک» (آلبوم عکسها ۳، ۴) نیز هر کدام به تنهایی رو به بالا است. «ج. آلفس»^{۲۴} بر اساس عکسهای «سرآورل اشتین» تشخیص داده است که در این میان تیغه‌ها مستطیل شکل هستند. از این رو برجستگی‌های انتهایی سمت بالای هر یک از تیغه‌ها می‌توانند فقط محل خروجی بخشی از بندها یا زه‌ها در یکی از اتصال‌های ساده نمایش داده شده باشند، ولی نه محل پرچ به آن صورت که آلفس کمی نسنجیده نوشته است.^{۲۵} سوار «تنگ سروک» نیز به وسیله زره‌ای ساخته از تیغه‌ها حفظ می‌شود که در روی سینه به وسیله نمدی که گردن را هم می‌پوشاند، پوشیده شده است.^{۲۶}

کلاهخود و اسب کاملاً زره‌پوش سوار نقاشی دیواری دورا-اوروپوس نیز به نظر می‌رسد که از تیغه‌های مستطیل شکل ساخته شده باشد. از همین محل کشف نیز بقایایی از یک زره با تیغه‌های مستطیل شکل از جنس چرم به دست آمده است که باید به حفاظی برای ران تعلق داشته باشد.^{۲۷} در صحنه‌های جنگ سواران ساسانی قرن سوم و چهارم به نظر نمی‌رسد که با زره ساخته از تیغه‌ها برخورد کنیم، بلکه ابتدا مجدداً در تصویر سوار طاق بستان (آلبوم عکسها، ۱۵، ۱۶) و در بقایای زره «قصر ابونصر»^{۲۸}، یعنی زودتر از قرن پنجم با آن رو به رو نمی‌شویم. «ب.توردمان» (B.Thordeman) در مطالعات اساسی خود راجع به زره‌های تیغه‌ای به این نتیجه رسیده است که این نوع زره با چنین ساختی در واقع در اوایل قرون وسطا از آسیای مرکزی به شرق و همچنین اروپا بسط یافته است، ولی اصل آن در آسیای شرقی قابل

جستجو است.^{۲۹} در واقع در اینجا به نظر می‌رسد که زره ساخته شده از تیغه‌های مستطیل شکل که در دوران پارت نیز در «پالمیرا» غالباً قابل تأیید است،^{۳۰} بر سستی طولانی متکی است که تا اوان دوره آشوری می‌تواند پی گرفته شود. در روی نقش برجسته‌های آشوری این نوع زره به وسیله تقسیمات عمودی - موازی یک یک تیغه‌ها و امتداد عرض تسمه‌ها به شکل افقی به روشنی قابل تشخیص است، ضمن اینکه در حقیقت تسمه‌های عرضی غالباً با یک طرح جناقی که با آن باید بافت تسمه‌ها نشان داده شده باشد، اجرا شده‌اند.^{۳۱}

در دوره حکومت «آشور نصیر پال دوم» (۸۸۳-۸۵۹ قبل از میلاد) زره ساخته از تیغه‌های مستطیل شکل برای اولین بار در شکل قبا‌های بلند تا حد قوزک پا ظاهر می‌شود که سر را تا حد آزاد مانده چهره در قسمت پائین کلاهخود می‌پوشانده است.^{۳۲} بازوهای نقش‌های تصویر شده چون مربوط به تیراندازان با کمان است بدون پوشش است. قبا‌های بلند زرهی دوره حکومت «شلمانصر سوم» (۸۵۸-۷۲۷ قبل از میلاد^{۳۳}) نیز همین شکل هستند، فقط آنها سر را نمی‌پوشانند. از زمان «تیلگات پیلسر سوم» (۷۴۵-۷۲۷ قبل از میلاد) قسمت اصلی تن‌پوش زرهی به مقدار زیادی کوتاه شده و فقط تا حد روی نشیمنگاه رسید.^{۳۴}

بنابراین اگر ساخت زره تیغه‌ای دوره پارت الزاماً در ارتباط با سستی طولانی قرار داده شود که دست کم تا قرن نهم قبل از میلاد کشیده می‌شود،^{۳۵} در این صورت این مسئله مطرح است که آیا ظهور مجدد این تکنیک در اواخر دوره ساسانی بایستی در ارتباط با همان سنت درک کرده شود. زره طاق بستان که فقط پای جلوی اسب را می‌پوشاند، به نظر می‌رسد که دست کم در برش، اصالت آسیای مرکزی داشته باشد (به الف، بخش اول، ۶، نگاه کنید) و بدین ترتیب تکنیک ساخت زره تصویر شده طاق بستان نیز ممکن است از آنجا گرفته شده باشد. اینکه آسیای مرکزی دسته کم در قرن ششم و هفتم باید مرکز مهمی برای تکنیک ساخت زره تیغه‌ای بوده باشد، جایی برای سئوال باقی نمی‌گذارد. در اینجا ما روی نقاشی‌های دیواری «سغدی» آن عصر^{۳۶}، زره‌هایی می‌یابیم که تک تک تیغه‌های مستطیل شکل آنها در طول لبه‌های منطبق بر هم یک سمت، انحناى تاکنون ناشناخته‌ای به شکل یک یا حتی دو «S» را نشان می‌دهند که بدین ترتیب ظاهراً باید به تک تک تیغه‌ها فرم چسبندگی به ویژه خوبی، به خصوص روی برجستگی‌های بدن انسان یا اسب بدهد.^{۳۷} علاوه بر این تیغه‌های مستطیل شکلی ساخته شده این چنین ظریف نوعی قابلیت خم کردن، به آن شکل که مورد دلخواه برای کلاهخودها است، ایجاد می‌کنند.^{۳۸}

البته مشابه انحناى مشاهده شده در طول لبه آزاد تیغه‌های زره اسب طاق بستان و همچنین بقایای زره بدست آمده از قصر ابونصر را قبلاً در پیکره‌های «پالمیرا»، خصوصاً در روی نقش برجسته‌های خدایان عرب^{۳۹} که ترجیحاً زره‌های تیغه‌ای بر تن داشته‌اند، می‌یابیم. به نوع زره بر تن خدای پالمیریایی باید به ویژه اشاره شود، چون زره در اینجا تمثیلی برای حفظ و ایمنی مورد درخواست از خدایان است^{۴۰} و به همین دلیل اگر در اینجا زره تیغه‌ای از قدیم شایان احترام به زره کفه‌ای یونانی - رومی ارجحیت داده شده، قابل درک است.^{۴۱} در مورد اینکه پس از سقوط «پالمیرا» نیز شناخت تکنیک ساخت زره تیغه‌ای در شرق نزدیک کاملاً از بین نرفته است قبلاً صحبت کرده‌ایم (الف، بخش اول، ۶، سوم را نگاه کنید). یافته‌های اصلی زره‌های بعدی از یک سو از آسیای مرکزی به کره و ژاپن و از سوی دیگر کمی جلوتر به

طرف غرب به ایران و منطقه دریای سیاه، مجارستان^{۴۲} و شمال ایتالیا تا اروپای مرکزی می‌رسند. عبارت «زاوا» یا «زبا» (Zaba) که برای اولین بار در به اصطلاح «تاکتیکا» (Taktika)، دستورالعمل‌های نظامی بیزانس، ظاهر می‌شود، ظاهراً با پیدایش ملل جدید قلمروی گویش «اورال - آلتایی» در شرق نزدیک و اروپا در ارتباط است. «پ.شراینر» (P.Schreiner) در اینجا بر اساس قسمتی از «استراتژی‌گون» (Strategikon) «نیکفوروس» امپراتور بیزانس، نشان داده است که «زبا» در واقع باید به معنی زره تیغه‌ای باشد^{۴۳} که سپس در مفهوم گردآوری شده عمومی، زره یا پیراهن زرهی معنی می‌دهد. از بخشی از «تاکتیکای» ماوریکیوس (Maurikios Takt.I2) که در آن به روشنی صحبت از یک «زبا» است که تسمه‌هایی از آن رد شده است، نتیجه گرفته می‌شود که اشتباه گرفتن با زره پولکی غیرممکن است.^{۴۴}

۳- زره زنجیری (ساخته شده از حلقه‌های فلزی)

با وجود اینکه در ادبیات قدیمی تر گاه این عقیده ابراز شده است که زره زنجیری ابداعی ایرانی است^{۴۵}، ولی تاکنون مدرکی برای شناخت ساخت این نوع زره پیش از دوره ساسانیان در شرق کهن ارایه نشده است. نقش برجسته صحنه جنگ «تنگ آب» در فیروزآباد (آلبوم عکسها، ۵-۸) که در روی آن سواران ساسانی همگی زره‌های آستین بلند بر تن دارند، در حال حاضر احتمالاً قدیمی‌ترین سند تصویری برای ساخت زره زنجیری در شرق نزدیک است. تقریباً همزمان با نقش برجسته، بقایایی از زره‌های زنجیری در دورا - اوروپوس به دست آمده است. در آنجا در سومین فصل کاوش زمستان ۱۹۲۹/۳۰ قطعه‌ای از زره زنجیر بافت کشف^{۴۶} شد که متأسفانه به شدت زنگ زده بود و از این رو آنچه که به فرم اصلی‌اش مربوط می‌شد، دیگر قابل تشخیص نبود. بعداً در کاوشهای اطراف برج ۱۹ در خندق مربوط به رومی‌ها بقایایی از زره‌های زنجیری یک جنگجوی ایرانی^{۴۷} و همچنین گروهی از سربازان کمکی^{۴۸} رومی که همگی در پیکارهای ضمن محاصره شهر به وسیله ایرانیان در سال ۲۶۵ میلادی در خندق‌ها سقوط کرده بودند، پیدا شدند. زره زنجیری جنگجوی ایرانی تا زیر کمر می‌رسید، دو طرف پائین آن حاشیه داشت و دارای آستین‌هایی بود که تا زیر مفصل آرنج می‌رسیدند. علاوه بر این قطعه مشبکی (شبکه‌ای از حلقه‌ها) به کلاهخود متصل شده بود که کلاهخود را نه فقط بدین وسیله، بلکه به سبب فرم تخم‌مرغی کشیده‌اش نیز پیشروی برای نوع کلاهخودهای نوک تیز دوره اسلامی به نظر می‌آورد. بقایای یک بافت زنجیری قرن دوم قبل از میلاد متعلق به آرامگاه «الصومعه» در «نومیدیان» که توسط «ج.ویوریک» (G.Waurick) چاپ و منتشر شده است نیز نمی‌تواند برای روشن ساختن مشکل حاضر کمک چندانی باشد.^{۴۹} این بقایای زره در منطقه‌ای که کشف شده از یک سو بدون پیشرو و مشابه از نظر زمانی است و از سوی دیگر احتمال نمی‌رود که در اینجا سنت‌های شرقی بنیان پیدا کرده باشند. در هر حال ظرافت غیر عادی این بافته آهنی با حلقه‌هایی به قطر بسیار کم حدود ۳-۴ میلی‌متر، مشابه خود را در ۶ قطعه باقی مانده کوچک از تالار هدایای وقفی «سایموتریک» (Samothrake) می‌یابد. در اینجا حتی حلقه‌های ظریف‌تری به قطر فقط ۳ میلی‌متر در حجم تقریباً غیر قابل تصور ترکیب پیدا کرده‌اند.^{۵۰} «ک.لمان» (K.Lehmann) تکنیک زره زنجیری «سایموتریک» را با «سلت‌ها» (گال‌ها) که از قرن سوم

قبل از میلاد در محدوده یونانی به دوره گردی مشغول بودند، در ارتباط قرار داده است و بدون شک قلمرو فرهنگ «سلتی» باید به عنوان یک مرکز قدیمی برای تولید زره زنجیری مد نظر قرار گیرد. اینکه آیا چنین نمونه های ظریفی مثل «الصومعه» و «سایموتریک» بدین ترتیب آثار «سلتی» و تصویر پیراهن های زرهی زنجیربافت «سلتی» اصل را به نمایش می گذارند، در هر حال جای تردید است. بقایای زره های زنجیری «سلتی» در روی نقش برجسته های نرده تالارهای معبد «آتنای پرگامون» در هر حال بافتی بسیار خشن دارند.^{۵۱} از این رو بیشتر حدس زده می شود که کارگاه های یونانی این تکنیک در اصل بیگانه را به خود اختصاص دادند تا آن راحتی ظریف تر سازند و چنین زره هایی را سپس به ویژه برای «بربرهای» خریدار، تولید کنند.^{۵۲}

همان طور که کارهای جدیدتر مرتبط با این موضوع نشان می دهند، در کنار قلمروی فرهنگ «سلتی» باز هم دو مرکز قدیمی تولید زره زنجیری وجود دارند که جایگاه آنها باز هم در اروپای کهن است و اولی قلمروی فرهنگ «سرمتی»^{۵۳} و دومی «اتروسکی - ایتالیایی» یا رومی است.^{۵۴} قدیمی ترین یافته از قلمروی فرهنگ «سرمتی» (واز جورینا گورا، Vasjorina Gora) در شبه جزیره تامان (Taman)^{۵۵} از قرن چهارم، سوم قبل از میلاد سرچشمه می گیرد، یعنی تقریباً از زمان مشابهی مثل احتمالاً قدیمی ترین نمونه مربوط به فرهنگ «سلتی» که حدود ۳۰۰ قبل از میلاد تاریخگذاری می شود.^{۵۶} اضافه بر آن از زمانی که «ه.راسل رابینسون» (H. Russel Robinson) به قطعه ای از یک زره زنجیری ابتدایی از «اتروریا» اشاره کرده است^{۵۷}، بیش از بیش روی قلمروی تمدن ایتالیایی به عنوان مرکز قدیمی تولید زره زنجیری حساب کرده می شود. این زره که در موزه نظامی پاریس قرار دارد و باید متعلق به قرن پنجم، چهارم قبل از میلاد باشد، از ردیف های عمودی حلقه های دوپل تشکیل شده است که ابتدا پس از هر سه ردیف، به شکل افقی نیز به هم متصل هستند. در هر حال مدرک «م.ت. وارو» (Varro, de Ling. Lat. VII 6) (قرن اول قبل از میلاد) در مورد اینکه رومی ها زره زنجیری را از «سلت ها» گرفته اند قابل تردید است، به ویژه که هم مدارک چاپی و هم مدارک تصویری در مورد زره های زنجیری رومی تا به دوره قرن دوم کشیده می شوند. در هر حال قدیمی ترین تصاویر سواران اثر تاریخی «آئه میلیوس پاولوس» (Aemilius Paullus) در دلفی (کمی پس از ۱۶۷ قبل از میلاد^{۵۸}) تقریباً همزمان با ارائه زره های «سلتی» در روی نقش برجسته های نرده «پرگامون» هستند. پس در نتیجه اگر رومی ها زره زنجیری را نسبتاً زود شناخته باشند و این زره نه فقط در طول تمام دوره جمهوری، بلکه بعداً نیز موجودیت خود را حفظ کرده^{۵۹} باشد، در این صورت واضح است که زره زنجیری سواران ساسانی در صحنه جنگ نقش برجسته تنگ آب را باید برگرفته از رومی ها دانست. با این وصف این پذیرش باید فقط در حد تکنیک باقی مانده باشد، چون همان طور که قبلاً گفته شد پیراهن های زرهی ساسانی در روی نقش برجسته فیروزآباد آستین بلند هستند و زره های رومی بر عکس آستین کوتاه دارند، در حالی که زره های «سلتی» نقش برجسته های «پرگامون» در نهایت بدون آستین هستند.

همان طور که گفته شد زره زنجیری به دست آمده جنگجوی ایرانی دورا - اوروپوس آستین های کوتاه دارد. علاوه بر این یک قطعه زره مشبک (بافته شده از حلقه ها) به کلاهخود مربوطه متصل شده است (شکل ۶ ب) که کلاهخود نه فقط بدین ترتیب بلکه به سبب فرم تخم مرغ شکل کشیده اش

پیشروی برای نوع کلاهخودهای نوک تیز دوره‌های خیلی بعد به نظر می‌رسد.^{۶۰} کلاهخود از دو کفه شکل گرفته است و بدین ترتیب با نوع کلاهخودهای رومی مخصوص رژه که بعداً در مورد آنها صحبت خواهیم کرد مطابقت دارد. نمایش زره زنجیری در روی نقش برجسته فیروزآباد فقط در سواران ساسانی و فقدان آن در سربازان پارتی در همه جا، احتمالاً از نظر تبلیغاتی نیز قابل درک است، بدین مفهوم که خواسته شده است در جنگ افزار پارتیان از نظر ظاهری تنزل داده شود. برای اینکه ساسانیان زره زنجیری را تازه وارد کرده باشند، در هر حال در بدو امر اجباراً دلیلی وجود ندارد. چشمگیرتر اینکه زره زنجیری در روی نقش برجسته‌های ساسانی دوره بعد از نظر زمانی و همچنین روی نگین پاریس (آلبوم عکسها، ۱۹) وجود ندارد و بعداً دوباره در روی متأخرترین نقش برجسته سواران، یعنی نقش برجسته طاق بستان ظاهر شده است. با این وصف برش زره سوار طاق بستان از برش زره‌های نقش برجسته‌های فیروزآباد کاملاً متمایز است. زره مورد بحث پیراهنی است با بافت زنجیری که تا روی زانو می‌رسد و از لبه زیرین کلاهخود که فقط چهره را آزاد می‌گذارد آویخته است. همان طور که با مشاهده اثر تاریخی مشخصاً دیدیم زره سوار و اسبش ردیفی از مشخصات را نشان می‌دهند که ظاهراً منشاء آسیای مرکزی دارند.^{۶۱} از این رو زره سوار طاق بستان با بافت زنجیری می‌تواند مربوط به نفوذ شیوه‌های جدید جنگ در آسیای مرکزی باشد و ربطی به سنت دائمی جنگ افزار ساسانی نداشته باشد. در هر حال ما روی نقاشی‌های دیواری «پنجکنت»^{۶۲} (Pandjikent) و بعداً نیز در گنجینه سیمین شاهزاده فاتح «ناگی سنت میک لوس»^{۶۳} (Nagy Szent Miklos) بازره بافت زنجیری رو به رو می‌شویم.

۴- زره ناودانی (ساخته شده از نیم استوانه‌ها)

در واقع شاخص‌ترین و چشمگیرترین قسمت زره سوار سراپا زره‌پوش ایرانی زره‌های دست و پا در شکل گیره‌های مطبق از فلز یا دقیق‌تر گفته شود در شکل نیم استوانه است.^{۶۴} این نوع ساخت زره که به اندام‌های حرکتی، اجازه حرکت لازم را می‌دهد در کنار تصاویر معرفی شده در اینجا بیشتر از همه روی سکه‌های پادشاهان کوشانی یافته می‌شوند.^{۶۵} اصولاً قطعات جداگانه چنین زره‌هایی برای دست و پا قوسی‌نعلی شکل داشته‌اند، قسمت پشت آنها باز بوده و دارای زیره‌ای از کتان خشن یا چرم بوده‌اند. این شناخت را به ویژه از یافته‌هایی اصلی که قدیمی‌ترین نمونه‌های آنها از گورهای جنوب روسیه به دست آمده‌اند و بدین ترتیب قدمت بیشتری از قدیمی‌ترین نقش‌های تصویر شده به جا مانده دارند، به دست می‌آوریم.

از «کورگان» (Kurgan) «کول - اوبه» (Kul - Oba)، (نیمه دوم قرن چهارم قبل از میلاد) قسمت جلوی یک زره پا که از ۹ طوقه بسیار کوچک (آهن با طلا که تشکیل لبه‌ای طلائی داده است) تشکیل می‌شود و همچنین قطعه‌ای از یک کف پای آهنین با سرپنجه‌ای برای حفظ انگشتان پا به دست آمده است.^{۶۶} «ا. دماین» (A. Demmin) تصویری از یک حفاظ برنزی برای بازو (زره بازو) متعلق به مجموعه «بن اشتتن» (Bonstetten) در «برن - سوئیس» تهیه کرده است که از ۱۲ نیم استوانه تشکیل می‌شود و احتمالاً کاری یونانی تلقی می‌شود.^{۶۷}

از زرادخانه «آی خانم» یک ساق پوش آهنین با سر پنجه تیز و طوقه‌ای کامل برای بخش زیرین^{۶۸} پا که حدود ۱۵۰ قبل از میلاد قابل تاریخ گذاری است به دست آمده است. این بخش از زره که تقریباً به طور کامل باقی مانده است به خوبی اجازه می‌دهد اتصال مطبق هر یک از نیم استوانه‌ها از پائین به بالا را تشخیص دهیم و این بدون شک به قصد جلوگیری از فرو بردن سلاح به وسیله جنگجویان پیاده بوده است.^{۶۹} همان طور که در واقع از «پلوتارخ» (Plut. Lucullus 28,4) بر می‌آید^{۷۰} سواران زره پوش ایرانی در مبارزه نزدیک به ویژه از پائین بیشتر در خطر بوده‌اند. در هر حال به نظر می‌رسد که اتصال مطبق تک تک نیم استوانه‌ها عموماً از پائین به بالا کاربرد داشته است، چون دو آستین زرهی^{۷۱} به دست آمده از آهن در «تاکسیلا - سیرکاپ» (Taxila-Sirkap) متعلق به قرن اول میلادی اتصالی مطبق را نشان می‌دهند. در «چریک»^{۷۲} رباط در «خوارزم» بقایایی از ۱۴ نیم استوانه آهنین به هم جوش خورده به دست آمد که احتمالاً زره قسمت بالای ساق پا است^{۷۳}. «س.پ. تولستوف» (S.P. Tolstov) این یافته را به اواخر قرن چهارم - اوایل قرن سوم قبل از میلاد تاریخ گذاری کرده است. با این وصف این تاریخ گذاری نتیجه یک بحث تاریخی است و از این رو نیز به وسیله دیگران رد شده است.^{۷۴} حال اگر تشخیص «تولستوف» در تاریخ گذاری بقایای یافته از «قیرگ رباط» صحیح باشد یا چنانچه این نیز از زمان مشابهی مثل زره ساق پای «آی خانم» و بقایایی از زره پارتی «نیسا» سرچشمه گرفته باشد، در این صورت اوایل تکنیک ساخت این زره، به همین زمان می‌رسد (زره قسمت جلوی پای «کول اوبه»). در اواخر قرن پنجم قبل از میلاد «گرنفون» (Peri Hippikes 12,5) برای حفظ دست چپ سواران توصیه کرده است: «جنگ افزاری برای ایمنی ابداع شده که «بازو» (یونانی، «شیر») نامیده می‌شود. زیرا که شانه، بازو، آرنج و بخشی از دست که عنان را می‌گیرد، حفظ می‌کند. باز و بسته می‌شود. علاوه بر این قسمت زیر بغل را که زره حفظ نمی‌کند، می‌پوشاند.»^{۷۵} بر خلاف تصور معمول در گذشته که چنین بخشی از زره فقط می‌تواند از فلز تشکیل شده باشد،^{۷۶} مایلیم در اینجا با «ا. کامبر» (O. Gamber) که «شیر» (بازو) را با «مانیکائ» (manicae)، «آستین»، گلدادیاتورهای رومی تطبیق داده است، موافقت کنیم.^{۷۷} این بدان معنی خواهد بود که جنس بخشی از زره توصیه شده به وسیله «گرنفون» بدو از چرم بوده است و به این علت که با یک آستین زرهی از فلز، توازن سوار بر اسب به شکل حساسی مختل می‌شده است، قابل قبول است. آستین‌های به بالا تازده زره در روی نقش برجسته جنگ‌افزارها در «پرکامون» (آلبوم عکسها، ۲۰ آرا نگاه کنید) به هر حال با آستین‌های فلزی در برش نعلی شکل مطابقت ندارد، در نتیجه آستین‌های اصلی تصویر شده در روی نقش برجسته‌ها یقیناً از چرم بوده‌اند. در روی نقش برجسته فیروزآباد نیز ساق پوش‌ها با خطوط کم قوس خود در نهایت حفاظ‌های بزرگ زانو را شکل می‌دهند و حاشیه کوتاه شده پشتی ظاهر امر را طوری نشان می‌دهند، که گویی از چرم است و این موضوع شاید باز هم در حد شدیدتر برای ساق پوش‌های سوار ایرانی روی نگین پاریس که در آنها فقط بخش بالایی (قسمت ران) بند بند (سوزن دوزی شده؟) است، معتبر باشد.^{۷۸}

اگر برای زره آهنین بالا تنه با تکنیک ناودانی نیز که از دوره «ترازان» در امپراتوری روم معمول بوده است و برای آن بدو در دوره جدیدتر اصطلاح «لوریکا زگمنتاتا»^{۷۹} (lorica Segmentata) را یافته‌اند، اصل و منشأ زره‌های پیشروی چرمی می‌تواند با دلایل پسندیده رد شود^{۸۰}، در این صورت این دانش

امکان انتقال به قلمروی تمدن ایرانی را نداشته است. در این ارتباط باید به ویژه به تصویری از زرّه سینه و بالاته در روی ستون «تراژان» اشاره شود. این زرّه به سبب کلاهخود طوقه‌ای هلالی شکل در جلو (به آلبوم عکسها، ۲۱ ب و ث نگاه کنید) که یقیناً قطعه‌ای از غنایم جنگی به دست آمده از «سرمته‌ها» است، از یراق‌های مجزایی تشکیل شده است^{۸۱} که در روی سینه به وسیله سگک‌هایی به هم متصل شده‌اند. در این میان ساخت آستین‌ها نیز از زرّه که به نحوی شاخص از آستین زرّه‌های پولکی و زنجیری تصویر شده در روی پایه ستون یاد شده بلندتر هستند، شگفت‌آور است. قسمت بالایی این آستین‌ها به نظر می‌رسد که در واقع از یراق‌هایی شکل گرفته باشد که در عین حال تمام بدن را دور می‌زنند. دو نوار عمودی باید در این میان ظاهراً القاء کننده این تأثیر باشند که نوارها در زیر بغل اتصال بهتری دارند. با وجود اینکه بستن کمربند روی زرّه‌های تصویر شده از جزئیات نسبتاً تازه است، با این وصف زرّه‌های بالاته از یراق‌های چرمی مجزا و به همین سبب نیز قابل انعطاف، در این زمان در محدوده شمال ایران سنتی طولانی داشته‌اند و بدین ترتیب به زرّه‌های پیشرو که بعداً تبدیل به زرّه‌های ناودانی از فلز شده‌اند، تعلق دارند.

۵- مسئله کلاهخود

در اینجا باید به طور جداگانه فقط به مسئله کلاهخود پرداخته شود که البته از عناصر بسیار مهم و آموزنده در زرّه و جنگ افزار برای سواران و اسبها در محدوده سواره نظام زرّه‌پوش ایرانی است. این موضوع در محدوده قلمرو تمدن ایرانی خیلی بیشتر از سایر عوامل باستان‌شناختی از اهمیت برخوردار است، چون که با بیشتر تاج‌های مشخص شده شخصی به طور تنگاتنگ در ارتباط است. از آنجا که متناسب با همه اقوام ایرانی انتقال کلاهخود به تاج یک جریان است باید از جایی آغاز کرد که بتوان در این ارتباط به نقطه شروع از نظر ترتیب تاریخی دست یافت. از سوی دیگر این موضوع از نظر فرا منطقه‌ای نیز حائز اهمیت است، چون در محدوده مجموعه روابط فرهنگی میان روم و حکومت پارت و سپس ساسانی نقش مهمی ایفاء می‌کند.

طاق ساخته شده «گالریوس» در «سالونیک» در اواخر قرن سوم، این موضوع را بسیار زیبا نشان می‌دهد. ما در اینجا در روی بالاترین افریز سمت جنوب شرقی ستون «B» (افریز، BI15، نظم و ترتیب از: «هپ. لاوبشر» (H. P. Laubscher)^{۸۲} سواره نظام زرّه‌پوش رومی با زرّه‌های پولکی نوع «سرمته»، جمع شده به دور قیصر می‌یابیم که سواران علاوه بر آن کلاهخودی نوک تیز با حفاظی برای گونه و بینی بر سر دارند. قسمت عرقچین شکل این کلاهخودها یا صاف و همواره است یا با شیارهای باریک عمود در موازات هم به سمت بالا تزئین شده است. نحوه نشان دادن کلاهخود با شیار به نوعی اشاره می‌کند که ما آن را به شکل بهتری در کمان‌کشان سوریه‌ای روی ستون «تراژدان»^{۸۳} می‌یابیم. کلاهخود طوقه‌ای^{۸۴} به دست آمده از «دیرالمدینه» در مصر دارای حفاظی قوس‌دار برای بینی و ابروان است و از اینرو نیز به وسیله «راس رابینسون»^{۸۵} و «کامبر»^{۸۶} به حدود ۳۰۰ میلادی تاریخ گذاری شده است.

بدین ترتیب باز هم مسئله اصلیت و پیدایش کلاهخودهای طوقه‌ای مطرح می‌شود. در کارهای جدید موجود این نوع کلاهخود اصولاً به عنوان کلاهخودی عاریه از ایرانیان (الفولدی Alföldi) مد نظر

است و پیدایش آن را به دوره ساسانی منتسب ساخته‌اند.^{۸۷} در حقیقت تاکنون مدرکی دال بر اینکه پارتیان قبلاً کلاهخودهای طوقه‌ای را می‌شناختند وجود ندارد.

در نقش برجسته فیروزآباد (آلبوم عکسها ۶؛ ۸ ب، ث) سه سوار پارتی نمایش داده شده همگی کلاه‌ها یا کلاهخودهای تخم‌مرغی شکل نوک تیزی بر سر دارند، با این وصف در هیچ یک نقش و نشانی درونی وجود ندارد که به کلاهخودی طوقه‌ای منتهی شود. با قضاوت روی زبانه‌های آویخته از دو طرف (گونه پوش‌ها) در پوشش سر «اردوان» و لبه زیرین کمی تابیده عرقچین سوار دستگیر شده پارتی توسط ملازم ساسانی در سمت چپ تصویر، می‌توان چنین انگاشت که در هر حال کلاهخودها نه از فلز، بلکه از چرم هستند. به این نحو «تاسیت» (Tacitus/ann. VI 35) از کلاهخود چرمی («گالنا» *galea*)^{۸۸} «ارد» صحبت می‌کند که «فراس مانس» (Pharasmales) پادشاه «ایبریا» برای مجروح کردن «ارشک» آن را در هم شکسته است. از سوی دیگر به نظر می‌رسد که کلاهخود بالدار «ورثرغن» (؟) در روی نقاشی دیواری «کوه خواجه»^{۸۹} که به وسیله «هرتسفلد» بیرون آورده شده است اساساً عرقچینی کاملاً از آهن را معرفی می‌کند. به هر حال بدون تردید قدیمی‌ترین تصاویر کلاهخودهای طوقه‌ای ما را از ایران به قلمرو «سرم‌ها» در شمال ایران هدایت می‌کنند. قطعات روی نقش برجسته پایه ستون وقف شده «تراژان»، سال ۱۱۳ میلادی، مربوط به غنایمی از «سرم‌ها» است که، در ارتباط با زره‌های پولکی «سرم‌تی» قبلاً به آنها اشاره کردیم (آلبوم عکسها ۲۰ ب، ث؛ ۲۱). این کلاهخودهای طوقه‌ای «سرم‌تی» با تمام دقت دلخواه، یعنی حتی به انضمام پرچ‌ها نمایش داده شده است، به طوری که نقشمایه بال‌های این چنین محبوب تاج‌های ایرانی در روی یکی از قطعات با واقعیت تاریخی مطابقت می‌کند (آلبوم عکسها، ۲۱ آ).^{۹۰} نوع دیگری از کلاهخود طوقه‌ای را در سواران رومی افریز همان ستون می‌یابیم^{۹۱} که قبلاً مورد بررسی قرار گرفت. ما از ایران اینک با یک سری کلاهخود طوقه‌ای اصل، دزدیده شده از گورهای به غارت رفته در نزدیک رشت^{۹۲} آشنا هستیم که این نمونه‌ها را نمی‌توان به قبل از قرن پنجم تاریخگذاری کرد. این کلاهخودها در فرم خود همین‌طور که از سکه‌های^{۹۳} «ارشک‌ها» و تندیسهای «هترا»^{۹۴} با آن آشنا هستیم، نیم‌تاج‌های پارتی را دنبال می‌کنند و همین امر برای کلاهخودی به دست آمده از بین‌النهرین در موزه بریتانیا^{۹۵} معتبر است.

کلاهخود دیگری در موزه بریتانیا^{۹۶} از جنس مفرغ که از نیم رخ قوسی پیازی شکل و رأسی نوک تیز با گیره‌های به ویژه برجسته نیزه شکل دارد از «نینوا» (Niniveh) سرچشمه می‌گیرد و به قرن سوم تعلق دارد. اینکه آیا این قطعه به نوع نمونه بعدی کلاهخودهای طوقه‌ای ایرانی^{۹۷} یا نمونه‌ای صرفاً آزمایشی مربوط است مشکوک به نظر می‌رسد. در اینجا باید به ویژه روشن شود که نوع کلاهخود طوقه‌ای در نقش برجسته‌های ساسانی، نه فقط در فیروزآباد، بلکه در سه نقش برجسته جنگ سواران در نقش رستم تا شروع قرن چهارم اصلاً وجود نداشته است. این امر دست کم برای پادشاهان و طبقه اشراف معتبر است. در نقش برجسته دو صحنه‌ای که به «بهرام چهارم» (۳۹۹-۳۸۸) و به پسر «بهرام چهارم» نسبت دادیم، حریفان پسر را، یعنی حریف حمله ور شده و همچنین حریف به هلاکت رسیده در زیر پای وارث تاج و تخت را، با کلاهخودی نیم کره با منگوله‌های پشمنی و حفاظ استوار پس‌گردن می‌بینیم.^{۹۸} ما حامل درفش سلطنتی را بدون هر گونه ضمانتی، ولی با عرقچین یک کلاهخود مشابه در روی نقش

برجسته جنگ سواران «هر مزد دوم» (۳۰۹-۳۰۲)^{۹۹} می‌یابیم. نیازی به توضیح دقیق‌تر نیست که این گونه کلاهخود با کلاهخود طوقه‌ای اساساً تفاوت دارد و به نظر می‌رسد که شکل فلز ندارد، بلکه به سبب حفاظ استوار پس گردن در اینجا این احساس ایجاد می‌شود که با عرقچینی از چرم سر و کار داریم. به طوری که یافته‌های دورا-اوروپوس نشان می‌دهند، خواه ناخواه باید پذیرفت که بخش بزرگی از زرّه ایرانی در تمام دوره‌ها از چرم بوده است و در واقع از چرم استحکام یافته با تکنیک آشنا از قرون وسطا، یعنی با غوطه‌ور ساختن چرم در موم مذاب برای سخت شدن و محفوظ ماندن.^{۱۰۰} بر روی یک کلاهخود فلزی نیز وجود یک چنین نشان یا علامتی^{۱۰۱} مثل آنچه که روی کلاهخود حریف در حال سقوط «هرمز دوم» است، به سختی مورد انتظار است. قسمت گونه‌پوش‌ها که هنرمندانه به آنها انحناء داده شده است نیز در واقع اجازه نتیجه‌گیری در مورد فرم فلز را در اینجا نمی‌دهد (الف، بخش اول، ۴، اول، مقایسه شود). فقط حلقه پهن قسمت زیرین کلاهخود با نقشمایه برگ از فلز است که بیشتر تصور می‌رود از فلزی قیمتی باشد. سومین نقش برجسته نمایش داده شده جنگ سواران نقش رستم با فرمانروائی در واقع متعلق به اوایل قرن پنجم باگویی شیاردار در روی تاج که در حال یورش به سمت حریفی در شأن و منزلت یک پادشاه است، بنابراین با توجه به دو نقش برجسته دیگر رستم و فیروزآباد مورد تازه‌ای عرضه نمی‌کند.

در یک مقایسه با نقش برجسته بزرگ فیروزآباد، در هر حال چشمگیر است که زرّه زنجیری پوشیده شده به وسیله همه سواران ساسانی در فیروزآباد، در هیچ یک از سه نقش برجسته نقش رستم وجود ندارد و به جای آن در همه جا زره‌ای پولکی که سر را پوشانده و فقط چهره را آزاد گذاشته، نمایش داده شده است. این در واقع در فیروزآباد علامت مشخص کننده پارتیان است که مثل زرّه ناودانی حافظ دست‌ها و پاها در نقش رستم در سواران ساسانی نیز ظاهر شده است. در متأخرترین نقش برجسته نقش رستم، کلاهخودی طوقه‌ای نمی‌یابیم، بلکه حریف باز هم عرقچین (چرمی) کاملاً جذب سر و با منگوله‌های پشمی بر سر دارد.^{۱۰۲}

از این رو قابل قبول نیست که کلاهخود طوقه‌ای یک ابداع ساسانی یا حتی پارتی باشد^{۱۰۳}، بلکه بر اساس آگاهی از پایه نقش برجسته ستون «تراژان» اصل و منشاء آن سرزمین «سرم‌ها» حدس زده می‌شود (آلبوم عکسها، ۲۰، ث، ۲۱)^{۱۰۴}، در جنوب روسیه نیز فرم‌های اولیه کلاهخودهای طوقه‌ای را می‌یابیم که در ساختار پیچیده و بیشتر شکننده خود هرگز در حقیقت جنگ‌افزار تدافعی خوبی در مفهوم نظامی نبوده‌اند^{۱۰۵}، بلکه از هر حیث یک کلاه کپی شاهانه یا نیم‌تاج قدیمی ایرانی کامل‌تر شده به حساب می‌آیند. ورقه طلای تاج^{۱۰۶} «سکایی» به دست آمده از «جیگیرین» (Çigirin) که در موزه «کیف» نگهداری می‌شود و به قرن پنجم قبل از میلاد مربوط است این امر را به خوبی نشان می‌دهد. این تاج از یک حلقه پهن و دورکاب به هم پیوسته ساخته شده است. در مقابل آن بر اساس ریتون سیمین «ایروان»^{۱۰۷} (Erivan) کلاه شاهانه بی‌لبه مادی مثل «تیاره‌های» بعدی «ارشک‌ها» و شاهان دست‌نشانده آنان که از نماد ساخته شده و مروارید نشان بوده است، از دو پوسته هستند.

با وجود تفاوت مواد استفاده شده، رابطه‌ها را با کلاهخود زرین جواهر نشانی^{۱۰۸} که به وسیله «کنستانتین کبیر» وارد غرب شده است نمی‌توان نادیده گرفت^{۱۰۹}. همان‌طور که «ه‌کلوم باخ»

(H. Klumbach) توانسته است نشان دهد^{۱۱۰} نوع کلاهخود واراداتی به وسیله «کنستانتین» بر سر گارد محافظ امپراتور نیز بوده است، فقط با این تفاوت که روکش آنها به جای طلا از نقره مطلاً تشکیل یافته بود و سنگهای گرانها به وسیله جواهرات مصنوعی از شیشه جایگزین شده بودند. این چنین کلاهخودها از «برکاسوو» (BerKasowo) و بوداپست به دست آمده‌اند.^{۱۱۱} در کنار آنها گروهی وجود دارد که فقط با نقره روکش شده است. ویژگیهای این گروه به وسیله کلاهخودهای به دست آمده‌ای از «دویرنه» (Deurne) در هلند و «کونچستی» (Concești) در رومانی^{۱۱۲} مشخص می‌شود. ترکیبی از دو پوسته نیم بیضی، زینتی شانه مانند در وسط و همچنین روکش نازکی از نقره با پرچ‌های ظریفی برای همه گروه شاخص است. این نحوه تزئین دقیقاً در روی روکش کلاهخودی که از یک گور غارت شده نزدیک رشت، در کنار دریای خزر، به دست آمده است، ظاهر شده است. این کلاهخود امروزه در موزه شهر «ماینتس»^{۱۱۳} (Mainz) در آلمان نگهداری می‌شود. ترکیب دو پوسته متصل به هم را باز هم در کلاهخودی می‌یابیم که باید متعلق به جنگجوی ایرانی پیدا شده در خندق رومی‌های دورا - اوروپوس باشد. در اینجا هر دو پوسته کلاهخودی بیضی شکل با نواری پرچ شده در راس که نیمه جلوی آن دارای ضمیمه شانه مانند کوتاهی است، به هم متصل شده‌اند. کلاهخود دورا - اوروپوس که اینک در «نیوهون» (New Haven) است نشان می‌دهد که مادست کم برای ترکیب کلاهخود دو پوسته اواخر امپراتوری روم باید کدام اصل و منشاء را بپذیریم. در هر حال کلاهخود مربوط به دورا - اوروپوس احتمالاً صد سال قدیمی‌تر از نوع کلاهخودهای گارد امپراتوری اواخر امپراتوری روم است که ویژگی روکش کردن آن با فلزات قیمتی نشان دهنده تکنیکی است که به نحوی بارز توسط به اصطلاح "barbaricarii" پیشه ورانی که شغل آنها روکش پارچه، گلدان و جنگ‌افزار با طلا و نقره بوده است، اعمال می‌شده است.^{۱۱۴} چیزی که تاکنون ناشناخته مانده است، این است که نوارهای پهن فلزی قوس داری که روی نوع کلاهخودهای رومی آذین‌های شانه مانند را شکل می‌دهند در روی کلاهخود سوار مسلح ایوان بزرگ طاق بستان نیز قابل مشاهده است (آلبوم عکسها، ۱۶، شکل ۶).^{۱۱۵} این سوار که با همه ضمانت، لوازم زرهی و قطعات لباس با دقت تمام در دل صخره حجاری شده است، با زره زنجیری متصل به کلاهخودی نمایش داده شده است که سر را نیز پوشانده است و فقط چشمان را آزاد گذاشته است. کلاهخود دارای بخشی مجزا از قوس ابروان برای چشمها و بینی است که هر چند برشی ظریف‌تر دارد، ولی با کلاهخود آرامگاه قدیمی «وندل دوازدهم»^{۱۱۶} (Vendel XII) در سوئد قابل مقایسه است. منگوله بزرگ پشمی، تاج شکل گرفته از برگ‌های ظریف نیزه‌ای و نوارهای سلطنتی (البته در اینجا مروارید نشان است) دست کم از نظر اصول با ضمانت کلاهخود نقش برجسته نقش رستم مطابقت دارد. اما از همه مهم‌تر در رکاب متقاطع یا آذین‌های شانه مانند عرقچین کلاهخود هستند که با رگه برجسته میانی قوس دار خود با ساختار دو کلاهخود شماره ۱ و ۲^{۱۱۷} به دست آمده در «ایترسیسا» (Intercisa)، محدوده رومی شهر «دوناپنتله» (Dunapentele) در مجارستان، قابل تطبیق به نظر می‌رسند. از این طریق دلایلی برای تعیین تاریخ نقش به دست داده می‌شود که در دوره اخیر باز هم - مثل تمام ایوان - به دوره «خسرو دوم» (۶۲۸-۵۹۰) تاریخ‌گذاری می‌شود.^{۱۱۸} ما در این میان کوشیده‌ایم دست کم از تاریخ‌گذاری دیوار پستی ایوان بزرگ طاق بستان به دوره «پیروز» (۴۸۶-۴۵۹)، به همان گونه که «ک. اردمان» قبلاً در سال

۱۹۳۷ پیشنهاد کرده است. حمایت کنیم.

تطبیق برخی از جزییات تکنیکی کلاهخود مثل رگه‌های اتصال دهنده با کلاهخودهای رومی شانه‌دار که همگی به قرن چهارم تا پنجم میلادی قابل تاریخ‌گذاری هستند، ما را در تاریخ‌گذاری خودمان برای سوار به قرن پنجم میلادی تقویت می‌کند. اینکه کلاهخود این سوار، کلاهخودی با دو شانه‌تزیینی متقاطع است و مثل تمام نمونه‌های قابل مشاهده‌اواخر حکومت روم در طول عرقچین فقط شانه‌ای در خط فرق سر دارند، نمی‌تواند در این میان متقابلاً مدرک قاطعی باشد، چون مسئله‌ای نیست که در کلاهخودهای اواخر حکومت روم بدو آسنت کلاسیک^{۱۱۹} که همواره فقط با دسته مویی برافراشته در عقب کلاهخود آشنایی داشته است، رعایت شده باشد. اما از سوی دیگر نمای درون کلاهخود به دست آمده از «کونچستی» رومانی، دست کم به وضوح نشان می‌دهد^{۱۲۰} که کلاهخود از چهار قطعه شکل گرفته است که یک بار از طول به وسیله یک شانه و سپس دوبار به وسیله یک نوار آهنی اریب به هم متصل شده‌اند. بدین ترتیب مقایسه کلاهخود طاق بستان با کلاهخود اواخر حکومت روم باز هم نشان می‌دهد که چه داد و ستد گسترده‌ای در زمینه تکنیک نظامی جنگ افزار در آن زمان بین روم و حکومت ایران وجود داشته است. بیشتر قابل تصور است که در این مورد نیز ایران طرف صادر کننده بوده باشد. از آنجا که آثار قابل مقایسه‌ای از جنوب روسیه وجود ندارد از این رو برای این نوع بحث در اینجا حتی ایران نمی‌تواند مستقیماً به عنوان موطن اصلی مطرح شود. اهمیت کشف کلاهخود دورا - اورپوس در این ارتباط به وسیله «سیمون جیمز» (Simon jms)، (به پانویس ۴۷ نگاه کنید) به طور مشروح ارائه شده است.

پانوشته‌ها:

۱. البته این حالت را که فقط برای اسبهای سواری و اسبهای زره پوشی که جلوی ارابه‌های جنگی و گاریها بسته می‌شوند معتبر است، ما در روی قسمت طولی یک جعبه مخصوص بازی از عاج مربوط به "انکومی" در قبرس (حدود ۱۲۰۰ قبل از میلاد)، "اچ. می‌یایم"، "اس. مورای"، "آ.اس. اسمیس" (A.S.Murray)، "اس.اس. اسمیس" (A.H.Smith)، بی. والترز (H.B.Walters) A.S.Murray / A. H.Smith / H. B. Walters, Excavations in Cyprus, London 1900, 12f, Taf. 1; Studniczka, JdI 22, 1907, 161 f. Nr 11a (Abb); Y. Yadin, The Art of Warfare in Biblical Lands, London 1963, 338 oben. - Vgl. damit das Orthostatenrelief mit Löwenjagd aus Sakceğözü in Berlin (spätes 8. Jh.v. Chr.), H. Schäfer / W. Andrae, Die Kunst des Alten Orients, PropKg II, Berlin 1925, Taf. 592, s; W.Orthmann, Der Alte Orient, PropKg XIV, Berlin 1975, Taf. 360; K. Bittel, Die Hethiter, München 1976, 268 f. Abb. 306. Zusammenfassend, J. Alfs, Der bewegliche Metallpanzer im römischen Heer, ZHWK NF, 7, 1941, 107f.
۲. در مورد این نوع زره و تکامل آن از زره ناقوس شکل به زره قالب عضلات بدن هنوز هم مطلب آ.هاگمان، A. Hagemann, Griechische Panzerung. I. Teil: Der Metallharnisch, Leipzig - Berlin 1919 در مورد زره قالب عضلات بدن نگاه کنید به "اچ"، راسل رابینسون H. Russell Robinson, The Armour of Imperial Rome, London 1975, 147 ff.
۳. Lat. lorica squamata, engl. scale armour, frz. cuirassé' écailles. در این نوع ساخت زره یک یک انتهای تیز یا گرد شده پولکها در روی سمت باریک دیگر روی زیرکار محکمی اصولاً از چرم یا کتان زمخت (برزنت) غالباً به وسیله گیره‌های فلزی مستحکم شده‌اند. گیره‌های فلزی یک یک پولکهای خوابیده بر روی هم را نیز در سمتهای طویل در کنار هم قرار می‌دهند. پولک غالباً با انتهای خود رو به سمت پایین دارند، ولی جهت‌هایی رو به بالا نیز مشاهده می‌شود، مقایسه شود، توردمان، Robiusion, Oriental Armour, 280ff
۴. Engl. Lamellar armour, frz. cuirasse de lamelles. (زره‌های تیغه‌ای به انگلیسی و فرانسه). زره‌های تیغه‌ای مستطیل شکل برعکس زره‌های پولکی روی چیزی به عنوان زیرکار نصب نشده‌اند، بلکه به شکل آزاد به طور افقی و عمودی به زره یا بندی کشیده شده‌اند و به همین جهت در هر چهار طرف سوراخهایی دارند، مقایسه شود با: Thordeman, Armour I, 1245 ff.; Russel Robinson, Oriental Armour 7ff.
5. Lat. lorica hamata, engl. mail (armour), frz. cotte de maille (v. lat. maculata)
۶. Lat. Lorica segmentata (Ausdruck nicht antik), engl. laminated armour, frz. cuirasse articulée, vgl. unten Anm. 64. (زره‌های حلقه‌ای، به لاتین، انگلیسی، فرانسه، یونانی ۶۴ مقایسه شود). تک تک حلقه‌های فلزی در این نوع تکنیک روی زیرکاری از چرم یا پارچه‌ای خشن نصب شده‌اند (Bernard, CRAI 1980, 465) یا به وسیله تسمه‌های چرمی به هم متصل گردیده‌اند، Russell Robinson, ArmourImp, Rome 174 ff.
7. s. Abschn. A Anm. 32.
8. F. E. Brown in: Dura - Europos, Prel.Rep. Sixth Season of Work 1932 - 33, 444 ff. Taf. 21.22; Russell Robinson, Oriental Armour 5ff.
۹. دو سرمحنی شکل "جُل" دوم می‌توانسته است در جلو به هم متصل شود. "براون" (Brown) ماسخ قبلی، آلبوم عکسها ۱، ۲۲؛ ۲، ۲۱.
۱۰. نگاه کنید در اینجا به تکنیک توصیف شده توسط "پلوتارخ" (Crassus XXV 8) در مورد "گال" ها به عنوان نیروی کمکی رومیان که زیر اسبهای پارتی می‌خزیدند و آنها را با فروکردن شمشیر در شکم اسب سرنگون می‌ساختند. Helioldor, Aethiop. IX 18, 1ff مقایسه شود.

11. Vgl. Heliodor, Aethiop. ed. Colonna IX 15 Z. 39.
12. Bernard, CRAI 1980, 453 Abb. 10; 455 f.
13. Tolstov, IrAnt 1. 1961, 79.
14. Pugāčenkova, VesDrevistor 1966, H. 2,33 Abb. 2.
15. R. S. Young, AJA 60, 1956, 257 Taf. 86 Abb. 22; Th. de Sonnevill Devid(Hrsg.), Lemanuserit de Roman Ghirshman, Les Cimmériens et leurs Amazones, Paris 1983, 86 Taf. 3,2.
۱۶. نه فقط سرسینه او، بلکه مفصل او با طلا، فلز و آهن زره پوش شده بود (Plut., Aristeides XIV 5) در کلامخودش فقط جلوی چشمها آزاد بود. پس اینکه از اسب سرنگون شد نتوانست به دلیل تجهیزات سنگین با اتکا به قدرت خودش از جا بلند شود و بدین نحو به وسیله یونانیان کشته شد. زره به یغما گرفته شده "ماسیتوز" با تمام قطعات گرانها جزو غنائم ایرانیان شد و به عنوان هدیه وقفی همراه با شمشیر "ماردونیش" در دوره اقتدار روم در معبد "آتناپولیس" در "آکروپولیس" آتن قابل مشاهده بود (paus. I27, 1)
17. E. F. Schmidt, Persepolis II, OIP LXIX, Chicago 1957, 100 Taf. 77.
18. Gemeint sind die Plättchen Taf. 77. 8-10.
19. E. V. Černenko. Skifskij dospech, Kiev 1968, 139 Abb. 72.
20. D. Stronach, Pasargadae, Oxford 1978, 181, 222 Abb. 1-5 (Eisenplättchen); 6-8 (Bronzeplättchen). Ein assyrisches Pronzeplättchen von Tell Rifa'at: Williams, Iraq 23, 1961, 72 ff. Taf. 41,7. Zu anderen assyrischen Panzerplättchen des 8. und 7. Jhs. v. Chr. Stronach, Iraq 20, 1958, Taf. 24, 1-10.
21. Vgl. hier sen Überblick von V. Karagheogis / E. Masson, AA 1975, 209 ff, die das früheste Auftreten solcher Panzerschuppen nicht vor die Mitte des 2. Jts. v. Chr. ansetzen wollen und die Ansicht R. M. Boehmers, Die Kleinfunde von Boğazköy (= Boğazköy - Hattuša VII), WDOG 87, Berlin 1972, 102ff. Abb. 803, daß=sssein Panzerplättchen von Boğazköy dem 18 Jh. v. Chr. zugehöre, bezweifeln.
22. S. vorige Anm. Auß=sser dem bedeutenden Fund von Nuzi aus dem 15. Jh. V. Chr., R. F. S. Starr, Nuzi 1927 - 32, Cambridge / Mass. 1939, 475ff. Taf. 126 wäre ein Fund von etwa 50 Schuppen aus der Oberstadt von Bogazköy, Neve, AA 1983, 438f. Abb. 12, besonders hervorzuheben.
- Die Schuppen des 2. Jts. dürften nach der Anordnug der Löcher zu urteilen mit Lederriemen auf eine Unterlage defestrigt worden sein (undnicht Metallkrampen wie die späteren), vgl. die Rekonstruktion von W. Ventzke der Bronzeschuppen von Kamid el - Loz in R. Hachmann (Hrsg), Frühe Phöniker im Libanon, Ausst. Kat. Bonn 1983, 94ff. 149f. Nr. 77 Farbt. S. 117, s. so schon Boehmer a. O. 102.
23. Vgl. hier besonders die Wandgemälde aus dem Grab des Kenamon, Zeit des Amenhotep II. (1436 - 1411), Y. Yadin, The Art of Warfare in Biblical Lands, London 1963, Abb. S. 197 und des Pharao Ramses III. (1198 - 1167), Alfs, ZHWK 16, 1940 - 12, 109 Abb. 40, Unter den Originalfunden ragt ein Panzer aus dem Grabe des Pharao Sheshonk II. (945 - 924) Alfs a. O. 109f. Abb. 41; Yadin a. O. 354 hervor.
24. ZHWK NF 7, 1941, 105.
25. Ebenda.
۲۶. در اینجا "کورلیک" Gorlik, VDI 1982, 3, 104 Taf. 23 links; Russell Robinson, Armour Imp. Rome Imp. Rome 162f. Abb. 457. 458; B. Thordeman, Armour from the Battle of Wisby 1361 I 263.269 Abb. 258 - 60.
- J.M.Upton, The Persian Expedition 1933 - 34 (=sect.II BMetr Mus Dez. 1934) 8ff.Abb.11.Thordeman, Armour I.۲۸

- 261f. Abb. 256 نیغه‌ها در گروه‌های مختلف از مس، برنز و آهن خلاصه شده بودند که مسطوره‌ای شطرنجی را ارائه می‌دادند.
29. Thordeman. *Armour I* 270 ff.
30. Vgl. hier besonders die Götterreliefs H. J. W. Drijvers, *The Religion of Palmyra, Iconography of Religions XV* 15, Leiden 1979, Taf. 8,1; 9,1 ; 34; 46,2; 48.
31. Vgl. Russell Robinson, *Oriental Armour* 8; s. schon Alfs, *ZHWK NF* 7, 1941, 107.
32. E. Salonen, *Die Waffen der alten Mesopotamier*, Stud. Orient. XXXIII, Helsinki 1965, 194 Taf. 25,1 (dort fälschlich Ringpanzer genannt).
33. Salonen a. O. 194 Taf. 12,2; 13.
34. Salonen a. O. 104 f.; Y. Yadin, *Warfare in Biblical Lands* Abb. S. 418.419.442; R.D. Barnett / W. Forman, *Assyrische Palastreliefs*, Prag 1959, Taf. 48. 120.122.129.
35. Vgl. so auch Russell Robinson, *Oriental Armour* 7: Evidence points to the Assyrians as the people responsible for the early development and spread of this form of armour (i.e. lamellar armour).
36. s. dazu J. Werner, *Nomadische Gürtel bei Persern, Byzantinern und Langobarden*, in: *La civiltà dei Longobardi in Italia*, Accad. Linc. 371, 1974, Quaderno 189, 112ff. Vgl. auch die beiden sogdischen Krieger auf einer Silberschale in der Ermitage, Thordeman, *Armour I* 268 Abb. 257; A.M. Belenizki, *Mittelasien. Kunst der Sogden*, Leipzig 1980. Taf. 13; ferner die Struckfigur eines Kriegers aus Kara - shar in Chines. Turkestan, Thordeman, *Armour I* 258 Abb. 247 und Russell Robinson, *Oriental Armour* 27 Abb. 14.
37. Thordeman, *Armour I* 261.
38. Herrn Prof. H. Roth, Maburg verdanke ich den Hinweis auf den Helm und Panzer von Niederstotzingen bei Heidenheim im Landesmus. Stuttgart, P. Paulsen, *Alamannische Aselsgräber von Niederstotzingen*, Struttgart 1967, 125ff. 133 ff.; Werner a. O. 111f. Abb. 2 Taf.1; H.Roth (Hrsg.), *Die Kunst der Völkerwanderungszeit*, PropKg Suppl. IV, Berlin 1979, Taf. 267. Panzerlamellen von Schretzheim: U. Koch, *Das Reihengräberfeld Schretzheim*, Berlin 1977, 116 Abb. 10 Taf. 154 (Grab 580).
39. Vgl. Anm. A 236. Bemerkenswert ist vor allem die Existenz statuarischer Kultbilder, die mit Panzerplättchen aus Stück regelrecht >>bekleidet<< wurden und die aus diesem Grunde im Kern nur roh zugearbeitet und roh gelassen waren: Seyrig, *Syria* 22, 1941, 34 ff. Abb. 4 und 5; vgl. M.A.R. Colledge, *The Art of Palmyra*, London 1976, 31.
40. Seyrig, *Syria* 47, 1970, 92.
۴۱. "سایریک" 87ff Seyrig, *Syria* 47, 1979, در این ارتباط از یک پدیده "عربی" صحبت می‌کند، ولی با این وصف زره تیغه‌ای را، در همان مآخذ، ص ۸۷ یونانی می‌داند.
42. S. hier die umfassende Zusammenstellung von I. Bona, *Studien zum frühawarischen Reitergrab von Szegvar*, ActaArchHung 32, 1980, 42 ff. und vgl. Thordeman. *Armour I* Abb. 232,52.53 u. Grancsay, *BMetrMus* 21, 1963, 261f. Abb. 14.
43. P. Schreiner, in: *Les pays du Nord et Byzance, Actes du colloque d'Upsal* 1979, Uppsala 1981, 222. - Auffällig ist in diesem Zusammen hang auch die Beobachtung von symbolischen, Panzerplättchen in Gestalt von 5-7 Lamellen in Ungarn und im Altai - Gebiet, Bona a. O. 44ff.
۴۴. برعکس صفحه ۲۲ "پ. شراینر" در صفحه ۲۱۸ همان مآخذ در ارتباط با این قسمت از یک زره حلقه‌ای صحبت می‌کند. اما حلقه‌های نمایش داده شده در آنجا نیز ظاهراً به نوعی پوشش تعلق دارند. نگاه کنید به ترجمه "اگامیلشگ" E. Gamillscheg, *Das Strategikon des Maurikios*, hrsg.v. G.T.Dennis, Corp. Font. Hist.Byz. XVII, Wien 1981,79 T.Kolias Zaba "ت. کولياس" این روایت را به هیچ نوع سیستم خاصی از زره ربط نمی‌دهد. او در جنگ افزارهای ییزانسی *Wien, 1988, 38f* (از کار "شراینر" حرفی زده نمی‌شود).

45. So etwa B. Laufer, *Chinese Clay Figures I, Prolegomena on the History of Defensive Armor*, Field Museum of Natural History Publ. 177, Chicago 1914, 241. Das np. Wort *zirib* bedeutet nur deshalb vorzugsweise Kettenpanzer, weil diese Technik seit islamischer Zeit für den Körperpanzer im Orient die vorherrschende ist. Daraus folgt nicht, daß=ss avest. *zradba* >Kettenpanzer< hieß=ss, Mackenzie, *Pahlavi Dictionary*, gibt für mp. *zreh* nur allgemein >armour< an. - D. Monchi - Zadeh, *Die Geschichte Zarer's*, Uppsala 1981, 42 S 28 übersetzt *zrehirošan* (d. i. eigentlich der helle, bzw. >der mit Durchbrüchen versehene< vgl. so sinngemäß=ss a. O. 59) mit Kettenpanzer, Während *zreh* i *caharkart* (vgl. *cahar ayina* Vier - Platten - Panzer als islamische Defensivwaffe im indoiranischen Bereich, a. O. 59) ein Plattenpanzer wäre. Jedenfalls zeigt diese Stelle des Ayatkar i Zareran, daß=ss, *zreh* hier noch keine spezifische Panzerungsart bedeutet, Sondern nur allgemein >Panzer< - M. Boyce, *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Manchester 1984, 77 macht im Zusammenhang des Kriegswesens des wohl im 9. Jh. neiderge - schriebenen AiZ auf Parthische Züge aufmerksam.
46. C. Hopkins, *Dura - Europos*, Prel.Rep. Third Season 1929 / 30, 79 ff. Taf. 11,1.
47. du Mesnil du Buisson, *Dura - Europos*, Prel.Rep. Sixth Season of Work 1032/33, 188 ff. Abb. 16; Prel.Rep. Fourth Season 1930 / 31, Taf. 22,2; zum Helm s. jetzt James, *Syria* 63, 1986, 120 ff.
48. du Mensil du Buisson, *Dura - Europos*, Prel.Rep. Sixth Season 1932 / 33, 194 ff. Abb. 18.
49. In: H. G. Horn / C.B Krüger (Hrsg), *Die Numider*, Ausst. - Kat Bonn 1979, 318 ff.
50. Waurick a. O. 324f. Nr. 15 Abb. 196; K. Lehmann, *Hesperia* 22, 1953, 9f.; ders., *The Hall of Votive Gifts, Samothrace* 4,1 (1962) 160 Nr. 118.
51. Avp II Taf. 46,2; 49,4 ; 44,1. - Jaeckel, *ZHWK* 3.F.7, 1965, 105f.; Waurick a. O. 327f. Abb. 197.
52. عیناً برای کلامخودهای ماسک مانند تصویر شده در نقش برجسته جنگ افزار پرگامون معتبر است. "راسل". Russell Robinson. *Oriental Armour* 19 Abb 7 "رایسون" که نوع آن به وسیله مزدوران گالاتی وارد شده است، ولی در اثر یاد شده یونانی است. "می‌بیند که دو زره دستها (ساعد و بازو) و زره یونانی تصویر شده روی همان سطح نقاشی شده نیز جزیی از آن باید باشد، "گامبر" Gamber JbKS Wien 64, 1968, 24,27 Abb.37" نیز همین نظر را دارد.
53. Waurick a. O. 324ff. Nr. 16. 17; A. M. Chazanov, *Ōcerki voennogo dela Sarmatov*, Moskau 1971, 60 Taf, 60 Taf. 30, 9, 10.
54. Russell Robinson, *Armour Imp. Rome* 164 ff.; Alfs, *ZHWKVF* 7, 1941, 70 ff.
55. Waurick a. O. 326 (der hier R. Rolle zitiert).
56. Ciუმesti in Rumänien, s. Rusu, *BerRGK* 50, 1969, 267ff. bes. 276ff.; Waurick a. O. 324 Nr. 9, 326.
57. *Oriental Armour* 11f.Abb. 5A.
58. P. Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs greco - romains*, Krakau 1928, 165ff.; Lippold, *HdArch* III 1,351 Anm.20; FdD IV Taf. 78; Russell Robinson, *Armour Imp. Rome* 165 Abb 460.
59. Russell Robinson, *Armour Imp. Rome* 171.
60. Du Mesnil du Buisson in: *Dura - Europos*, Prel.Rep. 6th Season 1932/33 194. Jetzt Yale Univ. Art Gallery Inv. Nr. 1981, 62.28.
61. Jedoch kann man deswegen nicht wie auch G. Azarpay, *Sogdian Painting*, Berkeley - Los Angeles - London 1981, 122f., von >>Turkish armor of the sixth and seventh centuries<< sprechen, vgl. Abschn. A, Anm. 234.
62. A. M. Beleniziki, *Mittelasien*, Kunst der Sogden, Leipzig 1980, Abb. S. 82/83.109.116/117.
63. G. Laszlo / J. Racz, *Der Goldschatz von Nagyszentmiklos*, Wien-München 1983, 54f. Bild 2.3; Schreiner a. O. (Anm. 43) 219 Abb. 6; Russell Robinson, *Oriental Armour* 56 Abb. 30.

64. Den Ausdruck Metallschiene verwendet bereits A. Müller in: Baumeisterr, Denkmäler des Klassischen Altertums III (1889) 2028 u. 2065 ff. s.v. Waffen. Von einem Schienenpanzer spricht jedoch erst M. v. Groller, RL O II (1901) 95 ff.; P. Couissin, Les armes romaines, Paris 1926, 425 ff. verwendet hierfür frz. cuirasse articulee. Englisch laminated armour, sind die Schienen senkrecht angeordnet, spricht man jedoch von splint armour Thordeman versteht ActaArch 4, 1933 unter splint armour noch den lamellenpanzer. Bei Sarre / Herzfeld 74.83 und passim findet für die fraglichen Rüstärme und Beinlinge zuerst die Bezeichnung >>Ringpanzer<<, davon abgeleitet im Englischen >>ring armour bei<< Schmidt, Persepolis III 131. 135 136 u. G. Herrmann, Iran. Denmäler, Lief. 8, 7. Von der Konstruktion her gesehen gehören diese Panzerungsteile jedoch zu den Schienenpanzern (Hinweis Prof. H. Roth, Maburg, vgl. schon Alfs. ZHWK 7, 1941, 123).
65. J. M. Rosenfield, The Dynastic Arts of the Kushans, Berkeley - Los Angeles 1967, Münzabb. 207 - 234 (Vasudeva); 249 - 262 (Kuschanosasanid. Gepräge); R. Göbl, System und Chronologie der Münzprägung des Kusanreiches, Wien 1984, 15f. Taf. 28-34; 52ff. - Zur kushanischen Panzerung s. jetzt vor allem M. V. Gorelik in: G.M. Bongard Levin, Drevjaja Indija, Moskau 1982, 82 ff.
66. S. Reinach, Ant. du Bosphore Cimmerien, Paris 1892, 78 f. Taf. 28,9; Daremberg - Saglio I 2 s.v. *cataphracti*, *cataphractarii*, 966 Abb. 1236; Reinach erwähnt a. O. noch zwei ähnliche *Pédieux*; vgl. RV XIII 67 s.v. Südruß=ssland (Ebert)u. Alfs, ZHWK NF 7, 1941, 122 Anm. 380. Alfs zählt a. O. noch weitere südrussische Panzerreste in Schienentechnik auf, doch stammen diese nicht von Rüstärmeln oder Beinlingen.
67. A. Demmin, Die Kriegswaffen in ihren geschichtlichen Entwicklungen I⁴, Leipzig 1893, 211f. Nr. 25; A. Müller in: Baumeister, Denkmäler des Klass. Altertums III (1889) s.v. Waffen 2028; Alfs a.O.123 Anm. 385 zitiert noch G.de Bonstetten, Recueil d'antiquites suisses, 1885 Supplement. 1860 - 67, 2. Supplement.
68. Grenet / Liger / de Valence, Bull. de l'Ecole Franc. d'Extreme Orient 68, 1980. 60ff. Taf. 37 oben; P. Bernard, CRAI 1980, 452ff. Abb II.
69. Vgl. Grenet/Liger/ de Valence a.O.60 Anm. 4.
۷۰. "لوکولوس" به پیاده نظام خود این تاکتیک را دستور داد که نیزه های خود را پرتاب نکنند، بلکه آن را به عنوان سلاحی ضربتی علیه پای اسبها که تنها قسمت بدون زره سوار و اسب سرپا زره پوش است به کار گیرند.
۷۱. پ.تولستوف، P.Tolstov, IrAnt 1, 1961,79, برخلاف "گرت"، "لیگر"، "دووالنس" Grenet , Liger , de valence در اینجا به درگیری اسکندر با سکایی ها در کنار "یا کسارت" (yaxart) ۳۲۹ قبل از میلاد فکر می کند.
71. Sir J.Marshall, Taxila II, Cambridge 1951, 549 ff.; III Taf.170 Nr. 91 a.b. - Vgl. Grenet / Liger / de Valence a. O. 456 Anm. 36; Gorelik a. O. (s. Anm. 65) 97 Abb. 10 K.
72. S. P. Tolstov, IrAnt I, 1961, 79 Taf. 13b; ders., Po drevnim del'tam Oksa i Jaksarta, Moskau 1962, 149 Abb. 82.
73. S. so Grenet / Liger / de Valence a. O. 63 Anm. 4.
74. Tolstov, IrAnt 1, 1961, 79 denkt hier an die Auseinandersetzungen Alexanders mit den Skythen am Jaxartes 329 v. Chr., dagegen Grenet / Liger / de Valence a. O.
75. Übersetzung v. R. Keller nach der von O. Gamber, JbKSWien 64, 1968, 9 zitierten Ausgabe.
76. Alfs, ZHWK NF 7, 1941, 123.
77. a.O.10 zur Manica vgl. Daremberg - Saglio II 2, 1584 s. v. *gladiator* Abb. 3575 (G. Lafaye).
۷۸. نگاه کنيد به آلبوم عكسها، ۱۹. در اینجا ظاهراً مثل ران پوشهای هرمزد دوم در روی نقش برجسته اش در نقش رستم، آلبوم عكسها، ۲۹، همان موردنظر بوده است. نگاه کنيد به آلبوم عكسها، ۲۹ و مقایسه کنید، G. Hermann Iran. Denkmäler lief.8,7
79. S. Russell Robinson, Armour Imp. Rome 174.

80. Alfs, ZHWK NF 7, 1941, 121 ff.
- 81..Photo DAI Rom Neg. 41.2070 und 41.2099 (rechte Seite des Sockels) Vgl. Alfs a. O. 123; Gamber, JbKsWien 60, 1964, 12 Abb. 4 und 19 Abb. 19; F. Bobu Florescu, Die Trajanssäule, Bukarest - Bonn 1969, Taf. C (rechte Seite des Sockels). Taf. E (Rückseite des Sockels).
82. H. P. Laubscher. Der Reliefschmuck des Galeriusbogen in thes saloniki, Archäol. Forschungen I, Berlin 1975, 46 Taf, 30-33.
83. Russell Robinson. Oriental Armour 72.
84. Dittmann. Germania 24, 1940, 54ff.; Werner, PZ 34/35, 1949/50, 188 Taf.9.
85. Russell Robinson, Oriental Armour 74 Abb. 40.
86. JbKsWien 60, 1964. Abb. 8/9f. 4; ebebd 64. 1968, 19f. 24 Abb. 31
87. ActaArch 5, 1934. 121; Werner, PZ 34/35, 1949/50, 183ff.
- ۸۸ با وجود اینکه در دوره قیصر دوم اختلاف در کاربرد گویشی "کلاهخود فلزی" (Cassis = کاسیس) و "کلاهخود چرمی" (گالنا = galea) یا "کاسکت چرمی" شدیداً از بین رفته بود، نگاه کنید به (Domaszewski) "RE III 1676 cassis" ولی می‌توانیم دقیقاً توسط "تاسیت" در توصیف ملل بیگانه به تمایزی دقیق‌تر دست یابیم، مقایسه شود با "Germania: VI Germanorum vix uni alterive Cassis out galea"
89. Herzfeld, IAE 296 Taf. 104.
90. Vgl. dazu Kapitel >>Adlersymbolik und Totenkult<< in J. Werner, Beiträge zur Chronologie des Attilareiches, AbnMünchen 38A, 1956, 69ff. Auf den sasanidischen Kronen werden die Flügel mit dem Kriegs gott Verethragna in Verbindung gebracht, Herzfeld, AMI 9, 1938, 110.
۹۱. نگاه کنید به پانویس ۱۴۸. در اینجا گیره‌ها عرقچینی را در برمی‌گیرند که از حلقه‌ها یا صفحات کوچک افقی ساخته شده است.
92. K. Böhner / D. Ellmers / K. Weidemann, Das frühe Mittelater, Führer durch das RGZM in Mainz, Mainz 1970, 40 ff. Aus derselben Nekropole ein Exemplar in New York, Metr, Mus.: Grancsay, BMetr Mus. 21/1963, 253ff. und eines in Brüssel: Musees Royaux d'Art et d' Histoire. Galerie de l' Asie Anterieure et de l' Iran Ancien, 1967, Abb. S. 20 Vgl. dazu zusammenfassend Overlaet, ActaIr 17, 1982, 189 ff.
93. Verf., IstMitt 19/20, 1969/70, 300 Abb. 1. - Zur neueren Benennung vgl. Abschn. A, Anm. 41; D. Sellwood in: Cambridge Hist. Of Iran III 1, 1983, 279 ff.
۹۴. در آنجا کلاه کبی بلند مروارید نشان فقط مختص پادشاهان نیست:
- F.Safar / M.A. Mustafa Hatra. The City of the Sun God, Bagdad 1974, 16 f. Abb. 12-14; 81 Abb.28; 100 Abb. 65; 208 ff. Abb 197 f.
- 95.
96. Russell Robinson, Oriental Armour Taf. IA.
97. In der älteren Literature ist gerade dieses >Strück< wegen der Ähnlichkeit der Spangen mit denen des Helmes von Baldenheim als Archetyp auch einer europäischen Entwicklung der Spangenhelme angesehen Worden: R. Henning, Der Helm von Baldenheim und die verwradten Helme des frühen Mittelaters, Straßburg 1907, 15f., v. Schubert-Soldern, ZHWK 4, 1906 - 08 , 197f.
98. Schmidt, Persepolis III 130f. Taf. 89; L. Vanden Berghe, Archeologie 25 Taf. 30a (Relief 7).
99. Hier Taf. 9b, Schmidt, Persepolis III 135 Taf. 93 A; G. Herrmann, Iranische Denkmäler, Lief. 8, Berlin 1977, Naqsh - i Rustam 5 and 8, 7f. Taf. 2a. 3.

100. Vgl. Anm. 77 Teil A.
 101. Vgl. oben Anm. 61 Teil A.
 102. Schmidt, Persepolis III 136f. Taf. 95; Vanden Berghe a. O. 25 Taf. 29 b (Relief 3); Bivar, DOP 26, 281 Abb. 19.
 103. So Werner, PZ 34/35, 1949/50, 183 ff.; Alföldi, ActaArch (Kopenhagen) 5, 1934, 99ff.; D. Hejdova, ZHWK 64, 1967, 41.
 104. R. Henning, Der Helm von Baldenheim, Straß=ssburg 1907, 73ff. 84 werden alanische Reitertrupps als Vermittler nach Europa eingenommen; Ebert, PZ 1, 1909, 65ff. bezeichnet diese Helme als, bosporanisch, Die Lokalisierung >Danube< bei James, Syria 63, 1986, 128ff. ist zu einseitig vom Schauplatz der Auseinandersetzung Roms mit den Sarmaten her gesehen.
۱۰۵. منشاء کلاهخود گیره‌ای
- Die Herkunft des Spangenhelms aus einer vierteiligen Mütze ist bereits von Henning a.O. 58 erkannt worden. - Vgl. Ebert a. O. 67 Anm. 1.
106. Aus einem Kurgan beim Dorfe Ositniažka: Ebert, RV XIII s.v. Südruß=ssland Taf. 38c Nr. c; I. V. Bondar u. a., Orfeverrie ancienne de la Collection du musee des tresors historiques d' Ukraine, Moskau 1975, Abb. S. 5 u. 7. - Vgl. F. Altheim, Geschichte der Hunnen IV, Berlin 1962, 60f. Vgl. die Krone auf der frühsasanidischen Silberschale von Schemacha im Historischen Museum Baku, Harper, Royal Imagery, 48f. Taf. 8.
 107. Arakeljan, SovArch 1971, 1, 143 ff.; Farbabb. in S. Der Nersessian, Armenian Art, London 1978, 10 Abb. 1.
 108. Spättrömische Gardehelme, Münchener Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 15 (hrsg. v. H. Klumbach) München 1973. 10f.
 109. s. B. Overbeck in: Studien zur vor und frühgesch. Archäol., Festschrift J. Werner I, München 1974, 217ff. jedoch mitirriger Identifikation der Partherzeitlichen Tiaren als Helme; richtig Overlaet, IrAnt 17, 1982, 191.
 110. a. O. 11ff.
 111. M. Manojlovic - Marijanski in: Klumbach a. O. 15ff. Taf. 1-5.
 112. W. C. Braat/K. M. Skalon in: Klumbach a. O. 51ff. bzw. 91ff. Taf. 19-21 bzw. 32-27.
 113. K. Böhner/D. Ellmers/K. Weidemann, Das frühe Mittelater. Führerdurch das RGZM in Mainz, Mainz 1970, 40f. Abb.
 114. Alföldi, ActaArch 5, 1934, 117; H. Klumbach, Spättrömische Gardehelme, München 1973, 12 Anm. 15 mit weit. Lit.- *Die barbarica - rii* (= Handwerker, die mit dem Einwirken bzw. Belegen von Gold und Silber auf Stoffen, Vasen und Waffen beschäftigt Waren) werden in unserem Zusammenhang vorzugsweise Orientalen gewesen sein - ein groß=sser Teil der Waffenfabriken lag imm Osten - wahrscheinlich sogar ursprünglich Perser, vgl. Alföldi a. O.
 115. Fukai / Horiuchi, Taq i Bustan II Taf. 36 - 38. Der Reiter insgesamt: Taf. 34 - 57.
 - 116 Russell Robinson, Oriental Armour 23 Abb. 11. - Vgl. oben Abschnitt A Anm. 205/6.
 117. Klumbach a. O. Taf. 45-50.
 118. s.o. Š. 38.
 119. Werner, PZ 34/35, 1949/50, 183f. - Zum Helm von Dura s. Anm. 47.
 120. Klumbach a. O. Taf. 36,2.

بخش دوم: سواران زره پوش ایرانی به عنوان پدیده‌ای تاریخی

قدیمی‌ترین سندی را که در مورد زره اسب ایرانیان باستان می‌شناسیم، در توصیف هرودوت از «ماساکت‌ها» می‌یابیم (Herodot I 215 vgl. Strabo XI 8,6). بر این اساس به جنگ‌افزار و تجهیزات سوار «ماساکتی» از طلا و برنز، یک سینه‌پوش زرهی از برنز برای اسب تعلق دارد. در حالی که تبر جنگی (ساگاریس Sagaris) را «هرودوت» ویژه «ماساکت‌ها» توصیف کرده است و در تخت جمشید تصویر شده آن را نزد اَصیل زادگان «مادی» می‌یابیم،^{۱۲۱} در هیچ یک از تصاویر هخامنشی بازره اسب آشنا نیستیم. «هرودوت» نیز هیچ واحد نظامی ایرانی را نمی‌شناسد که اسبهای زره‌پوش در اختیارش بوده باشد. بدین ترتیب در این زمان و در این محدوده تمدن ظاهراً «ماساکت‌ها» تنها قومی بوده‌اند که اسب و سوار آنان زره می‌پوشیده‌اند و یقیناً بیشتر همین امتیاز در جنگ افزار بوده است که به ایرانیان امکان نمی‌داده است که این قوم را وارد امپراتوری خود کنند. به طوری که گفته می‌شود، وقتی «کوروش» کوشیده است این قوم چادر نشین جنگجو را که در آن زمان ملکه «تومیریس» (Tomyris) بر آن حکومت می‌کرده است تابع ایرانیان کند، زندگی‌اش را بر سر آن گذاشته است.^{۱۲۲}

این یقیناً یک اتفاق نیست که تاکنون قدیمی‌ترین بقایای زره اسب و سوار در «قیرک رباط» و در «آی خانم» در «باکتریا» به دست آمده است. از زره به دست آمده از زرادخانه «آی خانم» چهار قطعه مختلف محفوظ مانده است.^{۱۲۳} از «قیرک رباط»^{۱۲۴} یک پلاک چهارگوش ۷×۷ سانتی متر و به ویژه بقایای حاشیه بالای قسمت بازوی یک آستین زرهی به دست آمده که از ۱۴ گیره آهنی قوس داده متصل به هم که طولی حدود ۴۰ سانتی متر دارد تشکیل یافته است. «پوگاچنکوا» از «نیسای» پارتی انواع دیگری از صفحات زرهی آهنی را معرفی کرده است. یافته «قیرک رباط» باید به قرن چهارم، سوم قبل از میلاد، یعنی به دوره اسکندر کبیر تعلق داشته باشد.^{۱۲۵} با این وصف باید طبق توصیفات «گزنفون» کمی قبل از آن زمان در ارتش ایران سوار سراپا زره‌پوش موجود بوده باشد (Anab. I 8,6-7 ; Kyrou. VI 4,1 ; VII 1,2) اینکه دو مورد از توصیفات از «کوروپادیا» (Kyrou. pädie) «تربیت کورش»، سرچشمه می‌گیرد و بدین ترتیب حضور اسبهای زره پوشیده تا به دوره کوروش بزرگ ارتقاء می‌یابد، با این حال به سختی می‌تواند به عنوان یک سند مطمئن برای زمانی چنین قدیم قابل درک باشد. بیشتر این چنین به نظر می‌رسد که «گزنفون» در اینجا شرایطی را که برای دوره‌اش معتبر بودند، برای زمان‌های قدیمی‌تر پیش‌بینی کرده باشد.^{۱۲۶}

در رابطه با آنچه که در بالا گفته شد قدیمی‌ترین زمان ظهور واحد سواران سراپا زره‌پوش می‌تواند به اواخر قرن پنجم قبل از میلاد محاسبه شود. البته این سواران زره‌پوش در آن حد مثل آنچه که ما از سواران زره‌پوش پارتی شناخت داریم، زره‌پوش نیستند. سواران لشکر «کوروش جوان» زره حافظ سینه و ران بر تن داشتند و اسبهایشان با زره پیشانی و سینه‌پوش زرهی مجهز بودند (Xen. Kyrou. VI 4,1). البته «پارامریدیای» (Parameridia) نامیده شده به وسیله «گزنفون» که ما تحت این واژه قطعات

نصب شده در دو طرف اسب برای حفظ ران‌ها را شناخته‌ایم، قطعاً جزیی از زره سوار نظام به حساب نمی‌آید.^{۱۲۷} احتمالاً سواران «باکتریانی»، «سغدی»، «هندی» و «سکایی» را که در جنگ «گوگمل» (Gaugamela) تحت فرماندهی ساتراپ «بسوس» (Bessos) قرار داشتند نیز باید همین طور تجسم کرد (آرین، 8,3, Arr.Anab.Alcx.III). این سواران از نظر تعداد بخش کوچکی از لشگریان ایران را تشکیل می‌دادند. ولی درست یک واحد سوار از «سکایی‌ها» و «باکتری‌ها» موفق شدند شکافی کامل در جناح چپ «مقدونی‌ها» که فقط به سختی می‌شد پس رانده شوند ایجاد نمایند. به طوری که «آرین» می‌گوید بخش بزرگ موفقیت باید به این حساب گذاشته شود که در گروه «سکایی‌ها» سوار و اسب زره پوش بودند (Anab.Alex.III 13,4) و بدین ترتیب در عین حال نیز نقشی که سوار و اسب زره پوش باید بعدها ایفاء می‌کردند، اعلام شده است.

ما می‌توانیم از نقش برجسته‌های معروف نرده‌های تالارهای دور طبقه بالای معبد «آتنا نیکفوروس» در «پرگامون» (آلبوم عکسها، ۲۵) تصویر خوبی از شکل و ظاهر جنگ افزارهای این سواران زره پوش در جزئیات به دست آوریم. نقش برجسته این جنگ افزارها در تالارهای به وجود آمده در زمان حکومت «اویمن دوم» (Eumen)، (۱۵۹-۱۹۷) قبل از میلاد) به دشمنان مختلف (اقوام بیگانه) «پرگامون‌ها» مربوط است و بر عکس آنچه که «ه.دورایسن» (H.Droysen) معتقد^{۱۲۹} است فقط به «گالات‌ها» تعلق ندارد. جنگ افزارهای^{۱۳۰} «هلنی» در کنار «مقدونی»^{۱۳۱} ظاهر شده‌اند و در جوار آن بدون شک جنگ افزارهای «کلتی» یافت^{۱۳۲} می‌شوند. اما قبل از هر چیز حضور جنگ افزارهای ایرانی مورد تازه‌ای است. «پ.جیکل» (P.Jackel) ابتدا کلاهخود ماسک مانندی را که بخشی از زره تصویر شده در وسط صفحه نقش برجسته یاد شده است به عنوان سینه پوش زرهی اسب تشخیص^{۱۳۳} داده و به عنوان مشابه به سوار مسلح دیوار ایوان بزرگ طاق بستان اشاره کرده است. اگرچه این سینه پوش از دو ردیف پلاک زرهی طویل شکل گرفته است و بدین ترتیب زره‌ای ناودانی و نه مثل طاق بستان زره‌ای تیغه‌ای ساخته شده از تیغه‌های مستطیل شکل است، ولی همانند دو آستین زرهی متقاطع که در جلوی قرار گرفته است می‌توانسته است با نمونه‌های ایرانی تطبیق داشته باشد^{۱۳۴} در حقیقت نیز می‌توان به غنیمی گرفته شده از سواران ایرانی فکر کرد که بنابراین باید سواران سراپا زره پوش روایت شده به وسیله «لیویوس» (Livius XXXV 48,3) از سپاه «آنتیوخوس» سوم باشند که احتمالاً در شرق امپراتوری «سلوکی» باید استخدام شده باشند. همین نویسنده کمی بعد گزارش می‌دهد (XXXV 48,5) که در این ارتش «مادها»، «آلمایی‌ها» و «کادوسی‌ها» یعنی در نتیجه همه قبایل موجودیت یافته در ایران، حضور داشته‌اند. زره پیشانی پوش اسب که به شکل تمام رخ در صفحه نقش برجسته یاد شده است نیز در حقیقت جزیی از زره است که دست کم از آثار مدون برای سوار نظام ایرانی به ما منتقل شده است. با این وصف زره که فرم‌های طبیعی سر اسب در آن تقلید شده است با ضمیمه بادبزنی شکل خود تطبیقی با انواع ایرانی ندارد و از این رو بیشتر در محدوده‌ای دورتر از تمدن یونانی باید موجودیت یافته باشد.

با وجود اینکه طبعاً نمی‌توان گمان کرد که یکایک صفحات مزین به نقش برجسته معبد «آتنا» در خود مجموعه جنگ افزاری وابسته به هم و نظم یافته از یک قوم را به نمایش می‌گذارند، با این حال از سوی دیگر صفحه مزین نقش برجسته موجود نیز این اثر را که ترکیبات می‌تواند صرفاً ارادی و بدون

توجه به واقعیت‌های قومی صورت گرفته باشد، در ذهن ایجاد نمی‌کند.^{۱۳۵} از این رو می‌توان هر دو چرخ آرابه در این صفحه مزین به نقش برجسته را که در گذشته غالباً به «گالات‌ها» نسبت داده می‌شد دست کم با امتیازی مشابه با «سرم‌ها» یا «سکائی‌های» کوچ کننده که در آرابه‌ها زندگی می‌کردند مرتبط دانست. این روایت از قرار معلوم، مکمل خود را در مدل‌های سفالی کالسکه‌های دوره «سکایی - سرمی» جنوب روسیه می‌یابد.^{۱۳۶} اینک اگر تصور شود که بر اساس گزارش «پلیبیوس» (Polybios, XXV 2ff) در حین جنگ‌های «پرگامون‌ها» با «فارناکس‌های» «پونتوس» (Pontos) تمام محدوده «پونتوس» دچار لطمه شده باشد، بدین ترتیب چرخ‌های آرابه در نقش برجسته، همراه با کلاهخود ماسک مانند، یقیناً رنگ و حالی محلی را برای این منطقه تصویر می‌کند. در محدوده «پونتوس» در هر حال می‌تواند آمیخته چشمگیر عناصر یونانی و ایرانی این نقش برجسته بیشتر از همه قابل تجسم باشد. کلاهخود ماسک مانند جالب توجه در نقش برجسته نیز به عنوان یک کار «هلنی» برای یک شاهزاده «گالاتی» به سختی قابل تفسیر و توصیف است،^{۱۳۷} بلکه می‌تواند از یک کارگاه یونانی شهرهای ساحلی منطقه دریای سیاه سرچشمه گرفته باشد. عرقچین بلند کلاهخود را که لبه تزئینی بالای پیشانی آن قوسی نوک تیز دارد، در یک کلاهخود به دست آمده قدیمی‌تر از گروه کلاهخودهای «کوبان» (Kuban)، (استپ کوبان یا قوبان) در جنوب روسیه Merdžany^{۱۳۸} باز می‌یابیم. ماسک کلاهخود یادآور نقش قهرمانان یونانی است.^{۱۳۹} در این ارتباط باید یادآور شد که اهالی «تراکیه» (Thrakien) به ویژه نمونه‌های اولیه کلاهخودهای ماسک مانند را عرضه داشته‌اند.^{۱۴۰} و دیگر اینکه درست در دوره امپراتوری روم کلاهخودهای ماسک مانند در اینجا به خصوص شایع بوده است. برای کلاهخودهای ماسک مانند به اصطلاح ایرانی مثل آنچه که «آمیانس مارسلینوس» (XXV 1,12) و «هلیودوروس» (Heliodor IX 15,1) برای ما روایت می‌کنند، نمی‌توانیم سندی باستان‌شناختی پیدا کنیم.

مجدداً باز می‌گردیم به سوار نظام زره‌پوش پارتی که با آن جُل زرهی اسب که اسب را کاملاً می‌پوشانده است به عنوان نوآوری مهم دیگری به شرق نزدیک وارد می‌شود. هرچه اسناد چاپی در این باره متعدد است، ولی به همان نسبت کمتر می‌توان از توصیفات تصویری در این مورد نام برد. در محدوده دنیای روم برای این سوار زره‌پوش پارتی اصطلاح «کلیباناریوس» (clibanarius) به کار رفته^{۱۴۱} است که در دو مدرک معتبر اواخر قرن چهارم میلادی، یکی در «هیستوریا آگوستا»، از «الکساندر سوروس» (Historia Augusta/Alex.Sevr.) و دیگری در گزارشی از «آمیانس مارسلینوس» آمده است. وقتی نویسنده «هیستوریا آگوستا» مؤکداً می‌گوید که ایرانیان برای سواران زره‌پوش به جای واژه «کاتافراکتاری» (cataphractarii) آمده از یونانی، اصطلاح «کلیباناری» (clibanarii) را به کار می‌برد، در این صورت مشکل می‌توان جانب کسانی را گرفت که از «کلیبانوس» (Klibaneos) مشتق از یونانی به معنی «تنور» طرفداری می‌کنند.^{۱۴۲} «لاگارد»^{۱۴۳} (Lagarde) قبلاً «کلیبانوس» (clibanus) را با «گریبان» فارسی جدید کنار هم قرار داده است که در واقع حفاظ پس گردن و سپس نوعی جامه و نیم تنه گشاد و آزاد و چیزی حدود پوستین‌های جلیقه شکل سربازان سواره نظام مجارستانی است. البته این پوستین‌های جلیقه شکل در اصل نیم تنه‌ای زرهی تشکیل شده از پولک‌های فلس مانند بوده‌اند. «فریتیوف روندگرن» (Frithiof Rundgren)^{۱۴۴} مجدداً از نو به این مبحث تقریباً فراموش شده ریشه

شناسی پرداخته و در یک تحقیق همه جانبه به صورتی دقیق آن را مطرح ساخته است. بر این اساس واژه فارسی جدید «گریبان» در فارسی میانه به «گریوپان» (*grivpan*) باز می‌گردد، به نحوی که «گریو» یا «گرو» مفهومی مثل «گردن»^{۱۲۵} دارد و بر حسب آن «گریوپان» تقریباً پوشش گردن (یقه) معنی می‌دهد. «کلیباناریوس» (*clibanarius*) در مفهوم رومی خصوصاً همان گونه که «د. هوفمان»^{۱۲۶} (D.Hollmann) تشریح کرده است سوار و اسب سراپا زره‌پوش، معنی می‌دهد، در حینی که مفهوم «کاتافراکتاریوس» (*cataphractarius*) به طور کاملاً عمومی فقط سوار سراپا زره‌پوش است، بدون اینکه اسب زره‌پوش نیز مورد نظر باشد. این مفهوم می‌تواند به وسیله ستون یادبودی از آرامگاه «کلاودیوپولیس - بولو» (*Claudiopolis-Bolu*) در «بیتینیه» (*Bithynien*) که مورد مطالعه «ه. اشپایدل» (*H. Speidel*) قرار گرفته است، حمایت شود، چون سوار نام برده شده در آنجا به واحدی تعلق داشته است که در آن اسب و سوار هر دو زره پوش بوده‌اند. بدین ترتیب در این ستون یادبود «کاتافراکتاریوس» به عنوان مفهوم اصلی برای معرفی سوار زره‌پوش به طور عموم به نظر می‌رسد، در حالی که «کلیباناریوس» توصیف اختصاصی واحدی زره‌پوش طبق الگوی شرق را تصویر می‌کند.^{۱۲۷}

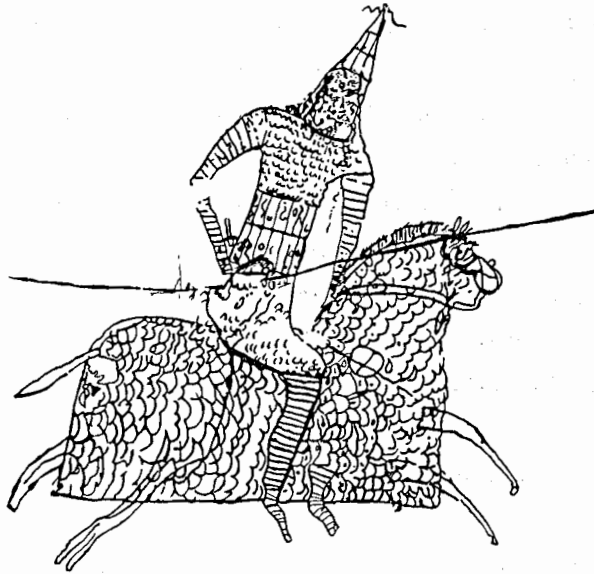
برای تشخیص اینکه تا چه حد این دو مفهوم قابل مبادله بوده‌اند دو صحنه در روی ستون «تراژان» در رم، مدرک گویایی عرضه می‌دارند.^{۱۲۸} در روی این دو نقش برجسته XXXI و XXXVII، بر اساس شمارش سیکوریوس ("Cichorius") تعقیب و جنگ سواره نظام رومی با سواران زره پوش «بربر» تصویر شده است که معمولاً به عنوان «سرم‌ها» شناسایی می‌شوند. در کتابهای عامه پسند دقیقاً به این تصاویر به عنوان شاخصی ویژه برای سواره نظام زره‌پوش شرقی، نگاه می‌شود. در مقایسه‌ای با تصاویر شرقی (نقاشی دیواری دورا - اوروپوس، نقش برجسته تنگ سروک و فیروزآباد) حتی تمایزات بزرگتری جلب توجه می‌کنند، چون در آنجا در هیچ کجا زره‌ای پولکی قابل تشخیص نیست که سوار و اسب را متقارن سراپا پوشش کند. قسمت‌های پولکی پوشش پاهای اسب در نهایت یک امر کاملاً غیرممکن است، چون اسبها بدین نحو به سختی می‌توانستند حرکت کنند.^{۱۲۹} از این رو حق با «ف. براون» است که در مطالعه زره اسب دورا-اوروپوس^{۱۳۰} نظر مثبتی روی ارزش تاریخی این نقش برجسته ندارد: «سواران زره‌پوش ستون تراژن از نظر هوش و استعداد به ویژه جالب توجه هستند و این تعبیر و تفسیری است از پیکرنگارانی که آنها را شنیده و خوانده‌اند... آنها برای پوشاک آنان پاسخی ندارند». از نقطه نظر باستان‌شناختی مطمئناً حق با «براون» است، اما خواهیم دید که این نقش برجسته در ارتباطی دیگر می‌تواند واسطه برخی آگاهی‌ها شود. برای این کار ابتدا لازم است به مسئله قومی این سواران پرداخته شود.

پس از اینکه در آثار چاپی قدیمی تر گاه از این عقیده دفاع شده است که سهمیه کمکی اعزام شده^{۱۳۱} توسط «پاکوروس» (*Pakoros*) پادشاه پارت برای «دسبالوس» (*Decebalus*) سر دسته «داکی‌های» مخالف حکومت روم، پارتی بوده است، از ربط دادن این موضوع به «سرم‌ها» صرف نظر شده است.^{۱۳۲} با این حال برای سواره نظام «سرمی» از طریق ترکیب آشکار یافته‌های^{۱۳۳} باستان‌شناختی، توصیفات تصویری و مدارک ادبی، تصویری بسیار روشن و منطبق عرضه می‌شود. بر این اساس سوار «سرمی» تن پوشی زرهی از پولک‌های فلس مانند در برداشته که فقط بازوان را می‌پوشانده و تا زانو می‌رسیده.

است. علاوه بر آن کلاهخودی بر سر و نیزه‌ای بلند که به یونانی «کونتوس» (*Kontos*) نامیده می‌شده در دست داشته است. تن پوش زرهی در واقع به طور معمول، همان طور که رنگ آمیزی سواران زره پوش نقاشی شده سردابه «اشتاسوفشن» و گور مربوط به سال ۱۸۷۳ در «پانتی کاپائون» (کرج)، (قرن دوم میلادی) به خوبی نشان می‌دهد، از پولک‌های فلس مانند آهنی شکل گرفته است (آلبوم عکسها، ۱۲۳).^{۱۵۴} در کنار آن، نوع ویژه‌ای از جنس شاخ وجود داشته است که دقیق‌تر بگوئیم، از قطعه‌های ورقه مانند جدا کرده از سُم اسب ترکیب یافته است. «پاوزانیاس» (*Pausanias*) یک چنین زرهی را به عنوان قطعه‌ای به غنیمت گرفته شده، در معبد «آسکلپیوس» (*Asklepios*) آتن دیده است و با شگفتی تمام درباره مهارت حرفه‌ای قابل شناخت در روی آن سخن گفته است (5, 191 *Pausanias*). آمیانوس مارسلینوس (XVII, 12, 2) نیز در مورد زره شاخی گزارش کرده است و ما علاوه بر آن اطلاع داریم که این پولک‌های شاخی در روی نوعی کتان کلفت و خشن (برزنت) نصب بوده‌اند. اما در مقابل، از قطعه توصیف شده به وسیله «پاوزانیاس» بدون شک چنین استنباط می‌شود که موضوع مربوط به یک زره تیغه‌ای بوده است (Pausanias I, 21, 6)^{۱۵۵}

اما ظاهراً مدرکی در دست نیست که اسبها نیز زره پوش بوده‌اند یا نبوده‌اند. در نتیجه این مسئله مطرح می‌شود که آیا ما باید به عقیده قدیمی‌تر، بدین مفهوم که سواران زره پوش ستون «تراژان» یک سهمیه کمکی پارتی را برای «دسبالوس» به نمایش گذاشته‌اند، باز گردیم؟ همان‌طور که از گزارش «پلینیوس جوان» (Plinius X74) در روی ستون «تراژان» در می‌یابیم، در این مورد می‌توان آشکار مشخص کرد که «دسبالوس» ظاهراً و به طور مستقیم با «پکوروس» پادشاه پارت در ارتباط بوده است. در آنجا از غلامی گزارش می‌شود که در اصل به «لابریوس ماکسموس» (*Laberius Maximus*) تعلق داشته است، ولی در «موئین» (*Moesien*) به وسیله «سوساگس» (*Susages*) رئیس یکی از قبایل «سرمتی» اسیر شده و به وسیله «دسبالوس» به عنوان هدیه برای «پاکوروس» فرستاده شده است. این غلام سپس از دست پارتیان فرار کرده به آسیای صغیر آمده و در آنجا به «پلینیوس» سفیر ویژه امپراتور معرفی شده است که او نیز در این مورد به امپراتور رجوع کرده است. این داستان آشکار نشان می‌دهد که ارتباطی میان «پاکوروس» و «دسبالوس» وجود داشته است که ظاهراً از طریق جنوب روسیه^{۱۵۶} ممکن بوده است. اما به سبب این راه طولانی برای راهپیمایی، اعزام یک واحد از سهمیه پارتی که علاوه بر این نیز در هیچ کجا روایتی از آن نیست، احتمال داده نمی‌شود. بدین ترتیب قابل تعمق است که پارتیان از قرار معلوم ارتش ثابتی نداشته‌اند، بلکه گاه به گاه ابتدا در صورت بروز جنگ ارتشی از اشراف به عنوان سواران زره پوش و افراد عادی به عنوان سواران کمان‌کش^{۱۵۷}، بدون زره شکل می‌گرفته است.^{۱۵۸}

به احتمال زیاد تصویر سواران سراپا زره پوش روی ستون «تراژان» از اشتباه هنرمندان مجری با توجه به گستردگی مفهوم باید قابل درک باشد و چون از «کاتافراکتا» (*cataphracta*) یا «کاتافراکتس» به معنی زره پولکی^{۱۵۹} تا به «کاتافراکتاریوس» (*cataphractus*) به معنی و مفهوم سوار زره پوش را به شکلی کامل تا نیمه کامل (واژه «کلیباناریوس» به معنی اسب و سوار زره پوش در واقع برای قرن چهارم میلادی قابل استناد است) در برمی‌گیرد،^{۱۶۰} می‌تواند سریع باعث بروز اشتباه با سوار سراپا زره پوش پارتی که در شرق به خوبی شناخته شده است، شود. اما «تاسیت» (*Tacitus, Hist. I 79*) موکداً از



شکل ۱۰ دورا - اوروپوس، طرح یک سوار و اسب سرآپا زره پوش (کلیاتاریوس)، طراح روستوف تسف، بخش الف، بانویس ۳۲ در اینجا.

«کاتافراکتانه» (*cataphractae*) به معنی تن پوشی زرهی از پولکهای فلس مانند صحبت می کند که اشراف و طبقه برجسته «سرمته‌ها» (ولی نه اسبهای آنان) بر تن داشته اند. اما برای هنرمندان ستون «تراژان»، «کاتافراکتاری» (*cataphractarii*) نه فقط در برکنندگان تن پوش های زرهی پولکی (در مفهوم نظامی صرف در اصل)، بلکه سواران سرآپا زره پوش در مفهومی ظاهراً خیلی زود اشاعه یافته با اعتباری عمومی و نامحدود بوده اند. اما اینکه دقیقاً تن پوش زرهی پولکی قطعه ای از جنگ افزار برای علامت تشخیص «سرمته‌ها» بوده است، موضوعی است که از غنائم جنگی نقش برجسته های پایه ستون های «تراژان» به ویژه می توان دریافت (آلبوم عکسها، ۲۰ ث).

در اینجا در جبهه طرف معبد نمونه های به ویژه زیبایی از زره های پولکی نوع «سرمته» با آستین های کوتاه، در میان سایر قطعات جنگ افزار به ویژه کلاهخودهای طوقه ای و شمشیرهای بلند با غلاف های^{۱۶۱} آویخته از تسمه ها یافت می شود که ما مجبوریم آنها را نیز به «سرمته‌ها» نسبت دهیم (آلبوم عکسها، ۲۱). سواران سرآپا زره پوش یا سواران و اسب های زره پوش پارتی در نقش برجسته های فیروزآباد نیز قبای از زره پولکی بر تن دارند که علاوه بر آن جلیقه ای از چرم یا پارچه بالا تنه را پوشانده است. جدا از آن دست ها (ساعد و بازو) با زره هایی ناودانی که ما در قاب های نقش برجسته «پرگامون» دیده ایم (آلبوم عکسها، ۲۰ آ) حفظ شده اند. این بازوبندهای زرهی یقیناً همان تجهیزاتی است که «آمینوس مارسینوس» (8, XVI 10) درباره سواران و اسبهای زره پوش «کنستانتیوس دوم» (۳۵۷ میلادی) وصف می کند و بدون تردید با ساخته های ایرانی مطابقت دارند. جنس زره ها را می توان از آهن «مرو» تصور کرد^{۱۶۲} که «پلوتارخ» در توصیف خود راجع به لشگریان پارتی در «کاره» (۵۳ قبل از میلاد) از

آن نام می‌برد. در زره‌های ساخته شده از نیم استوانه‌های متناسب ساق پا، مثل آنچه که در روی نقش برجسته فیروزآباد دیدیم از نظر جنس به دیدگاه‌های متفاوتی رسیده‌ایم. در حالی که زره حافظ پای «اردوان» در حال سقوط، کاملاً در سمت راست (آلبوم عکسها، ۱۷) طوری نمود می‌کند مثل اینکه از فلز باشد، سوار پارتی سرنگون شده توسط «شاپور» وارث تاج و تخت، در پشت یکی از پاهایش یک نوار عمود باریک را در معرض دید قرار می‌دهد که از آن ساخت حلقوی زره نتیجه گرفته می‌شود (آلبوم عکسها، ۶ب، شکل ۳). این زره حافظ پا با زره پای سوار ساسانی در روی همان نقش برجسته که علاوه بر این صفحه گردی را به عنوان حفاظ بر زانو دارد، فرقی ندارد. بر اساس این ویژگی‌ها نوع زره یاد شده پا می‌تواند از چرم باشد. برای این مورد باید به زره حافظ ران از دورا - اوروپوس، متشکل از تیغه‌های مستطیل شکل چرمی که احتمالاً به سواری سراپا زره‌پوش تعلق دارد، اشاره شود.

رومی‌ها با وجود شکست مفتضحانه «کاره» ابتدا نسبتاً دیر کوشیدند، چیزی مترادف در مقابل اسب و سوار زره‌پوش پارتی که برای آنها در واقع بسیار خطرناک بود، به وجود آورند. ما در لشکر روم ۱۶۳ سواران زره‌پوش را قبل از قرن سوم میلادی نمی‌یابیم و آنها در ابتدا ظاهراً با جنگ افزارهای رومی مجهز نبوده‌اند، بلکه جنگ افزارهای به غنیمت گرفته شده ایرانی بوده است که اسبها و سواران زره‌پوش رومی به وسیله آنها تجهیز می‌شدند. این موضوع در «هیستوریا آگوستا» به مناسبت توصیف رژه «الکساندر سوروس» (Alex. Sev. 56/4) به همین شکل آمده است. قبول سواران زره‌پوش در نوع اسب و سوار زره‌پوش پارتی مطمئناً مربوط به پذیرفتن پیشه‌وران و آهنگران ایرانی یا اصولاً شرقی ۱۶۴ بوده است که تا فرا گرفتن تکنیک کار به وسیله رومی‌ها، کارها را ابتدا در دست داشته‌اند.

ما بر اساس منابع موجود اطلاع داریم که برای امپراتوری رم اعتبار سوار و اسب زره‌پوش به شکل ایرانی قرن چهارم میلادی دوام زیادی نیافته است. ۱۶۵ فرماندهی واحد سوار نظام سراپا زره‌پوش در «نوتیتیا دیگنیتاتوم» (Notitia Dignitatum) و کارگاه‌های ساخت جنگ‌افزار خاص آن در «انطاکیه» (Antiochia) در سوریه، «قیصریه» (Caesarea) در «کاپادوکیه» و «نیکومدیا» (Nicomedia) در «بیتینی» ۱۶۶ در عین حال یکی از مدارک قدیمی در مورد موجودیت یکی چنین واحد نظامی در امپراتوری روم هستند.

اینک به نظر می‌رسد که شرایط در امپراتوری ساسانی و اصولاً در محدوده تمدن ایران دست کم مشابه بوده است. برای زوال زره فلزی در هر دو نیم کره دنیای کهن به سختی می‌توان جزء به جزء دلایل قاطعی عرضه کرد. باید تاکید شود که ما سواران ساسانی را در روی نقش برجسته‌های فیروزآباد و نقش رستم همواره فقط با اسبهای پوشش شده، یعنی پوشیده در جل‌های بسته از پائین دیده‌ایم که به احتمال زیاد از نمد ساخته شده‌اند و از همین رو نیز ویژگی دفاعی داشته‌اند. احتمالاً به طور کلی پوشش سبک و از همه سو بسته محافظ اسب از جنس مواد آلی، جانشین زره کاملاً فلزی روایت شده اسب تا قرن چهارم میلادی شده است. ما در سوار نقش رستم، در واقع تحت تاثیر آسیای مرکزی فقط پای جلوی اسب را پوشیده با زره تیغه‌ای می‌بینیم. سازندگان زره بعداً زره نمدی ایرانی را برای اسب برگزیدند و آن را «تیغف» و ازه‌ای از قرار معلوم ریشه گرفته از ایرانی نام نهادند که باز هم بر اساس ریشه‌شناسی امکان اثبات آن هست که زره دوخته و پر شده با پنبه ۱۶۷ در «سودان» که امروزه در عصر مانیز قابل مشاهده است،

به زرۀ نمدی مطرح شده توسط اعراب باز گردد. در «استراتژی‌کون» نیکفوروس (قرن دهم میلادی) امپراتور بیزانس، که برای جنگ با اعراب نوشته شده بود^{۱۶۸} زرۀ اسبی قابل تطبیق از نمد را در دو تا سه لایه به هم چسبانده می‌یابیم که در کنار آن سایر جنسهای به کار رفته از قبیل چرم غوطه‌ور در موم مذاب، شاخ و همچنین آهن نیز موجود بوده است.^{۱۶۹}

به طوری که نقوش صخره‌ای قرن ششم، هفتم میلادی در مغولستان نشان می‌دهند جل زرهی یکسره اسب، بعداً دوباره از نو نزد ترکها ظاهر شده^{۱۷۰} است که بازسازی‌های «ژ.س. شودیاکف» (Ju.S. Chudiakov) زره‌های کامل^{۱۷۱} اسب قرقیزهای قرن نهم و دهم کنار رود «ینیسئی» (Jenissei) در سیبری مرکزی را عرضه می‌دارند.

پانوشته‌ها:

۱۲۱. نگاه‌کننده به ویژه به مادهای حامل سلاح در روی نقش برجسته بارعام در تهران، موزه ایران باستان، "شمیدت" تخت جمشید، جلد اول، آلبوم عکسها ۱۲۱. "ساگاریس (Sagaris) نیز یک اسلحه شکاری ایرانی است: V.v.Graeve, Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt, IstForsch 28 (1970) 100.
122. Wichtigste Quelle: Herodot I 201 ff. - Zusammenfassende Schilderung J. V. Prašek, Geschichte der Meder und Perser bis zur makedonischen Eroberung I, Gotha 1906.236.
۱۲۳. مربوط است به، الف) بقایای یک زره سینه از پولکهای مستطیل شکل با انتهای هلالی شکل در قسمت پایین. ب) زره پای چپ از تیغه‌های متصل به هم با لبه‌های انحنا داده شده برای ران. ث) دو شانه پوش، ساخته شده از تیغه‌ها و پولکهای زره‌ای. د) یک زره سینه پوش اسب از تیغه‌های بلند که به جلی از نوارهای بلند وصل شده است، "پ. برنارد، P. Bernard, Abb. 10-12 ff. CRAI 1980,452.
124. S. P. Tolstov, IrAnt 1, 1961, 79 Taf. 13b; ders., Po drevnim del'tam Oksa i Jaksarta, Moskau 1962, 149 Abb. 82. Zur chorezmischen Panzerreiterei generell B. Rubin, Historia 1, 1955, 264ff.
125. Tolstov, IrAnt 1, 1961, 79. Dagegen: Bernard, CRAI 1980, 456 Zu den sakischen Panzerreitern s. W. W. Tarn, Hellenistic Naval and Military Developments, Cambridge 1930, 74ff.
126. Russell Robinson, Oriental Armour 18.
127. Vgl. dazu Bernard, Syria 41, 1964, 195ff. und die Rekonstruktionszeichnung M. V. Goreliks in VDI 1082, 3,104 Abb. 5,2.
128. AvP II Taf. 43ff.; P. Jaeckel, ZHWK 1965, 94ff.
129. AvP II 127ff.
130. AvP II Taf. 45,2; 47,1,3; 48,1.
131. AvP II Taf. 44,1; 45,1; 47,2.
132. AvP II Taf. 46,2,3.
133. ZHWK 1965, 115f. Abb. 62. - Vgl. AvP II Taf. 43.
134. ZHWK 16, 1940 - 42, 123 Abb. 62. - Vgl. AvP II Taf. 43, unten Mitte' 46, 4; 47,2; 50,4.
۱۳۵. اینکه در نقش برجسته شماره ۲ معبد "آتنا" (مجله علوم جنگ افزار تاریخی، معبد آتنا، نقش برجسته ۲، آلبوم عکسها، ص ۶۴، شماره ۲ - ZHWK, AvP, II Taf 64.2) فقط صرفاً غنایم گالاتی جمع شده است، بویژه چشمگیر است.
136. Diesen entsprechen die Amaxobii Sarmate auf der Tabula Peutingeriana, die dort an der mittleren Donau eingetragen sind, s. REIA 2548 s.v. Sarmatae (Kretschmer). - Zu den Wagenmodellen s. Ebert, RVXIII 70 S 22; T. Sulimirski, The Sarmatians, London 1970, 26 Abb. 3; J. Wiesner, Die Kulturen der frühen Reitervölker, Frankfurt/M. 1973, 61 Abb. 46.
137. So H. Droysen, Avp II 102ff. u. Seyrig, Syria 29, 1952, 215.
138. Ebert. RVXIII Taf. 29 B.
139. Nach dem Typ des Faustkämpfers von Olympia, Lippold, HdArch. III 1,233 Taf. 77, 4.
140. I. Venedikov, Der Gesichtsmaskenhelm in Thrakien, Eirene 1, 1960, 143 ff. Abb. 1-16.
141. Zusammenfassende Darstellungen des Problems: J. Becker, Die Panzerreiterei in den Heeren der römischen Kaiserzeit, in: Neujahrsblatt 1868 des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt/M., 20ff. B. Rubin, Historia 4, 1955, 264ff. F. Altheim, Die Soldatenkaiser, Frankfurt/M. 1938; 154ff. F. Altheim, Die Krise der Alten Welt I, Berlin 1943, 23ff. Eadie, JRS57, 1967, 161ff. F. E. Brown in The Excav. at Dura - Europos, Prel.Rep. 6th Season of Work 1932-33, hrsg. v. M. I. Rostovtzeff, A. R. Bellinger, C. Hopkins u. C. B. Welles, New Haven 1936, 444ff. D. Hoffmann, Das spätromische Bewegungsheer und die Notitia Dignitatum, Epigraph. Studien 7,1,2, Bonn

1969/70, I 265 ff. Gute Literaturübersicht bei M. A. Raschke in ANRWII, Principat 9,2,821f. Anm. 728.

142. Nöldeke, Tabari, 164 Anm. 5 hatte wohl zuerst die Ansicht geäußert, auch griechisch schreibende syrische Schriftsteller hätten aramäisch >tanur< = Backofen, Panezer mit >klibanos< = Backofen griechisch überetzt. So auch F. Altheim, Geschichte der Hunnen IV, Berlin 1962, 47ff. Gegen einen Persischen Ursprung des das Zitat aus der Historia Augusta in einem >gefälschten< Brief des Alexander Severus vorkommt. Das hieße aber erneut, den Gesamtcharakter der HA mit den häufig darin enthaltenen wertvollen Einzelinformationen gleichsetzen. Auch bedeutet es bei der Stelle in Ammianus Marcellinus keinen definitiven Gegenbeweis, wenn wie Hoffmann a. O. II 113 Anm. 635 sagt, Persae >>eine längst aufgegebene Emendation des Gelenius anstelle des überlieferten personati (= mit Visier versehen)<< darstellt. Hoffmann kennt im übrigen den Aufsatz von Rundgren (s.u.) nicht.

143. Zitiert bei Rundgren, Orientalia Suecana 6, 1957, 48; Vgl. F. Wolff, Glossar zu Firdosis Schahnameh, Berlin 1935, 706 gireban >>Koller, Waffenrock<<.

144. F. Rundgren, Orientalia Suecana 6, 1957, 31ff.

145. Freilich im allgemeineren Sinne auch >Körper<, >Seele< wie Rundgren a. O. 48 ff. dargelegt hat; MacKenzie, Pahlavi Dictionary erklärt griwban als >neck-guard<, >gorget<. Vgl. altdeutsch halsberc davon abgeleitet im Französischen >haubert< und weiter im Englischen >hauberk< ebenfalls >Kettenhemd.<

146. Hoffmann a.O.265ff.

147. M. P. Speidel, EpigrAnat 4, 1984, 151 ff. Taf. 15.16.

148. C. Cichorius, Die Reliefs der Trajanssäule, Berlin 1896 BildXXXI u. XXXVII; K. Lehmann - Hartleben, Die Trajanssäule, Berlin - Leipzig 1926, XXXI Taf. 17; XXXVII taf. 20. Gute Abb. der Köpfe der Panzerreiter der Szene Cichorius XXXI in F. Altheim, Die Soldatenkaiser, Frankfurt/M. 1939, Abb. 5.

۱۴۹. توضیح داده شده در "سوئیداس": آنها به همین نحو نیز تمام پیکر اسب را تا اسم زره پوش می کنند، "احتمالاً متکی بر تصاویری مثل ستون تراژان است."

150. Dura-Europos, Prel.Rep. Sixth Season 1932-33, 445.

151. J. Becker a.O. (Anm.141) 31 Anm. 81; M. Dieulafoy, L'art antique de La Perse V, Paris 1884, 54; Vgl. N.C. Debevoise, A Political History of Parthia, Chicago 1938, 217.

152. So zuerst W. Fröhner, La Colonne Trajane, Paris 1865, Nr. 8 u. 22; Vgl. Cichorius a. O., Zweiter Textband, 150.

153. s. dazu die Schrift von A. M. Chazanov, Očerki voennogo dela Sarmatov, Moskau 1971, bes. Taf. 34,5 (Rekonstruktion eines Sarmatischen Reiters). Desjatčikov, SovArch 1972, 4, 68ff. wollte den zweiten Reiter des unteren Bildfelds der Grabstele eines Athenios aus Pantikapeion als älteste antike Darstellung eines Kataphrakten erkennen. Wahrscheinlich handelt es sich jedoch bei dem Schuppenpanzerteil auf dem Pferd um keine Pferdepanzerdecke, Sondern um den schon aus der achämenidischen Zeit bekannten Parameridia genannten Beinschutz (s. dazu Bernard, Syria 41, 1964, 195ff). Ob auf dem Graffito eines Panzerreiters aus Iluraton, Goroncarovskij / Nikonov, VDI 1987, 1. 201 ff. Abb 1 - statt eines langen Panzerrockes wie in der Rekonstr Zeichnung ebenda 203 Abb. 2 - ebenfalls Parameridia gemeint sind, kann wegen des kursorischen Charakters der Ritzung nicht mit Sicherheit gesagt werden.

154. M. I. Rostovtzeff, Antike dekorative Malerei in Südrußland, St. Petersburg 1913 - 14, Atlas taf. 79 u. 64,1. - Wichtig für die Ausrüstung der sarmatischen Reiterei ist auch die Stelle des Tryphon aus tanaïs, V. F. Gaidukevič, Das bosporanische Reich², Berlin 1971, 356 Abb. 94; T. Sulimirski, The Sarmatians, London 1970, Abb. 33.

155. Panzerplättchen aus Knochen aus dem Kiever Gebiet (Distrikt Romny): E. H. Minns, Scythians and Greeks I,

Cambridge 1913, 188. Abb. 80.

۱۵۶. مقایسه شود، "ا. کونتس"، O.Cuntz, Hermes 61, 1926, 193: مسیر فرستادگان "داکی - پارتی" (dacisch - Parthisch) می‌تواند فقط از طریق روسیه بوده باشد، چون دریای سیاه در فاصله بین دو جنگ "داکی" ها مطمئناً بسته بوده است.

۱۵۷. مقایسه شود، "ولسکی"، Wolski, IrAnt 7, 1967, 14ff. از منابع قدیمی در می‌یابیم که قسمت اعظم سپاه را سواران کمان‌دار تشکیل می‌داده‌اند که از سربازان دیگر متمایز بودند. از قوای مقتدر ۵۰۰۰۰ نفری که علیه مارک آنتون می‌جنگید، ۴۰۰ نفر آنان داوطلب (نجیب‌زاده) بودند (Iust.XLI 2/6). تحت فرمان "سورنا" در جنگ "کاره"، ۱۰۰۰ سوار و اسب زره پوش در کنار ۱۰۰۰۰ سوار سبک اسلحه شرکت داشتند (پلوتارخ کراسوس Plut.Crassus 21, 7۷, ۲۱).

۱۵۸. با این وصف "ابگارفون اوزرونه" "Abgar Von Osrhoene" به عنوان نشانه وفاداری خود به "تراژن" در حین لشکرکشی پارتها، ۲۰۰ اسب و سوار زره‌پوش، زره، اسب و ۶۰۰۰۰ پیکان تقدیم کرد، (Arrian, Parthica 47 (= Suidas.V Edessa), FGrHist.II, 156 F 36, 37, S. 576).

159. Becker a. O. (Anm. 141) 21 Anm. 36. Hoffmann a. O. (Anm.141) II 110 Anm. 602. Thesaurus Linguae Latinae III s.v. *catafracta* 592.

160. Hoffmann a.O.(Anm.141) I 266.

161. O. Gamber, Dakische und sarmatische Waffen den Reliefs der Trajanssäule, JbKsWien 60, 1964, 7ff.

۱۶۲. از "پلوتارخ"، Plutarch, Crassus 24.Von VI 13,2, علاوه بر این اطلاع حاصل می‌کنیم که این فولاد در اصل از چین می‌آمده است و ظاهراً از طریق "مرو" فقط داد و ستد می‌شده است. نگاه کنید به "و. وتران"، W.W.Tran in CAH IX 598.

163. M. P. Speidel, EpigraAnat 4, 1984, 151ff. J. C. Coulston, in P. Freeman u. D. Kennedy, The Defence of the Roman and Byzantine East, BAR Intern. Series. 297 Bd. I, 1986, 59ff.

164. Vgl. damit J. Werner, PZ 34/35, 1949/50, 188.

165. D. Hoffmann, Das Spättrömische Bewegungsheer und die Notitia Dignitatum I, Bonn 1969/70, 277.

166. Orientalia II 22.28 Vgl. James, Syria, 63, 1986, 132f. u. Speidel a. O. 153.

167. C. H. Becker, Der Islam 4, 1913, 310f. Andere Auffassung bei D. Nicolle, Islamische Waffen, Graz 1981, 43f. Abb. 16.

168. s. dazu P. Schreiner in: Le Pays du Nord et Byzance, Koll. Uppsala 1981, Acta. Univers. Upsal. fig. N. S. 19, 1981, 216.

169. J. F. Haldon, Some Aspects of Byzantine Military Technology from the Sixth To the Tenth Centuries, Byzantine and Modern Greek Studies 1, 1975, 38.

170. E. Nowgorodowa, Alte Kunst der Mongolei, Leipzig 1980, 214 ff. Abb. 176.

171. Ju. S. Chudiakov, Voorużenie Enisejskich Kyrgyzov VI - VII v.v., Novosibirsk 1980, 135 Taf. XLVI.

بخش سوم: پیشگامان هنری و ویژگی‌های تصویر جنگ سواران

۱- پیشگامان

اگر در جستجوی قدیمی‌ترین مدارک تصویری نقشمایه مورد تحقیق در اینجا، یعنی جنگ دو سوار با یکدیگر باشیم، بدین ترتیب در جنوب غربی آسیای صغیر در هنر یونانی «لیکیه» تصاویری تقریباً در فرم اولیه را می‌یابیم که به مفهومی می‌توان آنها را پیشگام نقش برجسته‌های بعدی ساسانی با طرح دو حریف رو در رو دانست.

تصویر اول مربوط به سطح منقوش شماره ۸۹۴ افریز تالار مدور بنای تاریخی «نرئید» (Nerei) در «کسانتوس»^{*} (Xanthos)^{۱۷۲} است، افریزی در شیوه آسیای صغیر که بدون فرسب روی ستون قرار گرفته و با صحنه شکار، هدیه آوران و صحنه جنگ، نقشمایه‌هایی را نمایش می‌دهد که از هنر ایرانی سرچشمه گرفته است.^{۱۷۳} در مورد تصاویر روی سطح ۸۹۴ در سال ۱۹۳۳ «گ. رودنوالدت» (G. Rodenwaldt) توجه داده است: «احتمال دارد که این نقشمایه غیر یونانی از محدوده هنر ایرانی آمده باشد، جایی که ما آن را در هر حال ابتدا در دوره‌ای متأخر در افسانه پهلوانان ایرانی و در هنر پارت و ساسانی باز می‌یابیم.^{۱۷۴}»

با این وصف نقشمایه سطح ۸۹۴ در یک مقایسه با سایر صحنه‌های روی همان افریز به روشنی خود را به عنوان مقابله دو سوار در شکلی ساده شده (همانند سطوح منقوش شماره ۸۸۷ و ۱۷۵۸۸۹ که روی آنها دو سوار در جهت عکس هم با دوشنل به اهتزاز در آمده در باد و نیزه‌های سر دست گرفته در حال شکار قوچ یا خرسی هستند که به وسیله سگها دوره شده یا مورد حمله قرار گرفته است) به نمایش می‌گذارد. همچنین جالب توجه است که در جنگ دو سوار سطح شماره ۸۹۴ پاهای جلو و عقب اسبها منطبق بر هم هستند و در چشم انداز تصویر، به دنبال هم دیده نمی‌شوند که این نیز طبیعتاً ساده‌سازی یک نقشمایه در اصل پر محتوا است (آلبوم عکسها ۲۲ ث).

دومین تصویر، روی یک سمت پایه اثر باستانی «ایزرازا» (Izraza) مربوط به «تلوس»^{۱۷۶} (Tlos)، قرار دارد. همان طور که به خوبی از شنل‌های به اهتزاز در آمده در باد در روی الحاقات آرامگاه «تلوس» قابل تشخیص است، نگاه رو در روی دو سوار، یعنی چهره سوار سمت چپ در حالت سه ربع رخ با مشاهده از رو به رو که مطابق نگاه سوار سمت راست در طرف مقابل از پشت است، در هر دو اثر بسیار جالب توجه است (آلبوم عکسها ۲۲ ب).

شکار فرمانروای سوار بر اسب بدون شک یک طرح شرقی است که به وسیله «ای. کلمان» (I. Kleemann) به تفصیل روی آن کار شده و در لیست‌هایی وارد گردیده است.^{۱۷۷} در وهله اول باید در

*-کسانتوس، شهر قدیم لوکیا در آسیای صغیر و شهر گونوک در ترکیه حالیه (دایرةالمعارف مصاحب) م.

این ارتباط از غلاف زرین یک شمشیر کوتاه (اکیناک Akinak) از گنجینه «جیحون»^{۱۷۸} نام برده شود که در روی آن در دو صحنه سوارانی در جهت عکس هم یک گاوانر و یک شیر را با نیزه از پا در می آورند. کلاه بی‌لبه نیم‌کره شکلی (عرقچین) که سواران بر سر دارند، یادآور «تیاره» شاهان آشوری است، ولی علاوه بر آن شلواری به پا دارند که (ا.م.دالتون O.M.Dalton) را به این نتیجه رسانده^{۱۷۹} است که باید مربوط به اثری از هنر «ماد» باشد (البته امروزه نیز به سختی ملموس است)^{۱۸۰}. در واقع این چنین نتیجه‌گیری از طریق ویژگی‌های کاملاً آشوری پنج صحنه شکار در امتداد طول غلاف حاصل شده است.^{۱۸۱} در اینجا نقشمایه تاخت اسبها و شیرهای مورد اصابت تیر قرار گرفته و از درد بر پا ایستاده یادآور نقش برجسته‌های آشوری هستند.^{۱۸۲}

«بارنت» حتی تا این حد فرارفته است که غلاف را، یعنی غلاف شمشیر کوتاه را به «آستیگ» پادشاه ماد (۵۸۴-۵۵۰ قبل از میلاد) نسبت می‌دهد، چون برای آستیگ بیشتر از همه «تیاره» ای از نوع آشوری می‌توانسته است تصور^{۱۸۳} شود (آلبوم عکسها، ۲۲ آ). البته «بارنت» در اینجا باید هنوز به این سوال که چطور «آستیگ» در مجموع باید ۹ بار تصویر شده باشد، پاسخ دهد. اما عدم وجود نوارهای صرفاً مربوط به تاج شاهان آشوری در سواران روی غلاف زرین، بیش از همه موضع کاملاً قاطعی علیه یک چنین فرضیه است. اخیراً «پ. کالمایر» (P.Calmeyer) این نظریه قدیمی را رد کرده است و به این عقیده رسیده است که «حالت اسبها در بخش بالای غلاف، هنری کاملاً کلاسیک را متصور می‌سازد»، بنابراین سواران روی غلاف دست کم در نیمه دوم قرن پنجم میلادی به وجود آمده‌اند. البته انکار ناپذیر است که نوع اسب بلند شده با دو پای جلو با فریزهای «پارتون» که «کالمایر» در اینجا صریحاً تاریخ‌گذاری کرده است، در آن زمان در هنر یونانی و کشورهای همجوارش هنری برتر شده است. در این ارتباط باید در هر حال تحقیقات «س. رانیخ» (S.Reinach) مد نظر قرار گیرد. «رانیخ» قبلاً توجه داده است که نوع تاخت مشخص شده به وسیله او با عنوان «کانتر» (canter)، یعنی چهارنعل در حالی که یک پای عقب اسب در هوا است، خیلی پیش از فریزهای «پارتون» در اسب بالدار (پگاسوس، Pegasas) روی سکه‌های «کورنتی»^{۱۸۴} یافت می‌شود. او توانسته است برای اسب بلند شده با دو پای جلو حتی یک سری کامل از نمونه‌های دوران «آرکانیک» (Archaic) را نام ببرد.^{۱۸۵} اما توصیفات «کالمایر» با این اظهارات ارزش خود را از دست نمی‌دهند، زیرا در هنر آشوری نقشمایه حرکت مورد بحث وجود ندارد و در اینجا اشاره اصلی در واقع به نفوذ هنر یونانی در جای خود باقی است.

به نظر می‌رسد نقش گل و گیاه‌های دور زمینه وسط در قسمت بالای غلاف تحت تاثیر هنر یونانی^{۱۸۶} باشد، در حالی که نقشمایه حاشیه همجوار، بهترین نمونه مطابق خود را در غلاف شمشیر کوتاه حمل کنندگان مادی جنگ افزار در روی نقش برجسته هدیه آوران تخت جمشید می‌یابد.^{۱۸۷}

این عناصر گوناگون تاریخ‌گذاری دقیق غلاف زرین را در موزه بریتانیا مشکل می‌کند و فقط اجازه تعیین تاریخی تقریبی بین نیمه دوم قرن ششم و نیمه اول قرن پنجم ق.م. (نه قبل از نیمه دوم قرن ششم و نه بعد از نیمه دوم قرن پنجم) را می‌دهند. ویژگی آشوری صحنه‌های شکار و کلاه‌های نوع آشوری سواران بعد از این زمان به سختی قابل تصور است.

برای نقشمایه شکار با اسب که دو سوار روی در روی هم مشغول شکار هستند از قبل نیز یک نمونه

آشوری وجود دارد. این نمونه یک پلاک کوچک از عاج مربوط به گنجینه «زیویه» است که در روی آن پیکری که در وسط بزرگتر نشان داده شده است،^{۱۸۸} در شکار شرکت دارد. دو سواری که در حال تاخت به وسط پلاک یاد شده هستند، حیوانی را که در اینجا برای هر کدام یک گاونر است شکار می‌کنند. نفر وسط نیزه مرگبارش را در بدن گاو سمت چپ فرو کرده است. ترکیب تصویر با همه ظرافت در اجرای جزئیات کمی پر و شلوغ به نظر می‌رسد. با وجود این ما نمی‌توانیم قضاوت «آ. گدار»^{۱۸۹} (A. Godard) را که برای آن «ترکیب بد» را به کار برده است در ارتباط با آن قرار دهیم. در هر حال قابل تصور است که در درون چنین ترکیبی نقش وسط در تکامل بعدی، نقشی مزاحم باشد و برای اینکه جای آن را فقط با حیوان شکاری پر کنند از صحنه حذف شود. به هر صورت این طرحی است که ما در روی غلاف شمشیر کوتاه گنجینه «جیحون» می‌یابیم. مثلاً برای نمونه می‌توان به صحنه سواران افریز تالار مدور بنای تاریخی «نرئیدهای» «گزانتوس» اشاره کرد، جایی که تضادی ساده نتیجه فرایند تحلیل نقشمایه‌ای در اصل پر محتوارا صریحاً به نمایش می‌گذارد.

در این ارتباط، تصویری نیز از تپه آرامگاه «سکایی» «قرگودوش» (Karagodöašch)^{۱۹۰} آموزنده است، چون در اینجا نیز با اصل رویارویی سواران مواجه هستیم. البته نه با آن فرم پر تحرک مورد نظر ما بلکه هر دو اسب در اینجا در وضعیت حرکت ساده‌ای که موقعیتی درست قبل از ایستادن را نشان می‌دهد، قرار دارند. تصویر موجود در روی یک «ریتون» سیمین در سبک یونانی قرن چهارم میلادی، در سمت چپ سواری «سکایی» را با شاخی مخصوص نوشیدن و نیزه بلند سه سری در دستها نشان می‌دهد که رو به سوی یک سوار «سکایی» دیگر که در حال آمدن به طرف او از رو به رو است، دارد. این سوار با دست راست خم کرده خود حرکتی انجام می‌دهد که امروزه در شرق نزدیک به عنوان حرکتی نیایشی معنی می‌شود. این مورد به همراه دو حریف به هلاکت رسیده یا مغلوب در زیر پای هر کدام از اسبها باعث شده است که تصویر «قرگودوش» با نوع نقش برجسته ساسانی اعطای دیهیم به وسیله ایزد سوار^{۱۹۱} بر اسب به پادشاه سوار بر اسب مرتبط باشد و صحنه روی «ریتون» سیمین بر این اساس به عنوان عمل نیایش میان یک ایزد و یک انسان فانی مورد تعبیر قرار گیرد.^{۱۹۲} ما نمی‌توانیم در اینجا دقیقتر به مسئله تعبیر و تفسیر بپردازیم، ولی مایلیم اساساً توجه دهیم که شباهت‌های واقعاً چشمگیر با نقش برجسته ساسانی به دلیل اختلاف زمان زیاد، با احتمالاً بیشتر از ۵۰۰ سال، ارزیابی بالایی است.

برای زمانی که «ریتون» به وجود آمده است باید به ویژه اشاره کرد که طرح ساده بدون حرکت دو سوار رو در رو با پیکری در میان آنان (که می‌تواند نباشد) قبلاً در هنر یونانی دوران «آرکائیک» وجود داشته است. «ف. شاپوتیر» (F. Chapouthier) در تحقیق خود تحت عنوان «دیوسکورها» (Dioscure) (پسران زئوس)، در خدت یک الهه، این موضوع را اثبات کرده^{۱۹۳} است. به طوری که «ا. وایل» (E. Weil) اضافه بر این گزارش کرده است، اسبهای حرکت دار روی نقش برجسته‌هایی که پسران «زئوس» را سوار بر اسب با الهه‌ای در وسط نمایش می‌دهند، فقط در حول و حوش نزدیک «تراکیه» شناسایی شده‌اند، در حالی که معمولاً اسبهای بی حرکت نقشهای حاکم بوده‌اند. «وایل» از این موضوع نتیجه می‌گیرد که تاخت چهارنعل اسبها در روی نقش برجسته‌های^{۱۹۴} یاد شده تحت تاثیر طرح ساده تصویر سواران «تراکیه‌ای» به وجود آمده است.

اگر اکنون از یک سو به تبعیت از «گ. رودنوالدت» ترکیب‌های حرکت متضاد سواران «لیکیه‌ای» را مشتق از مجموعه فرم‌های ایرانی بدانیم در این صورت با او برای توضیح زمان داده شده یعنی اواخر قرن پنجم و چهارم قبل از میلاد توافق داریم. البته از سوی دیگر نباید نادیده بگیریم که در هنر دوران آرکانیک - یونانی از قبل طرح ساده علامت شکل دو سوار رو در رو که با حرکت اینستادن اسبها بر روی پاهای عقب نشان داده شده‌اند، نیز وجود دارد. در هر حال در پیکرهای نقاشی شده سیاه رنگ روی گلدانهای «آتیکه‌ای»^{*} (Attika) (نقاشی‌های گلدانی) برخورد با دو سوار جنگجو یا دو «آمازون» (زنان جنگجوی سوار بر اسب) و حریف از پا در آمده‌ای در زیر پایشان^{۱۹۵}، یعنی نقشمایه‌ای که شبیه آن روی افریزهای «لاریسا» (Larisa) در کنار «هرموس» (Hermos) وجود دارد^{۱۹۶} و در فرم جمع و جورتری نیز در هنر نقاشی تابوت‌های مجلل «کلازومانی» (Klazomenie)^{**} ظاهر می‌شود، نادر نیست. آنچه به تصاویر «لیکیه‌ای» مربوط می‌شود این است که لحظه‌احیای نقشمایه‌های «آرکانیک» نیز به آن شکل که برای هنر کلاسیک یونان دوران بعد شاخص است - در اینجا از طریق تماس با هنر ایرانی استقلال پیدا کرده است - می‌تواند در اینجا نقشی را ایفاء کرده باشد.^{۱۹۸} اینکه دو گروه سوار یاد شده دوران «آرکانیک» یونانی در دو صحنه شکار قسمت بالای غلاف زرین گنجینه «جیحون» تاثیر گذاشته‌اند، موردی است که با وجود طرح ساده تاخت یونانی نمی‌تواند مورد قبول واقع شود، چون اختلاف‌ها در ترکیب و حرکت بسیار شدید هستند.^{۱۹۹}

۲- تاخت چهارنعل

برای شاخص کلی هنر تصویری ساسانی، تاخت به اصطلاح چهار نعل که ما از نقش برجسته‌های فیروزآباد (الف، بخش اول، ۳)، نقش رستم (الف، بخش اول، ۴) و طاق بستان^{۲۰۰} با آن آشنایی داریم، به ویژه آموزنده است. در کنار آنها ظروف سیمین ساسانی با صحنه‌های شکار^{۲۰۱} نیز این نوع تاخت را نشان می‌دهند، هر چند که حرکت سریع سوار باید نمایش داده شود. البته این گونه تصویر که در آن هر دو جفت پا تقریباً به طور افقی دراز شده است، مربوط به فرایند حرکت طبیعی یک اسب نیست، بلکه به حرکتی صرفاً تخیلی مربوط است که برای نمایش به خصوص تحرک و تجسم یک صحنه، به عنوان مدل هنری تکامل پیدا کرده است.

زمانی که «ادوارد مای بریج» (E. Muybridqe) برای اولین بار در سال ۱۸۸۷ عکسهای پی در پی از حرکات یک اسب را در کتاب خود تحت عنوان «Animal Locomotion»^{۲۰۲} عرضه داشت امکان یافت فوراً تشخیص داده شود که محتملاً فرایند حرکتی با پاهای کشیده جلوساز پرش از روی یک مانع وجود دارد. اما پاهای عقب کمی جمع شده یا هنگام بلندکردن برای پرش، کشیده است، ضمن اینکه پاهای جلو دارای زاویه هستند.

* - آتیک با آتیکه، ناحیه‌ای در قسمت شرقی یونان قدیم بوده است (دایرة المعارف مصاحب).

** - کلازومنا، محلی در آناتولی قدیم (دایرة المعارف بریتانیکا).

اکنون برای تاخت به اصطلاح چهار نعل در هنر تصویری این سؤال مطرح است که آیا این فرم ابتدا به وسیله ایرانیان رواج یافته، یا از ملل دیگری گرفته شده است. «س. رایناخ» در سال ۱۹۰۰ تحقیقی بسیار جامع درباره نمایش تاخت در هنر قدیم و جدید انتشار داده است.^{۲۰۳} که متأسفانه بعداً یا نادیده گرفته شد یا کمتر مد نظر قرار گرفت.^{۲۰۴} در اثر بسیار مهم «رونوالدت» در ارتباط با کار ما تحت عنوان «نقش برجسته‌های یونانی در لیکیه» (برلین ۱۹۳۳) هیچ اشاره‌ای به این تحقیق نمی‌شود و «ارنست وایل» نیز در کتابش تحت عنوان «فرهنگ نقش برجسته‌های یونانی - رومی» (منتشر شده در سال ۱۹۵۵) فقط به اشاره‌های کوتاه در مورد کار همکارش بسنده می‌کند. «راینخ» برای هنر تجسمی از دوره باستان چهار نوع تاخت متفاوت تمیز می‌دهد:

الف) نوع به اصطلاح «کانتر» (Kanter) بر اساس شهر «کانتر بوری» (Canterbury)، که نوعی تاخت سبک با قدم‌های کوتاه به شکلی که به ویژه در روی افریز «پارتون» وجود دارد. در این نوع تاخت دو پای جلو و یک پای عقب اسب به آرامی جست زده، در هوا است.

ب) نوع «کابره فلچی» (Cabre flechi)، همان حالت «الف» است، فقط هر دو پای عقب اسب روی زمین قرار دارد.

پ) نوع «کابره آلونژ» (cabre allonge) تاخت به حالت کشیده. در این حالت به دو پای عقب اسب روی زمین قرار دارد، در حالی که دو پای جلو کشیده و صاف و دور از بدن قرار گرفته است.

ت) «گالوپ ولان» (Galop Valant) تاخت چهار نعل که قبلاً توصیف شد.

«رودنوالدت» در مقابل فقط دو نوع تاخت را می‌شناسد، تاخت کوتاه (آرام) که برای ما از افریز «پارتون» آشناست و دیگری تاخت با قدم کشیده که نقشمایه قدیمی هنر مصر و بین‌النهرین است.^{۲۰۶} وی آن را به ویژه در آثار هنری یونانی - ایرانی^{۲۰۷} و نقش برجسته‌های «لیکیه» قرن پنجم و چهارم قبل از میلاد^{۲۰۸} بازیافته است. تفاوت ارائه شده توسط «راینخ» بین «کانتر» و «کابره فلچی» ممکن است دست کم برای هنر پیکرنگاری به قدری ناچیز باشد که ما هر دورا مثل «رودنوالدت» به طور خلاصه شده تحت مفهوم «تاخت آرام» مد نظر قرار دهیم. بدین ترتیب تفاوت مشاهده نشده بین تاخت کشیده و تاخت چهار نعل توسط «رودنوالدت» و «وایل» به همان شکل که خصوصاً به عنوان مشخصات مهم تفکیک کننده بین هنر شرق کهن و هنر ساسانی معتبر است، در فرم توصیف شده «راینخ» باقی می‌ماند.

البته باید این امتیاز را به «رودنوالدت» بدهیم که تاخت چهارنعل در هنر یونانی و همچنین آسیای صغیر کاملاً ناشناخته است و این نحوه نمایش^{۲۰۹} کاملاً آشنا در هنر «میسنی» (Mycenae) دست کم در غرب از نظر زمانی دوام نیافته است. در عوض یونانیان با هنر افریز «پارتون» به عنوان موقعیتی تازه و خاص خود اصطلاح «تاخت آرام» را عرضه کرده‌اند که از آن به بعد روی آثار مهم تاریخی سواران، مثل «دکسی لئوس»^{۲۱۰} (Dexileos)، سال ۳۹۴ قبل از میلاد، و اسکندر سوار بر اسب در موزائیک اسکندر^{۲۱۱} همان گونه که «وایل» مفصلاً تشریح کرده است^{۲۱۲} تا دوره امپراتوری روم باقی مانده است.^{۲۱۳} البته تاخت به اصطلاح کشیده انتقال یافته از هنر شرق کهن آشوری و شناخته شده در دوران آرکانیک - یونانی به همان شکل که ما آن را تقریباً در ستون یادبود «چاوش کوی»^{۲۱۴} (Cavusköy)، «هرون گلباشی تریسا»^{۲۱۵} (Heroon Golbasi trysa)، بنای تاریخی «نرئید» در «کسانتوس»^{۲۱۶} و سایر آرامگاه‌های تاریخی^{۲۱۷}

«لیکیه» ای می‌یابیم، با آن در رقابت است. به هر حال ما از «رودنوالدت» در این برداشت که در روی ستون یادبود «چاوش کوی» نه فقط ساز و برگ اسب و لباس سوار کار، بلکه نوع حرکت اسب^{۲۱۸} نیز ایرانی است، پیروی می‌کنیم. تصویر حرکت دار اسب در واقع از هنر باشکوه کاخ‌های ایرانی به ما منتقل نشده است، بلکه گاه در کارهای هنری کوچک، مثل روی ظرف سیمین گنجینه جیحون^{۲۱۹} نیز با آن برخورد شده است، اما بیشتر می‌تواند در نقاشی‌های دیواری، یعنی در هنر باشکوه ایران هخامنشی نیز موجود بوده باشد^{۲۲۰}. نقشمایه تاخت کشیده سرچشمه گرفته از ایران و از طریق «ایونی» بالعکس نیز از هنر کلاسیک سرزمین یونان، همان طور که «وایل» تشریح کرده، گرفته شده است. در این مورد سوار مقدونی نقاشی شده اتاقک آرامگاه (Niausta)^{۲۲۱} که با نیزه بلند در صداست یک سرباز پیاده ایرانی را که در حال دفاع از خود با سپر است از پا در آورد، یک مدرک گویا است. در کنار آن فرم‌های آمیخته‌ای مثل سوار محتملاً مربوط به قرن سوم قبل از میلاد در روی ستون یادبود «آبدرا» (Abdera) در شمال یونان^{۲۲۲} وجود دارد که پاهای جلوی اسبش در تاخت آرام (آتیکائی) در هوا است، ولی پاهای عقب، جفت شده مثل تاخت کشیده (شرقی) در کنار هم قرار دارند. بدین ترتیب به نظر می‌رسد که این ستون یادبود نوعی مسطوره برای نوع به اصطلاح سوار «تراکی» که در همین نوع حرکت به طور متحدالشکل و قالب وار منعکس می‌شود،^{۲۲۳} تشکیل دهد. اما تعداد زیادی در ستون‌های یادبود سواران از محدوده استان‌های روم نیز از این نمونه پیروی می‌کنند.^{۲۲۴} برای ستون یادبود «آبدرا» مشخص است که سوار شلواری به پا دارد که بدین ترتیب آشکار به عنوان یک غیر یونانی، یک «بربر» (بیگانه از نظر یونانیان) نشان داده شده است. صحنه سوار اتاقک آرامگاه مقدونی «نیاوستا» در غرب «سالونیک» نیز با پیکرهایی در حد نصف انسان طبیعی (بلندترین طول به اضافه دم اسب ۲/۰۵ متر، بلندی ۱/۱۱ متر)، یک ویژگی علامت مانند و حتی به شدت فرمول مانند دارد. ما متوجه می‌شویم که هر دو پیکر تمام سطح ستوری دیوار پشتی اتاقک داخلی آرامگاه با سقف گنبدی شکل را اشغال نمی‌کنند، بلکه فقط نیمی از آن را (بلندی ستوری ۱/۸۰ متر، عرض ۳/۵۵ متر) و دیگر اینکه آنها بدون وجود خطی خاص که سطحی برای ایستادن را تجسم کند یا هر گونه مطلبی دیگر از قعر زمینه تصویر روی گچ سفید نقاشی و ظاهر شده‌اند. «وایل» برای سوار به نقش برجسته‌های بعدی با سوار «تراکی» اندیشیده است. از سوی دیگر وابستگی با نقش اسکندر سوار بر اسب در روی موزائیک اسکندر غیر قابل چشم‌پوشی^{۲۲۵} است، آن هم به ویژه به سبب نقشمایه کشتن با نیزه بلند که در واقع برای سواران ایرانی دوره هخامنشی ناشناس بوده است^{۲۲۶}. اما اسب سوار «نیاوستا» که در تاخت کشیده با دم افقی افشان به عقب یورش برده است در حرکتی منعکس شده است که ما از مهرهای نقش دار یونانی - ایرانی با آن آشنا هستیم.^{۲۲۷}

اما نه فقط حرکت اسب، بلکه تمام نقشمایه جنگ تن به تن میان یک سوار در حال تاخت به سمت جلو و سرباز پیاده در حال دفاع با سپر، برای مادست کم از طریق گروه مهرهای یونانی - ایرانی که توسط «ج. بوردمن» (J. Boardman)، گروه «بولسنا»^{۲۲۸} (Bolsena) نامیده شده، آشنا است. البته تفاوت‌هایی در اینکه سربازان ایرانی نیزه‌های خود را برای پرتاب بلند کرده‌اند و اینکه تابلوی «نیاوستا» در سبک کاملاً یونانی، ساده ولی زیبا باقی مانده است، وجود دارد. اما در اینجا اقتباس از هنر ایرانی می‌تواند از هر جهت وجود داشته باشد،^{۲۲۹} چون این حالت که سوار - در واقع شخصی که در گور است - با یک ایرانی

در جنگ است، می‌تواند سابقه‌ای تاریخی داشته باشد و بیشتر این چنین قابل توصیف باشد که شخص یاد شده که به سبب کلاهخود و شل قرمز رنگ باید، "purpuratus" یعنی یک عضو عالی مقام دربار پادشاه بوده باشد، شخصاً در لشگرکشی اسکندر شرکت داشته است. در این صورت تصویر می‌تواند همان طور که «ک.ف. کینچ» (K.f.Kinch) تصور کرده است، بیشتر حدود اواخر قرن چهارم میلادی تاریخ گذاری شود.^{۲۳۰} اینک در این ارتباط تابلو دیواری اتاقک آرامگاه «نیاوستا» از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، چون می‌تواند به ما رهنمود دهد که چگونه فقط از نظر صرفاً ترکیب، تصاویر دیواری ایرانی دوره هخامنشی را باید بیش خود تجسم کنیم. به هر حال این تصاویر بر اساس مدرک شناسایی نقش‌های روی مهرها بیشتر تصاویری دو و به ندرت سه یا چند پیکری بوده‌اند. بنابراین جنگ دو سوار ساسانی از نظر موضوعی بدین ترتیب بر اساس یک میان پرده از طریق تصویر صحنه جنگ با چند جنگجو از دوره پارت به فرمی از قبل موجود در دوره هخامنشی، باز می‌گردد.

در اتاقک آرامگاهی دیگر از نوع مقدونی در «ارتریا» (Eretria)، شهر قدیم یونان، می‌توانیم نفوذ هنر ایرانی را مشاهده کنیم. در آنجا میان دو پایه یک تخت سلطنتی، نقاشی شده بر پرده‌ای که فضای میانی قسمت جلو را پوشانده است، نقشمایه یک اهریمن بالدار را میان دو شیر ایستاده بالدار با سر عقاب می‌یابیم.^{۲۳۱} «ف.و. لورنتس» (F.v.Lorentz) در تحقیقات خود به این موضع به طور دقیق پرداخته است و منابع نگاشته درباره موجودیت نقشمایه‌ها را از نظر صحنه‌ای و پیکری در روی پارچه‌های ایرانی گردآوری کرده است.^{۲۳۲} بر این اساس باید پذیرفت که راه رسوخ نقشمایه‌های ایرانی به هنر سرزمین یونان در درجه اول پارچه‌های نقش دار بوده که روی آنها به سهم خود باز هم نمونه‌هایی از نقاشی ایرانی اجرا شده بودند.

اگر مجدداً به نقشمایه سواران باز گردیم برای اوج هنریونانی در هر حال نمونه قدیمی هنر «پارتئون» الزامی خواهد ماند. افریز «آمازون»های معبد «آرتمیس» در «ماگنزی»^{۲۳۳} که حدود ۱۳۰ قبل از میلاد به وجود آمده و افریز بنای یادبود پیروزی «امیلیوس پاولوس» (Aemilius Paullus) در دلفی^{۲۳۴} که در روی آن جنگ «پیدنا» (Pydna) مربوط به ۱۶۸ قبل از میلاد علیه «مادکون‌ها» (MadeKonen) نمایش داده شده است. این را آشکارا نشان می‌دهند.

چنانچه به تاخت کشیده هنر یونانی - ایرانی و یونانی - لیکیه‌ای اواخر قرن پنجم و چهارم قبل از میلاد باز گردیم، این سؤال بسیار مهم مطرح می‌شود که آیا در کنار تصویر سواران در تاخت کشیده شاید تصاویر تاخت چهار نعل وجود داشته است. در حقیقت تعدادی از مهرهای یونانی - ایرانی این اثر را که در روی آنها سوارانی در حال تاخت چهار نعل تصویر شده باشند در ذهن به جا می‌گذارند. این موضوع قبلاً به فکر «راینخ» که نسبت به این تصاویر در واقع نظری انتقادی تر از «بوردمن» داشت، خطوط کرده بود.^{۲۳۵} در اثر «بوردمن» می‌توانیم بخوانیم که آنها: «علاقه مفرط هنرمندان یونانی به چهار نعل را عموماً نادیده گرفته‌اند.»^{۲۳۶} البته این صحیح است، ولی اثر تاخت چهار نعل بدون شک غالباً از طریق «خط ایستا» (نشان دهنده سطحی برای ایستادن) در نمونه‌های «سبک آمیخته» به وجود می‌آید که در قطعات بهتر کار شده که توسط «بوردمن» به سبک درباری (Courtstyle) و سبک یونانی^{۲۳۷} (Greek Style) نام گذاری شده است، معمولاً مشخص شده است. اما در هر کجا که خطی ایستا نمایش داده شده

است، اسبی مشاهده نمی‌شود که پای عقب را از زمین بلند کرده باشد.^{۲۳۸} بدین ترتیب در هنر یونانی - ایرانی می‌تواند حرفی از یک چهار نعل واقعی نباشد. این موضوع را شاید ایرانی‌ترین نقش برجسته یونانی - ایرانی نیز که در «ینی سکو» (Yeniceköy) نزدیک «بندیرما» (Bandirma) وجود داشته^{۲۳۹} و متأسفانه در این میان از بین رفته است^{۲۴۰}، بیاموزد. این نقش برجسته سه سوار نیزه به دست را با کلاه‌های نوک تیز نشان می‌دهد که در حال عبور از روی دو حریف به هلاکت رسیده نقش بر زمین هستند. پاهای عقب هر سه اسب - بر اساس قضاوت روی عکسهایی که در آن زمان فقط از دیدی مایل قابل گرفتن بوده‌اند - خیلی بیشتر از آنچه که در روی ستون یادبود «چاوش کوی»^{۲۴۱} نشان داده شده، دراز شده است و چنانچه در اینجا محکم در روی زمین استوار نشان داده نشده بودند، بدون تردید چهارنعل بودند.

با این وصف می‌توان آن را به عنوان تمایلی به تاخت چهارنعل مدنظر قرارداد، هرچند که ما تقریباً روی تعدادی از نگین‌های یونانی - ایرانی می‌بینیم که پای عقب اسبها^{۲۴۲}، به همان شکلی که بعداً نیز روی نقش برجسته پونتی - یونانی با «تریفون» شاهزاده «سرمی» (حدود ۱۳۰ میلادی)^{۲۴۳} مورد دارد، فقط با لبه نعل با زمین تماس یافته است. بدین ترتیب به نظر امکان پذیر نمی‌رسد که تاخت چهار نعل از طریق مرحله واسط از تاخت کشیده مشتق شود. خط ایستایی که در روی نگین کتابخانه ملی پاریس با پیروزی «شاپور دوم» بر قیصر روم (یوویانوس)^{۲۴۴}، بدون اینکه یکی از دو جفت پای اسبهای دو حریف با آن تماس پیدا کرده باشد، نشان داده شده است به نظر آشکار می‌سازد که تاخت چهارنعل مربوط به نقشمایه حرکتی است که به وسیله ساسانیان کاملاً آگاهانه و به شکلی نو معرفی شده است.

در دوره پارت مادر همه جا باز هم نوعی ثبات را در تاخت کشیده قدیمی مشاهده می‌کنیم که برای نقش برجسته‌های کوچک سفالین با سواران بدون زره^{۲۴۵} و همچنین برای طرح سوار نیزه به دست حمله کننده نقش برجسته (در واقع شدیداً فرسایش یافته) «گودرز گئوپتروس» در بیستون معتبر است. مشخص است که روی زمینه‌های تصویر دورا - اوروپوس^{۲۴۶} با «میترا» سوار بر اسب در حال شکار که باید به ۲۶۵-۲۳۰ میلادی تعلق داشته باشند، ولی باز هم کاملاً سبک پارتی را حفظ کرده‌اند، فقط اسبی که روی دیوار جانبی سمت چپ (در اصل جنوبی) است به نظر می‌رسد که در تاخت کاملاً چهارنعل نشان داده شده است. البته اسبی که در روی تصویر دیوار سمت راست (در اصل دیوار شمالی) در وضعیت بدتری باقی مانده است با دو پای عقب محکم روی یک گیاه استیلزیه قرار دارد و شیر همراه نیز در روی خطی که از پائین زمینه تصویر^{۲۴۷} را محدود می‌کند در حرکت است. این مشاهدات می‌آموزد که مادر دوره پارت عیناً مثل هنر هخامنشی باید با توصیف حرکت سریع یک حیوان به عنوان تاخت چهار نعل جانب احتیاط را رعایت کنیم، چون وقتی همواره یک خط ایستا یا سطح مشخصی نمایش داده می‌شود نوع قدم برداشتن باز هم خود را به عنوان تاخت کشیده ارائه می‌دهد. این مورد به ویژه در تعداد زیادی «گرافیتی» یا «دپنیتی» با سواران یورش آورده در حال شکار^{۲۴۸} که به شکل کامل یا نیمه کامل^{۲۴۹} در نقاشی‌های دیواری کنیسه دورا - اوروپوس^{۲۵۰} زره‌پوش هستند نیز معتبر و قابل ملاحظه است که البته معمولاً بدون خط ایستا اجرا شده‌اند.

همان‌طور که نگین یاد شده کتابخانه ملی پاریس می‌تواند به ویژه نشان دهد، به نظر می‌رسد که

تاخت چهار نعل از یک خواسته هنری کاملاً مشخص ریشه گرفته باشد که از مراحل حرکت مورد توجه و دست کم نسبتاً واقعی یک اسب، کاملاً چشم پوشیده است. اینک سؤال این است که آیا موضوع در این میان به یک تکامل ایرانی پیکر مربوط می‌شود، یا که در اینجا نفوذی از فرهنگ‌های همجوار وجود دارد. در بدو امر می‌توان به حلقه‌ای از حیوانات هنر «سکایی» منشاء گرفته از طبیعت و دنیای افسانه‌ای، فکر کرد که در واقع اعضاء بدنشان به نحوی طبیعی و گوناگون جلوه داده شده است، به طوری که گاه نیز اثر تاختی چهار نعل را در ذهن ایجاد می‌کند.^{۲۵۱} اما این برداشت اغفال کننده است، چون در روی آثار تاریخی ساده‌تر، ولی برای همه خواسته‌های هنر شاخص‌تر، مثل تقریباً «استل»‌های تاریخی در شکل گوزن، از تاخت چهار نعل به طور کلی اثری نیست.

به نظر ما تاخت چهارنعل واقعی در سبیری قبل از دوره سکایی - سرمتی قابل اثبات نیست. بین آثار تاریخی برجسته در این ارتباط باید از یک قطعه روکش فلزی کمر بند از مجموعه «پتر کبیر»^{۲۵۲} نام برد که در روی آن ظاهراً یک داستان شکار منظم و مرتب نمایش داده شده است: یک شکارچی فرار کرده و بالای درختی رفته است؛ اسب ترک شده‌ او در این میان مورد حمله گراز قرار گرفته است که خود به وسیله سوار به کمک آمده‌ای از پادر^{۲۵۳} می‌آید. گراز و سوار هر دو این بار در یک تاخت چهار نعل واقعی نمایش داده شده‌اند. این قطعه به اولین سده قبل از میلاد تا اولین سده میلادی تعلق دارد و بدین ترتیب عیناً مثل برنزهای هم خانواده «آردوزی» (Ordos) چین، اشاره به نفوذ از یک قلمرو دیگر دارد: هنر چین کهن، دقیقاً بگوئیم دوره «هان».

«س. راینخ» قبلاً در حدود ۱۹۰۰ میلادی در واقع نقش هنر چین را برای شکل دادن تاخت چهارنعل به روشنی ترسیم کرده و از طریق مقایسه قدمت بالای این طرز نمایش را در چین اثبات کرده است.^{۲۵۴} با این وصف دیگر نمی‌توانیم از اساس موضوع بحث او در مورد نقشمایه‌ای در اصل «میسنی» که از طریق آسیای مرکزی^{۲۵۵} به چین آمده است، پیروی کنیم، چون بر این اساس تاخت چهار نعل در نهایت از چینی‌ها به ایرانیان نرسیده است، بلکه ساسانیان آن را از آسیای مرکزی گرفته‌اند.^{۲۵۶} در اینجا به آنچه که «هرتسفلد» در سال ۱۹۲۰ میلادی نوشته است باز می‌گردیم: «دیگر اینکه اکنون وابستگی‌هایی میان تصاویر سواران یادبودهای تاریخی «هان» و «ساسانی» وجود دارد. اینها می‌توانند یقیناً نتیجه یک حرکت متقابل (در مقابل نفوذ قبلی تشخیص داده شده بین‌النهرین کهن توسط «هان» برچین. نگارنده) باشند، چون دوره «هان» چین همزمان با دوره اشکانیان در ایران است و یادبودهای تاریخی «هان» قدیمی‌تر از یادبودهای تاریخی ساسانی و همدوره هایشان است و آثار اشکانی شباهت‌هایی را نشان نمی‌دهند.^{۲۵۷} از زمانی که «الئورا نووگوروووا» (Eleonora Nowgorodowa) تصاویری صخره‌ای از عصر برنز تا اوایل قرون وسطا از مغولستان را،^{۲۵۸} عرضه داشته است، به این موضوع می‌توان در این میان بهتر پرداخت. طرح‌های صخره‌ای «چانین چاد» (Chanyn chad) (کوه شاهزاده خانم) بیش از همه در اینجا آموزنده هستند.^{۲۵۹} در روی این دیوار صخره‌ای محقق رومی توانسته است از طریق ترتیب زمانی سه مجموعه مختلف از نقوش صخره‌ای را تمیز دهد که به تنهایی از طریق رنگهای مختلف سنگهایی که رویشان کار شده است از هم مجزا می‌شوند:

الف) مجموعه‌ای از عصر برنز با طرح ساده حیوانات که در اینجا مورد توجه ما نیست.^{۲۶۰}

ب) دو مجموعه از دوره «سکایی» با نقشمایه نافذ یک گوزن نشسته با شاخ‌های بلند به عقب برگشته.^{۲۶۱}
ث) دو مجموعه از دوره «هون‌ها» با اثری کاملاً قابل تشخیص از هنر چینی دوره «هان»^{۲۶۲} در شکل یک ارابه جنگی دو چرخ که با کتان ضخیم مسقف است و با اسب کشیده می‌شود.

در این میان قطعی است که در تصاویر دوره «سکایی»، با تاخت چهار نعل مواجه نیستیم - همین موضوع برای تعداد زیادی از یادبودهای «سکایی» در شکل گوزن در مغولستان^{۲۶۳} معتبر است - در حالی که در محدوده طرح‌های «چانین چاد» دوره «هون‌ها»، هم گوزن‌ها و هم قوچ‌ها به طور کاملاً مشخص در تاخت چهار نعل هستند.^{۲۶۴} اینک از آنجا که اصولاً در یک رده هنری مثل هنر صخره‌ای چین فرمول وار و طبق برنامه خاص کار می‌شود، از این رو می‌توان به آنچه که در آن برای یک دوره معین اساسی و شاخص است پی برد.

با این ترتیب برای مسئله تاثیر چین این بدین مفهوم است که روی درخشش نقشمایه‌های سواران در تاخت چهار نعل که با تیر و کمان به اصطلاح پارتی سخت در پیوند است، نباید قبل از دوره «هان» (۲۰۶ قبل از میلاد - ۲۲۰ میلادی) حساب شود. با این وصف در چین حتی نقشمایه‌های روی تصاویر هنری ساده‌تر را می‌توان در روی سفالهای مربوط به بنای آرامگاه‌ها تا قبل از دوره «هان» دنبال کرد. «ویلیام چارلز وایت» (William Charles White) در ارتباط با گروهی از سفالینه‌های «شین تسون» در منطقه «هونان» که توسط او انتشار یافته، برای ارائه دلایل^{۲۶۵} لازم زحمت زیادی کشیده است. یکی از دلایل او نیز تصاویر سواران است که درباره آن می‌نویسد: «کمان داران صحرانشین با ترکیب کمان و کلاه قوم صحرانشین خود با شرایط آنهایی که از سلسله حکومتی «چانین» به حکومت رسیده‌اند قابل مقایسه هستند^{۲۶۶} (۲۲۱-۲۰۶ قبل از میلاد)». با این وصف قدیمی‌ترین آثار تاریخی تاریخ گذاری شده قطعی با تصاویر تاخت چهار نعل ما را ابتدا به دوره «هان» و به سمت بنای آرامگاه‌ها و مقبره‌هایی با نقش برجسته‌های نه چندان برجسته و نقش‌های حجاری شده روی سنگ راهنمایی می‌کنند که تقریباً و منحصرأ در ایالت «شاتونگ» وجود دارند.^{۲۶۷} «ک. فنیستر بوش» (K. Finsterbusch) فهرست تصاویر تاریخ گذاری شده قطعی دوره «هان» خود را با نقش برجسته‌ای حدود سال ۸۰ قبل از میلاد آغاز می‌کند که تاکنون فقط در یکی از انتشارات چینی عرضه شده است^{۲۶۸} و علاوه بر این از دوره سلسله سلطنتی «هان» غربی (۲۰۶ قبل از میلاد - ۹ میلادی) سرچشمه می‌گیرد. از دوره سلسله سلطنتی «هان» شرقی (۲۵-۲۲۰ میلادی) نقش برجسته‌های بنای آرامگاهی قابل تاریخ گذاری به سال ۸۳ بعد از میلاد در نزدیکی «فی - شنگ - هسین» (Fei-ch'eng-hsin) سرچشمه می‌گیرند. دومین نقشه برجسته در درون یک صحنه استقبال، تصویر سواری را در تاخت چهار نعل^{۲۶۹} با تیر و کمان پارتی در خود جا داده است. اتاقک آرامگاه «هسیائو - تانگ - شان» (Hsiao-t'ang-shan) جایی که ما در روی سومین و چهارمین سنگ ردیف کاملی از سواران را در تاخت چهار نعل حجاری شده می‌یابیم (آلبوم عکسها، ۲۳ ب) ۷۰ به مراتب قدیمی‌تر از کتیبه مربوط به دیدار کنندگان از آرامگاه در سال ۱۲۹ میلادی است. سرانجام، صحنه جنگ در روی پل مربوط به آرامگاه خاندان «وو» (Wu) را نباید نادیده گرفت، چون در اینجا نیز موضوع مربوط به مقبره‌ای قابل تاریخ گذاری است (بین ۱۴۷-۱۶۷ میلادی). ما در اینجا نیز سوارانی را در تاخت چهار نعل می‌یابیم که همراه با جنگجویان سوار بر ارابه با حریفانی مسلح در جنگ هستند.^{۲۷۱} از دوره‌ای

مشابه آرامگاهی از «لی - شیه - هسین» (Li-shih-hsien) در استان «شانسی»^{۲۷۲} (Shansi) وجود دارد که در روی سنگ آن باز هم به سوارانی در تاخت چهار نعل برمی خوریم. این نمونه‌ها به حد کافی نشان می‌دهند که خیلی پیش از ساسانیان چینی‌ها نقشمایه تاخت چهار نعل را برای نشان دادن حرکت به ویژه سریع یک سوار به کار می‌بردند و دیگر اینکه این نقشمایه سپس در دوره «هان» به آسیای مرکزی راه یافته است، ولی در ایران ابتدا در قرن سوم میلادی ساسانیان آن را پذیرفته‌اند.

البته، می‌توانیم درست در محدوده تصاویر اسب عکس قضیه را نیز در نقشمایه اسب فرونشسته روی دو پای عقب، مثل آنچه که در نقش برجسته‌های شماره ۳ و ۷ نقش رستم در سواران خصم دیده می‌شود و مثل آنچه که روی ظرف سیمین حلقه‌ای شکل دوره «تانگ» از «سیان» در ایالت «شن سی» تصویر شده است،^{۲۷۳} به زیبایی پی گیر کنیم. در واقع اسب روی ظرف سیمین (قوری حلقه‌ای شکل) به شیوه ایرانی برش نیافته است، ولی یال و دم کاملاً از سنت‌های ساسانی پیروی می‌کنند.^{۲۷۴} نوار دورگردن اسب نیز دست کم در آن دوره یک خصصیه^{۲۷۵} ساسانی بوده است، با وجود اینکه قصد نداریم نادیده بگیریم که در روی نوعی از سفالینه‌های دوره «هان» با صحنه شکار، سگهای تعقیب کننده نیز با نواری بلند و افشان به عقب ظاهر شده‌اند.^{۲۷۶}

از این گذشته ظرف سیمین حلقه‌ای شکل «سیان» می‌تواند به ما نشان دهد که تصویر اسب دوره «تانگ» در مقایسه با تصویر ترسیمی دوره «هان»، تا چه حد برجسته‌تر و طبیعی‌تر است. عین همین را می‌توان در مقایسه تصویر اسب ساسانی با اسب پارتی برای هنر ایرانی ابراز داشت. البته با این توضیح که نوع اسب ساسانی در ارایه شکل‌گیری، عضلات و چشم‌ها شدیداً تابع نمونه‌های رومی است. اسب تصویر بزرگ پیروزی «شاپور اول» در نقش رستم این مسئله را آشکار نشان می‌دهد. «ها. لوشای» (H. Luschev) توانسته است تشریح کند که تمام طرح اولیه نقش برجسته به یک فرمول جابه‌جا شده در اصل رومی، مربوط است.^{۲۷۷} در اینجا قیصر روم تا حدودی با تیپ فاتح شخص خودش، پیروز می‌شود. از این رو باید تاکید کنیم که طرز تصویر تاخت چهار نعل در اصل چینی، توسط هنرمندان ساسانی به طور کامل در یک تیپ کامل که عموماً بیشتر الگوی کلاسیک غربی را دنبال می‌کند، تکامل پیدا کرده است.

۳- سرنگونی سوار

شرایط در سرنگونی سوار بدان گونه که در نقش برجسته‌های شماره ۱ فیروزآباد (آلبوم عکسها، ۱۷) و نقش رستم (آلبوم عکسها، ۹) نشان داده شده است، برای ما متفاوت‌تر از یادبودهای باستانی مرتبط با موضوع است. اگر با اسب حریف «هر مزد دوم» که در وضعیت بهتری قرار دارد شروع کنیم، بدین ترتیب با نگاه دقیق به طرح اولیه اعضای بدن نوعی را تشخیص می‌دهیم که باز هم برای ما به بهترین وجه از هنر یونانی شناخته شده است. پای راست خم شده جلو و پای چپ صاف و کشیده جلو، دراز شده به جلو که نیمه مخفی پشت سر اسب قرار گرفته است و به ویژه دو پای عقب دراز شده در جهت عکس هم، نحوه نمایشی است که در اصل برای وضع افقی (خوابیده) طرح شده بود. بهترین مدرک برای آن را در گوزن دریده شده‌ای به وسیله کرکس، در روی شانه سبوی مطلای «چرتوملیک» (Certomlyk) می‌یابیم.^{۲۷۸}

در مورد اسبها در چنین حالتی بیشتر از همه به نوعی پیکره گونه بر می‌خوریم که یک «آمازون» را در حال پیاده شدن از اسبی مجروح نمایش می‌دهد. این اثر را به سبب محل نگهداری تنها کپی موجودش در کاخ اشراف «پالازوپاتریزی» (Palazzo Patrizi)، آمازون پاتریزی می‌نامند.^{۲۷۹} سمت اصلی در معرض دید اسب که در اینجا روی پای چپ جلو فرونشسته است به چپ چرخیده، در حالی که پای جلو سمت راست به جلو دراز شده است. با وجود اینکه اصل پیکره به اواخر دوره «هلنی» تعلق دارد، این نوع آن بی‌تردید از قرن پنجم سرچشمه می‌گیرد. یک سوار ایرانی متعلق به افریز جنوبی معبد «نیکه» آکروپل^{۲۸۰} آتن و یک آمازون مورد حمله دو یونانی قرار گرفته در افریز پایه ستون بزرگ بنای تاریخی «نرئید» در «کسانتوس»^{۲۸۱} نیز این راه خوبی نشان می‌دهند. به همین جهت «ابیله فلد» (E.Bielefeld) معتقد به این است که نوع «آمازون پاتریزی» به اریکه «زنئوس المپ» باز می‌گردد.^{۲۸۲}

در قرن چهارم نوع یاد شده تغییرات کوچکی پیدا می‌کند، بدین نحو که گاه سوار برای محافظت یک دستش را خم کرده، مثل سوار «سکایی» در روی روکش فلزی «تومولوس» «سولوکا»^{۲۸۳} (Solocha) و به ویژه حریف اسکندر در صحنه جنگ در روی سمت طولی تابوت به اصطلاح اسکندر در «نکروپل» در صیدا^{۲۸۴} بالای سر گرفته است. به عنوان نوع دیگری از سوار که در حال پیاده شدن از اسب است باز هم از اواخر قرن پنجم سواری را می‌شناسیم که تقریباً روی اسب نشسته است، ولی با این وصف کمی متمایل به جلو (یعنی در حال فرو افتادن) است. نمونه‌هایی از این نوع از افریز «هرون» (Heroon) «مربوط به گلباشی - تریسآ»^{۲۸۵} (Golbasi-Taysa) و در روی روکش زرین غلاف شمشیر کوتاه «چرتوملیک»^{۲۸۶} در هییت یک سوار «بربر» (در شکل معکوس و مجدداً در شکل صحیح) برای ما شناخته شده است. با وجود مواردی که اشاره شد این تصاویر را ما با همه این اوصاف به عنوان پیشگامان نوع «سوار در حال سقوط از روی گردن اسب از پا در آمده‌اش» در روی تابوت‌های جنگی قدیمی رومی درک می‌کنیم.^{۲۸۷} با این وصف پرت شدن ناگهانی به سمت جلو در روی گردن اسب یقیناً در بدو امر خلقی جدید از نقاشی در روی پوست است که «ب.آندرا» (B.Andrea) از آن یکایک نقشمایه‌های حرکت در روی تابوت‌های جنگی قدیمی رومی را با اطمینان بیرون کشیده است.^{۲۸۸}

نقش یک سکه که در واقع متأخرتر از اثر تاریخی ساسانی مورد مطالعه در اینجا است، ولی برای ما بسیار قابل توجه است، ما را به قرن چهارم و به زمان حکومت «کنستانتیوس دوم» راهنمایی می‌کند. این سکه که در بررسی کارهای قیصر «کنستانس» و قیصر کنستانتیوس دوم جزو یکی از سکه‌های مورد مطالعه قرار گرفته «ک.کرافت» (K.Kraft) است، در پشت نقش جنگجوی رومی کلاهخود بر سری را دارد که با نیزه در حال کشتن «بربری» در حال سقوط با اسب به سمت جلو است.^{۲۸۹} «کرافت» ابتدا وضعیت تاریخی این سکه را روشن ساخته است. او تشخیص داده است که سوار «بربر» ضمن نگاه به اطراف در حال سقوط است و با نیم تاجی که بر سر دارد باید شأن و منزلتی شاهانه داشته باشد. از این رو او صحنه را با جنگ «سنگار» (Singara) در ۳۴۴ میلادی که در واقع در آن باید رومیان به وسیله ایرانیان سرکوب شده باشند، ولی در این میان ولیعهد ساسانی اسیر رومیان شده است (البته سرانجام به دست لژیونرهای رومی کشته شده است).^{۲۹۰} مرتبط ساخته است. بر اساس نظریه «کرافت»، «بربر» در حال سقوط، ولیعهد یاد شده ساسانی و جنگجویی که در حال کشتن اوست بدین ترتیب باید «کنستانتیوس دوم» قیصر روم باشد. موضوع وقتی بیشتر مفهوم می‌شود که می‌بینیم جنگجوی زره‌پوش تعبیر شده به عنوان

«کنستانتیوس دوم» قیصر روم به نحوی که مستقیماً یادآور نوع «ویکتوریای زانو زده بر گاونر» است، روی پیکر سوار ساسانی زانو زده است. باعث تعجب ما نیست که در روی این سکه‌ها اسب سوار ایرانی باز هم در حالتی ویژه سقوط، روی پای خمیده جلو نشان داده شده است. با این وصف و به طور کلی باید تاکید شود که در اینجا در روی سکه به جای «بربر» زانو زده در حال تضرع که نوع رایج است از سوار در حال سقوط استفاده شده است. این موضوع توضیح خود را در فرمول بندی «کرافت» می‌یابد: «شخص مغلوب به نحوی آن چنان متمرکز با اسب و سوار پیوند داشته که انحراف اولیه مرسوم را باعث شده است».^{۲۹۱}

در اینجا از سوی دیگر باید از خود سؤال کنیم که آیا باز هم میل به اینکه حریفی را با شکل فاتح خودش از پا در آورند اساس قرار نگرفته است - البته این بار از سوی رومیان (همان‌طور که «لوشای» قبلاً اشاره کرده است). بی‌حکمی نسبی حالت سقوط سوار در روی سکه می‌تواند توضیح خود را به ویژه در ارتباطی آگاهانه با تصاویر پیروزی ساسانیان مثل آنچه که قبلاً آمده است بیابد، چون یقیناً در غیر این صورت جرات نمی‌شد یک چنین طرح تصویری را که در واقع مختص جای عریض است به زور در لبه یک سکه جا داد. البته باید تکرار کنیم که طرح ساسانی اسب در حال سقوط، دست کم طرح نقش برجسته «هرمزد دوم»، در نهایت از یک نمونه رومی اقتباس شده است. اما این حالت که در روی این نقش برجسته دو پای عقب در هم پیچیده با توازن محوری خود در واقع از طرح مشخصی برای حالت افقی پیروی می‌کند، پاسخ سؤال در مورد همکاری احتمالی هنرمند رومی (اسیر جنگی) را به طور آشکارا منتفی می‌سازد، زیرا به فکر یک استاد تعلیم یافته در هنر پیکره‌سازی رومی و تکامل یافته در این هنر، اجرای یک چنین چرخش‌ها محوری مشکل می‌تواند خطور کرده باشد.

اما در واقع برای هنرمندان ایرانی مجری که خود را موظف می‌دیدند سقوط سواری را در حالت آزاد توصیف کنند راه دیگری باقی نمانده، چون در هنر یونانی و رومی چنین نوعی اصلاً وجود ندارد. تمام نمونه‌های سواران اجرا شده از نوع «آمازون پاتریزی» در واقع روی هر دو پای عقب محکم روی زمین ایستاده‌اند. اما هنر رومی و همچنین هنر چینی دوره «هان» - همان‌طور که در تاخت چهارنعل (ب، بخش سوم، ۲) را نگاه کنید) مشاهده کردیم - فاقد سقوط آزاد به حالت رها و جدا شده از زمین به عنوان منبعی احتمالاً تأثیرگذار هستند.

بیان آنچه که به سقوط سوار بدان‌گونه که ما در نقش برجسته شماره ۱ فیروزآباد در دو مورد با آن روبه‌رو هستیم، مربوط می‌شود - در مورد حریف اردشیر و حریف وارث تاج و تخت - به راحتی در اینجا میسر نیست، چون قسمت جلوی اسبها همراه با تمام محدوده لبه زیرین نقش برجسته شکسته و از بین رفته است. با این حال پاهای محفوظ مانده عقب نشان می‌دهند که حالت پاها با حالت پاهای اسب نقش برجسته شماره ۵ نقش رستم مطابقت ندارد، چون در فیروزآباد پاها به عقب پرتاب شده، ضمن اینکه سم‌ها نیز به عقب خمیده‌اند. این دو اصل یک نحوه نمایش کاملاً واقعی است که فقط در طرح ساده به اصطلاح تاخت چهارنعل امکان دارد و از این رو نیز فقط در هنر «هان» چنین قابل اثبات است.^{۲۹۲} بدین ترتیب احتمالاً برای فیروزآباد باید تصور کرد که از هنر «هان» چنین یک نقشمایه تاخت در حالت عمودی نمایش داده شده است.

در نقش برجسته فیروزآباد حالت غیرطبیعی بدن و عدم تناسب اندام «اردوان پنجم» در حال سقوط

دست کم از همه بهتر نشان می‌دهد که هنرمندان مجری بعضاً در وضعیت کاملاً دشواری عاری از نمونه و الگو کار کرده‌اند.

در اینجا تضادی ویژه با اسب حریف حمله‌ور شده که به زیبایی روی آن کار شده است وجود دارد، سر اسب اردشیر با تقسیم‌بندی محکم چهره و چشمهایی که دقیقاً دیدی ۱۳۵ درجه دارند، قابل تأکید است. چنانچه در اجزاء به خوبی تکامل یافته اندام، مثل عضلات، رگ و پی‌ها و چشم، نفوذی شدیداً غربی رومی شناسایی شود، بنابراین تصویر اسبها بر اساس تمام اهمیت تاریخ هنر خود باید به عنوان تصویری پیوندی یا ترکیبی تلقی گردد و با این ترتیب علائمی ذاتی نیز باید تشخیص داده شود که ما برای هنر ایرانی دوره هخامنشی بتوانیم به عنوان ویژگی مد نظر قرار دهیم.

پانوشته‌ها:

172. BMC, smith, Sculpture II 29. W. H. Schuduchhardt, AM 52, 1927, 118 Beil. 15. Rodenwaldt, SBBerlin 1933, 19(1044). A. Sh. Shahbazi, The Irano - Lycian Monuments, Inst. of Achaemenian Research Publ. II, Persepolis 1975, Taf. 60-64, bes. Taf. 63.
173. Rodenwaldt a. O. 11 ff. Shahbazi a. O. 92ff.
174. Rodenwaldt a. O. 19.
175. Shabazi a. O. Taf. 62. Rodenwaldt a. O. Taf. 2,4.
176. O. Benndorf / G. Niemann, Reisen in südwestlichen Kleinasien I, Reisen in Lykien und Karien, Wien 1884, 144 Abb. 85. Reinach, RRII 112,1. Rodenwaldt a.O.19. Borchhardt, RA 1976,67ff. Abb. 6 und 7 bildete zum ersten Male die heute zerstörte Seite dieses Denkmals zusammen mit dem Gipsabguß im Brit. Mus. 955 (a) ab, der diese Seite noch unbeschädigt zeigt. Vgl. W. A. P. Childs, the city - reliefs of Lycia, Princeton 1978, 14ff. Taf. 4.
177. I. Kleemann, Der Satrapen - Sarkophag aus Siden, IstForsch 20 (1956) 125ff.
178. O. M. Dalton, The Treasure of the Oxus³, Brit. Mus. London 1964, 9 ff. Nr. 22 Taf 9. Barnett, Ir Ant 2, 1962, 78ff. Taf. 3. Detailaufnahmen in Ghrishman, Protoirainier, Meder, Achämeniden Abb. 387. 464. Zeichnung Moorey, Iran 23, 1985, 28 Abb. 4, vgl. S. 27.
179. Dalton a. O.8.
180. Zu dieser Frage zuletzt Calmeyer in Proceedings of the IIInd Annual Symposium on Archaeological Research in Iran, Tehran 1973, 122 ff. Muscarella, JNES 46, 1987, 109ff.
181. So Schon Dalton a.O.10.
۱۸۲. "بارنت", Barnett, Iraq 19,1954,76; IrAnt 2, 1962, 79, البته رابطه‌ای بین پوشش سر (کلاه) غلاف شمشیر کوتاه گنجینه "جیحون" با پوشش سر پادشاه احتمالاً مادی "آبدادنا" در روی ظرف برنزی از محدوده همدان وجود دارد، نگاه کنید به "کالمایر در همان مآخذ (پانویس ۱۸۰) Abb.1 Calmeyer.a.o.113.122".
183. Calmeyer a. O. 118 Anm. 5.
184. Reinach, Galop 17f.; P. R. Franke/M.Hirmer, Die griechische Münze, München 1964, Taf. 152.
185. Reinach, Galop 17 Anm. 1.
۱۸۶. "دالتون، همان مآخذ (پانویس ۱۷۸)", Dalton.a.o.(Anm 178) 11, احتمالاً نوار بافته‌ای عین افریز "آکالان" برنامه‌ریزی شده بود:
- A.Akerström, Die architektonischen Terrakotten Kleinasien, Lund 1966, Taf.63,1.
187. Barentt, Iraq 19,1957,75f.; vgl. Herzfeld, IAE 267f. - Gute Abb. des Akinakes auf dem Audienzrelief: Schmidt, Persepolis Taf. 120. Die Audienzreliefs gehören bereits der Zeit des Xerxes (487 - 465) an: Verf., AMI NF 7, 1974, 148ff.; Frye, JNES 33, 1974, 383. Vgl. A. B. Tilia, Studies and Restaurations at Persepolis and other Sites of Fars II, IsMEORep. a. Mem. 17, 1978, 58ff.
188. A. Godard, Le Tresor de Ziwiye, Haarlem 1950, 100.98 Abb. 86; Kleemann a. O.(Anm.177) 127 Nr. 5.
189. Godard a.O. 100.
190. Ebert, RV VI 221 s.v. Karagodōašch (Ebert) Taf. 64, 2. M. I. Artamonov/W. Forman, Goldschatz der Skythen, Prag - Hanau 1970, 81 Abb. 157, vgl. S. 88. Ghrishman, Protoirainier, Meder, Achämeniden 359 Abb. 465.
191. So Ghrishman a. O. 359.
۱۹۲. چون سوار سمت چپ در روی "ریتون" چوب باریک بلندی در دست دارد که در اینجا مربوط به دارنده عصای سلطنتی است، در نتیجه باید وابسته به اشرافیت "سکایی" باشد، مقایسه شود، علاوه براین "م. رستوف تسف" و "لوشای" M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia, Oxford 1922, 87 und s.V.Latyscheff, Inscr.ant.orae Sept. Ponti Euxini graecae

- et latinae I², St. Petersburg 1890, 32 A 42 (Olbia) ضمناً چون سوار سمت چپ نقش اصلی صحنه تصویر شده است، از این رو صحنه بیشتر به عنوان مراسمی نه چندان قابل تشخیص میان انسانها مورد تعبیر است تا مراسمی میان انسان و پروردگار.
193. Paris 1953, besonders 198ff.
194. Will, Relief culturel 90 Anm 2.
195. Zusammenestellt bei A. Akerström, Die architektonischen Terrakotten Kleinasiens, Lund 1966, 55 Anm. 40.
196. AKerström a. O. 55 Taf. 26,1; 27,1.
197. AKerström a. O. 55f. Abb. 16.
۱۹۸. عین آن در واقع نیز برای طرح اولیه تاخت کشیده معمول در هنر گرکو - ایرانی معتبر است. نگاه کنید به رودن والدت، Rodenwaldt, SB Berlin 1933 , 14 (1039).
۱۹۹. ترکیبهای آرکایی - یونانی شلوغ‌تر هستند، پاهای جلوی اسب سر پا ایستاده زاویه دار هستند، در حالی که روی غلاف گنجینه "جیحون" کشیده تصویر شده‌اند.
200. Taq - i Bustan II Taf. 92.
201. Erdmann, Jb. der Preußischen Kunstsammlungen 57, 1936, Abb. 3.4.7.9.10.15. Harper, Royal Imagery 209ff. Taf. 8-10.15.17.18.22.28.30-32.37.
202. Neue Aufl. New York 1979: E. Muybridge, Nubridge's Complete Human and Animal locomotion II Taf. 1298/99.1302/3.
203. RAIII. Ser. 36, 1900, 215-251. 441-430; 37,1900, 244-259; 38, 1901, 27-45.224-244; 39, 1901,1-11. Gesamtausgabe als Monographie mit Appendix, Paris (Leroux) 1925, danach hier Zitate.
204. Die Arbeiten von H. Großmann, Das Reiterbild in Malerei und Plastik, Berlin 1931, 38ff. und A. Diehl, Die Reitererschöpfungen der phidiasischen Kunst, Berlin - Leipzig 1921, auf die Rodenwaldt verweist, sind zu einseitig, um für unseren Zusammenhang anwendbar zu sein.
205. 82f.
۲۰۶. "رودن والدت، Rodenwaldt, SB Berlin 1933 , 14 (1039) در آنجا نیز تشخیص داده شده است که نقشمایه مشابه برای سوار و ارابه چهار اسبه هنر آرکایی - یونانی مورد استفاده قرار گرفته است.
207. a.O.15ff.
208. a.O.20ff.
209. Reinach, Galop 40ff.
210. Lippold, HdArch III, 1, 229 Taf. 80,1. - Vgl. das Reiterrelief Albani ebenda 195 Taf. 72.3.
211. Rumf, HdArch VI 4,1, 148ff. Taf. 49. - B. Andreae, Das Alexandermosaik aus Pompeji, Recklinghausen 1977, Abb. 25. - T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5.u.4.Jhs. v.Chr., Würzburg 1973, 127.
212. Will, Relief culturel 96ff.
213. Will, Relief culturel 82ff. Vgl. auch M. Schleiermacher, Boreas (Münster) 4, 1981, 61ff.
214. Rodenwaldt, SBBerlin 1933 Taf. 2,2. - J. Borchhardt, IstMitt 18, 1968, 206ff. (dort auch die gesamte ältere Lit.) Taf. 53,1; Verf., AMINF 11, 1978, 108f. Abb.6. - E.Akurgal, Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander, Berlin 1969, 172, Abb. 119; H.Metzger, Anatolien II, Genf - Paris - München 1969, Taf. 67; J. M. Dentzer, Le motif du banquet couche dans le Proche - Orient et le monde grec du VIIe au IVe siecle avant J. - C., BEFAR 246, 1982, 277 ff. 576 R 68 Abb. 332.
215. F. Eichler, Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi - Trysa, Wien 1950, Taf. 26 A19.
216. Rodenwaldt a.O.Taf. 2,4; H.W.Schuchhardt, AM 52, 1972, Beil.15, Platte 887 - 894 des Ringhallenfrieses.
217. So vor allem auf dem Payava - Sarkophag im Brit. Mus.: Rodenwaldt A. O. Taf 2,3; J. Borchhardt, Die

- Bauskulptur des Heroons von Limyra. IstForsch 32, Berlin 1976, Taf. 34,1; E. Laroche, Les epitaphes lyciennes, Fouilles de Xanthos V, Paris 1974, Taf. 33f. 40f.
218. Rodenwaldt a.O.15f.
219. O. M. Dalton, The Treasure of the Oxus², London 1926, 13ff. Nr. 24 Taf. 10; Rodenwaldt a.O.Taf. 2,1.
220. Will, Relief cultuel 84f.
221. K. F. Kinch, Le tombeau de Niausta, tombeau macedonien, Kgl. Danske Vid. Selsk. Skrifter 7 R. 4,3, Kopenhagen 1920, 283 ff.; Pfuhl, MuZII S 992; III Abb. 720; Rumpf, HdArch VI 4,1,150 Taf. 50,5; B. Gossel, Makedonische Kammergräber, Diss. München 1979, Berlin 1980, 175 ff.
222. Will, Relief cultuel 84 f.
223. Wenn auch ohne die iranische Hose, vgl. Will, Relief cultuel 84.
224. Will, Relief cultuel 87 Anm. 1.
225. Vgl. Rodenwaldt, SBBerlin 1933, 19 (1044) Anm. 7; Pfuhl, MuZ II 904f.
۲۲۶. "هرودوت، 84 bzw. VII 61 Herodotus" هم برای پیاده‌ها و هم برای سواران از نيزه کوتاه یاد می‌کند.
227. G. M. A. Richter, Hesperia. Suppl. 8 (1949) Taf. 33,1; 34,2. Die Autorin tritt ebenda 296f. für den griechischen Ursprung der graeco-persischen Gemmen ein; Richter in: Archaeologica Orientalia in memoriam E. Herzfeld, New York 1952, Taf. 30,3; Seyrig ebenda Taf. 31,1,2; J. Boardman - R. L. Wilkins, Greek Gems and Finger Rings, London 1970, 315 Abb. 291-93 Taf. 843.882.888.924.971.
228. Boardman /Wilkins a. O. 314 ff. Taf. 881-83. 315 Abb. 291. - Vgl. Maximova, AA 1928, 649 Abb. 15; Seyrig a. O. 196 Taf. 31,1.
۲۲۹. شاید در اینجا مطابقتی عمدی در نوعی از هنر ایرانی موجود است، همانطور که نیم قرن بعد "شاپور" یک نمونه از پیروزی رومی را برمی‌گیرد تا پیروزیش بر "والرین" را به نمایش گذارد: "حریف با تیپ پیروزمند خودش پیروز می‌شود،" (لوشای، Lusehey, AMI NF1, 1968,34).
230. a.O.284.
231. Vollmöller, AM 26. 1901, 350f. Taf. 14. - Vgl. dazu v. Lorentz, RM 52, 1937, 179f.
232. v.Lorentz a. O. 202.
233. Lippold, HdArch III 1, 374; Reinach, RR I 179-183; C. Humann, Magnesia am Maander, Berlin 1904, Blatt 12-14.
234. Lippold, HdArch III 1,351 Taf. 152,2; FdD II 3, 302; FdD IV Taf. 78; P. Bienkowski, Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains, Krakau 1928, 165 ff. Abb. 240-247b.
235. S. Reinach, Galop 52.
236. Boardman a.O. (Anm. 227) 312.
237. Boardman a.O. 303 ff. Taf. 823-875.
238. s. besonders Boardman a. O. Taf. 864.881.
239. Munro, JHS 32, 1912, 66 Abb. 2; Macridy, BCH 37, 1913, 23 f. Abb. 5,6; Borchhardt, IstMitt 18, 1968, 205 f. Nr. 1. - Es handelt sich dabei um Panzerreiter mit *parameridia*, s. Bernard folgende Anm.
۲۴۰. "ک. بیتل" در سال ۱۹۵۲ آن را دیگر باز نیافت، 2 Anm Syria, 41, 1964, 197; Vgl. Bernard, AA 1953, q.
241. Hasluck, JHS 26, 1906, 26 Taf. 6; Mendel III 275ff. Nr. 1054, weitere Zitate s. Anm. 214.
242. Vgl. Maximova, AA 1928, 673 Abb. 27 d (Bär); A. Moortgat, Vorderasiatische Rollsiegel, Berlin 1940 (1966) Taf. 90 Nr. 769.

243. s. oben Anm. 154.
244. Taf. 19, Absch. A III.
245. V. G. Lukonin, *Iskusstvo drevnego Irana*, Moskau 1977, Abb. S. 133; PropKg II, *Das römische Weltreich*, Berlin 1967, Taf. 394.
246. M. I. Rostovtzeff, *Dura-Europos, Prel.Rep., Seventh and Eighth Seasons 1933-34 and 1934-35* (1939) 112ff. Taf. 14.15.
247. Ebenda Taf. 14.2.
248. *Dura-Europos, Prel.Rep. Fifth Season 1931-32* (1934) Taf. 35,3.4; *Prel. Rep. Seventh and Eighth Seasons 1933-34 and 1934-35* (1939) Taf.56.
249. *Prel.Rep. Second Season 1928-29* (1931) Taf. 41,2; 43,2; *Prel.Rep. Fourth Season 1930-31* (1933) Taf. 21,1-3.
250. *Prel.Rep. Ninth Season 1935-36 III* (1952) 67 Abb. 6; *Prel.Rep. Fourth Season 1930-31* (1933) Taf. 22,2.
251. R. Rolle, *Die Welt der Skythen*, Luzern-Frankfurt/M. 1980, Abb. S. 91 ff.; B. Brentjes, *Der Tierstil in Eurasien*, Leipzig 1982, Abb. S. 87.
252. M. Rostovtzeff, *The Animal Style in South Russia and China*, 1929, Taf. 16,2; ders., *RevArtsAs* 7, 1931-32 Taf. 65 b. - *CAH Plates V* Taf. 24b; S. I. Rudenko, *Die sibirische Sammlung Peters I., Archäologie der UdSSR*, Slg. archöl. Quellen, D3-9, Moskau-Leningrad 1962, Taf. 1.5.
۲۵۳. البته می‌توان این صحنه را با روایت "هرودوت" (IV 22) دربارهٔ "بیرک‌ها" (Iyrken) ارتباط داد، همان‌گونه که "رایناخ"، Reinach, *Galop* 82 عمل کرده است. براین اساس این قوم ساکن شمال دریای خزر خوی شکارشان چنین بود: شکارچی بالای درخت مجزایی می‌رود، در حالی که اسب و سگش تربیت شده بر زمین دراز کشیده‌اند. بدین ترتیب چنانچه شکارچی متوجه شکاری شود از بالای درخت تیراندازی می‌کند و سرانجام شکار را با اسبش تعقیب می‌کند.
254. Reinach, *Galop* 86ff.
255. Reinach, *Galop* 57ff.83.95ff.
256. Reinach, *Galop* 63.102f.
257. Herzfeld, *Am Tor* 52.
258. E.Nowgorodowa, *Alte Kunst der, Mongolä, Lapzig*, 1980.
259. Nowgorodowa a. O. 80f. Abb. 46-54; zeichner. Gesamtansicht S. 78.
260. a.O. 82f.
261. a.O. Abb. 51.52.
262. a.O. 204f. Vgl. damit die Han-Darstellungen Anm. 270/71.
263. a.O. 129ff.
264. a.O. Abb. S.78 u. 81.
265. W.C. White, *Tomb Tile Pictures of Ancient China*, Toronto 1939, 14ff.
266. a.O. 16.
267. Dazu die grundlegende Arbeit von K. Finsterbusch, *Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen*, 2 Bde., Wiesbaden 1966 und 1971.
268. Finsterbusch a. O.II83.
269. Finsterbusch a. O. II83 Nr. 275, S. 49; II Taf. 72.
270. E. Chavannes. *La Sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*, Paris 1893, 73ff. Taf. 38. - M. Pirazzoli - t'Serstevens, *China zur Zeit der Han-Dynastie*, Stuttgart 1982, 170 Abb. 96.
271. Chavannes a. O. Taf. 13; O. Kümmel, *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*, Handbuch d. Kunstwiss.,

- Wildpark-Potsdam 1928-1929, 16 Abb. 9; Finsterbusch a. O. I 184.
272. Finsterbusch a. O. I Nr. 763-768.
273. Kunstschatze aus China, Ausst.-Kat. Zürich-Berlin-Hildesheim-Köln 1980-82, 341 ff. Abb. 91; M. Sullivan, Chinese Art: Recent Discoveries, London 1973, 48.
۲۷۴. البته در عین حال اسبهای کوچک سفالی "تانگ" نیز همچنین. حالت خاص اسب با اسبهای تربیت شده امپراتور "زوان تسونگ" (XuanZong)، (قرن هشتم میلادی) برای رقص ارتباط داده می‌شود، گنجینه هنری چین ۳۴۳.
۲۷۵. نگاه کنید به ویژه به دوگوزن ماده در روی نقش برجسته شکارگوزن در ایران بزرگ طاق بستان، "فوکایی - هوری اوچی، Fukai - Horiuchi I Taf. 81, 97, 100 همزمان برعکس نیز تقلیدی ایرانی از اسبهای کوچک "تانگ" وجود دارد: مجموعه فروغی، کاتالوگ موزه رضا عباسی، تهران ۱۹۷۷، تصویر ص ۳۵ و روی جلد.
276. O. Siren, Histoire des arts anciens de la Chine II. Paris-Brussel 1929 (Annales du Musee Guimet N. S. III) Taf. 4.
277. s. oben Anm. 229.
278. M. I. Artamonov/W. Forman, Goldschatz der Skythen in der Eremitage, Prag 1970, Abb. 169.
279. B. Schröder, Jdl 29, 1914. Beil. 1 zu S. 156; A. Schober. ÖJh 28, 1933, 102f. Abb. 40; E. Bielefeld. Amazonmachia, Hall. Monographien Nr. 21, 1951, 34 dazu 83ff. Liste c mit 23 Beispielen des Typs.
280. Blümel, Jdl 65/66, 1950/51, 142f. 161 Abb. 20.
281. B. Schröder, Jdl 29, 1914. Beilage 2 zu S. 156. - Oben Bielefeld a. O. 83 Nr. 2.
282. Bielefeld a. O. 33f.
283. Rostovtzeff, Iranians and Greeks Taf. 21, 1.
284. V. v. Graeve, Der Alexander-Sarkophag und seine Werkstatt, IstForsch 28, 197C, Taf. 26.27. - Ält. Lit.: Bielefeld a. O. 85 Nr. 15.
285. Bielefeld a. O. 86. Nr. 22; F. Eichler, Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa, Wien 1950, Taf. 22.23, B 16.
286. Reinach, RR III 497; M. I. Artamonov-W. Forman, Goldschatz der Skythen in der Eremitage, Prag 1970, Abb. 183; O. Benndorf/G. Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, Wien 1889, 157 Abb. 143; Gold der Skythen aus der Leningrader Eremitage, Ausst.-Kat. München 1984, Abb. S. 109.
287. B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen. Berlin 1956, 49ff.
288. Andreae a. O. 74 ff.
289. K. Kraft, Jahrbuch f. Numism. u. Geldgesch. 9, 1958, 141ff. Nachdruck in: Ders., Gesammelte Aufsätze zur antiken Geldgeschichte und Numismatik I, Darmstadt 1978, 87ff. bes. 101 ff. Taf. 9,4; 10,1-3. - Gute Abb.: J.P.C. Kent/B. Overbeck/A.U. Stylow/M.u.A. Hirmer, Die römische Münze, München 1973, Taf. 143 Abb. 648.
290. Kraft a. O. (Nachdr.) 104f.
291. Kraft a. O. 102.
292. s. oben Anm. 265-272.

پ. مسئله استمرار و مفهوم محتوای نقشمایه

۱- فرم‌های رسمی

همان‌طور که دیده‌ایم نقشمایه سواران رو در رو، در هنر شرقی قبل از دوره «هلنیستی»، گاه به گاه در تصاویر مربوط به شکار ظاهر می‌شود. در صحنه‌های جنگی ما آن را تا حد تعدیل شده دو سوار در هنر یونانی «لیکیه» اشغال شده به وسیله ایرانیان، می‌یابیم. «رودن والدت» در سال ۱۹۳۳ ارتباط‌های نقشمایه هنر یونانی «لیکیه» را با هنر ایرانی تشخیص داده است (ب، بخش سوم، ۱، را نگاه کنید). تصاویر این صحنه‌ها یقیناً برای هنر پارت و ساسانی نمی‌توانند به عنوان نمونه‌های مستقیم مورد ادعا باشند، بلکه آنها به پدیده‌هایی مشابه یا پیشگام و یا به دوره اولیه فرم‌های بعدی باید مربوط شوند.

شانه زرین سر از آثار «سولوکا» (Solocha) که به وسیله یک یونانی روی آن کار شده و به عنوان اثری «سکایی» مشخص شده است، در واقع جنگ سوارانی را نشان می‌دهد. در این تصویر مشخصاً از فرم رو در رو استفاده نشده است، بلکه با وجود ابعاد بسیار کوچک (عرض ۱۰/۲ سانتی متر) صحنه‌ای یونانی از جنگ بین سواران و پیاده‌ها مورد استفاده قرار گرفته است که در نقش برجسته‌های حجاری شده بزرگ، شناخته شده است.

«ک. شفلد» (K. Schefold) بدوناً تشخیص داده است که سوار فرمانده با کلاهخود «کورنتی» در وسط تصویر، از هنر افریز «پارتون» تبعیت می‌کند و از همین رو نیز شانه زرین را بین ۴۳۰ و ۴۲۰ قبل از میلاد تاریخ‌گذاری کرده است. در واقع بررسی و تحقیق «روستوف تسف» نیز که به خطوط غیر یونانی تصویر که البته به عنوان امتیاز در سلیقه سفارش دهنده باید درک شود، اشاره کرده است، قابل تقدیر است. به اعتقاد او بیش از هر چیز این کار دقیق و طاقت‌فرسای قوم نگاری^۱ است که به وسیله آن جنگجویان تجهیز شده به سه شکل مختلف، تصویر شده‌اند. البته این اختلاف دقیق که برای سیماشناسی تصویر شدگان نیز دارای اعتبار است می‌تواند در اینجا دلیل خاص خود را داشته باشد و همان‌طور که «ر. روله» (R. Rolle) معتقد است نباید فقط به عنوان بیان اوضاع روانی متفاوت جنگ در نظر گرفته شود.^۲ چون کاملاً مشخص است که نه فقط سرهای سه جنگجو، بلکه لباس‌های و جنگ افزارها متفاوت هستند، نتیجه در اینجا یک اختلاف سطح کامل جلوه گر می‌شود که محتملاً بیشتر در مفهوم اجتماعی قابل درک است. از این رو می‌توان پذیرفت که هر سه جنگجو نمایندگان سه گروه از قبایل اصلی سکایی نام برده شده به وسیله «هروودوت» را به نمایش می‌گذارند: سکایی‌های درباری، سکایی‌های کشاورز، سکایی‌های چادرنشین (IV18-2)

ما نمی‌توانیم با «روستوف تسف» که در «سکایی» بدون کلاهخود در تصویر، «دستیاری» برای سوار

با کلاهخود «کورنتی» می‌بندند^۳ و نیز کسانی که به عنوان «ملازمان» مورد اشاره او هستند،^۴ موافق باشیم. گرچه از «هرودوت» (IV 78,4) نیز نتیجه می‌شود که پادشاه «سکایی» گارد محافظی از نیزه‌داران در اختیار داشته است، با این وصف این عده مطابق با نشانه‌های فتودالی نظام اجتماعی «سکایی» باز هم بیشتر به عنوان «ملازمان» جوان که باید همانند سرور^۵ خود تجهیز شده باشند، تجسم می‌شوند.

این حالت که جنگجوی بدون کلاهخود در روی شانه زرین دقیقاً همانند حریف مقابل (با سپری از ترکه بید) با شمشیری کوتاه می‌جنگد، نشان می‌دهد که او نیز - حتی با وجود اینکه اسب کشته شده رومی در روی زمین نشان داده نشده است - در اصل یک سوار سکایی نیزه‌دار به زیر کشیده شده از اسب است که اکنون باید پیاده در مقابل حریف فائق آمده حمله‌ور، از خود دفاع کند. همه چیز گویای این است که شمشیر کوتاه او نه به سمت جنگجوی پیاده که به سوی سوار کار دراز شده است.

اما در درک کلی از صحنه نمایش داده شده در روی شانه زرین «سولوکا» ما از «روستوف تسف» پیروی می‌کنیم که تشخیص داده است در کنار نشانه‌های بدون شک یونانی خود خطوطی شرقی را (مثل تصویر حیوان به هلاکت رسیده که یک طرح شناخته شده هنر آشوری است و در هنر یونانی ابتدا از دوره «هلنیسم» موجودیت یافته است^۶) ارائه می‌دهد.

نقاشی‌های دیواری آرامگاه «پانتی کاپانیون - کرچ»^۷ با فاصله بیش از ۵۰۰ سال بعد از شانه زرین در واقع موضوع جنگ سواران را در میان ملل مختلف ادامه می‌دهند، با این وصف هیچ نوع رابطه هنری بین شانه زرین دوره سکایی و نقاشی‌های آرامگاه دوره «سرمتی» که البته از نظر سبک ترسیمی تر و محدوده‌تر است وجود ندارد. با وجود اینکه افریزهای کنگره‌ای و زمینه‌های تقسیم‌بندی شده نقاشی سردابه «اشتاسوفشن» (آلبوم عکسها، ۲۳ آ) به روشنی منشاء خود را از هنر رومی آشکار می‌سازند، به نظر می‌رسد که صحنه جنگ سواران نقاشی شده در روی دیوار جنوبی این سردابه، با سواران کوچک جثه ردیف شده جدا از هم که دو سوار زره‌پوش حمله‌ور شده به هم را به ویژه در چرخش تمام رخ نشان داده است، نوع شباهت هنر پارتی را به صراحت اعلام و ابراز می‌کند. مقایسه با نقش برجسته قدیمی تر جنگ سواران «گودرز گئوپترس» در بیستون (آلبوم عکسها، ۱ و ۲) می‌تواند این موضوع را تأیید کند، چون تطبیق‌ها را نه فقط در جزییاتی مثل اسب بدون سوار (سوار سقوط کرده یا کشته شده)، بلکه به ویژه در نحوه شایان توجه نمایش نقش‌ها با جثه‌های کوچک می‌یابیم. نقشمایه نیزه شکسته حریف نیز که تا آن حد در نقش برجسته‌های بعدی ساسانی شایان توجه است نه فقط در سردابه «اشتاسوفشن»، بلکه در یک صحنه از جنگ سواران در سردابه‌ای مربوط به سال ۱۸۷۳ میلادی نیز یافت^۹ می‌شود.

زمینه اجتماعی حریف مقابل در صحنه جنگ سردابه «اشتاسوفشن» نیز دست کم به موارد دیگر اضافه می‌شود. بدین ترتیب، در سمت چپ صاحب آرامگاه، سواری زره‌پوش از «کرچ» را می‌بینیم که به گونه «هلنی» عده‌ای زره‌پوش با پای پیاده (احتمالاً سربازان مزدور) او را همراهی می‌کنند. در سمت راست به عنوان حریف مقابل، سواری بدون زره با کمان (دو تن از گروه او کشته شده و روی زمین قرار دارند) و مجدداً یک سوار زره‌پوش نیزه‌دار که زره‌اش در اختلاف با سوار سمت چپ آستین‌های بلند دارد، مشاهده می‌کنیم. ما در اینجا می‌توانیم همان گونه که «یوستینوس» (XLI2) و «پلوتارخ» (Crassus21) در مورد پارتیان گزارش می‌کردند تقسیمات اجتماعی و نظام لشکری مطرحی را بپذیریم

که فقط از رعایای کمان کش (یا خرده کشاورزان) و اصیل زادگان سراپا مسلح شکل گرفته بودند.^{۱۰} «آمیانس مارسلیوس» (XVII 12:18-20) غیر مستقیم از یک چنین سیستم اجتماعی و مشکلات همزیستی درون یک چنین ساختاری در قوم «سرمتی» تحت حکومت «کنستانتیوس» دوم (۳۵۰-۶۱) گزارش می‌کند.

در آن زمان رعایایی که خود را بعداً «لیمیگانت‌ها» (*limigantes*) نامیدند به دسیسه‌ای پنهانی علیه اربابان اشراف زاده خود دست زدند. در این میان اربابان مجبور به فرار شدند و خود را تحت حمایت قیصر روم قرار دادند. رومی‌ها پس از اسکان اربابان، علیه رعایا وارد جنگ شدند.^{۱۱} در این رابطه آنچه که فقط جالب توجه است گزارش بانگ رزمی (مبارزطلبی) (*marha*, *marha*) «سرمتی‌ها» است. این بانگ به نظر می‌رسد همان طور که ابتدا «ا. بنونیست» (*E. Benveniste*) تاکید کرده است^{۱۲} با بانگ رزمی (مبارز طلبی) ایرانی «مرد و مرد» (*mardo-mar*) (مرد در مقابل مرد) باید از یک خانواده باشند. این توضیحات می‌توانند همان طور که «ا. ه. ماینز» (*E. H. Minns*) نیز قبلاً حدس زده است^{۱۳} برای تشریح اینکه ما در تصویر صحنه جنگ سردابه «اشتاسوفش» محتملاً جنگ یک شخصیت برجسته از «کرچ» با سربازان را علیه مهاجمان «سرمتی» پیش رو داریم، کافی باشند. فقدان عمق در تصویر شایان توجه است. همه سواران در یک سطح قرار دارند و نقاشی دیواری آرامگاه جنوب روسیه باز هم در این مورد با تصاویر جنگ سواران پارتی هم‌دوره‌اش مشترک است. در هر حال یک تقسیم‌بندی عمقی تمام عیار و کامل نه در نقش برجسته گودرز گنوپتروس^{۱۴} بیستون وجود دارد و نه در نقاشی‌های جنگ سواران «دورا - اوروپوس».

در زمینه تصویر کنیسه که در روی آن ضایعه افتادن صندوق الواح شرایع یهودیان در جنگ «ابن ازر» به جنگ فلسطینی‌ها نمایش داده شده است، برخلاف آنچه که در «ساموئل» یک (IV 10) آمده است به عنوان جنگ سواران در سبک پارتی نمایش داده شده است (الف، بخش دوم، ۲ را نگاه کنید). در این میان جنگ به سه منطقه تقسیم بندی شده است که منطقه میانی دو سوار حمله‌ور شده با نیزه را البته بدون زره نشان می‌دهد، (در واقع به عنوان پیشینه‌ای برای جنگ دو سوار ساسانی) در حالی که قسمت بالا و پائین آن ردیفی از سربازان پیاده زره‌پوش در حال جنگ با هم را که به روشنی کوچکتر از سواران هستند، به نمایش گذاشته است. «دومانسی دوبویسون» (*Cte. du Mensil du Buisson*) در مورد این سربازان به درستی اظهار نظر می‌کند: ذکر تنوع ژست‌ها از نظر ویژگی «هلنیستی» برای ما جالب توجه است. با این وصف مشخص و برجسته نشان دادن پیکرهای اصلی و فرعی صحنه با اختلاف‌های زیاد، یک حرکت شرقی است که در آن محتملاً نمی‌باید به چشم‌اندازی با زمینه عقب و جلو - اگر هم به غلط - فکر کرده شود. تابلوی نقاشی یک سوار دوره ساسانی مربوط به خانه‌ای شخصی در «دورا - اوروپوس» که یقیناً در سال ۳۴-۲۳۵ میلادی به وجود آمده است این را باز هم آشکارتر نشان می‌دهد (الف، بخش دوم، ۳ را نگاه کنید). در صحنه جنگ این تابلو که محتملاً باید پیروزی ایرانیان بر رومیان یا «پالمیرایی‌ها» باشد، از دو ردیف نقش، نقشهای ردیف پائین با سواران حمله‌ور شده در تاخت چهار نعل به سمت راست کوچک‌تر هستند، در حالی که پادشاه در سمت چپ تصویر کاملاً بزرگ تصویر شده است. هر یک از حمله‌کنندگان حریفی برای خود دارد، به علاوه، پادشاه مثل نقش برجسته‌های صخره‌ای، حمل‌کننده

درفشش را نیز همراه دارد.

مقایسه تصویر سواران دورا - اوروپوس تصور ردیف دیگری از نقشها را در نقش برجسته جنگ سواران بیستون که می توانسته است در سطح تسطیح شده ولی به شدت هوازده نقش وجود داشته باشد، بیشتر از همه متغی می کند. اما بیشتر باید قبول کرد که در سطح پائین نقش یک کتیبه یا نقش برجسته دومی با تصویری دیگر وجود داشته است (آلبوم عکسها، ۱ و ۲ آ مقایسه شود).

بر خلاف هنر پارتی که در یک تصویر نقوش متعددی را نمایش می دهد (سبک نقاشی های دیواری دورا - اوروپوس نیز همین گونه است)، هنر نقش برجسته ساسانی از ابتدا فقط با جنگ دو سوار آشنا است. چنانچه قصد بود مجموعه ای از حوادث تاریخی نمایش داده شود، در این صورت مجموعی از جنگ های دو سوار در کنار هم (فیروزآباد)، زیر هم (نقش رستم، شماره ۷) و یا ترکیبی از هر دو (دورا - اوروپوس، خانه فرسک ها) انتخاب می شد.

اما «ب. گلدمن» (B. Goldman) به خصوصیات «بین النهرینی - پارتی» نقاشی دیواری دورا - اوروپوس نیز توجه می دهد^{۱۴} چون فقط از این طریق درک خواهد شد که چرا حتی در تصویر ساسانی صحنه جنگ در خانه فرسک های دورا - اوروپوس سر سواران با وجود منظره کلی در نیم رخ از رو به رو نمایش داده شده است. نمایش (غیرواقعی) چهره های در معرض دید سواران در حال تاخت به شکل تمام رخ که اسبهای آنان نیم رخ به نظر می رسند امتیازی در اصول نمای کلی از رو به رو^{۱۵} است که در جریان قرن دوم میلادی به طور عمومی در هنر پارتی به مرحله اجرا در آمده و در دورا - اوروپوس تا اوایل دوره ساسانی محفوظ مانده است. بر عکس آن در نقش برجسته های ساسانی در ایران حتی بدو در نقش برجسته «اردشیر اول» در فیروزآباد سرها همواره در نیم رخ نمایش داده شده اند.

با این وصف گونه شناسی نقش برجسته های جنگ سواران حتی در ایران نیز به هیچ وجه یک شکل نیست، بلکه اجازه می دهد که از نظر حرکت حریف دو طرح بزرگ ساده تمیز داده شود که ظاهراً از نظر زمانی پشت سر هم هستند.^{۱۶} طرحی که گریز را بازگو می کند و دیگری ترکیبی از رویارویی دو سوار است. در سه نقش برجسته نقش رستم (الف، بخش اول، ۴ را نگاه کنید) این موضوع را می توان به ویژه خیلی خوب مشاهده کرد (شکل ۴).

قدیمی ترین نقش برجسته گروه، یعنی جنگ سواران «هرمزد دوم» (۳۰۹-۳۰۳) حریف را در حال سقوط با سر از روی اسب نشان می دهد که اسبش نیز در حال سقوط عیناً حرکتی در جهت پادشاه فاتح دارد. بدین ترتیب در اینجا پیروزی بر حریف باید بر اساس تعقیب قبلی قابل تجسم باشد. با این اوصاف این نقش برجسته ظاهراً در سنت نقش برجسته بزرگ فیروزآباد^{۱۷} قرار می گیرد. البته تصویر جنگ در خانه فرسک های دورا - اوروپوس نیز طرح حرکتی مشابه را نشان می دهد.

نقش برجسته ای که ما در دورترین نقطه شرقی نقش رستم «بهرام چهارم» (۳۹۹-۳۸۸) توصیف کردیم مقابله یک فرد حمله کننده و یک حریف را در دو زمینه تصویری در دو شکل تغییر یافته نشان می دهد. در حالی که در زمینه تصویر بالا اسب حریف تحت فشار ضربه وارده نیزه روی دو پای عقب فرو نشسته است، زمینه تصویر پائین سواران را در تاخت چهار نعل تقریباً رو در رو نشان می دهد. نیزه رو به بالای حریف مورد اصابت قرار گرفته و خصم کشته شده در زیر پای حمله کننده در این ترکیب

بیشتر مزاحم جلوه می‌کنند.

بر اساس آثار تاریخی محفوظ مانده از این نوع، نمی‌توان اظهار داشت که آیا دو طرح مقابله، کاملاً مستقل از هم تکامل پیدا کرده باشند. شکل تغییر یافته اول با اسب فرو نشسته روی دو پای عقب را مجدداً در سه نقش برجسته بعدی نقش رستم شماره ۳ و طرح مقابله دو جنگجو در تاخت چهار نعل را در نگین «شاپور» در پاریس (الف، بخش ۳) و نقش برجسته از بین رفته ری (الف، بخش اول، ۵) دیده‌ایم که هر دو تصویر احتمالاً از قرن چهارم سرچشمه می‌گیرند. از این توصیفات فقط می‌توان نتیجه گرفت که در دوره ساسانی مطمئناً بدون شناخت از نقش برجسته‌های «لیکیه» و آثار تاریخی قابل مقایسه دیگر تصویر دو سوار جنگنده در تاخت چهار نعل موجودیت یافته است. احتمالاً نقاشان کنیسه دورا - اوروپوس در دوره «شاپور اول» فقط به طور غیرمستقیم تابع از هنر ایران، تکاملی جدید به نقشمایه بخشیده‌اند (اگرچه در طرح قدیمی‌تر تاخت به حالت کشیده نشان داده شده است).

۲- تابع از نقاشی

از آثار تاریخی محفوظ مانده با موضوع جنگ دو سوار نمی‌توان نتیجه گرفت که آیا طرح‌های معینی از ابتدا برای هنر سنگ نگاره یا نقاشی تعیین شده است. اما در مورد دوم (نقاشی) احتمالش بیشتر است، چون می‌توانیم در نوع نقش برجسته پیروزی «شاپور اول» بر قیصر روم که در ضمیمه تشریحی بخش آخر مورد بررسی قرار گرفته است اصل و منشاء نقاشی را بهتر شناسایی کنیم. فریدریش زاره^{۱۸} (f.Sarre) نیز در واقع با هر تسفلد هم عقیده است که نقاشی به عبارتی «اصولاً اساس مشترک ادامه روایت است که از آن همواره کم و بیش منفرداً آثار تجسمی پیکره سازی متمایز می‌گردد»^{۱۹}

در واقع مدارک معدود درباره هنر تجسمی ساسانیان به خصوص از نقاشی و تعداد کمتری از آنها درباره تندیس‌ها گزارش می‌کنند، ولی درباره تندیس‌های صخره‌ای اصولاً مدرکی وجود ندارد. مدرک معروف «آمینوس مارسلینوس» (XXIV 6,3) از یک تابلوی شکار ایرانی در کاخی نزدیک «سلوکیه» در کنار دجله گزارش می‌کند. «طبری» وقایع نگار عرب نیز صحبت از «بهرام‌گور» می‌کند که دستور داد تابلویی از به هلاکت رساندن شیر و گورخری را در یکی از اتاق‌های کاخش نقاشی کنند، ولی نه در روی یک نقش برجسته صخره‌ای مثل «سرمشهد» که در حقیقت بتوان با این روایت در ارتباط قرار داد.^{۲۰} طبق گزارش «القزوینی» (زکریا محمد بین محمود المکنونی القزوینی) (II Pag. 304) خسرو انوشیروان نیز دستور داد در تالار اورنگ کاخش در تیسفون تابلوی عظیمی (احتمالاً از موزائیک‌های قرار گرفته در کنار هم) تصویر کنند که در کنار سایر چیزها نبرد و محاصره انطاکیه را نمایش می‌دهد. پادشاه بر اسب کهری سوار بوده و لباس‌هایی سبز رنگ بر تن داشته است. در مقابل او سواران ایرانی و بیزانسی قرار داشته‌اند - برای مقایسه نقش برجسته داراب در دسترس است!

اما برای دوره هخامنشی نیز به نظر می‌رسد که متن مدارک اولویت را قبل از تندیس به نقاشی داده باشد. بدین ترتیب «گزنون» در «تربیت کوروش» (Kyraupädie, I2,13) خود در ارتباط با توصیف جنگ افزار ایرانیان از سپرهای ساخته شده از ترکه بید صحبت می‌کند که در دست چپ گرفته می‌شد (به همان نحو که ایرانیان همیشه تصویر می‌شوند) و این در حد شگفت‌آور کفایت می‌کند، چون که ما در

واقع در درک امروزی خود از هنر هخامنشی در حله اول به نقش برجسته‌ها فکر می‌کنیم.

«روستوف تسف» علاوه بر این اشاره به داستان عاشقانه «زریادرس» (Zariadres) و «اوداتیس» (Odatis)، نقل شده به وسیله «چارلز فون میتیلن» (Ch.Von Mytilene) در «آتنائوس» (Athenaios) XIII 35P.575A-F دارد که در آن «زریادرس» و «اوداتیس» که یک دیگر را در خواب دیده‌اند با وجود راه دور و درازی که آن دو را از هم جدا می‌کرد، به هم رسیده‌اند. «چارلز» داستان خود را با توجهی که می‌دهد به پایان می‌رساند: «افسانه نزد بربرهای ساکن آسیا آن چنان محبوب است که به نصب آن به شکل تابلوی نقاشی در معابد، کاخ‌ها و اقامتگاه‌های شخصی اقدام می‌کنند.»^{۲۳} از «کتزیاس» در «دیدودور» (II6-9) راجع به صحنه‌های بزرگی در تکنیک سفال لعابدار در یکی از کاخ‌های «سمیرامیس» در بابل اطلاع پیدا می‌کنیم. «ر. کلدوی» قبلاً این توصیف را با بقایای نقش برجسته سفالی لعابداری از بنای به اصطلاح ایرانی که توسط او از خاک بیرون آورده شده است ارتباط داده و به این عقیده رسیده است که بنا باید بدین ترتیب همان کاخ توصیف شده «سمیرامیس» توسط «کتزیاس» باشد.^{۲۴} صحنه شکار توصیف شده به وسیله کتزیاس با «سمیرامیس» سوار بر اسب که در حال پرتاب نیزه‌ای به سوی یک پلنگ است و «نینوس» (Ninos) همسرش که در کنار او شیری را مورد اصابت نیزه‌ای قرار داده است به سختی در تکنیک یاد شده که ما تاکنون در آن فقط با صف‌آرایی و ردیف‌هایی در آئین کلیسایی آشنا هستیم، قابل تصور هستند.^{۲۵} اما این امکان وجود داشته است که اظهارات «کتزیاس» در حقیقت بر مبنای نقاشی‌های واقعاً دیده شده توسط او باشد و اشتباهاً در خاطره به عنوان نقش برجسته لعابدار توصیف شده باشد. اینکه صحنه‌های شکار از این نوع مثل آنچه که «کتزیاس» وصف می‌کند در روی مهرهای یونانی - ایرانی غالباً وجود دارد، خود برای ما انگیزه دیگری است که چنین صحنه‌هایی با پیکرهای با عظمت احتمالاً در واقع به عنوان نقاشی^{۲۶} در کاخ‌های ایرانی وجود داشته است و اظهارات این نویسنده دست کم در هسته اصلی درست است.

۳- شرح تصویر و رابطه‌های آن

در پایان، اینکه کدام اندیشه‌ها برای ایرانیان به ویژه در دوره ساسانی تعیین کننده بوده‌اند که نوع جنگ دو سوار (جنگ تن به تن) را به عنوان وسیله بیان برای پیروزی نظامی مهم برگزیده‌اند، مسئله‌ای است اصلی که برای بحث باقی است.

برای «ا. لیتل» (A.Little) پس از «فردیناند اشپیگل» (Ferdinand Spiegel) اثبات شده به نظر می‌رسد که: یک جنگ ... به مفهوم ایرانی یک سری جنگ‌های انفرادی قابل مقایسه با جنگ‌های قهرمانان داستان‌های «هومر» (Homer) است. اما «لیتل» ظاهراً آگاه نبوده است که سه مدرک عرضه شده توسط «اشپیگل» در مورد جنگ تن به تن فقط می‌توانند از این نظریه به طور مشروط حمایت کنند.

به گفته «پروکوپوس» (Prokopios, Bell, Pess. I 13) یک جوان ایرانی از رومیان خواسته است تا یکی از خودشان را برای جنگ تن به تن مشخص کنند، ولی پس از اینکه کار به جنگ کشیده است (نزدیک «دارا» Dara در سال ۵۳۰) این «ماساگته سونیکاس» (Massagete Suniksa) جنگجوی مشخص شده رومیان بوده است که «ساگوس» (Sagos) فرمانده ایرانی را به جنگ تن به تن طلبیده و او را کشته است.

(Malalas, P.435). سایر اظهارات به دست آمده از «پروکوپوس» در مورد طلبیدن به جنگ تن به تن می‌توانند بیشتر به این نتیجه منتهی شوند که این موضوع در دوره باستان عصری تازه پا گرفته بوده است که هم از سوی بربرهای شمالی و هم از سوی بربرهای شرقی، هم از طرف ایرانیان و هم از طرف رومیان - بیزانسی‌ها پذیرفته شده است.

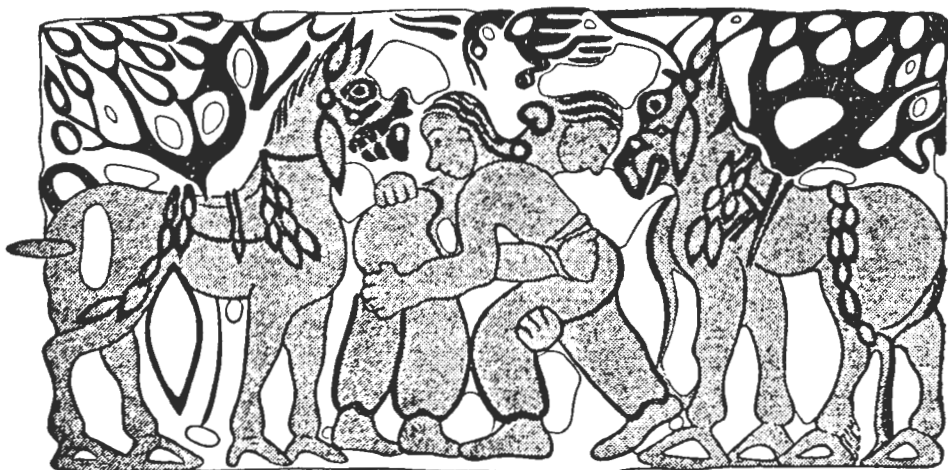
با این وصف نمونه‌های طبقه‌بندی شده توسط «د. متسler» (D. Metzler) گویای این هستند که دست کم فکر جنگ تن به تن نزد ایرانیان به عنوان حکم پروردگار نقش مهمی را ایفاء کرده است. داریوش سوم که بعداً شاه شاهان شد در دوره حکومت اردشیر سوم بر یک «کادوسی» نیرومند که از قبل او را به جنگ طبعیده بود^{۳۱} پیروز شد. در حین لشکرکشی اسکندر یک «ساتراپ» آریایی (ساتراپی از شرق) به نام «ساتی برزنس» (Satibarzanes) یک مقدونی را به جنگ تن به تن طلبید (و مغلوب شد). این ما را به سوی یک پدیده دیگر، یعنی زور آزمائی (کشتی گرفتن) که فقط محدود به قدرت بدنی است راهنمایی می‌کند که از نظر وابستگی تنگاتنگ موضوعی با جنگ تن به تن مسلحانه قابل ملاحظه است.

«روستوف تسف» در اینجا به نقش ویژه‌ای که مبارزه کشتی در فرهنگ زندگی ایرانی باز می‌کند^{۳۲} اشاره کرده است. او برای آن یک سری مدارک تصویری ارائه کرده است که البته از نظر مکان و زمان دور از یک دیگر هستند، از جمله یک قطعه کوچک طلا مربوط به قرن چهارم قبل از میلاد از جنوب روسیه^{۳۳}، یک قلاب کمر بند جسیم از شمال چین، منطقه «اوردوس» و تصویری در روی لبه یک ظرف سیمین از استان «توبلوسک» سابق که احتمالاً به قرن هشتم - دهم میلادی منسوب می‌شود. ظرف سیمین یاد شده که نزدیک شهر کوچک «کوکچ گوروروک» (Kockij Gorodok) به دست آمده است در این میان به محدوده هنر «خزر» نسبت داده شده است که مبارزه کشتی تصویر شده در روی آن باید بخشی از افسانه «آلپامیش» (Alpamyš)، یک قهرمان ترک، را نشان دهد.^{۳۴}

این ظرف در ارتباط با موضوع ما به ویژه مهم است، چون عیناً مثل قلاب برنزی کمر بند یاد شده از منطقه «اوردوس»^{۳۵} که موضوع آن روی متن‌های تقریباً مشابه متعدد تکرار می‌گردد مبارزه کشتی را به عنوان جریانی تشریفاتی یا دست کم از قبل توافق نشده توصیف می‌کند. اسب‌های زین کرده تصویر شده در دو طرف که ظاهراً دو حریف با آنها به میدان مبارزه آمده‌اند این را به خوبی نشان می‌دهند. چنانچه به آثار تصویری ارائه شده توسط «روستوف تسف» امکان اضافه شدن چیز تازه دیگری داده شود، بدین ترتیب نیاز اصلی «روستوف تسف» برای در ارتباط قرار دادن این موضوع با شاهنامه، منظومه حماسی ملی ایرانی از این طریق تزلزل ناپذیر خواهد ماند.

در صورتی که مبارزه آزاد در میدان جنگ بدون برنده مانده بود، در این صورت مبارزه کشتی میان دو قهرمان به عنوان آزمایشی شاخص و نهایی ضروری به نظر می‌آمد. این چنین مبارزات کشتی به عنوان مثال میان رستم و سهراب، رستم و پولادوند^{۳۶} فرمانده لشکر توران و کیخسرو و شیدا پسر افراسیاب^{۳۷} انجام گرفته و توصیف شده است. در این میان دقیقاً رستم سر مشق قهرمانان نیرومند با «هرکول» اساطیر یونانی قابل مقایسه است و این شاخص است که در فارسی جدید «پهلوان» به معنی قهرمان و کشتی‌گیر هر دو است^{۳۸}.

هر قدر که این چشم‌انداز هادر جزئیات نیز جالب توجه باشند، باز هم غیر قابل اثبات است که مبارزه



شکل ۱۱ صفحه برنزی قلاب کمر بند از گوری در سیان (ایالت شنسی، شمال چین) دوره شوی شرقی (۳-۵ قبل از میلاد)، شاید دیرتر. مسابقه تشریفاتی یا حماسی. طراح، شنگ، ته - کون، بخش ت، پانویس ۳۸

کشتی تفسیر شده به وسیله «روستوف تسف» به عنوان یک عنصر فرهنگی ایرانی درست است، چون این موضوع با این سؤال که آیا مبارزات تن به تن توصیف شده در شاهنامه فردوسی، مربوط به قرن دهم، واقعاً میراث کهن هستند و آیا بیشتر بازتاب آداب و سنن تازه تری که موطن آنها بیشتر در آسیای مرکزی قابل جستجو است نیستند، پیوند نزدیک دارد.

اما حتی اگر نقل مبارزات تن به تن تاریخی دو حریف مسلح برای ایرانیان ابداً گسترده تر از سایر ملل نباشد، بدین ترتیب کوچک ترین دلیلی در دست نداریم که عقیده «هرتسفلد» را در مورد نقش برجسته های ایرانی جنگ سواران بدان نحو که قبلاً در سال ۱۹۲۰ بیان داشته است به عنوان کهنه شده مد نظر قرار دهیم. او در آن زمان نوشته است: «افسانه های پهلوانی ایرانی به اندازه ای از جنگ های تن به تن پادشاهان و قهرمانان تعریف می کند که می توان جنگ تن به تن را به عنوان فرمی تلقی کرد که افسانه تحت آن فرم تصمیمات تاریخی و جنگی بزرگ را بیان می دارد ظاهراً هنر تجسمی از همین دیدگاه اصلی پیروی می کند و تصمیمات جنگی تاریخی را نیز در تصویر جنگ تن به تن شکل می دهد.»^{۴۶} کمی دیگرگونه مایلیم اضافه کنیم که محتملاً ریشه ای مشترک برای تجلی ادبی یک پیروزی نظامی در منظومه حماسی و فرمول بندی تصویر هنری در شکل جنگ دو سوار وجود دارد.

بدین ترتیب باز هم یک بار دیگر به گفته «گزنفون» (Anab. I.8,6f) باز می گردیم: «کوروش (مرد جوان) (بر خلاف ۶۰۰ سوار کلاهخود بر سر) با سری بدون کلاهخود آماده جنگ شده بود» و این گفته را با روایتی نیز از دوره هخامنشی که «متسلر» به آن توجه داده است پیوند می دهیم: «سیس فرمانده «ساتی برزنس» به عنوان کسی که برای جنگ تن به تن مبارز طلبیده است با دو دست کلاهخود را از سرش بر می دارد تا نشان دهد که کیست.» ما در ارتباط با کوروش جوان بدون کلاهخود با «سورنا» که با آرایش

زنانه و موهای پف داده قبل از جنگ «کاره» ظاهر شده است قبلاً توجه داده‌ایم و بدین وسیله تشابه‌های تصویری پادشاه بدون کلاهخود تنگ سروک و اردشیر اول مربوط به فیروزآباد را مرتبط دانسته‌ایم. اظهارات «دیدودور» در مور ماجرای جنگ تن به تن داریوش سوم در ادامه از اهمیت کلی برخوردار است، چون در آنجا گفته می‌شود (XVII 6): «شایستگی او برای پادشاهی بیشتر از هر چیز از شجاعتش که در آن از سایر ایرانیان برجسته و ممتاز بود، به اثبات رسید. پس از پیروزی در جنگ تن به تن باز هم صریحاً گفته می‌شود: «او بیشتر از هر چیز به سبب شجاعت به اثبات رسیده‌اش شایسته پادشاهی شناخته شد.» هر چند که فرمانروایان فعالانه در جنگ شرکت نمی‌جستند، ولی آنها از دوره هخامنشی تا پایان سلسله ساسانی در قلب سپاه با سپاه حرکت می‌کردند.^{۴۸} البته همان طور که قبلاً «اشپیگل» تشخیص داده است^{۴۹} در اواخر دوره ساسانی همواره فرمانده سپاه نمایندگی پادشاه را در سپاه بر عهده داشته است. این فرمانده سپاه در شاهنامه عنوان «پهلوان» یا دقیق‌تر گفته شود، «پهلوان جهان» یا «جهان پهلوان»^{۵۰} را داشته است و این چنین به نظر می‌رسد که با واگذاری بالاترین اختیارات در سپاه به یک «پهلوان» خیلی از چیزها که در اصل به «ایدئولوژی» پادشاه تعلق داشته با عنوان یاد شده - دست کم در شاهنامه - مرتبط شده است. بدین ترتیب محتملاً قابل درک است که پهلوان در شاهنامه عموماً معنی قهرمان رانیز در بردارد و به ویژه آموزنده اینکه در فرم جنبی - هر چند نه خیلی زیاد - به عنوان یک لقب به شکل «پهلَو»^{۵۱} ظاهر می‌شود. این عنوان ظاهراً در اصل فقط به معنی «فرد پارتی»^{۵۲} است، در نتیجه بدون سنن پارتی این واژه برای «قهرمان» به سختی قابل تصور است.^{۵۳} حال اگر ادامه حیات قهرمانان باستان در شاهنامه باید به حساب سنن پارتی گذاشته شود، در این صورت این جریانی است که در تفسیر آثار تاریخی پیش از اسلام نیز مورد استفاده پیدا کرده است.

ما در اینجا به عنوان مثال به یک مینیاتور شرق ایران مربوط به بعد از دوره تیموری (قرن ۱۶ میلادی) در کتابخانه ملی پاریس^{۵۴} اشاره می‌کنیم. این مینیاتور پایان غم‌انگیز فرهاد و کارهایش را در کوه بیستون نشان می‌دهد که در روایت‌های مردمی دوره اسلام با نقش برجسته‌های پارتی و ساسانی در حول و حوش این کوه شناسائی می‌شود. نقش برجسته سمت چپ به عنوان زمینه تصویر بالایی دیوار پشتی ایوان بزرگ طاق بستان شناسایی می‌شود - تصویر نمایش داده شده سمت راست آن بادو قهرمان گرز به دست عریان که به هم حمله ور شده‌اند فقط در صورتی قابل درک است که در رابطه با اصطلاح «پهلوان» قرار داده شود. همان طور که قبلاً اِبلوشه (E. Blachet) تشخیص^{۵۵} داده است با این تصویر نقش برجسته پارتی «گودرزگوتپروس» باید مورد نظر بوده باشد. مینیاتور است قرن ۱۶ میلادی در اینجا ظاهراً موضوع «دو پهلوان» در جنگ مسلحانه را داشته است، موضوعی که در روایت بصری نمی‌توانسته است به او عرضه شود و از آن در فارسی امروزی مفهوم «زورخانه» و پهلوانان ایفاء کننده نقش به عنوان کشتی‌گیر استنباط شده است. ما بدین ترتیب مجدداً به مسئله ایدئولوژی موجود در پس جنگ تن به تن باز می‌گردیم که از آن تصویری خلاصه شده برای یک پیروزی نظامی پدید آمده است!

اگر در اینجا به ستونهای یادبود «تراژان» و «مارک آورل» (Mark Aurel) در رم و «تئودوسیوس» و «آرکادیوس» در قسطنطنیه فکر کنیم،^{۵۶} یک اختلاف بزرگ به طور کلی همزمان در هنر رومی و هنر اوایل بیزانس از آن نتیجه می‌شود. در آنجا از همان انگیزه‌ای که در واقع نیز اساس نقش برجسته‌های

جنگ سواران ساسانی را تشکیل می‌دهد، در واقع پیروزی یا غلبه بر یک حریف سیاسی، از طریق صدها پیکری که برای موضوع جنگ انتخاب شده‌اند به شکلی وقایع نگارانه، یعنی اینکه چگونه عازم جنگ می‌شوند، چگونه شهری محاصره و فتح می‌شود و سپس جزء به جزء آنچه که بر سر مغلوبین می‌آید، دقیقاً توصیف شده است.

پس از تلاشهای موقتی که شد تا از تصویر پیروزی رومی خطوطی به شاپور اول اختصاص داده شود (به ضمیمه تشریحی ت، بخش بعدی نگاه کنید) ساسانیان سپس مجدداً به جنگ دو سوار که از ابتدا وجود داشته و از نمونه‌های هلنی - پارتی مشتق شده است، به عنوان فرمولی معتبر برای پیروزی نظامی بازگشته‌اند.

1. Rostovtzeff, *Sem Kondak*. 6. 1933. 165.
2. R. Rolle, *Die Welt der Skythen*, Luzern-Frankfurt 1980, 87.90.
3. a.O. 186.
4. So From the lands of the Scythians, *Ausst.-Kat. New York-Los Angeles* (o.J.) Text zu Taf. 13; vgl. *Gold der Skythen, Ausst.-Kat. München* 1984, 98 ("Knappe").
5. Vgl. Widengren, *Feudalismus* 38-43, 45ff.
6. Rostovtzeff, *Sem.Kond.* 6, 1933, 165. Gegen eine Dat. in das 4. Jh. jedoch Schefold, *ESA* 12, 1938, 25f.
7. M. I. Rostovtzeff, *Antike dekorative Malerei in Südrussland* (russ.), St. Petersburg 1913, Atlas Taf. 46, 1; 78, 1; 88,2.
8. Rostovtzeff, *Antike dekorative Malerei* 293 ff. taf. 79; ders., *JHS* 39, 1919, 144ff. Taf. 8; ders., *YaleCIS* 5, 1935, 281 f.; ders., *Iranians and Greeks* 169 Taf. 29,3; V. F. Gajdukevič, *Das bosporanische Reich*, Berlin 1971, 441f, Abb. 133; M.H. Swindler, *Ancient Painting*, New Haven 1929, 389f. Abb. 603.
9. E. H. Minns, *Scythians and Greeks in South Russia*, Cambridge 1913, 319 Abb. 230; Rostovtzeff, *Antike Malerei* Taf. 64,1.
10. Wolski, *IrAnt* 7, 1967, 134ff., der 141f. überzeugend darlegt, daß die in den zitierten genannten "servi" Hörige, nicht Sklaven sein müssen, die "pelatai" Klienten (in röm. Sinne); Widengren, *Feudalismus* 30f., ebenso *ANRW* II 9,1,295, bezeichnet beide abhängigen Gruppen als, Dienstmänner; G. A. Košelenko, *Dialogues d'Histoire Ancienne* 6, 1980, 177ff. kommt schließlich (S. 190f.) zu dem Ergebnis, daß sowohl servi als auch peltai nur verschiedene Kategorien von Sklaven darstellten.
۱۱. دویار رومیان علیه "رعایا" که بعداً خود را "لیمیگانت" (Limigantes) نامیدند دست به لشکرکشی ناپودکننده‌ای زدند. یک بار زمانی که آنها از قبول محل اسکان تعیین شده به وسیله قیصر روم سرباز زدند (آمیانس مارسلینوس, *Arnm.Marc.XVII* 13,ff) و دفعه بعد به عنوان عمل انتقام جویانه برای یک آشوب قبل از سخنرانی قیصر، در حالی که او فقط به سختی توانست خود را از مهلکه نجات دهد. در آن زمان یک "سرمتی" چکمه‌اش را به سوی قیصر پرتاب کرد و باغریو جنگ علامت نبرد داد (۱۱،۱۰) (XIX)
12. JA 221, 1932, 135 f. im Gegensatz zu der älteren und auf K. Müllenhoff, *Deutsche Altertumskde.* III 124 Anm. 1 zurückgehenden Ableitung aus mahrka = >Tod<. Zur älteren Ableitung s. noch F. Altheim, *Die Krise der Alten Welt* 1, Berlin 1943, 199 Anm. 272.
13. *Scythians and Greeks* 316 ff.
14. *IrAnt* 15, 1980, 287ff.
15. Will, *Relief culturel* 242ff.; s. dazu Schlumberger, *Syria* 37, 1960, 262 ff.; Will, *Syria* 39, 1962, 47ff.; vgl. Verf., *IstMitt* 19/20, 1969/70, 315f.
16. Goldman, *IrAnt* 15, 1980, 287f.
17. G. Herrmann, *Iran. Denkmäler* 8(1977) 8.
18. Sarre/Herzfeld 244.
19. *Am Tor* 51.
20. Nöldeke, *Tabari* 90.
۲۱. احتمالاً روایت شیرکشی بهرام گور از نقش برجسته سرمشهد روح گرفته است، نگاه کنید به "بیوار", Bivar, *DOP*, 26, 1972, 280 Anm.34.
22. Vgl. F. Sarre/E. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet* II, Berlin 1920, 70; E. Herzfeld,

Die Malereien von Samarra, 1972, 7ff.; Rostovtzeff, YaleCIS 5, 1935, 287.

23. S. auch FgrHist II B 125 F 5 (S. 660) u. vgl. Rostovtzeff, Sem. Kond. 6, 1922, 184.- Th. Nöldeke, Das iranische Nationalepos (1920) 4f. und Herzfeld, Am Tor 45 haben m. W. zuerst herausgestellt, daß die bei Athenaios erhaltene, zu Guštasp, Zariadres selbst zu Zarir und Odatis zur Tochter des Kaisar. Auch das Phänomen des Traumes wird von Ferdowsi bewußt hervorgehoben.

24. R. Koldewey/ F. Wetzel, Die Königsburgen von Babylon I, Die Südburg, WDOG 54, Leipzig 1931, 124f.

25. So Haerincq, IrAnt 10, 1973, 118ff. bes. 123. Der weiß glasierte, unbärtige Kopf Koldewey /Wetzel a.O. Taf. 39 a ist wohl kaum als Frauenkopf und damit als "Semiramis" anzusehen wie Koldewey wollte. Calmeyer, Iran 18, 63 Anm. 54 vermutet hinter der Beschreibung Ktesias neubabylonische Vorbilder.

26. J. Bordenman-R. L. Wilkins, Greek Gems and Finger Rings, London 1970, Taf. 843.863.885.886.888.889.904. 905 . 924-29.965.972.973.975.992.

27. Rodenwaldt, SB Berlin 1933, 18(1043).

28. Dura-Europos, Prel.rep. Fourth Season 193 Anm. 23a; vgl. Little/Rostovtzeff, La Maison des Fresques de Dura-Europos, MamInst NatFr 43, 1933, 185.

29. Eranische Altertumskunde III, Leipzig 1878, 644.

۳۰. "Bell.Goth. ed.Veh VII 4,21ff u. VIII 31, 11 - 16" "والاریس" و "کوکاس" از طایفه "گوتها" هستند که برای جنگ تن به تن مبارز طلبیدند. در هر دو مورد از لشکر روم شرقی دو ارمنی به نامهای "آرتابازس" و "آسلاس" رو در روی آنان ایستادند.

31. Diodor XVII 6,1 zu dieser und den folgenden Stellen s. D. Matzler, Zeile und Formen königlicher Innenpolitik im vorislamischen Iran, ungedr. Hab.-Schrift Münster 1977, 154.

32. Diod. XVII 83, 5.6; Arrian, Anab. III 28,3; Curt. Rufus VII 4,33ff.; vgl. F. Altheim/R. Stiehl, Geschichte Mittelasiens im Altertum, Berlin 1970, 173.

33. Sem.Kond. 6, 1933, 166. - Vgl. auch Widengren, Feudalismus 155f.

34. Sem.Kond. 6, 1933 Taf. 11,1. S. auch Rostovtzeff, Iranians and Greeks Taf. 23,6; CAH Plates III (1930) taf. 107d.- Ringkarnfarstellungen auf Votivhanteln von Berufsringen aus der Gandharakunst; Bernard/Jullien, StudIr 11, 1982, 3ff. Taf. 1-4. Diese Ringer scheinen unter dem Schutz des griechischen Herakles (als Bezwiner des nemeischen Löwen) gestanden zu haben, dessen Kult in den Buddhismus integriert worden zu sein scheint (ebenda 38f. 47 Taf. 2).

35. Sem.Kond. 6, 1933, Taf. 11,3 nach Smirnov, Argenterie Orientale Nr. 92 taf. 58.-Vgl. eine ähnliche Darstellung auf dem Henkel eines Silberbechers von der Don-Mündung, J. Orbeli/C. Trever, Orfevrerie orientale Leningrad 1935, taf. 54.

36. V. P. Darkvič, Kratkije Soobščeniija, Akad.Nauk SSSR, Moskau, Institut Archeologi 140, 1974, 28ff.; ders., Chodožestvennyj metall Vostoka VIII-XIII vv., Moskau 1976; S. A. Pletneva, Archeologija SSSR, Step'i Evrazii v epochu srenevekov'ja, Moskau 1981, 75.163 Abb. 49,2; dies., Die Chazaren, Wien 1978, Abb. 27.28. Zum Heros Alpamyš s. Azerbajdžan Sovet Ensiklopedijasy I, Baku 1976, 275.

37. Sem.Kond.6, 1933, taf. 11,2; M. Rostovtzeff, The Animal Style in South Russia and China, Princeton 1929, 93 taf. 29,3.-Slg. C. T. Loo (Betz Art Inst. Chicago?).

38. London, Brit.Mus.: K. Jettmar, Die frühen Steppenvölker, Baden-Baden 1964, 237 Abb.-Berlin, SMPK, Ostasiatisches Mus.: W. Heissig/C. C. Müller (Hrsg.), Die Mongolen, Ausst.-Kat. München-Hildesheim 1989, I 274 Abb.- Ehem. Slg von der Heydt, Wien, V. Griessmaier, Sammlung Baron Eduard von der Heydt, Wien 1936, S. 12f. Nr. 1.-Zwei Stücke aus einem Grab der östlichen Chou-Zeit III) Cambridge 1963, 60f. Abb. 4-damit können die vorliegenden Exemplare in die Zeit von 480-222 v.Chr. datiert.- Frdl. Hinweise ostasiatisches Museum Berlin.

مسئله استمرار و مفهوم محتوای نقشمایه ۱۶۱

39. A. M. Belenizki/D. W. belous, *Mittelasien, Kunst der Sogden*, Leipzig 1980, 112. 114 Textabb.; ders./B. I. Maršak in: *Istorija Kultura narodov Srednej Azii*, hrsg. v. B. G. Gafurov u. B. A. Litvinskij, Moskau 1976, Abb. 186.-Vgl. *BClevMus* 54, 1967, 177f.
40. ŠN ed. Mohl II 163-65.
41. ŠN ed. Mohl II 255-59.
42. ŠN ed. Mohl IV 63-69.
43. I. A. Vullers erklärt in seinem *Lexikon persico-latinum* I, Bonn 1855, 386 Pahlawan vielleicht am treffendsten: vir magnus, virum robore excellense, athleta. heros.
44. Vgl. Widengren, *Feudalismus* 156.-Bereits Alföldi, AA 1931, 417 führt einen Zweikampf in einem Gesang der Minussinsker (sic!) Tataren an, der denen im Šahnameh entspricht, s. dazu A. Schiefner(Hrsg.), *Heldensagen der minussinschen Tataren*, Berlin 1929, 5f. 23.31. 57f. 63. 77.80f. 119.-Zum Ringkampf bei den Mongolen s.B. Arthaud, *Mongolie*, 1958, 70ff., Abb.; W. Heissing-C. C. Müller (Hrsg), *Die Mongolen*, Ausst.-Kat. München-Hilesheim 1989, 205ff., Abb.
45. Herausforderung der Byzantiner zum Einzelkampf durch Krieger im russischen Heer des Svjatoslav (10.Jh.), s. P. Schreiner, in: *Les pays du Nord et Byzance*, Koll. Uppsala 1979, *Acta Universitatis Upsaliensis Figura* 19, 1981, 226. Ringkampf König Ladislaus I. v. Ungarn (11. Jh.) mit dem Komanenhäuptling: Pálóczi-Horváth, *ActaArchHung* 32, 1980, 410 Abb. 3.
46. Herzfeld, *Am Tor* 44.
47. Der Zusatz: "wie es heißt setzen sich auch die übrigen Perser unbedeckten Hauptes im Kriege den Gefahren aus" wird seit Wytenberg in fast allen Ausgaben in Klammern gesetzt s, Xenophon, *Ausg. The Loeb Class. Libr.*, Bd. Hell. VI u. VII, *Anab. I-III*, London 1961 312 Anm. 1.
48. E. Spiegel, *Alteran. Alterumskunde* III, Leipzig 1873, 641, vgl. Bd. II-384.
49. Spiegel a.o. III 643.
50. Diesen Titel trägt der Heerführer des letzten Sasanidenšahs Yazdegerd III., Šah Hormuzd, ŠN ed. Mohl VII 440, Z. 153, andere nicht historische Personen mit diesem Titel bei F. Wolf, *Glossar zu Firdosis Schahnameh*, Berlin 1935, 209 s.v. pahlavan Nr.2 und 281 s.v. jahanpahlavan.
51. ŠN ed. Mohl 466, Z. 415; 514, Z. 970, 614, Z. 657; VIII 20, Z. 179; 248, Z. 2953; 430, Z. 38, vgl. Wolff a.O. 209 s.v. pahlav B.
۵۲. "موزس فون کورنه" (Moses Van Chorene) "پهلوی" را به عنوان لقب پسران "کارن" و "سورن" و دختر اسپهبد پادشاه پارت "اردشیر چهارم" روایت می‌کند. "پهلوی" بدین ترتیب در اینجا وابستگی به خاندان پادشاه اشکانی را نشان می‌دهد که خود "پهلویک" نامیده می‌شود. نگاه کنید به،
- Mose Khorenats'i, *History of the Armenians*, Übers. u. Komment. R. W. Thomson, Cambridge / Mass. 1978, 216.218 - Vgl. dazu Th. Nöldeke. *Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden*, Straßburg 1879, 438; A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides*², Kopenhagen 1944 , 103f; J. R. Russell, *Zoroastrianism in Armenia*, Cambridge Mass. 1987, 368, vgl. 30.
53. So Widengren, *ANRW* II 9,1, Berlin 1976, 295 Anm. 398, vgl. R. N. Frye, *The Heritage of Persia*, London 1962, 50.178,198.
54. E. Blochet, *Les enluminures des manuscrits orientaux turcs arabes, persans de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1926, 100f. taf. 49 St. C. Welch, *Royal Persian Manuscripts*, London 1976, 56f.
55. a.O. 101.
56. s. z. b. Müller-Wiener, *Bidlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977, 250ff. 260ff.

ت - ضمیمه تشریحی. نقش برجسته شاپور اول به عنوان فاتح - تجسم پیروزی به روایت رومی

منشاء ترکیب‌های حتمی از نقاشی در هنر صخره‌ای ساسانی در هیچ کجا به آشکاری مجموعه نقش برجسته‌های «شاپور - والرین» نیست. بازگشت تکراری تیپ‌های مشخص پیکره‌ای، مثل پادشاه ساسانی سوار بر اسب، شخص زانو زده، رومی کشته شده که زیر پای اسب افتاده است و رومی ایستاده، گویای ارتباط هر پنج نقش برجسته موجود (سه نقش برجسته در بیشاپور، یک نقش برجسته در نقش رستم و یکی در داراب، شکل ۱۲) با یک دیگر است. اکنون سؤال این است که این ارتباط چگونه قابل توصیف است، یعنی در کدام سلسله مراتب یک یک نقش برجسته‌ها باید قرار گیرند. اینکه نقش برجسته شاپور در داراب^۱ از هر نظر به اصطلاح زیبا و حالت دارترین همه نقش برجسته‌های ساسانی است، نیاز به توصیف دقیق ندارد. در اینجا نیز به ویژه یک صحنه واقعی نمایش داده شده است که بین رومیان مغلوب و ایرانیان فاتح اتفاق می‌افتد.

قرار گرفتن سرها روی هم دیگر در هر دو طرف در واقع شدیداً اثری لحظه‌ای و گذرا در ذهن ایجاد می‌کند و نقش برجسته در نگاه اول نقش برجسته‌ای واقعاً تاریخی به نظر می‌رسد که در آن برخلاف سایر نقش برجسته‌های دیگر یگانگی زمان و مکان حفظ شده است. سرهای تصویر شده بر بالای همدیگر به ناحق توسط «جورجینا هرمان» به عنوان کاریکاتور فاتحین تصور شده است. عدم تناسبی که در اینجا در یکدست تر بودن اصیل زادگان و سربازان ساسانی وجود دارد (چون در طرح اولیه فرم نیم رخ مطلوب ایرانی اسلوب بیشتری به کار رفته است) به سادگی بدین وسیله قابل توصیف است که سرهای رومیان در یک شکل اصلی بهتر به صورت نیم رخ، یا بهتر بگوئیم به طرزی خاص و مخصوص به خود نمایش داده شده بودند که سپس در هنر سنگ تراشی به وسیله هنرمندان کم مهارت و ویژگی کاریکاتور گونه پیدا کرده‌اند. این سرها بیشتر در یک تابلوی نقاشی نمونه قابل تصور هستند، جایی که احتمالاً تلاقی خطوط نیز وجود داشته است و به ویژه ممکن بوده است عمق جسم انسان را از طریق درجه بندی رنگها آشکار ساخت.^۲ البته وضعیت سه تن از رومیان - آن که شاه ساسانی دست بر سرش دارد (آلبوم عکسها، ۲۴ آ) و آن که با دست‌های دراز کرده به سوی ساسانیان می‌شتابد و بالاخره آن که کشته شده زیر پای سوار ساسانی قرار دارد - که تاج گل بر سر دارند هشدار می‌دهد که ما در اینجا با یک یک نقش برجسته اصل سروکار نداریم. «مک در موت»^۳ (Mac Dermot) در واقع طبق اشارتی از «پوگلیزه کاراتلیس» (Pugliese Carratellies) به ما می‌آموزد سه رومی را که تاج گل بر سر دارند

قیصرهایی بنگریم و آنها را با تصاویر وقایع سیاسی بزرگان در کتیبه نگاشته شده پهلوی و یونانی کعبه زردشت در نقش رستم تطبیق دهیم. البته شرایط در نقش برجسته داراب به روشنی نقش برجسته‌های بیشاپور ۱، ۲ و ۳ نیست که در آنها «گردیان سوم» قیصر روم را کشته شده زیر پای اسب شاپور، «فیلیپوس عرب» را ایستاده که دستش در چنگ گرفته شده است و «والرین» را زانو زده در حال تضرع نشان داده‌اند.

در آنجا از رومی زانو زده اثری نیست، چیزی که اجازه این نتیجه‌گیری را می‌دهد که نقش برجسته قبل از جنگ «ادسا» (Edessa) در سال ۲۶۰ قبل از میلاد ایجاد شده است. البته امروزه دیگر عقیده «جورجینا هرمان» در مورد اینکه شاه ساسانی به سبب فرم تاج باید «اردشیر اول» و نه «شاپور اول» را به نمایش گذارد، راضی‌کننده نیست. در حقیقت این احساس از زمانی دست داده شده است که «گیرشمن»^۹ و سپس به ویژه «کالمایر»^{۱۰} توانستند در تحقیقات خود درباره نیابت سلطنت یا بهتر بگوئیم حکومت همزمان ولیعهدها با پادشاه حاکم ثابت کنند که ولیعهد در این مقام تاج پادشاه را بر سر می‌گذاشته است که بنابراین در این مورد باید «شاپور» به عنوان ولیعهد تاج «اردشیر» پادشاه حاکم را بر سر داشته باشد. از این گذشته «کالمایر» قبلاً تأکید کرده است^{۱۱} که پادشاه تصویر شده با تاج، آرایش موی سر و شلوار در داراب دقیقاً با نایب السلطنه «شاپور» در روی نقش برجسته، با «اردشیر اول» و «شاپور» در سلیمان^{۱۲} در آذربایجان مطابقت دارد. در واقع پشته بزرگ موهای پف داده در دو طرف سر، به همان شکل که پادشاه در روی نقش برجسته داراب دارد، برای شاپور وجه مشخصه‌ای کفایت کننده است، در حالی که «اردشیر اول» در مقابل در همه نقش برجسته‌هایش^{۱۳} موهای یکدست به عقب خوابانده‌ای دارد. اما چگونه ممکن است که «شاپور اول» به عنوان نایب السلطنه در روی نقش برجسته داراب به تنهایی تصویر شده باشد؟ «گیرشمن» کوشیده است با نسبت دادن نقش برجسته به فاصله زمانی میان کناره‌گیری «اردشیر اول» از سلطنت و پیروزی بر «فیلیپ عرب» که انگیزه فرضی تاجگذاری «شاپور اول» است، به این سوال پاسخ دهد. در این زمان «شاپور» هنوز شخصاً دارای تاج نبوده و تاج پدر را بر سر می‌گذاشته است. اکنون بر اساس تحقیقات جدید زمان به حکومت رسیدن «شاپور اول» به سال ۲۳۹/۴۰^{۱۴} منسوب است و تاجگذاری محتملاً و حداکثر در سال ۲۴۳ انجام شده است.^{۱۵} با این وصف که بر اساس کتیبه «شاپور» در اولین هجوم سال ۲۴۳/۴۴ فقط دو قیصر روم، «گردیان سوم» و فیلیپ عرب مطرح هستند، از این رو نقش برجسته داراب به دلیل اینکه در آن سه قیصر رومی نمایش داده شده است نمی‌تواند به جنگ «میسیکه» (Misiche) در سال ۲۴۴ مربوط باشد.

واقعۀ تصویر شده در نقش برجسته داراب باید بدین ترتیب بعداً به وجود آمده باشد. بنابراین تفسیر تاج پادشاه ساسانی به عنوان تاج نایب السلطنه یا تاج کفیل پادشاه سر در گم‌کننده نیست.^{۱۶} در اینجا باید بیشتر یادآور شد که «اردشیر اول» نیز پس از تلاش‌های زیاد با سایر پوشش‌های سر (کلاه‌ها) مجدداً به پوشش سری بازگشته که ظاهراً در حین جنگ قطعی علیه اردوان چهارم (پنجم) بر سر داشته است. این موضوع را سعی کرده‌ایم در ارتباط با نقش برجسته فیروزآباد نشان دهیم و در این میان به نقش برجسته‌های مشابه «تنگ سروک» و اطلاعات مکتوب «گزنقون» و «پلو تارخ» درباره سر بدون کلاه شاه یا بهتر بگوئیم فرمانده سپاه در جنگ اشاره کرده‌ایم. اگر اصل را بر این بگذاریم که نقش برجسته داراب

قبل از همه تصاویر پیروزی «شاپور اول» را به نمایش می‌گذارد، بنابراین به راحتی قابل حدس است که آرایش نمایش داده شده موی سر در آنجا نیز با رسم و رسوم یاد شده جنگ مرتبط است و قابل نتیجه‌گیری است که این رسم و رسوم تا اوایل دوره ساسانی خود را حفظ کرده است.

در این میان نباید نادیده گرفته شود که نقطه نظرهای دیگری نیز وجود دارد که به ساده‌پردازی فرم تاج در دوره ساسانی منتهی شده‌اند. وقتی در نقش برجسته روی نگین کتابخانه ملی پاریس، پادشاه که محتملاً «شاپور دوم» یا «نرسی»^{۲۱} است جز علائم تاج حتی موهای پف داده شاخص را نیز به نمایش نمی‌گذارد، بدین ترتیب این موضوع به عنوان روندی «هلنی» که ظاهراً به عمد به این تصویر داده شده است قابل درک است.

آنچه که به موقعیت زمانی نقش برجسته داراب مربوط می‌شود در اینجا پدیده‌ای تاکنون اهمال شده به نظر می‌رسد که به حرکات (دست و سر ضمن صحبت) شخصیت‌های تصویر شده تسلطی حتمی می‌بخشد. بیشتر از هر چیز شکل ظاهری دست گذاشتن بر روی سر، یعنی عملی که «شاپور» در مورد قیصر روم انجام داده است (آلبوم عکسها، ۲۴ آ) می‌تواند در اینجا کمک زیادی کند. متأسفانه این عمل دست گذاشتن بر روی سر تاکنون بسیار خصوصی و بدون استفاده از منابع قدیمی تعبیر و تفسیر شده است و عقاید برحسب آن تعبیر کاملاً از هم جدا می‌شوند. حرکت روی سر گذاشتن دست برای «و، هینتس» (W. Hinz) به معنی ابزار دوستی^{۲۳} است، در حالی که این عمل برای «گوبل» چیزی جز غضب آزادی، اسارت و ظلم^{۲۴} نیست. در این میان «گوبل» در ارایه دلیل خود توانسته است از تمثال‌های رومی تشخیص دهد که در آنجا گرفتن اسیر (در صورتی که فقط دو پیکر بدون هر گونه رابطه‌ای تصویر شده^{۲۵} باشند) اصولاً از طریق به چنگ گرفتن موها نمایش داده می‌شود.^{۲۶} در شمال رودخانه بیشاپور^{۲۷} در نقش برجسته «اردشیر دوم» (؟) می‌توانیم به خوبی ببینیم که گرفتن اسیر در هنر ساسانی نیز از طریق گذاشتن دست بر روی سر تشخیص داده نمی‌شود. باید از قبل نیز مورد ملاحظه قرار گیرد که اهمیت گذاشتن دست بر روی سر در هنر یونانی با روایت شرقی مطابقت ندارد. در حالی که «گ. نوی مان» (G. Neumann) به کمک تصاویر روی گلدان‌های یونانی برای حرکت مورد بحث «تسلی»، «دلجویی» و گاه نیز «ستایش» را تشخیص داده^{۲۸} است، امروزه هنوز هم گذاشتن دست بر روی سر در کلیسای کاتولیک به عنوان آئین انتصاب مذهبی ادامه حیات می‌دهد. بدین جهت این حرکت در غالب واژه‌نامه‌های وابسته به الهیات دقیقاً مورد بحث قرار گرفته است.^{۲۹} بر این اساس در تورات طیف گسترده با اهمیتی وجود دارد که فقط تحت مفهوم «برقراری ارتباط» یا «انتقال» خلاصه می‌شود.^{۳۰}

اما از ادبیات آشوری به خط میخی نیز گذاشتن دست بر روی سر در یک محتوای با اهمیت کاملاً مشابه به ما انتقال یافته است.^{۳۱} علاوه بر این وقتی با واژه آشوری «کاتو» (qātu) یعنی «دست» به عنوان اصطلاحی نمادین در امر قضاوت نیز مواجه می‌شویم، بدین ترتیب با گذاشتن دست بر روی سر به عنوان «حرکتی معرف» امکان ارتباطات مثل آنچه که در تورات برای شخص گناهکار شناخته شده روایت شده است به دست داده می‌شود (بدین نحو شهود کافر را محکوم کردند «Lev. 24, 4» و دو شهود مسن‌تر از همه دست‌هایشان را بر سر «سوزانا» (Sus, 34) که به عهد شکنی متهم شده بود گذاشتند). این حرکت که علاوه بر این به تصویر کشیده شده در سردابه «پریسکیلا» (Priescilla) در رم نمایش

داده شده است و به اوایل قرن سوم میلادی تاریخ‌گذاری می‌شود بدین ترتیب حدوداً از همان زمان به وجود آمدن نقش برجسته داراب سرچشمه می‌گیرد. در آنجا ما سوزنای متهم شده را ایستاده - و این برای ارتباط با موضوع، قطعی است - در میان دو شهود مسن‌تر می‌بینیم که یکی دست راست و دیگری دست چپ را بر سر او گذاشته است (آلبوم عکسها، ۲۴ ث).

برای آئین عبادی انتصاب در واقع، دست کم در هنر رومی، در روی نقش برجسته‌های میترا، «سول» (خدای آفتاب رومیان) همواره زانو زده به وسیله میترا که ایستاده دست بر سر او گذاشته است، انتصاب پیدا می‌کند.^{۳۴} از انتصاب یک قیصر رومی در کتیبه «شاپور» کعبه زردشت در هیچ کجا صحبتی نشده است و اگر «گیرشمن» درباره قیصر مورد بحث داراب باز هم به همان شخص^{۳۵} فکر می‌کند که ظاهراً شاپور در مقابل قیصر قرار داده است، بنابراین باید به او ارایه داشت که فرم ایرانی انتصاب، اهدا حلقه قدرت است و دیگر اینکه همان طور که یاد شد قطعاً زانو زدن طبق شهادت نقش برجسته‌های میترا جزو مراسم انتصاب با گذاشتن دست بر روی سر است. اما این در داراب مورد ندارد، بلکه قیصر روم حرکت دست را ایستاده در حالتی کمی قوز کرده پذیرا شده است. این موضوع از اهمیتی قاطع برخوردار است که حرکت گذاشتن دست بر روی سر نه با دست راست، بلکه با دست چپ انجام گیرد.

در این میان حرکتی که فرد رومی با دست راست انجام می‌دهد، البته بیشتر در مفهوم رومی قابل درک است، چون گویای این است که دست در اینجا همانند آنچه که در نقش برجسته‌های ساسانی به عنوان حرکت آشنای احترام‌آمیز ایرانی معمول است به سمت شخص مورد احترام قرار گرفته^{۳۶} دراز نشده، بلکه حرکت آن متوجه بالا است (آلبوم عکسها، ۲۴ آ. ی، «انگ‌مان» (J. Engemann) حرکتی را که با انگشتان کشیده کوچک و اشاره نشان داده می‌شود و در سنت مدرن ایتالیایی به عنوان «کورنا» (شاخ Corna) تلقی شده است جزء به جزء مورد تحقیق قرار داده است.^{۳۷} نویسنده در این تحقیق قصد دارد فقط حرکت دست‌های سخنران ضمن سخنرانی را که از «کوئیتلیان» (Inst. orat, 393) گرفته است برای تصاویر باستانی معتبر سازد.^{۳۸} اگر این حرکت دست در کتیبه شاپور کعبه زردشت به عنوان تعبیری برای دروغ‌پردازی قیصر روم درک شود، در واقع همین امر می‌تواند برای حالت دست قیصر روم در نقش برجسته داراب نیز مفهومی به دست دهد.

در این کتیبه در شروع دومین لشکرکشی مسئله مقصر جنگ به وسیله «پاسوس» (Passus) روشن می‌شود: «... و باز هم قیصر دروغ گفت و باعث ظلم و جور ارامنه شد.^{۳۹} دروغ قیصر در اینجا در مفهوم ایرانی «مهر و دروغ» (mihrodruz) به عنوان «عهد بستن به دروغ» و «شکستن عهد» (۴۰) قابل درک است، چون از آنجا که هنگام بستن پیمان، دادن دست توافق به شکل یک سوگند به عنوان یک اصل پذیرفته شده است، از نظر ایرانی کسی که توافق را حفظ نکند، باید به ویژه دروغگو یا پیمان شکن جلوه کند.

بنابراین چنانچه حرکت دست قیصر روم ضمن سخن گفتن به مفهومی سخنی فریب‌دهنده در روی نقش برجسته داراب درک شود، پس دست گذاشته شده پادشاه ساسانی بر روی سر او نیز می‌تواند مفهومی منفی داشته باشد، بدین نحو که تعبیر آن به عنوان حرکتی مبنی بر اشاره به یک مقصر از همه منطقی‌تر است.

در دومین لشگرکشی شاپور ادعا می‌کند لشگری از رومیان شامل ۶۰۰۰۰ نفر نزدیک «بارباریسوس» (Barbalissos) در سوریه (امروزه «بالیس» در خم رودخانه فرات) جمع شده است، خبری که با وجود رقم مطمئناً مبالغه‌آمیز حتی اگر منابع رومی نیز گزارشی از آن نمی‌دهند، تاریخی است. از آنجا که لشگرکشی شاپور می‌تواند فقط به ۲۵۳^{۴۴} میلادی اتفاق افتاده باشد قیصری که نام او برده نشده است باید در این زمان «تربونیانوس گالوس» (Trebonianus Gallus) بوده باشد (۵۳ - ۲۵۱). اما او سفری جنگی به شرق نداشته است.

اینکه آیا در این میان برای شاپور عنوان «پرسیکوس ماکسیموس» (Persicus Maximus) و «پارتیکوس ماکسیموس» (Parthicus Maximus)، داده شده به وسیله «فیلیپ عرب» در سال ۲۴۴ یا ۲۴۷، دلیلی برای مشخص کردن «فیلیپ» به عنوان «پیمان‌شکن» بوده است (همان طور که «امستد» خواسته است)^{۴۵} تردید آمیز است، چون تصرف مناطق از دست داده شده بر خلاف گزارش «زوناراس» (Zonaras XII 19)^{۴۶} مشکل می‌تواند قبل از این اتفاق افتاده باشد.

اقدام به عملیات جنگی علیه ایرانیان می‌تواند ابتدا در دوره حکومت «دسیوس» (Decius 249-51)، جانشین فیلیپ انجام گرفته باشد. «دسیوس» مجدداً به «ادسا» حالت یک مستعمره را داد و مادیون حدس «امستد» هستیم که رقم بزرگی از سکه‌ها ضرب شده که در دوره حکومت او در «رساینا» (Resaina) پخش شده است سبب این احتمال می‌شود که مرکز عملیات رومیان علیه ایرانیان در اینجا قرار داشته است.^{۴۵}

جزئیات تصویری قابل استفاده‌ای از قیصر مورد بحث در نقش برجسته داراب، در واقع در مورد «دسیوس» نیز صدق می‌کنند، به ویژه نداشتن ریش، چون دو قیصر مطرح در اینجا، یعنی «فیلیپ عرب» و «تربونیانوس گالوس» یکی ریش گونه و دیگری ریش بزی داشته‌اند. در مورد «والرین» که در هر حال بنابر عقیده ما از نظر دلایل تاریخی نمی‌تواند مطرح باشد، ریش کم پشت گونه‌ای تشخیص داده شده به وسیله «گوبل» را باید مد نظر گرفت. «چهره فربه و کمی پف دار» باعث فقدان غبغب واضح «والرین» در روی سکه‌هایش می‌شود. سپس چین عمیق کشیده شده از بینی به دهان، خطی است که در روی سکه‌های «والرین» وجود ندارد، ولی خصیصه‌ای برای «دسیوس» به نظر می‌رسد (آلبوم عکسها، ۲۴ آ) بدین ترتیب نقش برجسته داراب می‌تواند سهمی در تجسم نگاشته دومین لشگرکشی شاپور عرضه کند و از این رو باید قبل از درگیری با «والرین» کمی پس از ۲۵۳ به وجود آمده باشد. حال اگر در این لشگرکشی مسئله مقصر جنگ دارای اهمیتی این چنین بزرگ است. پس پیشنهاد «والتر هیتس» در اینکه شیئی بلند حلقه دار در دست «شاپور» را لوحی کوچک از نیم رخ بشناسیم و آن را باز هم به عنوان قرارداد تحمیل شده به «فیلیپ» تعبیر کنیم، جای تأمل بسیار دارد.^{۴۷} همان طور که «گوبل» در ارتباط با «هیتس» تشریح کرده است، موضوع می‌تواند در اینجا مربوط به یک «تسرای» (Tessara) رومی (قطعه‌ای مکعب شکل) باشد که احتمالاً روی آن متن قرار دارد ... قرار داشته است.^{۴۸} همان طور که «گوبل» تصور می‌کند حتی اگر متن یک قرارداد در حقیقت برای جای گرفتن روی یک «تسرا» طولانی بوده است، این تعبیر نیز در تأکید او روی دومین لشگرکشی شاپور بسیار بدیهی است. بدین وسیله در واقع رابطه قرارداد یاد شده در کتیبه به دو قیصر روم، یعنی «فیلیپ» که قرارداد با او منعقد شده است (در

روی نقش برجسته داراب شخصی که دستانش را دراز کرده است، یعنی قیصری که تقاضاکنان به سوی شاپور می‌شتابد) و قیصری که نام او ذکر نشده است، یعنی کسی که ظاهراً دوباره قرارداد را فسخ کرده است (در روی نقش برجسته همان طور که تصور شده است، کسی که حرکت مبنی بر اشاره در موردش معتبر است)، نتیجه گرفته می‌شود.

کاملاً مثل این به نظر می‌رسد که نحوه هنوز بسیار زیبای تصویر نقش برجسته داراب به تدریج در حال از بین رفتن است. به هر حال نقش برجسته‌های شماره ۲ و ۳ بیشاپور عناصر تندیس را به صورتی واضح نشان می‌دهند، چون می‌بینیم که اسب شاپور همانند سواران در آثار تاریخی رومی یک پای جلو را بلند کرده است و علاوه بر آن تمام نقش برجسته شماره ۲ بیشاپور در مقابل افریزهای جانبی الحاقی مثل این به نظر می‌رسد که روی پایه‌ای بلند قرار گرفته است. پیکر معلق فرشته‌عربانی که در هر دو نقش برجسته به سوی پادشاه در حرکت است (آلبوم عکسها، ۲۴ ب) در عین حال برای خصوصیات کامل صحنه میانی مطرح است که بدین وسیله در برابر افریزهای الحاقی یا زمینه‌های تصویر، اثری بیشتر تمثیلی و ناپایدار به دست می‌آورد. اگر می‌بینیم که در سمت راست و چپ صحنه میانی افرادی صف‌آرایی کرده‌اند، این ظاهراً اقتباسی از نمونه نقش برجسته داراب است - البته ترکیبات کلی نسبت به نمونه اولیه در حد متمایز آزاد و رها هستند! در دو نقش برجسته بیشاپور به جای ایرانیانی که در داراب کاملاً فشرده به هم در عمق نقش کنار هم قرار دارند، سواره نظام ایرانی در چندین منطقه روی سطح عریضی که نشان دهنده محل ایستادن است بر بالای هم ظاهر شده‌اند و به همین جهت نیز تلاقی خطوط فقط در حالت افقی وجود دارد.

اما همان طور که «فریدریش زاره» دریافته است در حینی که در نقش برجسته شماره ۲ بیشاپور، گروه‌های کمکی و ملل تابعه^{۵۰} در زمینه‌های منفرد سمت راست صحنه میانی، اثری مثل نقاشی در ذهن به جای می‌گذارند^{۵۱}، صف گروه پیروزی در همان نقش برجسته شماره ۲ بیشاپور، در مقایسه با صف گروه پیروزی روی طاق نصرت «ثرازان» متعلق به «بن و نت» می‌تواند بدون شک تندیس روی طاق نصرت‌های رومی را تداعی کند. صف افراد غیر رومی در نقش برجسته شماره ۳ بیشاپور که غالب آنها تنگ یا مشک شراب حمل می‌کنند، همان طور که «ج. هرمان»^{۵۲} معتقد است نمایندگان ملل مختلف نیستند، بلکه آنها کاملاً متحدالشکل با موهای کوتاه، پیراهن آستین‌دار جلو بسته و بلند یونانی، کمر بند با قلاب حلقه‌ای شکل، شلوار و نیم چکمه تصویر شده‌اند. این فرم لباس با آنچه که در سوریه بر تن می‌کرده‌اند، مطابقت دارد. نقاشی‌های دورا - اوروپوس و تندیس‌های «پالمیرا» نمونه بهتری را عرضه می‌کنند. این بیانگر این موضوع است که پیروزی تصویر شده محتملاً در «انطاکیه» در سوریه جریان داشته است و شرکت کنندگان تصویر شده در صف پیروزی بنابر این هم از اسرای رومی و هم از سکنه بومی سوریه بوده‌اند.

ایجاد نقش برجسته شماره ۳ بیشاپور در دل صخره که در طرح اصلی نیم دایره است به عنوان اولین تلاش برای جا انداختن نقوش برجسته از نظر فرم معماری اصلی در صخره (به همان شکل که ما بعداً از ایوان صخره‌ای طاق بستان می‌شناسیم) قابل تعبیر است.

اینکه در دو نقش برجسته شماره ۲ و ۳ بیشاپور صف‌آرایی سواره نظام، پیروز شدگان و همزمان یا

ملل تابعه چیزی جز ردیف‌بندی و اضافات تزئینی را تصویر نمی‌کنند به راحتی از این حالت مستفاد می‌شود که در ترتیب نقش‌ها این صحنه میانی است که از دو نقش برجسته تا کنون عرضه نشده شماره ۱ بیشاپور و شماره ۶ نقش رستم گرفته شده و از این گذشته در گزینش پیکرها تعدیل شده است. بنابر این ۶ پیکر شمارش شده صحنه میانی نقش برجسته‌های ۲ و ۳ بیشاپور در نقش برجسته شماره ۱ بیشاپور به ۵ پیکر و سرانجام در نقش برجسته بزرگ پیروزی نقش رستم شماره ۶ حتی به ۳ پیکر تقلیل یافته است. در این میان برای درک موضوع نباید به این پرداخت که انتخاب هر پیکر در عین حال مرحله تکامل را در مفهوم ترتیب زمانی نشان می‌دهد، چون نوع تعدیل‌ها از نظر ماهیت با هم تفاوت دارند. نقش برجسته شماره ۱ بیشاپور با تناقض «شاپور» سوار بر اسب - اهورمزدا سوار بر اسب - گردیان سوم کشته شده - اهریمن کشته شده، شکل مجازی روایت مذهبی سه نقش برجسته پیروزی «شاپور اول» در بیشاپور است. از دو نقش برجسته دیگر، نقش برجسته شماره ۳ بیشاپور بیشتر چشم‌اندازی نمونه را از نظر صحنه‌ای نشان می‌دهد و نقش برجسته شماره ۲ به ویژه ارتباط‌های نظامی - سیاسی را تأکید می‌کند. شایان توجه است که نقش برجسته‌های کم پیکر بیشاپور شماره ۱ و نقش برجسته نقش رستم شماره ۶ «شاپور» اشاره به سمت راست دارند و لی به سمت چپ چرخیده‌اند، در حالی که در داراب، بیشاپور شماره ۲ و ۳، جهت برعکس است. در نقش برجسته بزرگ شماره ۶ نقش رستم در واقع ترکیب رومی طرح اولیه حفظ شده است، ولی رومی نقش بر زمین (گردیان سوم) در آن وجود ندارد. این می‌تواند فقط بدین مفهوم باشد که این تصویر صخره‌ای از نظر زمانی (مثل داراب، بیشاپور ۲ و ۳) دیگر نزدیک به کتیبه بزرگ «شاپور» نیست، بلکه به مرحله‌ای پیشرفته‌تر در طی دوره حکومت این فرمانروا تعلق دارد. در نقش برجسته شماره ۱ بیشاپور هیچ دست شخص ایستاده‌ای که در چنگ گرفته شده باشد (فیلیپ عرب) وجود ندارد، آنچه وجود دارد تنها شخص زانورده است که در اینجا به عنوان اجزای ترکیبی وسط نقش، بین «شاپور» و «اهورمزدا» سوار بر اسب قرار گرفته است. البته موضوع پیکر زانورده چرخیده به سمت راست در واقع تعرضی علیه اصول اساسی متضاد است که بر اساس آن یک پیکر میانی باید همواره در ارتباط با دو حریف رو در رو قرار گیرد. در این میان این حالت که بخش بالایی محفوظ نمانده نقش برجسته احتمالاً به عنوان اعطای حلقه قدرت قابل بازسازی است و از این رو نقش برجسته شماره ۱ بیشاپور، هم تصویر پیروزی و هم تصویر اعطای منصب بوده است، نباید دلیلی بر این باشد که آن را، همان طور که «مک در موت» و «گوبل» معتقدند، در ردیف نقش‌ها به عنوان قدیمی‌ترین نقش دانست. «اردشیر اول» سوار بر اسب در نقش برجسته اعطای منصب در نقش رستم نیز همان طور که «لوکونین»^{۶۰} اشاره دارد به اواخر دوره حکومت این فرمانروا تعلق دارد. ماکاملاً بر اساس قیاس معتقدیم که ترکیب نیمه ایرانی بیشاپور شماره ۱ به اواخر دوره تکامل تصاویر پیروزی «شاپور اول» تعلق دارد (به شکل ۱۲ نگاه کنید).

«شاپور اول» تنها پادشاه ساسانی است که در اصل ترکیب رومی را برای خود مورد استفاده قرار داده است - قیصر پیروزمند سوار بر اسب در جلوی او و بربرهای مطیع با دست‌های دراز کرده در حال التماس. «لو شای» تبعیت از نقشمایه را ابتدا به نحوی اقتناع‌کننده به اثبات رسانده است و مشخص کرده است که تعویض پیکرها کاملاً آگاهانه صورت گرفته است تا بدین ترتیب با «شکل پیروزمندانه خود بر

حریف غلبه کند.» اگر اکنون به جای «بربر» در حرکت تضرع، قیصر روم (در حال تضرع) قدم به صحنه گذاشته است، می تواند احساسی خاص برای طعنه ای تاریخی نیز باشد.

اما جانشینان «شاپور» مجدداً به تصویر پیروزی کاملاً شناخته شده خود به عنوان سوار فاتح بازگشتند که «اردشیر اول» بنیان گذار سلسله سلطنتی طبق نمونه های پارسی برای نقش برجسته اش در دره «تنگ آب» نزدیک فیروزآباد مورد استفاده قرار داد. این آموزنده است که «شاپور اول» طبق شواهد روشن به ظاهر تصویری از جنگ به جا نگذاشته است، بلکه کوشیده است گونه جدیدی از تصویر پیروزی را عرضه کند. با وجود این که این گونه تصویر در آخرین شکل گیری خود تا حد بسیار زیادی با میثاق های ایرانی تطبیق یافته بود (بیشاپور شماره ۱) ولی ظاهراً در زمان های بعد این میثاق ها رها شده است. بنابر این اگر در اینجا بتوان از یک تکامل هنری تمام عیار صحبت کرد، بدین ترتیب این چشم انداز برای طرح های جنگ که ما توانستیم فقط در نقش رستم در سه روایت مختلف (شکل ۴ را نگاه کنید) بررسی کنیم، دارای اعتبار است.

پانویست‌ها:

1. L. Trümpelmann, Das sasanidische Felsrelief von Darab, Iran Denkmäler Lief. 6. Berlin 1975, mit der gesamten älteren Lit.- Gute Farbtafel in A. Mazaheri, Der Iran und seine kunstschatze, Genf 1970, 3. 139/140.
2. Iran 7, 1969, 83 ("excellently caricatured Roman soldiery").
۳. در مقایسه با اوضاع کنونی در ایران این خیلی نزدیک‌تر است و انسان به ویژه به نقش برجسته‌ای فکر می‌کند که به دستور ناصرالدین شاه در سال ۱۸۷۷-۷۸ در کنار جاده تهران - آمل در روی صخره حفاری و ایجاد شده است. این نقش برجسته او را سوار بر اسب در بین اعضای کابینه‌اش (پیاده) در سمت راست و چپ نمایش می‌دهد. تابلوی بهتری برای این نقش برجسته وجود دارد که امروزه در انبار موزه مردم شناسی تهران نگهداری می‌شود "لرد. گ. ن. کرزن Lord.G.N.Curzon (Persia and The Persian Question I. London 1892, 383) در مدرسه دارالفنون تهران جمعه بزرگ تعیین شده برای نقش برجسته را در اندازه اصلی دیده است. مقایسه شود، Akten des VII. Intern Kongr.f.Iran.Kunst und Archäologie, München 1976, 617f.
۴. مقایسه شود به ویژه نقاشی دیواری "قربانی ایزیس" از، "هرکولانوم"، "م. ه. شویندلر" و "تران تام تینه"، M.H.Swindler, Ancient Painting, New Haven 1929, 372f. Abb. 577; V. Tran Tam Tinh, Le culte des divinites orientales a Herculaneum, EPRO 17, 1971, 83f. Nr. 58 mit vollst. Lit. Taf. 27 Abb. 40.
5. MacDermot, JRS 44, 1954, 76ff.
6. La Perola del Passato 5, 1947, 225 (diese Bemerkungen sind MacDermot anscheinend unbekannt geblieben).
7. Biš. I U. II: G. Herrmann /D. N. Mackenzie/R. Howell, Iran. Denkmäler, Lief. 11 (1983). Biš. III: G. Herrmann/R. Howell, Iran. Denkmäler, Lief. 9. (1980).
8. Iran 7, 1969, 83 ff.; vgl. dies., Iran Denkmäler, Lief. 13 (1989) 21 (>>Crown of Ardashir<<).
9. Bīchāpour I, 96 ff.
10. AMI NF 9, 1976, 63 ff.
11. a. O. 64 Anm. 121.
12. Hinz. AFF 135 ff. Taf. 69-71; AMI NF 9, 1976, Taf. 14,2.
13. Vgl. neben den andren hier zur Debatte stehenden Relief noch das Relief von Naqš-e Rāgāb Schmidt, Persepolis III, Taf. III, Taf. 100.
14. s. neben Fir. I das Belehungsrelief NRM 1, etwa Schmidt, Persepolis III Taf. 81.
15. Bīchāpour I 104f.
16. Altheim- Stiehl, AMI NF 11, 1978, 115; dies., Boreas 5, 1982 153ff. - W. Felix, Antike literarische Quellen zur Außenpolitik des Sasanidenstaates I (224-309), SBWien 456, 1985, 43:241 n. Chr.
17. E. Bickerman in: Cambridge History of Iran III 2 (1983) 783.
18. E. Kettenhofen, Die römisch-persischen Kriege des 3. Jahrhunderts n. Chr. nach der Inschrift Šāhpūrs I. an der Ka'be-ye Zartošt (ŠKZ). Beih. TABVO B 55 (1982) 19ff. mit umf. Lit.-Übersicht.
۱۹. ما در اینجا در اصل از "گوبل" (Trimph, 37 f) پیروی می‌کنیم، ولی تشخیص او را در "تنزل مقام تاج" موفق نمی‌یابیم، چون در مورد پوشش سر مورد بحث موضوع بیشتر مربوط به یک فرم اساسی است که سایر عناصر تاج بر آن اساس می‌تواند بنا نهاده شود (و طبیعتاً بعداً نیز کنار گذاشته شود).
20. Abgeb. Furtwängler, AG I Taf. 50,50; 61,57; F. Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin 1925, 57 Abb. 17; B. Brentjes, Die iranische Welt vor Mohammed, Heidelberg 1967, Taf. 67.-Vgl. Verf., IstMitt 19/20, 1969/70, 312 Anm. 51.
21. Die Zuschreibung an Šapur II. sprach m. W. zuerst M. M. Negro Ponzi, Mesopotamia 2, 1967, 79 aus. - Vgl. Trümpelmann, Das sasanidische Felsrelief von Darab, Iran. Denkmäler, Lief. 6 (Berlin 1975) 17 Anm. 49.

۲۲. سوار ساسانی در روی اثر عقیق پاریس، با نیم رخ و آرایش موی سر یونانی، شل یونانی نیز بر دوش دارد.
23. Hinz, Aff 178.
24. Göbl, Triumph 15.
۲۵. نمونه‌های ارائه شده در پشت سکه‌های "کنستانس" و "کنستانتینوس دوم" توسط "گوبل" (Triumph 15 Taf. 6.1.2): "قیصریک" بربر را از کلبه‌اش خارج می‌کند، البته نه برای به ارسات بردن، بلکه برای تغییر مکان. نگاه کنید به "ک. کرافت"، K.Kraft, Gesammelte Aufsätze zur antiken Geldgeschichte und Numismatik I, Darmstadt 1978, 105 f.
26. Göbl, Triumph Taf. 6, 3-11. Vgl. zusätzlich besonders die Szenen auf der Gemma Augustea, Propkg II, Das römische Weltreich Taf. 384b; auf der Tranjanssäule, K. Lehmann-Hartleben, Die Trajanssäule, Berlin-Leipzig, 126, Bild XVIII u. CXLVI und der Mark Aurel-Säule, B. Andreae, Römische Kunst, Freiburg-Basel-Wien 1973, Abb. 432 oben.
27. Ghirshman, ArtAs 13, 1950, 90f. Abb. 8.9; 95 Abb. 10.12; ders., Bichâpour I 79ff. Taf. 19-21. - Detaillierte Publikation des Monumentes (Biš. VI) durch G. Herrmann, Iran. Denkmäler, Lief. 10 (1981) Fig. 3, Taf. 22.23.27.
28. Gesten und Gebärden in der griech Kunst, Berlin 1965, 73 ff. Abb. 34-36.
29. z. B. Lexikon für Theologie und kirche IV (1932) 810 f.s.v. (H. Lang); dass., 2. neubearb. Aufl. 1960, IV 1343f. (R. Mayer); RGG³ III 53 f. (Wendland); Bibl.-Hist. Handwörterbuch II (1964) 632 ff. (J. Coppens).
۳۰. دست گذاشتن بر روی سر در تورات گواه بر انتقال این موارد است، الف) حقوق اولین زاد و ولد (حرکت دعای خیر، (Initiationsritus Num 27,18,23) اختیاری کامل اداری (Heiligsritus 1.Kg.17.21) سلامتی جسمانی (Segensgestus, Gen.48,14) قصور و گناه (Lev. 8.9;16,21).
31. Assyrian Dictionary IV/E (1958) 144, diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. H. M. Kümmel. Marburg.
32. Assyrian Dictionary XIII/Q (1982) 190 s.v. qātu 6b, diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Calmeyer, Berlin.
33. G. Wilpert, Le Pitture delle catacombe romane, Rom 1903, 335 Taf. 14,2; A. Grabar, Die Kunst des frühen Christentums, Univ. d. Kunst, München 1967, 113f. Abb. 113, diesen Hinweis verdanke ich Frau Dr. L. Kötzsche - Breitenbruch, Berlin.
- تصویر سردابه "پریسکیلا" نشان می‌دهد که حرکت دست به عنوان معرفی می‌تواند با دست چپ نیز انجام گیرد، چون این موردی است در نقش برجسته داراب که مطمئناً در آنجا آگاهانه به تصویر کشیده شده است و این موضوعی است که آقای پروفیسور "ه. ریتز" به من یادآور شد.
34. Vermaseren, CIMRM II 1430 Abb. 366 (Virunum-Klagenfurt); 1579 Abb. 400 (Poetovio-Pettau-Ptuj); 1740 Abb. 451 (Alcsút, Ungarn); 2052 Abb. 543 (Sarmizegetusa), ferner Abb. 591.620.621.632.
35. R. Ghirshman, Bichâpour I 126ff. Die Identifikation des stehenden Römers in Biš. III als Mareades stammt bereits von G. Rawlinson, Seventh Great Oriental Monarchy, London 1876, 91; vgl. Olmstead, Classical Philology 37, 1942, 399. Anm. 75. Zur historischen Gestalt des Kyriades- Mare(i)ades s. A. Schenck Graf v. Stauffenberg, Die römische Kaisergeschichte bei Malalas, Stuttgart 1931, 367ff.
36. So schon F. Sarre in Sarre/Herzfeld, 68; R. N. Frye, IrAnt 9, 1972, 104 ff. Die Bedeutung dieses Gestus ist mit der in der griechischen Kunst identisch, vgl. G. Neumann a.O. 82 ff. Abb. 41; C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890, 179f. Abb. 17 (Herakles vor Zeus).- E. R. Goodenough, Jewish Symbols in the Greco-Roman Period IX, New York 1964, 230; XI Abb. 218 (Bekrönung einer Toten auf einer apulischen Vase).
37. J. Engemann, Pietas, Festschrift B. Köting (1980) 483 ff. mit umfangreichem Material aus antiker und frühchristlicher Zeit (diesen Hinweis verdanke ich Frau Prof. Dr. L. Kötzsche).
۳۸. قبل از اینکه مثل "ی. ابگمان" Engemann به معنای خاصی مثل "حذر از بد" یا "توهین آمیز" برسیم، باید فکر کرد که آیا با حالت مورد نظر انگشت، حرکات به خصوص دست نیز که اختلاف‌های ممکن آنها در هنرهای تجسمی ایستا البته قابل نمایش

نیستند مرتبط بوده‌اند. در هر حال نتیجه‌گیری "انگمان" (در ماخلد یاد شده ص ۴۹۸) که قصد دارد فقط حرکت دست را بیانگر و اشاره‌کننده و حالت انگشتان مشتق از آن را نگهدارنده اشیا جلوه دهد، به نظر من بسیار محدود شده می‌رسد.

39. Griechische Version Z. 10; M. Sprengling, Third century Iran. Sapor and Kartir, Chicago 1953, 73 (vgl. Übers. S. 15); Maricq, Syria 35, 1958, 309; Griech. und Pahlawi-Versionen gegenübergestellt bei M. Back, Die sasanidischen Staatsinschriften, Acta 18, 1978, 294.

40. MacKenzie, Pahlavi Diaionary 56 s.v.; G. Widengren, OrSuec 5, 1947, 82ff.; ders. in: ANRW II 9,1, 254.- Unter Hinweis auf D. Metzler macht E. Winter, Die sasanidisch-römischen Friedensverträge des 3. Jhs. n. Chr. (=Europ. Hochschulschr. III 350, 1988) 105 Anm. 2 auf Zusammenhänge mit den >Lügenkönigen< der Bisutun-Inschrift aufmerksam. Statt achämenidischer Reminiszenzen" der Šapur-Inschrift sollte man jedoch die gemeinsame Topik der Felonie, des Verrats am Lehnsherren, herausstellen, als die auch in der Inschrift des Darius die drauga- Lüge aufzufassen ist, vgl. W. Brandenstein/M. Mayrhofer, Handbuch des Altpersischen, Wiesbaden 1964, 117 s.v.

41. Zu dieser Frage s. bes. Rostovtzeff, Berytus 8, 1943/44, 24f.; W. Ensslin, Zu den Kriegen des Sassaniden Schapur I., SBMünchen 1947, H. 5 (1949) 100f.; Maricq, Syria 35, 1958, 308f.; M.-L. Chaumont, Historia 22, 1973, 671 f.; E. Kettenhofen, Die römisch-persischen Kriege des 3. Jahrhunderts n. Chr. nach der Inschrift Šahpuhrs I. an der Ka'be-ye Zartošt (ŠKZ), Beih. TAVO, Reihe B Nr. 55, 1982, 53 f.

42. Rostovtzeff, a.O. 52f.; Chaumont a.O. 670; H. R. Baldus, Uranus Antoninus, Antiquitas R. 3, 11, 1971, 247.

43. Classical Philology 37, 1942, 256f. Zum Zeitansatz um 247 Baldus a.O. 273 Anm. 14.

44. Ensslin a.O. 98. S. zu der Schuldfrage auch Kettenhofen a. O. 39.

45. Classical Philology 37, 1942, 399.

46. Göbl, Triumph 27, wo allerdings ein Verweis auf den Kopf in der Ny Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen, fehlt.-S. dazu W. Kuhoff, Herrschertum und Reichskrise. Die Regierungszeit der römischen Kaiser Valerianus und Gallienus (253-268 n. Chr.), Kleine Hefte der Münzslgn. d. Ruhr-Univ. Bochum 4/5 (1979) 60f. Abb. 52; M. Bergmann, Studien zum röm. Porträt des 3. Jhs. n. Chr., Antiquitas, R. 3, 18, 1977, 59ff. Taf. 15,1.

47. Hinz, AFF 149.

۴۸. "گوبل", Göbel, Triumph 13,21 البته دومین امکان ارایه شده در آنجا مبنی براینکه در قرار داد رقم مبلغ لازم برای آزادی (آزادی فیلیوس) قید شده بود، براساس تعبیر ما احتمالش کم است.

49. Luschey, AMI NF 1, 1968, 34.

50. Verf., AMI NF 4, 1971, 202ff. Taf. 35.- Anders: G. Herrmann, Iran. Denkmäler, Lief. 11 (1983) 7ff. Abb. 1, Taf. 1-8; dazu Verf., Gnomon 56, 1984, 760 f.

51. Sarre/Herzfeld 246.

52. F. J. Hassel, Der Trajansbogen in Benevent, Mainz 1966, 20 Taf. 18-21. Der Zug, mit dem der Triumph über die Daker des Jahres 107 n. Chr. gefeiert wird, umläuft das ganze Gebälk, vgl. B. Andreac, Röm. Kunst, Freiburg - Basel-Wien 1973, Abb. 425-28.- Vgl. schon R. Ghirshman, Bichâpaur I 168 Taf. 38.38.

53. G. Herrmann, Iran. Denkmäler, Lief. 10 (1980) 28ff. 41ff.

54. Verf., AMI NF4, 1941, 203f.u. Gnomon 56, 1984, 760 ff.

۵۵. مقایسه شود پیروزی بزرگی که "سورنا" پس از غلبه بر "کراسوس" در "کاره" در سلوکیه جشن گرفت (پلوتارخ، Plut. Crassus 32) شاپور نیز در مقابل مردم یونانی "آنتاکیه" (نه در تیسفون که "ج" گایگه 1965, 387, Syria 42, J. Gage, تصور می‌کند) جشن پیروزی مشابهی را با جلال و شکوهی یونانی برگزار کرد.

۵۶. مقایسه مکرر با ستونهای تاریخی روم بسیار سطحی است و مناسب ساختار تصویر تاریخی نیست.

ضمیمہ تشریحی ... ۱۷۳

57. Verf., AMI NF , 1971, 205.

58.-s. besonders F. Chapouthier, Les dioscures au service d'une déesse, Paris 1935, 185ff.

59. MacDermot, JRS 44, 1954, 80; Göbl, Triumph 19.

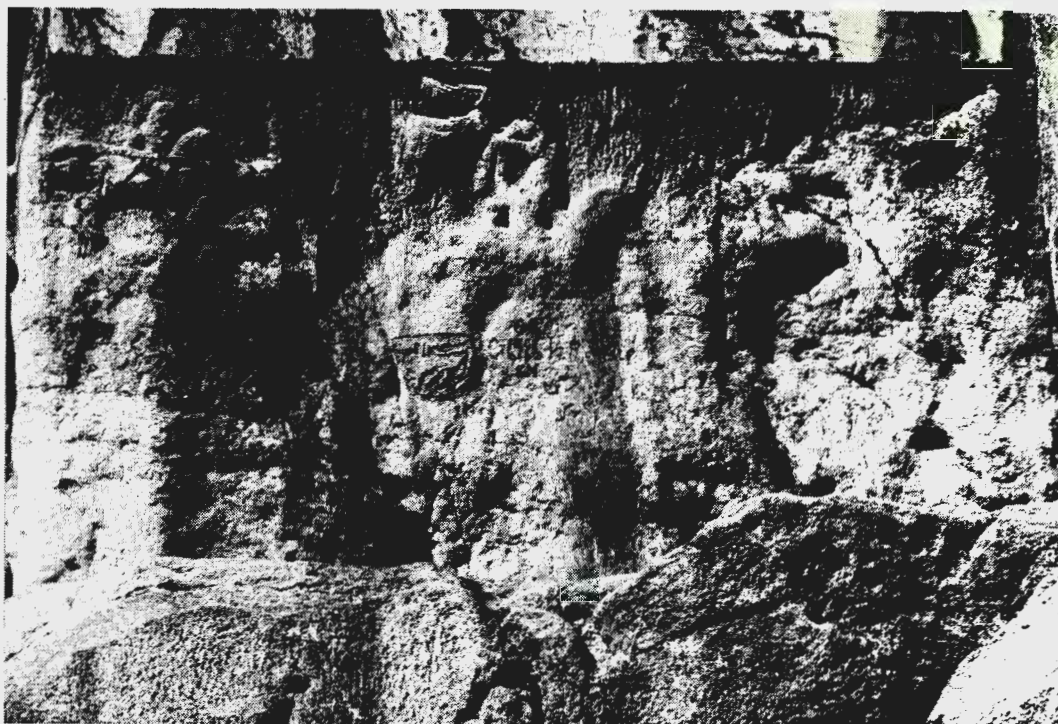
60. V. G. Lukonin, Iran v III veke, Moskau 1979, 107; ders., Iskusstvo drevnego Irana, Moskau 1977, 181

Abb.-Legende: 239-241 n. Chr.

آلبوم عكسها

یستون، نقش برجسته پارتی در کنار فروزنگی کتیبه اسلامی، عکاس، هر تسفاد، به
لطف گالری هنر فریر، واشینگتن، آرشیو هر تسفاد.





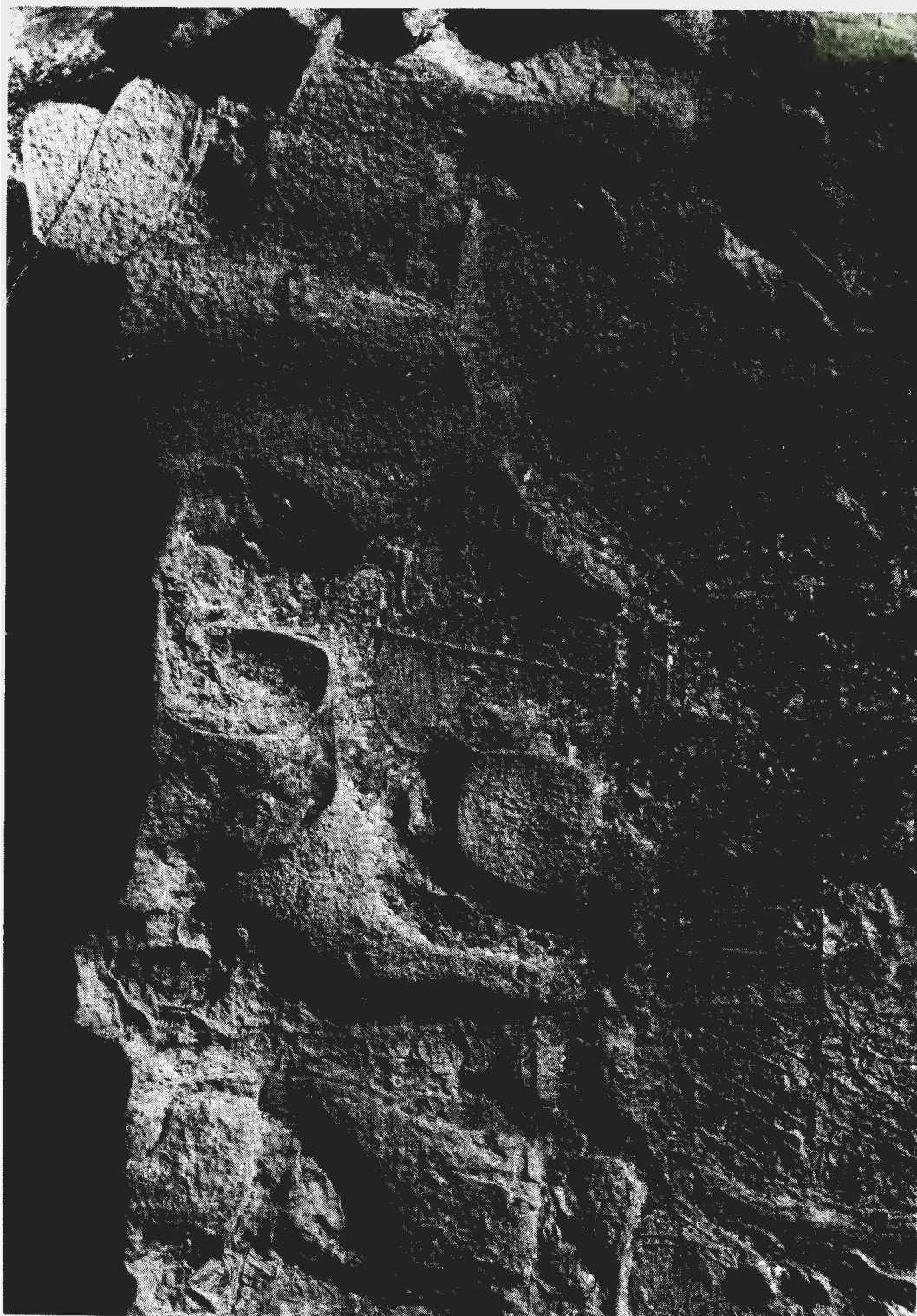
الف) ییستون. نقش برجسته گودرز گشوپتروس، چشم انداز کامل، عکاس، ب.
گرونوالد (مؤسسه باستان شناسی آلمان، تهران)



ب) ییستون. نقش برجسته گودرز گشوپتروس. جزئیات، "نیکه"



تنگ سروک (اثر تاریخی شماره ۳)
 الف) بخش محفوظ مانده در اراضی صخره‌ای. عکاس. رستمی
 ب) زمینه محفوظ مانده نقش برجسته، چشم‌انداز کامل، عکاس. مؤلف.



تنگ سروک، نقش برجسته جنگ. سوار زره پوش، نیمه قسمت بالا، عکاس. مؤلف.



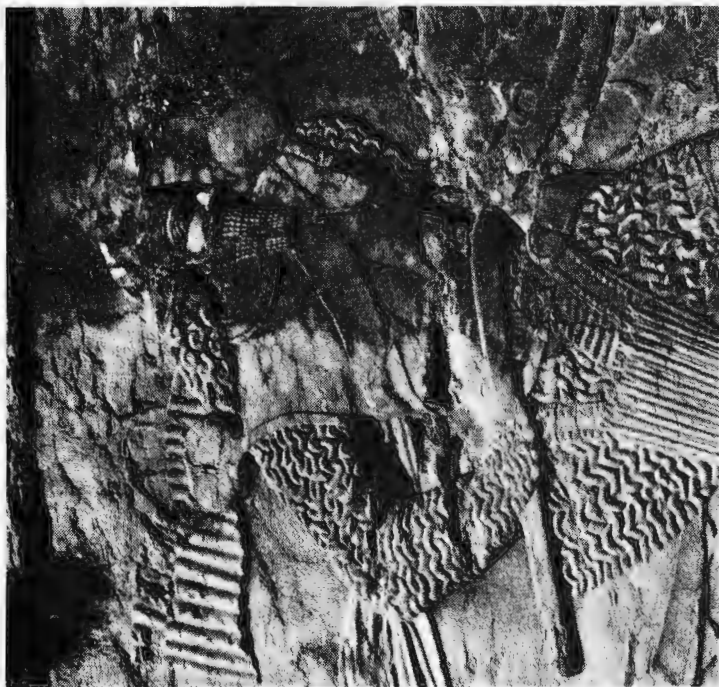
فیروزآباد، تنگ آب، نقش برجسته شماره ۱. چشم اندازه کامل، عکاس، ب.
گرونوالد (مؤسسه باستان‌شناسی آلمان، تهران)



فیروزآباد، تنگ آب، نقش برجسته شماره ۱
 الف) نیمه چپ: ملازم جوان ساسانی در جنگ علیه حریف پارتی. ب) بخش
 میانی: شاهپور وارث تاج و تخت در جنگ علیه ولیمهد اشکانی (؟) عکس از ب.



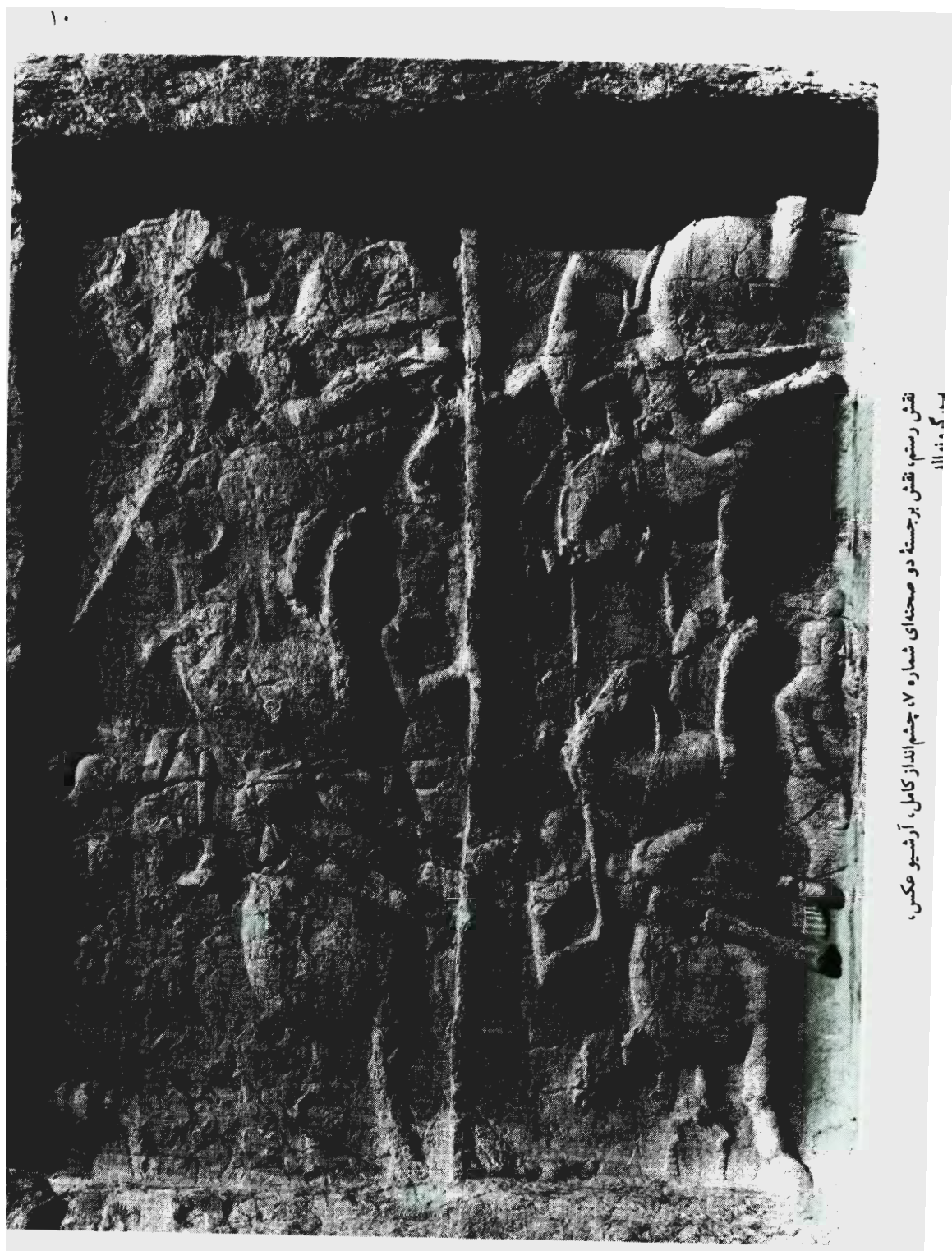
فیروزآباد، تنگ آب، نقش برجسته شماره ۱
 الف) نیمه راست: اردشیر اول علیه اردوان چهارم (پنجم)
 حکاس. ب. گرونوالد (مؤسسه باستان‌شناسی آلمان، تهران)
 ب) جزئیات اردشیر اول، حکاس. مؤلف.



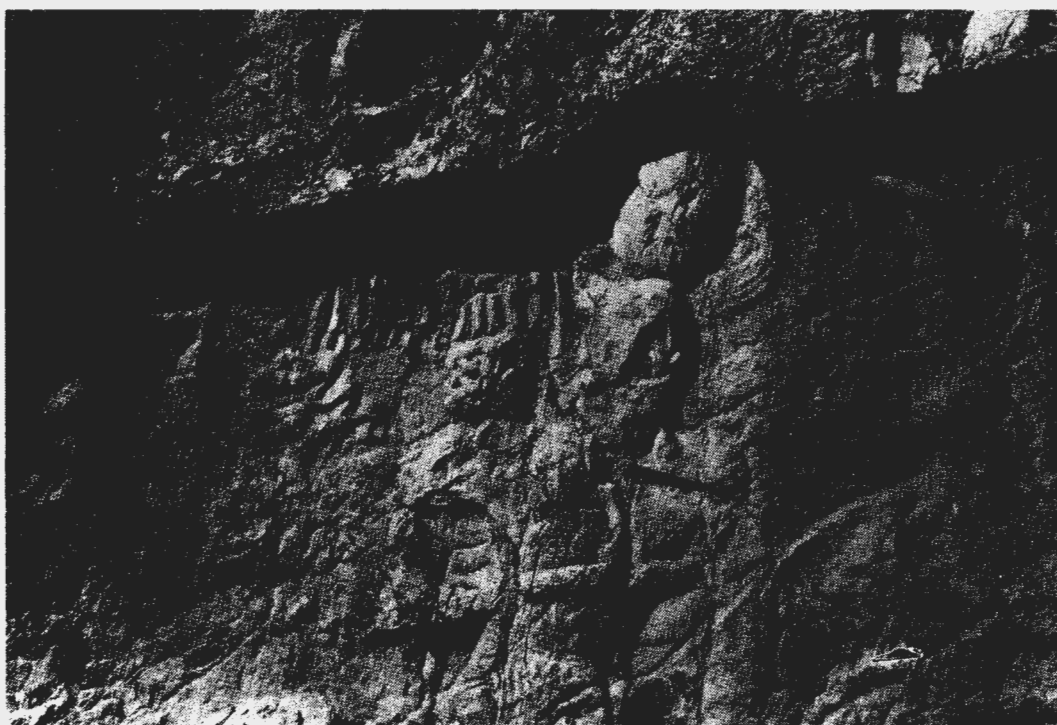
فیروزآباد، نقش برجسته شماره ۱. جزئیات زره.
الف) شاپور وارث تاج و تخت ب) اردوان چهارم
(پنجم) در حال سقوط، سر (در حالت سه ربع رخ
ث) ولیعهد پارتی در حال سقوط، عکسها از مؤلف.



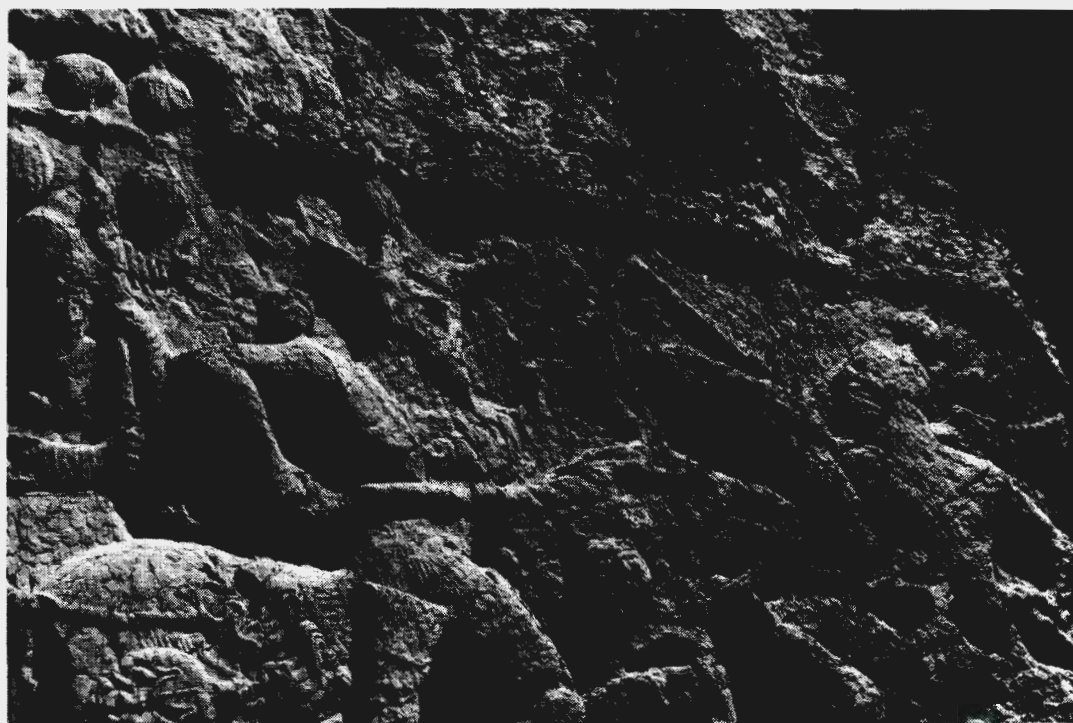
نقش رستم. نقش برجسته هرمزد دوم (نقش رستم، شماره ۵)
 الف) جزئیات، سر حامل درفش
 ب) چشم اندازه کامل
 د) جزئیات، سر حریف در حال سقوط
 از آرشیو: ب. گرونوالد



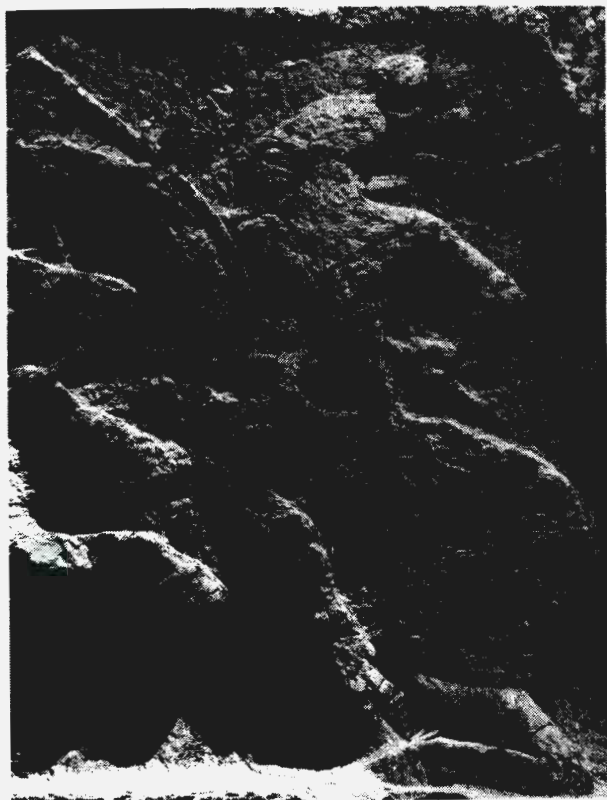
نقش رستم، نقش برجسته دو صحنه‌ای شماره ۷، چشم‌انداز کامل، آرشو عکس،
بدگاه ۱۱۱



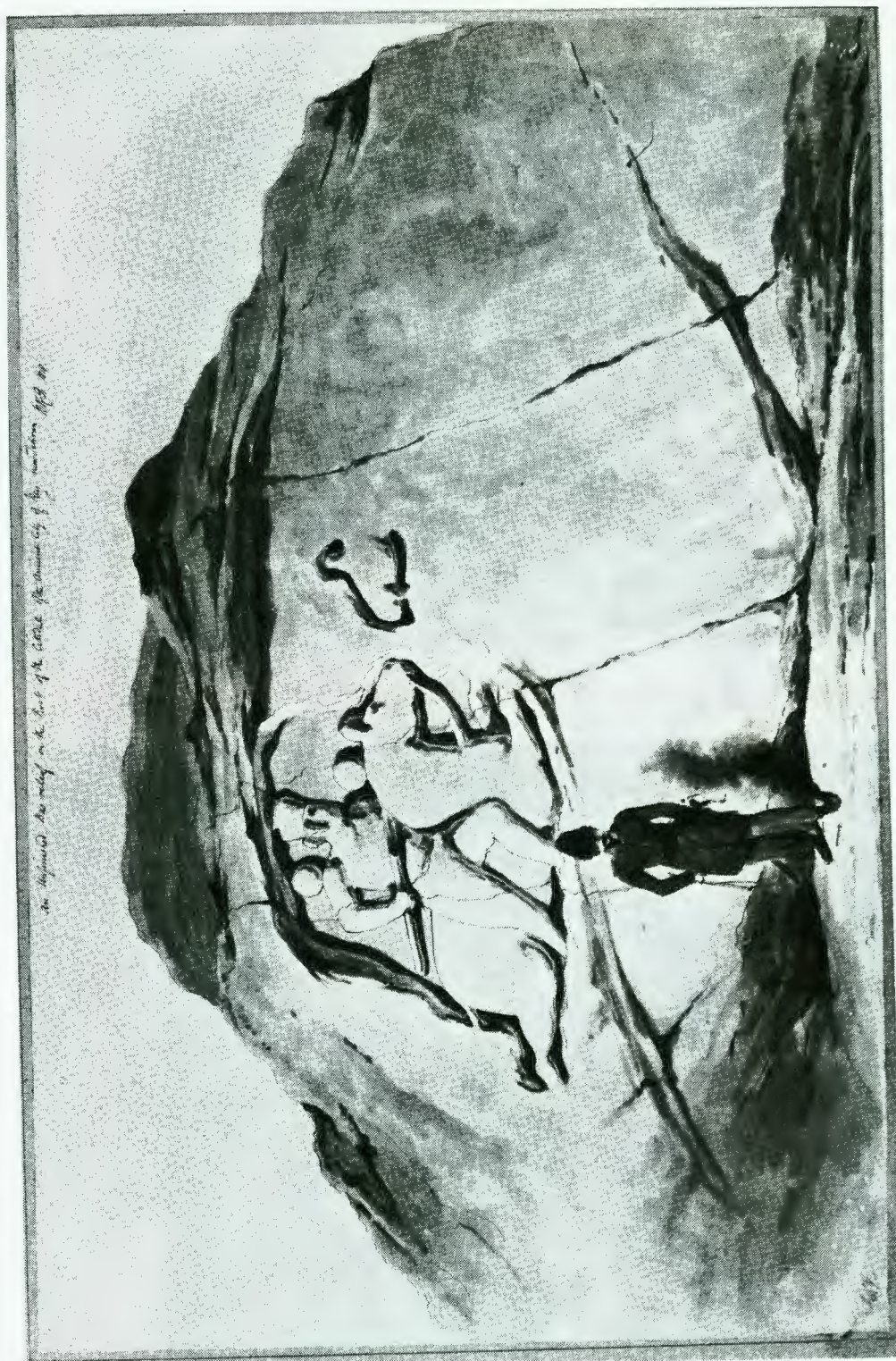
نقش رستم: پادشاه حمهور (بهرام چهارم)



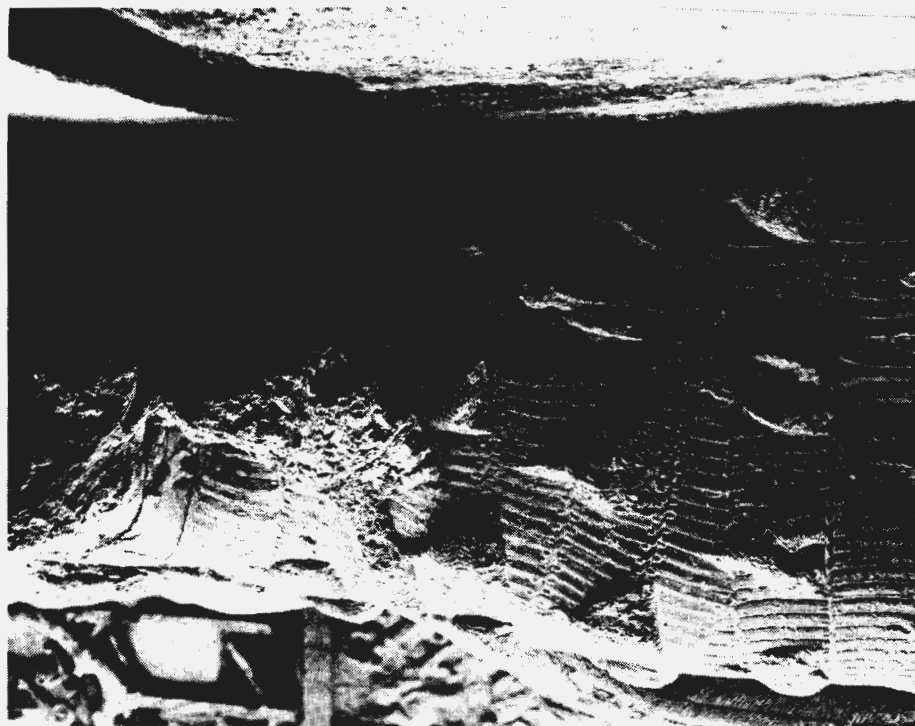
نقش رستم، نقش برجسته شماره ۳:
الف) چشم انداز کامل، آرشیو ب. گرونوالد
ب) نیمه بالا در چشم انداز اریب. عکاس مؤلف



جزئیات نقش برجسته شماره ۳ نقش رستم
الف) سراسبها، آرشبو ب. گرونوالد.
ب) حریف در روی اسب از پا درآمده. عکس از مؤلف

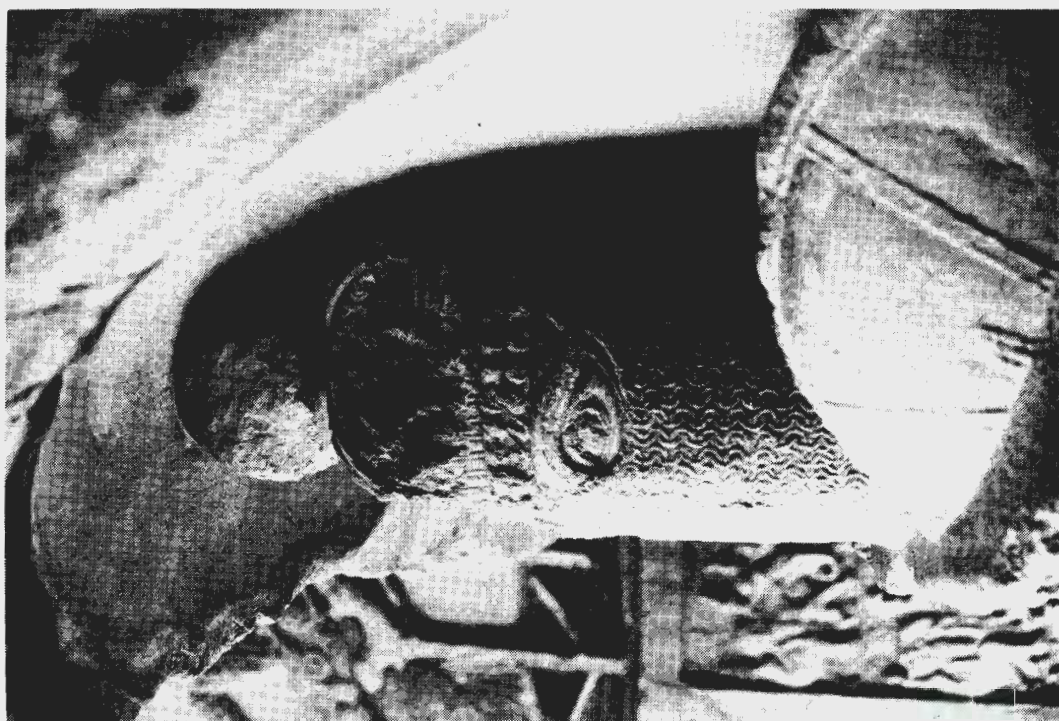


ری. نقش برجسته از بین رفته جنگ سواران. نقاشی آبرنگ مستر نشند:
 "پروکروتر"، سال ۱۸۱۸ در کتابخانه بریتانیا، لندن. به لطف کتابخانه بریتانیا



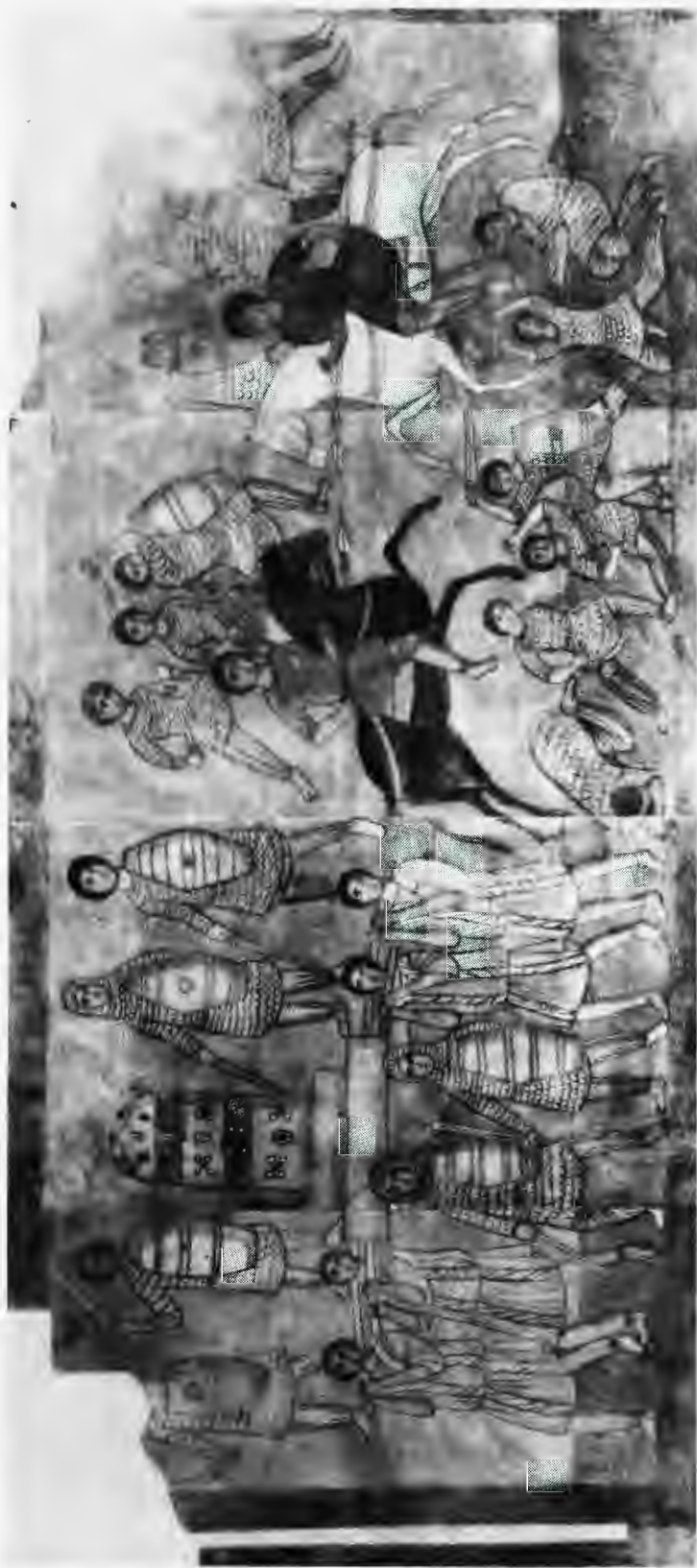
طاق بستان، ایوان بزرگ، نقش برجسته یک سوار: الف (چشم انداز کامل ب) زره
اسب، چشم انداز قسمت جلو



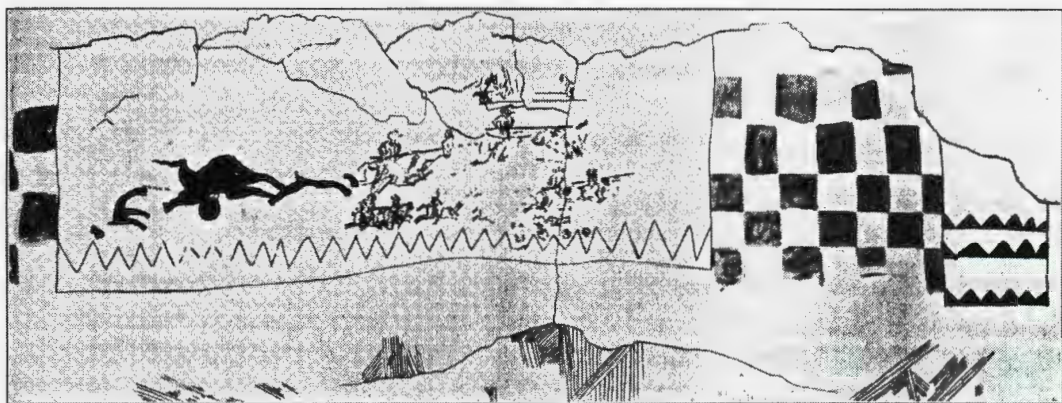


طاق بستان، ایوان بزرگ: الف و ب) کلاهخود سوار، از بهلو و پشت. عکاس: مؤلف

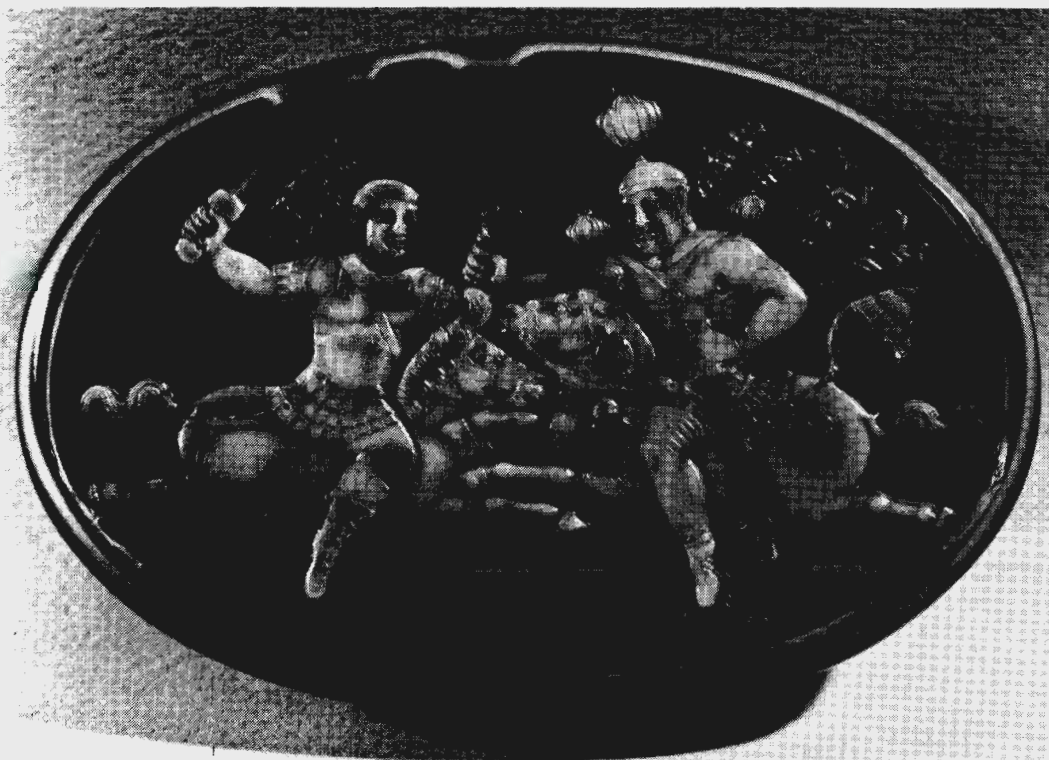




دورا۔ اوروپوس، کتبہ، زمینہ تصویر NB1، جنگ ابن ازرو بردن صندوق الراج
شرايع بني اسرائيل. تکميل کي توسط ه. گوته. به لطف گالری هنر دانشگاه "پل"،
مجموعه دورا۔ اوروپوس



دورا- اوروپوس، خانه فرسک‌ها، نقاشی صحنه جنگ: الف) چشم‌انداز کامل. از:
 رستوفتسف
 ب) گزیده‌ای از نقاشی. به لطف گالری هنر دانشگاه "ییل"، مجموعه دورا -
 اوروپوس



کتابخانه ملی پاریس. نگین شاهپور (دوم) سوار بر اسب در جنگ علیه قیصر روم (یولیانیوس). الف) چشم انداز کامل



ب) سر قیصر روم
ث) سر پادشاه ساسانی. عکس از: کتابخانه ملی پاریس

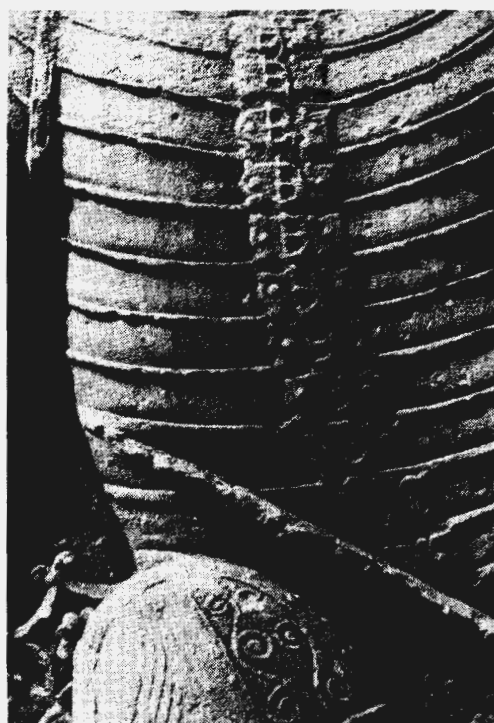
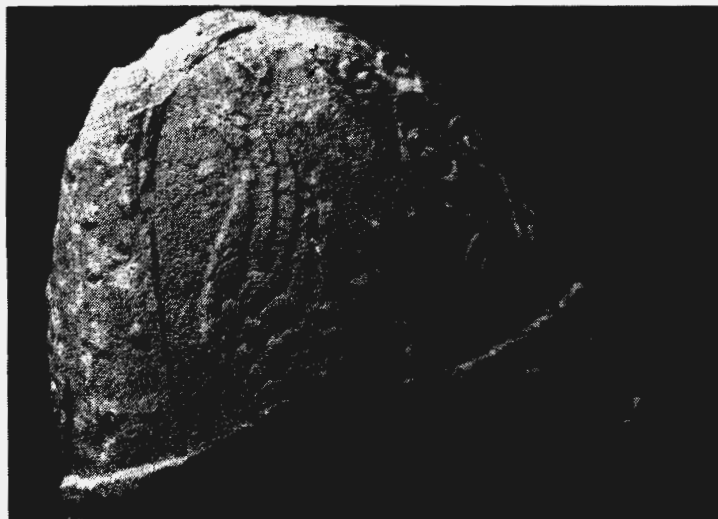


الف) موزه دولتی برلین. نقش برجسته‌های حفاظ معبد آتنا نیکه
فوروس از پرگامون با جنگ‌افزارهای به غنیمت گرفته شده با
ویژگی‌های بعضاً ایرانی.

ب) رم، ستون تراژان. سواران زره پوش در حال گریز.

ث) رم، ستون تراژان. نقش برجسته روی پایه ستون،
زره پولکی. عکسها از: مؤسسه باستان‌شناسی آلمان شعبه رم.

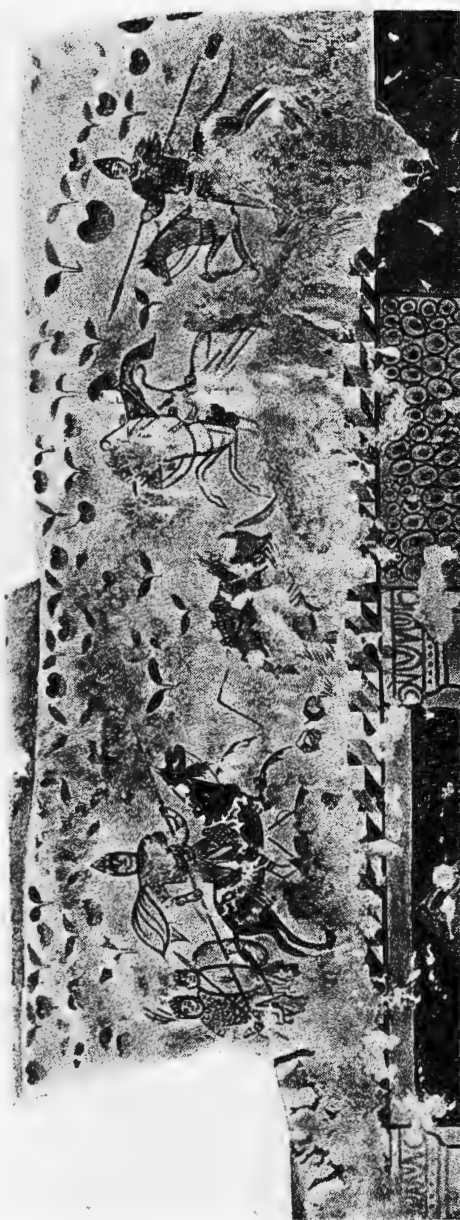




رم، ستون تراژان، نقش برجسته پایه ستون. جنگ افزارهای غنیمت گرفته شده
 سرمتی: الف) کلاهخود گیره‌ای. ب) ث) زره چرمی، عکسها از: مؤسسه
 باستان‌شناسی آلمان شعبه رم.



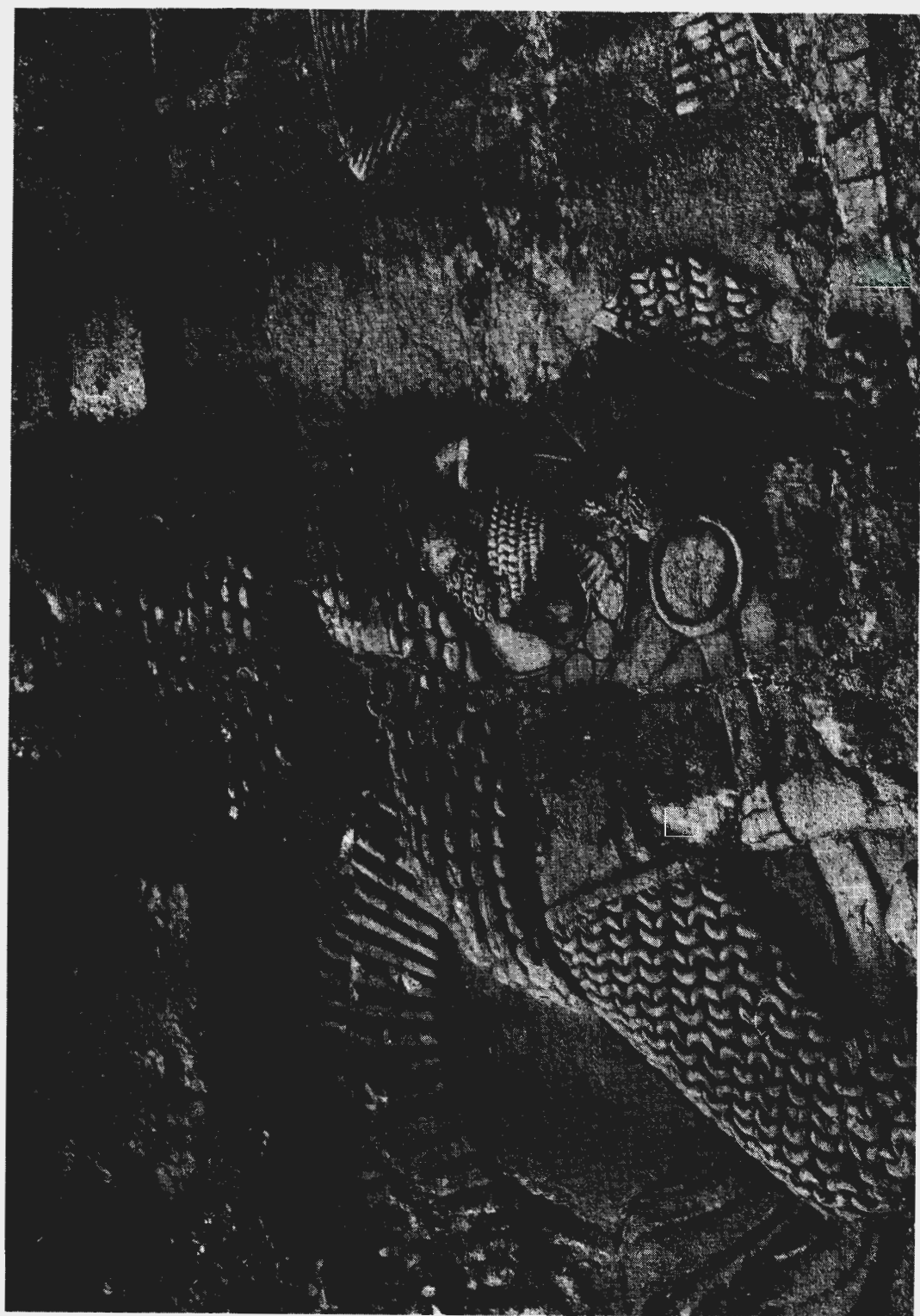
الف) گنجینه جیحون، غلاف شمشیر کورتاه، جزئیات با تقسیم به یک سوار. عکس
از پ. کالسا پر
ی) اثر تاریخی ایزرا، تلوس، قالب. ث) اثر تاریخی نریدین، سانتوز. بلوک افریز
۸۹۴. همه اشیاء از الف تا ث: لندن، موزه بریتانیا.



الف) پاتنی کاپائون - کرچ، سردابه استاسوفشن. نقاشی دیواری با تصویر جنگ سواران. بر اساس رستوف تسف، در اینجا فصل ث، زیرنویس ۸ ب) هیسائو تانگ شان / شاتونگ، اتاق قربانی. جنگ میان چینی‌ها و بربرها، حدود ۱۰۰ میلادی، بر اساس شوانس، در اینجا فصل ب، زیرنویس ۲۷۰.



الف) نقش برجسته داراب، حرکات دست. بر اساس ترومپل مان، در اینجا فصل د،
 زیر نویس ۱. ب) پیشاپور شماره ۲، جزئیات، شاهپور اول میج دست قیصر روم را
 می گیرد. عکس از: مؤلف. ث) رم سردابه پریسکیلا. سوزانا و دو شخصیت مسن تر.
 بر اساس ویلهرت، در اینجا فصل د. زیرنویس ۳۳.



فهر و آباد تنگ آب: جزئیات اردشیر اول.

فهرست اعلام

شکوه آریائی پور

انتشارات نسیم دانش از همکاری ارزشمند سرکار خانم شکوه آریائی پور کارشناس
مسئول بخش نشریات کتابخانه مرکزی دانشکده فنی دانشگاه تهران که فهرست اعلام
مجلد حاضر را تهیه فرمودند، سپاس فراوان دارد.

فهرست اسامی

۵۱،۵۸،۶۱	اردمان ، ک.	آ	
۲۴،۳۵،۴۹	اردوان	آپتون ، ج.م.	۳۴
۱۶۳	اردوان چهارم	آرکادیوس	۵۸،۱۵۷
۱۰۸	ارشک	آرکالچ ، م.	۱۷،۲۵
۵۷	استرکلا	آستیایک	۱۳۱
۱۰۱	استروناخ ، د.	آشور نصیر پال دوم	۱۰۲
۵۴	استیتسریا	آکرمین ، پ.اچ.	۳۴
۳۴	اسکندر	آگوستینیون	۵۸
۱۲۲	اشپایدل ، ه.	آگومستوس	۹۴
۱۵۴	اشپیگل ، فردیناند	آلپامیش	۱۵۵
۱۳،۱۲۳،۱۵۰،۱۵۱	اشناسوفشن	آلتهایم - اشتیل	۳۵،۵۵
۱۴،۱۸،۱۰۱	اشتین ، سرآورل	آلفنس ، ج.	۹۸
۱۰۱	اشمیدت	آمدا	۳۲
۴۷	الغائز	آناهیتا	۶۰
۴۵	الکون	آنتینوخوس سوم	۱۲۰
۱۳۸	النورااووگورودووا	آندرا ، ب.	۱۴۱
۱۶۵	انگمان ، ی.	آوارها	۵۵
۱۵۴	اوداتیس	آورلیانوس	۲۶
۶۰	اورمزد	آی خانم	۹۹،۱۰۶،۱۱۹
۴۹	اوزلی ، سرویلیام	آئه میلیوس پاولوس	۱۰۴
۴۸	اوکوس ، کلاما	آیزک	۲۹
۱۲۰	اویمین دوم		
۱۶۸	اهورامزدا	الف	
۱۰۸	ایبریا	ابن ازیر	۸۰
۴۸	ایتنگهاوزن	ابن هوه	۱۳
۶۱	ایزدایزدان	ابونصر	۱۰۲
۵۴	این - شی - هوانگ - تی	اردشیر	۲۴،۲۸،۳۱،۳۵،۱۴۲
		اردشیر اول	۱۶۳،۱۶۸،۱۶۹
	ب	اردشیر دوم	۱۶۴

۱۲۳	پکوروس	۱۸	بارون دو بود
۸۵	پکینز ، س.ها.	۱۲۲	براون ، ف.ا.
۲۴،۳۰،۳۲،۳۶،۱۶۳	پلوتارخ	۱۵۵	برزنس ، ساتی
۱۶،۱۲۳	پلینوس	۲۶	بلات ، و.ه.
۵۹	پنجیکنت	۱۵۷	بلوشه ، ا.
۲۳،۲۴،۲۵،۷۷،۷۸	پوگاچینکوآ ، ج.آ.	۱۵۱	بنونیت ، ا.
۱۵۵	پولادوند	۱۳۵	بوردمن ، ج.
		۵۱،۹۹	بروخوس
	ت	۳۴	بظلمیوس اول
۱۲۳،۱۲۴	تراژان	۸۵	بلینجر
۵۹	ترانس اوکسانی	۱۶۷	بن ونت
۴۵	ترک	۲۲،۸۰	بنی اسرائیل
۵۷،۵۸	تروسدیل ، و.	۱۳۶	بوردمن
۱۶،۷۷	ترومپل مان ، ل.	۱۲۲	بولو ، کلادیوپولیس
۱۳۷	تریفون	۹۳،۹۵	بویانوس
۱۵۵	تسلر ، د.	۵۸	بهرام اول
۱۳۰	تلوس	۵۴،۵۹،۱۵۲	بهرام چهارم
۱۰۱	توردمان ، ب.	۵۹	بهرام پنجم
۱۰۶	تولستوف ، س.پ.		
۱۱۹	تومیرسج		پ
۴۵،۱۵۷	تئودوسیوس	۲۴،۲۶،۳۰،۸۵	پارت
۱۰۲	تیلگات پیلسر سوم	۱۶۵	پاسوس
		۱۲۲	پاکووروس
	ج	۱۶۷	پالمیرا
۱۱۱	جیمز ، سیمون	۱۳۶	پاولوس ، امیلیوس
		۱۲۳	پاوزانیاس
	چ	۴۹	پرایس ، و.
۱۳۹	چاد ، چانین	۳۵	پرسئوس
۱۳۹	چارلز وایت ، ویلیام	۱۵۵	پروکیپوس
۱۰۱	چرننکو ، ا.و.	۵۴	پرو متو بیدیا
۱۰۹	چیگیرین	۱۳۸	پطرکبیر

ح

حمزه اصفهانی

۳۳

خ

خسرو انوشروان

۱۴۱

خسرو اول

۵۷

خسرو دوم

۵۱،۶۰،۸۱،۱۱۰

خواسک

۲۴

خوزیها

۲۶

خینگیلا

۴۵

خیونها

۵۴

ر

راینخ ، س.

۱۳۸

راینسون ، راس

۱۰۷

راینخ

۱۳۱،۱۳۶،۱۳۴

رستم

۱۵۵

رتس ، ف.و.ل.

۱۳۶

رودنوالدت ، گ.

۱۳۳

روستوف تسف

۱۳،۸۴،۸۵،۱۵۴،۱۵۵،۱۵۶

روندگرن ، فریتیوف

۱۲۱

ز

زیوت

۲۲

زاره ، فریدیش

۲۴،۴۵،۱۶۷

زایفارت

۹۴

زریادرس

۱۵۴

زکریای رازی

۱۵۳

زنوس

۱۳۲

س

ساتراپ

۱۷،۲۴

ساسانی

۱۳۸،۱۵۸

ساموئل اول

۲۲

سپک

۴۵

سودیراس

۳۲

سرمتها

۱۲۱،۱۲۴

سرمتی

۱۳۸

سفدی

۵۹

سکایی

۱۲۱،۱۳۸،۱۳۹،۱۴۹

سلوکوس اول

۳۵

سورنا

۲۰،۳۶

سوروس ، الکساندر

۱۲۱

د

دادبون داده

۲۸

داراب

۱۶۲

داریوش دوم

۴۶

داریوش سوم

۹۴،۱۵۵

دالتون ، ا.م.

۱۳۱

دسبالوس

۱۲۲،۱۲۳

دسیوس

۱۶۶

دکسی لئوس

۱۳۴

دورامین ، ه.

۱۲۰

دورنها

۸۵

دیوسیون ، دومانسی

۱۵۱

دوروس ، هلیو

۱۲۱

دووال ، اریک

۱۸،۱۹،۲۲،۲۴،۲۹

دیپیتی

۷۹،۸۵

دیمتریوس اول

۳۴

دیودور

۱۵۷

دیوسکورها

۱۴۲

دیولافوا ، م.

۲۷

سوزانا	۱۶۴	ق	
سولوکا	۱۴۹	قباد اول	۵۷،۵۹
سونیکاس ، ماساگته	۱۵۴	فرگودوش	۱۳۲
سلوکیه	۱۵۳	قیصر	۴۳،۴۵
سیلور ، ا.ه	۸۱	قیصر روم	۱۶۵

ش		ک	
شاپوتیر ، ف.	۱۳۲	کاپائیون ، پانتی	۱۵۰
شامون ، م.ل.	۱۷	کاراتلیس ، پوگلیزه	۱۶۲
شاپور اول	۱۴۰، ۱۵۳، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۸	کارستد ، او.	۱۷
شاپور دوم	۱۳۷، ۱۶۴	کالمایر ، پ.	۱۴، ۳۱، ۱۳۱
شاپور سوم	۴۵	کامبر ، ا.	۱۰۶
شفلد ، ک.	۱۴۹	کامالا توکوم	۴۸
שלمانصر سوم	۱۰۲	کامبر	۱۰۷
شینستر ، رو.	۸۱	کانابه ، ک.	۵۸
		کاوم باخ ، ه	۱۰۹
		کتزیاس	۱۵۴
		کرپورتر	۴۹
		کلدوی ، ر.	۱۵۴
		کلنزا ، ج.	۶۱
		کلیباناریوس	۱۲۱، ۱۲۲
		کلما ، ای.	۱۳۰
		کونچستی	۱۱۰، ۱۱۱
		کنستانتین	۱۰۹، ۱۱۰
		کنستانتینوس	۹۴
		کنستانتینوس دوم	۱۲۴، ۱۴۱، ۱۴۲
		کودناف	۸۱
		کور - کورساک	۵۶
		کوروش	۳۱، ۱۵۶
		کولاگیش	۵۵
		کومان ، ف.	۸۳

ط			
طبری	۲۸، ۳۵		
ف			
فارناکسها	۱۲۱		
فاستوس ازیزانس	۹۳		
فروهر	۶۱		
فریدریش	۱۵۳		
فلتی می ، ب.م.	۹۲		
فنیستربوش ، ک.	۱۳۹		
فون میتیلن ، چارلز	۱۵۴		
فیلیپ	۱۶۶		
فیلیپ پنجم	۳۵		
فیلیپ یولیوس	۷۹		
فیلیپوس عرب	۱۶۳، ۱۶۸		

۵۵	مالا با آينکوا	۱۶۵	کوئيتيليان
۵۸	مالالاس	۳۲	کيومرث
۲۵، ۲۶	مامسن ، ت. ه		
۱۳۳	ماي بريچ ، ادوارد		گ
۱۵۶	متسلر	۱۲۱	گالاتها
۱۶۲، ۱۶۸	مک درموت	۱۳۲	گذار ، آ.
۱۴۱	مليک ، چرتو	۱۶۳، ۱۶۸	گرديان سوم
۲۴، ۲۵	منينگ ، و.ب.	۱۶	گروپ ، گ.
۴۹	موريه ، جيمز	۳۱، ۱۰۶، ۱۱۹، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۶۳	گزنفون
۹۳	موشل	۸۴، ۸۵، ۸۶	گلومان ، ب.
۱۶	مهرداد	۳۶، ۹۳، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۸	گوبل
۱۷	مهرداد دوم	۱۶	گوتشميد ، آو.
		۱۶	گودرز روم
		۱۶، ۱۷، ۱۳۷، ۱۵۰، ۱۵۱	گودرزگوتپتروس
		۱۵۵	گوروروک ، کوکيج
۴۵	ناپکی	۸۱	گودنيان ، ا.ر.
۳۴	نالد ، ب.ر.	۱۶	گوياگيو
۱۶۴	نرسی	۳۰، ۵۳، ۵۷، ۱۶۳، ۱۶۵	گيرشمن
۱۳۴، ۱۳۵	نوالدت ، رود		
۱۶۴	نويمان ، گ.		
۱۳۵، ۱۳۶	نياوستا		ل
۵۷	نيکل ، ه	۱۳۳	لاريسا
۱۴۱	نيکه	۵۳	لازلو ، جيولا
۱۰۳	نيگفوروس	۵۸، ۱۴۰	لوشاي ، ه
۳۴	نيول ، ادوارد ت.	۸۳، ۸۴، ۸۵	ليتل ، آلن م.ج.
		۱۵۴	ليتل ، ا.
			م
۱۰۴	وارو ، م.ت.	۵۴	مادر يکبوس
۹۲، ۱۶۳، ۱۶۶	والرين	۳۲، ۹۳، ۹۴، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۴	مارسليانوس ، آميانوس
۵۲	والسگرد	۲۴، ۲۷	مارماتا
۱۳۵	وايل	۹۹	ماسيستوس
۱۳۴، ۱۳۵	وايل ، ارنست	۱۶۶	ماکسيموس ، پارتیکوس
۱۶	وتارن ، و.		

۳۱،۴۳،۸۶،۹۸،۱۴۰،۱۴۲،۱۵۲	هرمز دوم	۳۲	ورسلا
۵۹،۹۸	هرمز سوم	۶۰،۶۱	وزثرغنه
۱۰۱،۱۰۹،۱۱۹،۱۴۹،۱۵۰	هرودوت	۱۴	وکلایس
۲۵	هرودین	۵۲	وندل
۱۳۹	هسیانو - تانگ - شان	۱۵	ونون
۵۴	هلفن ، ا.ج. منشن	۳۲،۹۳	ویدن گرن ، گ.
۵۶	هلمز پک ، ا.	۱۰۳	ویوریک ، ج.
۱۵۴	هومر		
۴۵،۵۹،۱۳۹	هون		ه
۱۶۶	هیتس ، والتر	۹۳	هاریز ، پراوش الیور
		۱۳۸،۱۳۹	هان
	ی	۴۶	هخامنشی
۱۵۰	یوستینوس	۷۷،۷۸،۷۹،۹۸	هرائوس
۹۳،۹۴	یولیانیوس کافر	۱۱،۲۷،۴۲،۱۳۸،۱۵۳،۱۵۶	هرتسفلد
۱۳۷	یویانوس	۳۴	هرکول
۹۳،۹۵	یویانوس	۱۴،۳۱،۵۳،۵۸،۱۶۲،۱۶۷	هرمان ، جورجینا

فهرست مکانها

آ

۱۴۰۲۴	برلین	۱۶	آتروپاتاگان
۱۱۰	برماسو	۱۴۱	آتن
۱۳۱	بریتانیا	۱۴۰۱۶۳	آذربایجان
۱۳۷	بندیرما	۱۵۴	آتنائوس
۲۵	بهپهان	۵۴،۵۵،۵۹،۱۳۸،۱۴۰	آسیای مرکزی
۱۲۵	بیتینه	۳۴	آکسفورد
۱۲۰،۱۶۰،۱۸۰،۱۳۷،۱۵۰،۱۵۱	بیستون	۱۴۰۱۱۰	آلمان
۱۳،۳۳،۳۵،۵۸،۹۴،۱۶۳	بیشابور	۱۳۶	آمازون
۱۴۱	بیله فلد		
۱۶،۴۵،۸۵،۱۳۴	بین النهرین		

الف

	پ	۱۵۱	ابن ازر
۱۴،۳۱،۹۵،۱۵۳،۱۵۷	پاریس	۱۳	ابن هوه
۱۴۱	پالازوپاتریزی	۱۳۶	ارتریا
۵۵،۵۹،۸۴،۱۰۲	پالمیرا	۵۰	ارشاکیه
۱۲۳	پانتی کاپائون	۲۲،۲۶	استرابون
۱۶۴	پریسکیلا	۱۶	اصفهان
۱۷	پل ذهاب	۲۶	اکباتانا

ت

۱۰۴	تامان	۱۸،۲۲،۲۳،۲۵	الیمائید
۲۵	تشتان	۱۲۵	انطاکیه
۲۷،۱۶۹	تنگ آب	۱۵۵	اورودوس
۱۴،۱۷،۸۰،۱۰۱	تنگ سروک	۲۵	اهواز
۱۸	تنگ سولک	۱۰۳	ایتالیا
۳۱	تهران	۳۶،۸۴	ایران
		۱۰۹	ایروان
		۱۱۰	ایتترسیا

ج

۱۳۱	جیهون
-----	-------

ب

۱۶۶	باربارسیوس
-----	------------

ج

۱۶۳	سلماس		
۱۵۴	سمیرامیس	۱۳۷	چاوش کوی
۱۶	سنبولوس	۱۰۶	چریک رباط
۴۵، ۸۴، ۸۵، ۱۲۵، ۱۶۷	سوریه	۱۳۸	چین

خ

۲۶	سوزا		
۲۶	سوزیانا		
۲۵	سوق الاهواز	۷۸	خاچیان
۱۳۸	سیبری	۹۹، ۱۰۶	خوارزم
۲۲	سیلیوس		

د

	ش	۲۰	داراب
۱۳۹	شاتونگ	۱۴	دانشگاه بیل
۱۴۰	شن سی	۲۴، ۲۵	دشت خوزستان
	ص	۱۳۶	دلفی
۱۴۱	صیدا	۱۲، ۲۰، ۳۰، ۵۲، ۹۸، ۱۰۹، ۱۳۷، ۱۵۲	دورا - اوروپوس
	ط	۱۱۰	دوناپتله
		۱۱۰	دویرنه

ر

۱۲، ۴۸، ۵۱، ۱۰۲، ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۵۷	طاق بستان		
	ف	۱۴	رم
۱۳۹	فی - شنگ - حسین	۱۳، ۱۱۱، ۱۵۵	روسیه
۱۱، ۱۳، ۲۶، ۳۶، ۱۲۲، ۱۴۲، ۱۵۲، ۱۶۳	فیروزآباد	۱۱۰	رومانی
	ق	۱۶، ۴۸	ری

ز

۵۸، ۱۵۷	قسطنطنیه	۲۴	زاگرس
	ک	۲۵	زمبیل

س

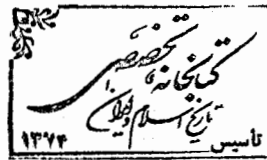
۱۲۵	کاپادوکیه		
۱۶	کامبادس	۲۲	ساگیتاری
۱۳۴	کانتربوری	۱۵۴	ساگوس
۱۲۳، ۱۵۰، ۱۵۱	کرچ	۱۰۷، ۱۳۵	سالونیک
۱۶	کرفتو	۱۶	سکستان

۱۰۱	مصر	۱۳۰،۱۴۱	کسانتوس
۱۳۹	مغولستان	۱۰۵	کورگان
۵۵	موگ	۱۰۵	کول - اوبه
۱۲۳	موئزین	۱۳۸	کوه شاهزاده خانم
		۹۹	کیتاریون
ن			گ
۳۶	نقش رجب		گردیون
۲۶،۳۲،۳۶،۴۳،۱۰۸،۱۲۵،۱۳۳	نقش رستم	۹۹	گرگان
۱۴۱	نکروپل	۱۶،۱۷	
۱۲۵	نوتیتادیگنیتانوم		
۱۶	نهاوند		ل
۱۳۵،۱۳۶	نیاوستا	۱۶۸	لوشای
۱۲۵	نیکومدیا	۱۶۸	لوکونین
		۱۴۰	لی - شیه - هسین
	و	۱۳۴	لیکه
۱۳	وین	۱۵۱	لیمیگانت
		۵۳	لنینگراد
	ه		
۸۴	هترا		م
	ی	۱۱۰	ماینتس
۱۳۷	ینی سنکوی	۱۰۳،۱۱۰	مجارستان
		۲۵	مسجد سلیمان

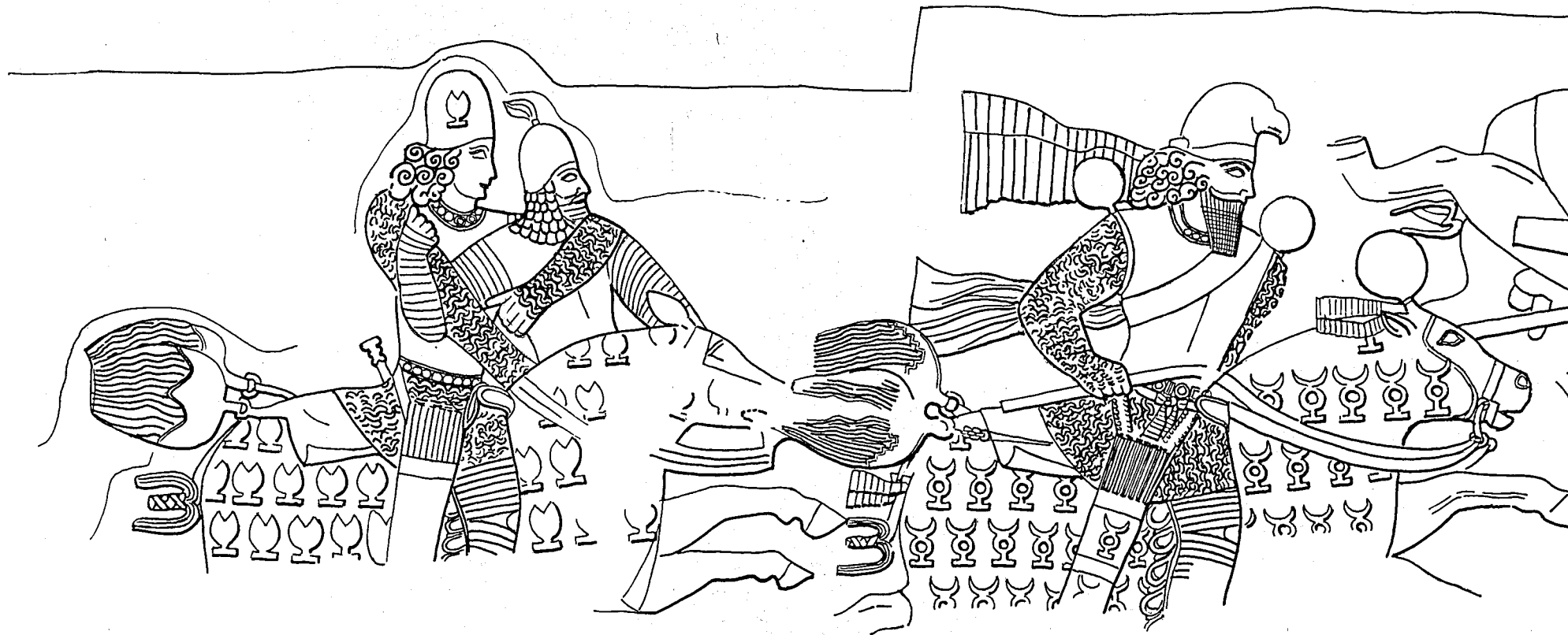
HUBERTUS VON GALL

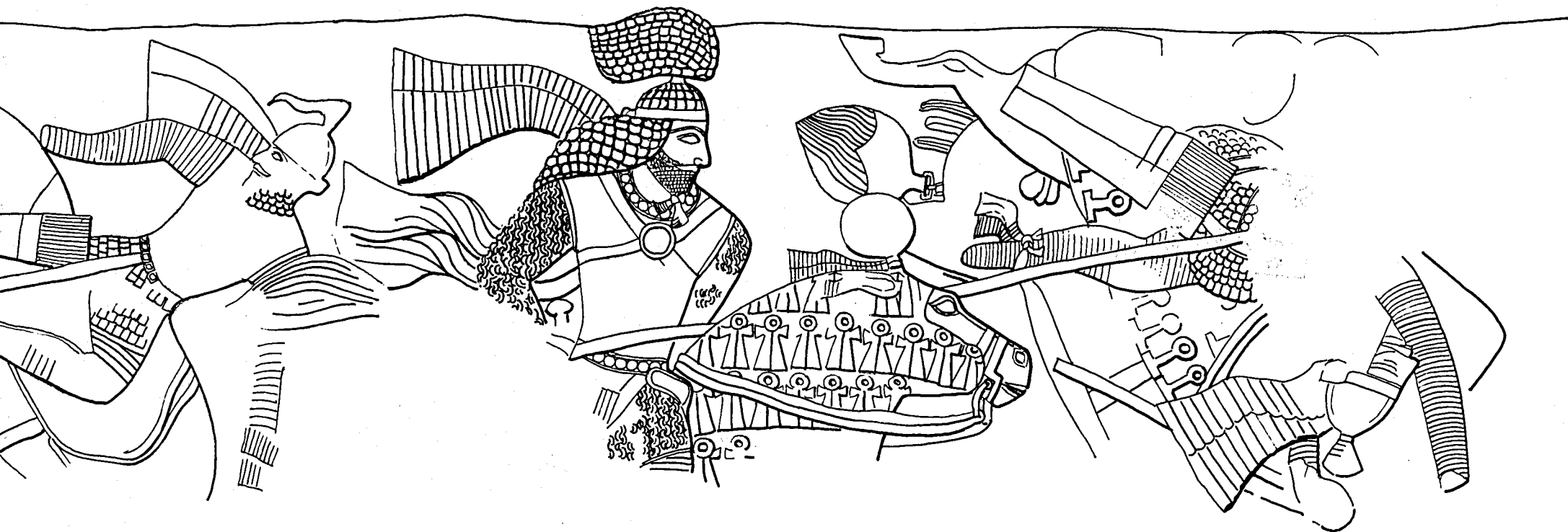
DAS REITERKAMPFBILD

IN DER IRANISCHEN UND IRANISCH
BEEINFLUSSTEN KUNST PARTHISCHER
UND SASANIDISCHER ZEIT



GEBR. MANN VERLAG · BERLIN





تنگ آب

