A New Look at the Continuation of the Concept of the Fight between the King and the Lion from the Achaemenid Period to the Sassanid Era

Ebrahim Raiygani[1], Marziyeh KheRadmand Nik[2]

[1] Assistant Professor, Department of Archeology, Nishabur University, Nishabur, Iran. (Corresponding Author)
[2] M.A. Department of Archaeology, University of Neyshabur, Neyshabur, Iran. (Graduated Student)
(Received: 04.07.2023, Revised: 26.07.2023, Accepted: 01.08.2023)
https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.31137.1184

Abstract:
The political-religious art of the Achaemenid to the Sasanian rule represents ideological and political ideas. During this relatively long period, stone reliefs were always considered as manifestations of the official court art and the thought board of the ruling king. The fighting scene with the lion on reliefs has been among the examples of official art from the Achaemenid to the Sassanid period, which has continued for thousands of years due to religious and political reasons.The aim of the present research is to examine the scene of the fight between the king and the lion in five historical places, including Persepolis from the Achaemenid period, Tang-e Sarvak and Kal Jangal Birjand from the Parthian era, and Sarmashhad, as well as Darabgerd Fars from the Sassanid era. This research has tried to answer such questions How can the continuation of the use of the scene of the fight between the king and the lion from the Achaemenid period to the Parthian and Sasanian eras be explained? What has been the impact of the ideological contexts and thoughts of political governance on the continuation of this theme, especially in the Parthian and Sassanid eras? The result is that the lion fight scene is independent of the entertainment and real functions that are considered for it; It has been a medium for expressing the political and ideological thoughts of the ruling king or kings, in order to represent the acquisition of political-religious legitimacy to sit on the king's throne and also to ensure its durability through the acquisition of Devine Glory through the presentation of such a theme in reliefs as an official art; while fighting the lion.

Key Words: Stone Relives, Artistic Continuity, Devine Glory, The Fight between the King and the Lion.

[1] Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir
[2] Email: m66.kheradmand@gmail.com
How to Cite: Raiygani, E., Kheradmand Nik, M. (2023). 'A New Look at the Continuation of the Concept of the Fight between the King and the Lion from the Achaemenid Period to the Sassanid Era', Journal of Applied Arts, 2(4), pp. 5-22. doi: 10.22075/aaj.2023.31137.1184

نگاهی نوین به تداوم مفهوم مبارزۀ شاه با شیر از دورۀ هخامنشی تا ساسانی

دکترسید ابراهیم رایگانی[۱]، مرضیه خردمندنیک[۲]

[۱] استادیار، گروه باستان شناسی،پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.(نویسنده مسئول)
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد،گروه باستان‌شناسی، پردیس مرکزی دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۳ ، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۰۱ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۰ /۰۵ /۱۴۰۲)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2023.31137.1184

چکیده

هنر سیاسی-مذهبی دوران حاکمیت هخامنشی تا ساسانی، نمود اندیشه‌های ایدئولوژیک و سیاسی است. در این دوران نسبتاً طولانی، نقوش‌برجسته سنگی همیشه از مظاهر هنر رسمی-درباری و نشانگر اندیشه شاه حاکم به شمار می‌رفتند. صحنه مبارزه با شیر روی نقوش‌برجسته از جمله مصادیق هنر رسمی دوران هخامنشی تا ساسانی بوده است که به دلایل مذهبی و سیاسی تداوم چند هزار ساله داشته است. **هدف** از انجام پژوهش پیش‌رو بررسی صحنه مبارزه شاه با شیر در پنج مکان دوران تاریخی از جمله تخت‌جمشیداز دوره هخامنشی، تنگ سروک و کال-جنگال بیرجند از عصر اشکانی و سرمشهد همچنین دارابگرد فارس از روزگار ساسانی است. پژوهش کوشش نموده تا به بررسی مساله تاثیر زمینه های ایدئولوژیک و اندیشه‌های حاکمیت سیاسی، بر تداوم بهره‌گیری از صحنه مبارزه شاه با شیر از دوره هخامنشی تا عصر شکانی و ساسانی، به ویژه در مضمون و مفهوم آن بپردازد. پژوهش پیش‌رو به **روش** مطالعات استنادی و پیمایشی داده‌ها را گردآوری نموده است و این داده‌ها را به کمک تحلیل توصیف تاریخی و مطالعات مقایسه تصویری به سرانجام رسانده است. **نتیجه** آنکه صحنه مبارزه با شیر فارغ از کارکردهای تفریحی و واقعی که برای آن برشمرده‌اند، محملی برای نمود اندیشه‌های سیاسی و ایدئولوژیک شاه یا شاهان حاکم داشته است تا از طریق ارائه چنین مضمونی در نقوش‌برجسته به عنوان یک هنر رسمی، به بازنمایی اکتساب مشروعیت سیاسی-مذهبی برای نشستن بر سریر سلطنت و همچنین تضمین دوام آن از طریق کسب فرّه ایزدی، ضمن مبارزه با شیر بپردازد.

واژه‌های کلیدی: نقوش‌برجسته، تداوم هنری، فرّه ایزدی، مبارزه شاه با شیر.

[1] Email: e.raiygani@neyshabur.ac.ir
[2] Email: m66.kheradmand@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: رایگانی, ابراهیم, خردمند نیک, مرضیه. (۱۴۰۱). نگاهی نوین به تداوم مفهوم مبارزه شاه با شیر از دوره هخامنشی تا ساسانی. نشریه تخصصی هنرهای کاربردی, ۲(۴), ۲۲-۵. Doi: 10.22075/aaj.2023.31137.1184

مقدّمه

رویارویی با حیوانات درنده در هنر ایران باستان موضوعی پرتکرار به شمار می‌رود. صحنه مبارزه با شیر از جمله پربسامدترین موضوعات در روزگار تاریخی بوده است. نقش‌برجسته صحنه مبارزه پادشاه با شیر یا جانوری مشابه در تخت‌جمشید، در دوره‌های اشکانی و ساسانی نیز تداوم داشته است. گرچه صحنه مبارزه شاه با شیر یا موجودات مشابه در هنر آسیای‌غربی از جمله بین‌النهرین، سابقه‌ای بس طولانی دارد، در عصر هخامنشی صحنه یاد شده به وفور روی مهرها حضور یافته است. : بررسی دلایل شکل‌گیری یا استفاده پربسامد نقش‌مایه مبارزه شاه با شیر در هنر هخامنشی و ادامه آن در دوره‌های بلافصل، هدف عمده پژوهش حاضر به شمار می‌رود. در مقاله حاضر به مقایسه نقوش‌برجسته صحنه مبارزه شاه با شیر در پنج مکان تخت‌جمشید از دوره هخامنشی، تنگ سروک و کال-جنگال بیرجند از عصر اشکانی و سرمشهد همچنین دارابگرد فارس از روزگار ساسانی پرداخته شده است. ردیابی بهره‌گیری از چنین مضمونی در دیگر هنرهای منقول جهت مقایسه، از بایسته‌های پژوهش حاضر است.پژوهش به دنبال پاسخگویی به دو **پرسش** است: تداوم بهره‌گیری از صحنه مبارزه شاه با شیر از دوره هخامنشی به عصر اشکانی و ساسانی چگونه قابل توضیح و تبیین است؟زمینه‌های ایدئولوژیک و اندیشه‌های حاکمیت سیاسی، چه تأثیری در تداوم این مضمون به خصوص در عصر اشکانی و ساسانی داشته است است؟

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات متعددی در زمینه شکار در هنر دوران تاریخی ایران صورت گرفته است که اهم آنها شامل فعالیت‌های خاورشناسانی چون آرتور اپهام پوپ و فیلیس اکرمن (۱۳۸۵) است که با تدوین مجموعه *"سیری در هنر ایران"* چنین نگاره‌هایی را مورد واکاوی قرار داده‌اند. گیرشمن (۱۳۹۰) با نگارش کتابهای *"هنر ایران در دوران مادها و پارسها"* و همچنین *"هنر ایران در دوران اشکانیان و ساسانیان"* نیز به چنین موضوعاتی پرداخته است. محققان ایرانی نیز در این زمینه به نگارش کتب و مقالاتی همت گماشتند. از جمله سید مهدی موسوی (۱۳۷۳) پایان-نامه کارشناسی‌ارشد خود را با عنوان:*"بررسی اهمیت مذهبی، معیشتی و تفننی شکار در دوران تاریخی ایران براساس مدارک باستان‌شناسی"* به رشته تحریر درآورده است. شفیعی در مقاله‌ای تحت عنوان: *"دومین نقش‌برجسته ساسانی در دارابگرد فارس"*،چاپ شده در نشریه اثر، ضمن مختصر اشاره‌ای به تداوم مفهوم مبارزه شاه با شیر از دوران هخامنشی تا ساسانی؛ مسئله کانونی پژوهش خود را شخصیت-شناسی شاه حاضر در نقش‌برجسته مکشوفه از دارابگرد قرار داده است (شفیعی،۱۳۸۳: ۱۹۰-۲۰۰).دادور و خسروانی‌فر (۱۳۹۰: ۲۹-۴۴)، در مقاله-ای با عنوان: *"مطالعه تطبیقی نقش شکار در هنر ایران باستان با هنر بین‌النهرین"* به بررسی نمودهای تجسمی شکار پرداختند. مقاله‌ای با عنوان:*"جایگاه شکار در نزد هخامنشیان"* نیز به اهمیت و تنوع نقش شکار در زندگی و فرهنگ روزگار هخامنشی پرداخته است (باقری‌حسین کیاده و رضائی، ۱۳۹۱: ۴۲-۲۷). مقاله‌ای با عنوان: *"سنگ‌نگاره پارتی کال‌جنگال"* بیرجند از میرزا محمد حسنی (۱۳۹۱: ۴۳-۵۸) به صورت مختصر و با تأکید بر نقش‌برجسته کال‌جنگال بیرجند به بررسی مبارزه و شکار شیر در دوره اشکانی و ساسانی پرداخته است. مقاله‌ای با عنوان *"مطالعه و بررسی اصول ترکیب‌بندی در بشقاب‌های شکار ساسانی"* (یسن‌زاده، موسوی‌کوهپر و افهمی، ۱۳۹۲:

۲۵-۳۲) موضوع شکار را در بخشی از هنر دوره ساسانی مورد بررسی قرار داده‌اند. وثوق‌بابایی و مهرآفرین (۱۳۹۴: ۳۳-۴۷)، در مقاله *"بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی"* به این موضوع از منظر داده‌های باستان‌شناسی و هنرهای تجسمی از جمله مبارزه شاه با شیر پرداختند. رایگانی و ویسی (۱۳۹۸: ۵۳-۲۵) نیز در مقاله *"تحلیل اصول بازنمایی کمانگیری پادشاهان دوره ساسانی در بشقاب‌های سیمین"*، صرفاً به بررسی شکار و با مضمون کمان در هنر ساسانی و فلسفه مترتب برآن پرداخته‌اند. نگارندگان در این مقاله صرفاً به موضوع تداوم شکار شیر و نه هیچ حیوان دیگری از منظر فلسفه هنر و با رهیافتی متفاوت که بخشی از آن حاصل مقایسه استانداردهای هنری همان دوره است. تداوم هنر دوران تاریخی را از منظر اندیشه‌های سیاسی و ایدئولوژیک مورد بررسی قرار داده‌اند. در نتیجه پژوهش حاضر ضمن تکمیل پازل مطالعاتی پیشین، نگاهی نوین نسبت به مفهوم و نقشمایه مبارزه شاه با شیر در هنر نقش‌برجسته ارائه می‌نماید.

روش پژوهش

داده‌های پژوهش حاصل مطالعات اسنادی در کنار بررسی‌های پیمایشی نگارندگان در مکان‌های مورد اشاره در پژوهش است. این داده‌ها به روش تحلیل توصیف تاریخی ارائه شده‌اند.

شکار در ایران (واقعیت و هنر)

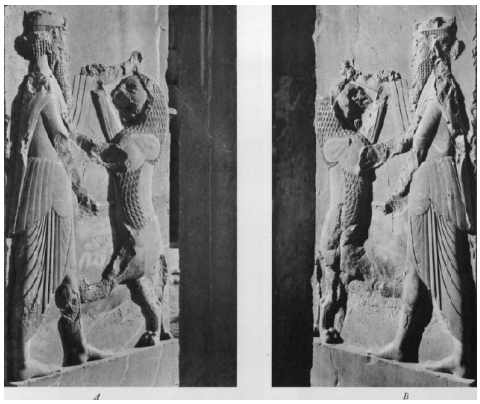
نقشمایه مبارزه یک مرد (به طور کلی) با شیر در هنر شرق باستان ریشه‌ای عمیق دارد. این نقش روی مهرهای مسطح هزاره چهارم ق.م تا مهرهای استوانه-ای هخامنشی تداوم داشته است. بنظر می‌رسد چنین تقابلی، ارتباطی با خاندان شاهی و تقدس خون جاری در رگهای پادشاه را مطرح می‌کرد که از هزاره چهارم تا دوره ساسانی ادامه یافت (Calmeyer,1983: 138-139).احتمالاً شکار شیر معنای نمادینی بیش از واقعیت موضوع با خود به همراه دارد. چرا که بخشی از وظایف شاه غلبه بر نیروهای مخرب در قلمرو سلطنت بود. همچنین تأکید بر نقش شاه در استقرار نظم و آرامش از طریق مقابله با نیروهای شر داشته است (هیلنز،۱۳۸۵: ۱۵۷-۱۵۸). چنین باوری شکار شیر به عنوان حیوانی درنده و در عین حال نیرومند را موجب انتقال قدرت حیوان مذکور به شکارچی می‌داند؛ هر چند شکار بخشی از افتخارات شاهان و نمایانگر عظمت و اقتدار آنان نیز بوده است (دادور و خسروی-فر،۱۳۹۰: ۳۰). نکته آنکه این مفهوم مختص دوران تاریخی ایران نبوده و پیش از آن نیز در بین‌النهرین مسبوق به سابقه بوده است. چنان‌که آشوربانیپال هم در کتیبه‌های سلطنتی ادعا کرده است که سرِ ۴۵۰ شیر قوی‌هیکل را قطع کرده است و همچنین صحنه-هایی از شکار شیر (یا دست‌کم مبارزه با شیر) را در قالب نقوش‌برجسته در کاخ‌های خویش به نمایش گذاشته است (آلن،۱۳۹۰: ۳۶).

تداوم چنین کنشی، در دوران ماد و عیلام (Boucharlat,2011: 85)؛ و دیگر دوره‌های حاکمیت سیاسی متنوع پیشاهخامنشی از جمله روی لوح طلایی منسوب به زیویه، نقش نبرد یک فرد با شیری، شش بار تکرار شده است (علیزاده و فیروزمندی، ۱۳۹۱: ۵-۱). این موضوع سپس در روزگار هخامنشی تا ساسانی هم در هنر و هم واقعیت امر، حاکی از اهمیت چنین رویارویی میان انسان و جانور درنده‌ای چون شیر گردیده است.

گاهی این تقابل را مؤلفه‌ای ضروری جهت احراز شرایط حاکمیت مطرح نموده‌اند (کخ،۱۳۸۲: ۴۲). زمانی عمل تقابل با شیر یا جانور ترکیبی حاصل از شیر و موجودی دیگر را جلوگیری از ورود اندیشه‌های پلید در یک مجموعه ساختمانی یا کل امپراتوری در نظر می‌گرفتند (رایگانی و همتی ازندریانی،۱۳۹۹: ۱۷۷). فارغ از اینکه کدام یک از این مفاهیم یا کارکردها مد نظر بانیان و مجریان این نقش‌های تجسمی در هنر دوران تاریخی ایران بوده است، تداومی که در جریان ایجاد چنین مؤلفه تصویری حاکم بوده است، حاکی از اندیشه‌ای قدرتمند ماورای آن است که ارتباط نزدیکی با مبحث حاکمیت دارد.

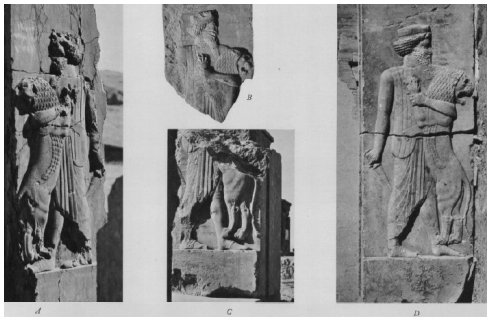
مبارزه شاه با شیر در دوره هخامنشی

تخت‌جمشید به عنوان یکی از مهم‌ترین آثار برجای مانده از معماری، هنر و فرهنگ روزگار هخامنشی به شمار می‌رود. این مجموعه معظم حاوی بالغ بر سه‌هزار نقش است (Roaf,1983) که هر دسته از این نقوش، راوی بخشی از اندیشه‌های مذهبی و سیاسی حاکمان به تخت نشسته در این مجموعه در نظر گرفته می‌شوند. نقشمایه روایی مبارزه یک شاه یا قهرمانِ سلطنتی با شیر در تخت‌جمشید بر درگاهها به تصویر درآمده است. نکته آنکه همه نقوش درگاهها مزین به تصویر مبارزه با شیر نیست. به عبارت دیگر درگاههای محدودی در تخت‌جمشید صحنه مبارزه با شیر را به نمایش گذاشته‌اند؛ بقیه درگاهها تصویر مبارزه شاه با موجودی ترکیبی است که لزوماً مفهوم شیر را القا نمی‌کند. مجموعه نقوش موجود بر درگاه‌های کاخ‌های صدستون، تچر و بنای موسوم به حرمسرای خشایارشا رؤیت شده است (Schmidt,1957). ولی بر درگاه‌های شمالی و جنوبی کاخ تچر قهرمان سلطنتی در حال رویارویی با شیر دیده می‌شود (نیبور،۱۳۷۸: ۱۱۲).در این نقش شیری که روی دو پا ایستاده است با دشنه یا خنجری توسط شاه هخامنشی مغلوب می‌شود (تصویر ۱).



تصویر ۱- قهرمان سلطنتی در حال مبارزه با شیر، درگاههای شمالی و جنوبی کاخ تچر، تخت‌جمشید.منبع: (Schmidt,1953: Pl. 143).

در همین کاخ نقشی از شاه هخامنشی در حال خفه کردن شیری به تصویر کشیده شده است (تصویر۲). در چهار درگاه تالار صد ستون، یک قهرمان در چهار نقش مشابه با شیری روبرو می‌شود. اگرچه قهرمان یاد شده جامه شاهی به تن ندارد، اما به نظر می‌رسد وجه قدرت شاهی را بازنمایی می‌کند (آلن،۱۳۹۰: ۱۳۷).



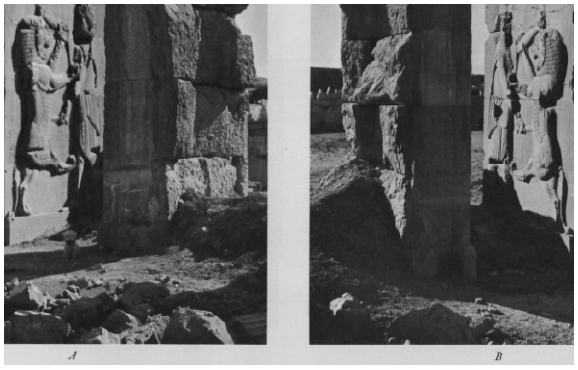
تصویر ۲- صحنه‌های متنوع خفه کردن شیر توسط قهرمان سلطنتی، کاخ تچر، تخت‌جمشید (Schmidt,1953: Pl. 147).

بر درگاه غربی تالار مرکزی حرمسرای خشایارشا نیز شاه در حال مبارزه با شیر به تصویر کشیده شده است

(تصویر ۳) (شهبازی،۱۳۷۹: ۱۲۵-۱۲۷). در این نقوش، پادشاه هخامنشی (فارغ از نام آن پادشاه)، با خنجری عیلامی به رویارویی با شیر شتافته است (Calmeyer,1988: 32-33)؛ اگرچه هیچ نمونه فلزی واقعی از این نوع خنجر تا کنون یافت نشده است؛ لیکن برنتیس معتقد است این خنجر مشابه خنجری است که بر کمر فرد دافع شیطان در پلاکی از دوره ایلام نو به تصویر درآمده (Brentjes,1993: 21).

تصویر ۳- رویارویی قهرمان سلطنتی با شیر، بنای موسوم به حرمسرای خشایارشا، تخت‌جمشید،منبع: (Schmidt,1953: Pl. 195).

عبارت "دافع شیطان" یا ترجمه دقیق‌تر "دافع شرور" گویای کاربرد خاص این گونه خنجر و عملی است که با آن صورت می‌گیرد؛ لیکن بیتنر، حاملان این خنجر را دارای جایگاه والای حاکمیت معرفی نموده است(Bittner,1987: 134). برخی چنین نقوشی را نمادی از تقابل شاه با تجسم دروغ و شر دانسته‌اند (داندمایف،۱۳۸۶: ۳۰۰). شهبازی (۱۳۷۹: ۱۲۵-۱۲۷ و ۱۵۶) چنین صحنه‌هایی را شخص پادشاه می‌داند که در حال انجام عملی واقعی است و صحنه‌های موجود در کاخ تچر و حرمسرا را تکرار صحنه‌های صدستون (تصویر ۴) یا برعکس می‌پندارد.



تصویر ۴- رویارویی قهرمان سلطنتی با شیر، کاخ صدستون، تخت‌جمشید.منبع: (Schmidt,1953: Pl. 115).

برخی نیز این صحنه‌ها را تقابل دو جریان خیر (که پادشاه هخامنشی نماینده آن است) و جریان پلیدی و بدی (که برخی از موجودات از جمله شیر نماد یا تجسم آن هستند) در نظر گرفته‌اند (کخ،۱۳۸۰: ۱۵۵). حتی گاهی این نقوش را تجسمی از مبارزه واقعی شاه هخامنشی با مخالفان یا شورشگران اقصی نقاط حاکمیت سیاسی هخامنشی در نظر گرفته‌اند و عمداً نصب‌العین نمایندگان ملل تابعه شده بود (گیرشمن،۱۳۹۰/ج۱: ۲۰۲-۲۰۳). از آنجا که در برخی از این صحنه‌ها از جمله در کاخ تچر، شاه در حال خفه کردن شیر است لیکن گل نیلوفری نیز به دست دارد و حتی از دشنه برای کشتن شیر استفاده نمی‌کند(Schmidt,1953: 147)؛در نتیجه، برخی از پژوهشگران مجموعه این نقوش را تلاشی برای ارائه تصویری آرام، مسلط و پیروزمند از شاهنشاه هخامنشی در نظر گرفته‌اند (بریان،۱۳۹۲: ۳۳۸).از طرفی ترکیب دو جایگاه *"دافع شرور/ شیطان"*با *"حاکمیت"* در نقوش‌برجسته دوره هخامنشی در تخت‌جمشید که ناشی از حمل یک خنجر عیلامی بوده است، احتمالاً پایه یا ریشه‌ای برای پیشینه، اهمیت و تداوم این فعل در عمل و هنر دوران تاریخی و حتی دوران اسلامی ایران (بیهقی،۱۳۸۷: ۱۵۰) شده

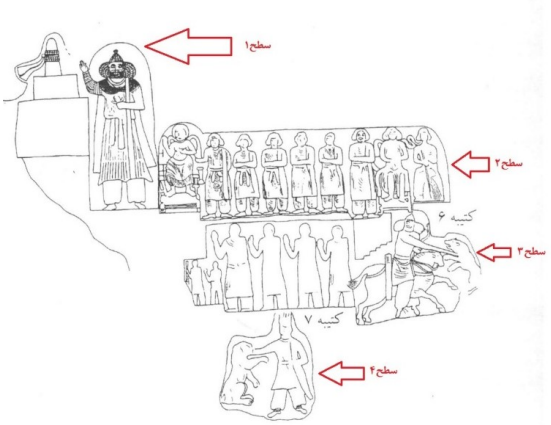
است. نکته آنکه برخی صحنه تقابل با شیر یا دیگر موجودات ترکیبی را تنها نمونه‌های خشن در مجموعه تخت‌جمشید به حساب آورده‌اند (بروسیوس،۱۳۹۵: ۹۰؛ هینتس،۱۳۹۲: ۲۱۸) و چنین صحنه‌هایی را به عنوان مفاهیمی برای کنترل حاکمیت سیاسی بر بخشهای وسیع شاهنشاهی هخامنشی معنا کرده‌اند (آلن،۱۳۹۰: ۹۴)؛ لیکن تعمیم چنین صحنه‌هایی در دیگر شئون هنر هخامنشی از جمله مهرها که به عنوان پربسامدترین نقشمایه مهرهای هخامنشی هم در تخت‌جمشید (Schmidt,1957: 7-8; 29-30)، هم در داسکیلیون (Balkan,1959: 124-125)، مصر (Kraeling,1953: 123-124) و بابل (Kruckmann,1933: taf. 98-99) در نظر گرفته می‌شود؛ صرف نمادین بودن معنای چنین صحنه‌ای را به چالش می‌کشد. چرا که بهره‌گیری از واقعیت این موضوع در دوره هخامنشی بیشتر می‌تواند مورد توجه حکام در نظر گرفته شود. به عبارت دیگر شکارگاه عرصه ممتازی برای اثبات دلاوری شاه بزرگ بوده است. در میان تمام صفاتی که در نظر گزنفون ادعاهای کورش جوان را توجیه می‌کند، شایستگی او در نبرد (مشق جنگ، کمان‌کشی، نیزه‌اندازی/پرانی) و نیز عشق به شکار در صدر قرار دارند از جمله "... او خود را شیفته مبارزه در برابر جانوران وحشی، شیفته مقابله با خطر نشان داد..." (گرنفون، *لشکرکشی کورش... کتاب۱*، فصل۹: بند ۵-۶). از طرف دیگر مبارزه با دیوان (اعم از ملموس و غیرملموس) و سرکوب آنها باعث احراز مشروعیت سلطنت سالانه برای شاه در نظر گرفته می‌شد (بهار،۱۳۷۳: ۲۵). احتمالاً تداوم چنین مفهومی در روزگار متأخر عهد باستان یا دوره ساسانی همان است که باید از آن با عنوان فرّه ایزدی یاد نمود. لیکن نخست باید وضعیت چنین تداومی را در عصر اشکانی را در دو صحنه موجود در تنگ سروک بهمئی و کال‌جنگال بیرجند مورد بررسی قرار داد.

مبارزه شاه با شیر در دوره اشکانی

فرمانروایان محلی پارس که در دوره سلوکی (حک: ۳۱۲م-۱۲۹ق.م) و پارتیان (حک: ۱۷۴ ق.م تا ۲۲۴م) در ایالات بازمانده از دوره هخامنشی حکمرانی داشتند، برای بزرگداشت خود روی سکه‌ها و نقوش‌برجسته سنگی، از آثار هخامنشی الگوبرداری نمودند (آلن،۱۳۹۰: ۲۹۹-۳۰۰). سنت‌های هخامنشی پایه و اساس نقوش‌برجسته اشکانی را نیز شکل داده است از جمله نقش‌برجسته میترادات دوم در بیستون که مکان و شیوه کار، حتی موضوع مشابه نقش بیستون است (گیرشمن،۱۳۹۰/ج۲: ۵۲). این آغاز راه هنر نقش‌برجسته اشکانی بوده است. بعدها این تداوم به خوبی در موضوع و سبک نیز خود را نشان داد؛ هر چند که آغازگر مکتب جدیدی در این هنر به شمار می‌رود، لیکن اشکانیان تلاش نمودند پیوندهای خود را با گذشته باستانی ایران از جمله هخامنشیان به خوبی حفظ کنند (ولسکی،۱۳۸۳: ۱۳-۱۴). تساهل سیاسی و مذهبی پارتیان با زیردستان خود منجر به خلق آثاری تجسمی با تأثیر از زمینه‌های متنوع ایرانی، هلنیستی و محلی گردیده بود که وجه بارز آن در هنر الیمایی دیده می‌شود (کرتیس،۱۳۹۳: ۳۲). از جمله این زمینه‌های فرهنگی و ملموس که در قالب هنرهای تجسمی، بخصوص نقوش‌برجسته به تصویر درآمده است، صحنه شکار و شکارگری بوده است که در جامعه پارتی جایگاه و منزلتی والا داشت (گیرشمن،۱۳۷۹: ۱۱۴).

تنگ‌سروک در جنوب‌غرب ایران و نقش‌برجسته کال جنگال بیرجند دو مصداق تجسمی مبارزه شاه با شیر در دوره اشکانی محسوب می‌شوند که در ادامه از منظر تداوم هنری-فرهنگی به آنها پرداخته می‌شود.

نقوش‌برجسته تنگ‌سروک بر دره‌ای نسبتاً مرتفع از سطح آبهای آزاد در مرز فارس و خوزستان در استان کنونی کهگیلویه و بویراحمد واقع شده است. این نقوش به ارد شاهزاده الیمایی منتسب شده‌اند و براساس شواهد تاریخی و کتیبه‌نگاری به ربع آخر قرن دوم میلادی یا اوایل قرن سوم میلادی گاهنگاری شده‌اند (گیرشمن،۱۳۹۰/ ج۲: ۵۴). مهمترین بخش نقوش‌برجسته مورد توجه پژوهش پیش‌رو، وجه شمالی و شمال‌غربی بلوک سنگی شماره ۲ است که در چهار سطح ارتفاعی، حاوی نقوشی با موضوعات متنوع مذهبی و سیاسی است (تصویر ۵).



تصویر ۵- وجه شمالی و شمال‌غربی بلوک سنگی شماره ۲ در تنگ سروک.منبع: (واندنبرگ و شیپمن،۱۳۸۶: ۸۴ با اصلاحاتی از نگارندگان).

آنگونه که پیش از این نیز ذکر شد وجه شمالی این بلوک سنگی دارای چهار سطح ارتفاعی از نقوش است. بدیهی است اگر در بالاترین صحنه، مهمترین فرد یعنی شاه/ شاهزاده به تصویر کشیده شده باشد.

سطح زاویه‌ای که حجار در سنگ دیده و تلاش نموده است تا روایت‌گری را بدون انقطاع از ابتدا تا انتها در این سطحه از سنگ به تصویر کشد موجب شکل‌گیری دو وجه متفاوت شمالی و شمال‌غربی گردیده است؛ احتمالاً عدم وجود فضای کافی برای منظور وی، او را ناچار کرده است به جرز کناری مراجعه نماید و صحنه‌ی اصلی را در بالاترین سطح از این زاویه جرز مانند به تصویر درآورد. در این صحنه شاه یا شاهزاده‌ای در مقابل شیئی که از آن به عنوان محراب یاد کرده‌اند در حال نیایش یا به جای آوردن مراسمی خاص است. لباس پارتی شاه یا شاهزاده نشان از تبعیت هنرمند از فرهنگ بصری حاکم بر بازنمایی هنر الیمایی- پارتی دارد. چهره نقش شده از روبرو نیز مهر تأییدی است بر این جریان هنری و فکری. اگر به مباحث آیکونوگرافی مستتر در تصویر دقت شودمی‌توان به تداومی تصویری و در عین حال ایدئولوژیک پی‌برد که از عصر هخامنشی و حتی پیش از آن در عصر آشور آغاز گشته بود. اگر آنگونه که هنینگ پنداشته این فرد در دست چپ خویش گلی (احتمالاً نیلوفر) را در دست گرفته باشد (Henning,1952. 157) ، سنت تصویرسازی و ایدئولوژیک حاکم بر بازنمایی عصر هخامنشی را یکبار دیگر زنده نموده است. رجبی پیش از این به چنین منبع الهامی اشاره کرده بود (رجبی،۱۳۹۵:۵۵).

این رویه در دوره بعد یعنی عصر ساسانی نیز در نقش‌برجسته‌ای از بهرام دوم در برم‌دلک استان فارس نیز ادامه یافت و در دست وی یک شیئی مشابه گل نیلوفر دیده می‌شود (سامی،۱۳۸۹ : ۱۲۴). گل نیلوفر از مهم‌ترین نشانه‌های ایدئولوژیک در ایران باستان از عصر هخامنشی تا پایان دوره ساسانی در نظر گرفته می‌شد (رایگانی،۱۳۹۲: ۱۲۵-۱۳۸). این گل احتمالاً

نشانگر مفهوم فرّه ایزدی به شمار آید (سودآور،۱۳۸۳: ۶۳). علاوه بر این، شی کله‌قندی که پژوهشگران از آن به عنوان محراب یا نماد خدای بعل یاد کردند، با روبانی در اهتزاز تزئین شده است. این روبان از جمله نشانه‌های تداوم مفهوم فرّه ایزدی در ایران باستان از روزگار اشکانی به دوران ساسانی در نظر گرفته شده است. زیرا که فر دو جنبه موروثی و اکتسابی دارد و روبان از جمله جنبه‌های اکتسابی آن محسوب می‌گردد (همان، ۸۵) .

این صحنه به نوعی تمدید مقام شاهی و همچنین تأیید و تنفیذ صحنه پادشاهی به شمار می‌رود. یعنی همان موضوعی که در بخش فوقانی وجه شمال‌شرقی به نمایش درآمده بود. اگر این فرد به تصویر کشیده شده شاهزاده ارد الیمایی باشد (هنینگ،با توجه به کتیبه بالای آن نوشته بود صحنه بار عام شاه الیمایی است)، به نوعی تنفیذ و مشروعیت خویش را به نمایش گذاشته است؛ بنابراین مضمون کلی تصویر اطاعت از وی را واجب نشان می‌دهد.

در سطح ۲ این وجه از بلوک سنگی شماره۲ در تنگ سروک، ۹ فرد به حالت ایستاده و نشسته به تصویر کشیده شدند که تداومی از نقوش ایلامی تا ساسانی را به لحاظ جلوه بصری به نمایش گذاشته‌اند. البته ترکیب کلی صحنه بعدها در عصر ساسانی تکرار گردید و نقوشی درهم و متناسب با اوضاع زمانه‌ی خویش در بیشاپور هم توسط شاپور اول و هم توسط بهرام دوم خلق گردید.

بنظر می‌رسد در این سطح نیز فرد دوم از سمت چپ که روی چیزی شبیه صندلی نشسته است، همان ارد باشد (بل دوشا رهبر زردتشتی الیماییان با توجه به گفته هنینگ از ترجمه کتیبه)که در سطح ۱ در حال قرارگیری با شیئ مورد مناقشه است. روبان در اهتزاز وی حاکی از جنبه‌ی فرّه ایزدی وی دارد که اکتساب نموده است. خود تخت یا صندلی در اینجا نیز مفهومی والا را ارائه می‌کند. می‌دانیم که در فرهنگ بابلی و ایلامی "تخت" مظهر پادشاهی محسوب می‌شود و بعدها در فرهنگ ایرانی در کنار دیگر مؤلفه‌ها از جمله کمان؛ با چنین هدف و نیتی مورد استفاده قرار گرفت (دوبلوا،۱۳۷۵: ۸۰).

فرد نهم در این سطح از نقش‌برجسته (منظور سطح۲) نیز روی تخت یا صندلی نشسته است وبنظر می‌رسد رشته‌های روبان یا حتی رشته‌های فوار آب از گردن وی در حال سرازیر شدن هستند. اگر بخش اول را در نظر بگیریم که همان روبان یا نشان از فرّه اکتسابی فرد نشسته دارد. اگر بخش دوم را لحاظ نماییم؛ بنظر الهه‌ای است با رشته‌های فوار آب که سنتی بین‌النهرینی و بعدها ایلامی را زنده می‌کند.

افراد ایستاده در تصویر نیز با لباس‌های پارتی قابل توجه هستند. بنظر می‌رسد افراد نشسته از افراد ایستاده اهمیت والاتری دارند. هاله دور سر آنها یا طرز آرایش موهای سبکِ اشکانی آنهاست یا هاله‌ی مقدسی است که از جنبه‌های فرّه ایزدی محسوب می‌شود.

در سطح ۳ دو صحنه دیده می‌شود. در صحنه‌ی اول فردی با لباس اشکانی و طرز آرایش موی این دوره به حالت سواره در حال مبارزه و یا شکار یک حیوان درنده (شیر یا خرس) است. این یکی از سنت‌های تصویرسازی امپراتوری‌های آسیای غربی اعم از آشور و بابل است که توسط هخامنشیان نیز اقتباس گردید و پیش از این نیز به آن اشاره شد. به نظر می‌رسد منظور هنرمند حجار در این صحنه به تصویر کشیدن شیر بوده است (همانگونه که در سنت‌های پیشین نیز موجود بود)، این سنت بعدها در نقوش‌برجسته ساسانی و همچنین بشقاب‌های نقره‌ی این

دوره رونق فراوانی یافت. علاوه بر این مبارزه باشیر از جمله روش‌های اکتساب فرّه ایزدی به شمار می‌رفت (سودآور،۱۳۸۳).

در سطح ۴ بار دیگر ارتباط شاه یا شاهک‌نشین را با موجودی درندهنشان می‌دهد. بنظر می‌رسد شیری روی دو پا ایستاده تا به شاه/شاهک حمله کند. برخی گمان برده‌اند شاه کوشش نموده است تا شیر را خفه کند (واندنبرگ و شیپمن،۱۳۸۶: ۸۷). اگر در واقع چنین عملی (خفه کردن شیر) توسط یک شاهک-نشین الیمائی در دوره اشکانی رخ داده باشد و تلاش بر مجسم‌سازی آن در قالب نقوش‌برجسته صورت گرفته باشد؛ باری دیگر تداوم هنری-مفهومی دوره هخامنشی به عصر اشکانی محرز می‌شود چرا که چنین صحنه‌ای را پیش از این در کاخ تچر داریوش ملاحظه کردیم. چنین رویه هنری در دوره اشکانی از مکانی در شرق ایران به نام کال جنگال از توابع بیرجند در خراسان جنوبی نیز گزارش شده است. در نقش‌برجسته مذکور یک شاه/شاهزاده اشکانی در حال رویارویی با شیری نسبتاً جوان و کم سن و سال دیده می‌شود (تصویر ۶).در این تصویر مانند نقش‌برجسته تنگ‌سروک، شاه/شاهزاده با دست خالی به مصاف شیر رفته است (حسنی،۱۳۹۱: ۹۰). احتمالاً نبرد با دست خالی، بازنمایی قدرت شاه را مد نظر قرار داده است که پیش از این در نقوش‌برجسته هخامنشی در تخت-جمشید، قهرمان سلطنتی با دست خود شیری را خفه می‌کند. تداوم نقر چنین نقوشی حاکی از تعمد در به تصویر کشیدن آرامش، جرأت و جسارت شاه در نبرد با عناصر سرکش و متمرد موجود در حاکمیت سیاسی آن شاه/شاهک را نشان می‌دهد (De Waele, 1974: 254-266).

این فرد روبانی به دور سر بسته است که احتمالاً بتوان این روبان را در اهتزاز در نظر گرفت. ترکیب مبارزه با شیر و روبان در اهتزاز از مجموعه نشانه‌های اکتساب یا حتی دارا بودن فرّه ایزدی به شمار می‌روند (نک: مطالب پیشین). به این ترتیب تداوم مبارزه با شیر از دوران هخامنشی به روزگار اشکانی در واقعیت امر و نمایش آن در هنرهای تجسمی چون نقوش-برجسته اعم از بلوک‌های سنگی و نقوش روی مهر، حاکی از موجودیت مفهومی به نام فرّه ایزدی یا حداقل اکتساب آن از طریق مبارزه با حیوانی چون شیر در نظر گرفته می‌شود. این مفهوم بعدها در عصر ساسانی نیز مورد توجه قرار گرفت و هم متون تاریخی سده‌های نخستین اسلامی به این موضوع اشاره کرده-اند و هم آثار هنری چنین واقعیتی را به تصویر کشیده‌اند. در ادامه پژوهش چنین مصداق‌هایی در روزگار ساسانی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

تصویر ۶- مبارزه شاه با شیر در کال جنگال بیرجند (منبع: نگارندگان).

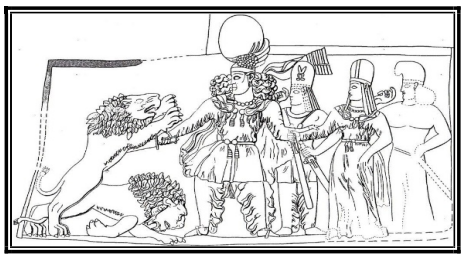
مبارزه شاه با شیر در دوره ساسانی

تداوم مبارزه شاه با شیر از روزگار هخامنشی به دوره ساسانی با حلقه اتصالی که از عصر اشکانی وجود داشت (ولسکی،۱۳۸۳: ۱۴)، همچنان یادآور اولین

منابع الهام یعنی نمونه‌های شکار شیر توسط شاهان آشوری و بعدها شاهان هخامنشی است (دریایی، ۱۳۹۴: ۱۶۱). این همان موضوع پیروزی بر حیوان است که در این دوره نیز به عنوان یک امتیاز شاهانه در نظر گرفته می‌شود (گیرشمن،۱۳۹۰: ۲۰۹).همین امتیاز شاهانه موجب تداوم ایجاد چنین صحنه‌ای در قالب هنرهای تجسمی چون نقوش‌برجسته، مهر و بعدها بشقاب‌های سیمین شد. روح کلی حاکم بر نقوش‌برجسته ساسانی، همگی در تجلیل از مقام پادشاه و بازنمایی قدرت او به شمار می‌رود (رضایی-نیا،۱۳۸۷: ۳۰). این بازنمایی قدرت ایجاد فرّه ایزدی می‌کند؛ که خود نیز از اساسی‌ترین و بنیادی‌ترین بایسته‌های حاکمیت مشروع آن شاه در نظر گرفته می‌شد.

در یک نقش‌برجسته در سرمشهد (استان فارس) بهرام دوم (۲۷۶-۲۹۳م)، در حالی که نقش محافظ را برای خاندان سلطنتی و دیگر اعضای دربار را ایفا می‌کند (گیرشمن،۱۳۹۰: ۱۷۳)، شمشیرش را تا دسته در شکم شیر فرو کرده است و شیر دیگری (یا احتمالاً همان شیر) به حال احتضار در حال افتادن روی زمین است (تصویر۷). این نقش‌برجسته یادآوری نقشی قدیمی‌تر از دوران ساسانی است (تصاویر ۸ و ۹) که احتمالاً شاپور اول یا شاپور دوم را در حال کشتن شیر به تصویر کشیده است (هوف،۱۳۷۴: ۱۹۷؛ شفیعی،۱۳۸۳: ۱۹۰-۲۰۰). اتفاقاً این صحنه نقش-برجسته که از دارابگرد به دست آمده است و امروزه در موزه هفت‌تنان شیراز نگهداری می‌شود، نمود واقعی-تری از حلقه‌ی اتصال نقش‌برجسته‌های هخامنشی-اشکانی به دوران ساسانی محسوب می‌شود. حالت ایستایی و طرز مقابله با شیر صحنه‌های موجود در تخت‌جمشید، تنگ‌سروک و کال‌جنگال را به یاد می-آورد. نکته جالب در تصویر به جای مانده از این نقش-برجسته، روبان در اهتزاز شاه ساسانی است که بار دیگر تجسم فرّه ایزدی را نشان می‌دهد (Soudavar,2003: 13). گرچه برخی از اهمیت و تکلیف قانونی شکار شیر برای شاهان ساسانی سخن یاد کرده‌اند یا حتی نشانه‌های از پرستش میترا در این عمل مشاهده کرده‌اند (هرمان،۱۳۷۳: ۱۱۸)؛ حتی برخی عنوان کرده‌اند تولید برخی آثار از جمله بشقاب-های سیمین، صرفاً برای به تصویر کشیدن "شاه شکارچی" تولید شده‌اند (شیپمان،۱۳۸۴: ۱۴۶). بطور ضمنی همه این موارد؛ فعالیت‌های تبلیغی، برای به تصویر کشیدن فرّه ایزدی موجود در وجود پادشاه (اعم از ذاتی و اکتسابی آن) بوده است. شاید به همین دلیل است که هرتسفلد عنوان کرده است تصویر بهرام دوم در نقش‌برجسته سرمشهد از رویدادی حقیقی الهام نمی‌گیرد و صرفاً به بازنمایی مضامین نمادین پرداخته است (هرتسفلد،۱۳۸۱: ۳۳۰).

مورخان دوره‌ی اسلامی از طرز بدست آوردن تاج توسط بهرام از میان دو شیر سخن گفته‌اند (طبری،۱۳۶۲: ج۲: ۶۱۸-۶۲۰). بنابراین نقش‌برجسته بهرام دوم ضمن اشاره به برداشتن تاج از میان دو شیر، دیهیم بخشی را به صورتی نمادین به تصویر کشیده است تا مشروعیت کسب نماید؛ به این ترتیب شکار شیر یا به عبارتی دیگر مبارزه با شیر همان مشروعیت است! (Tanabe,1989: 99).



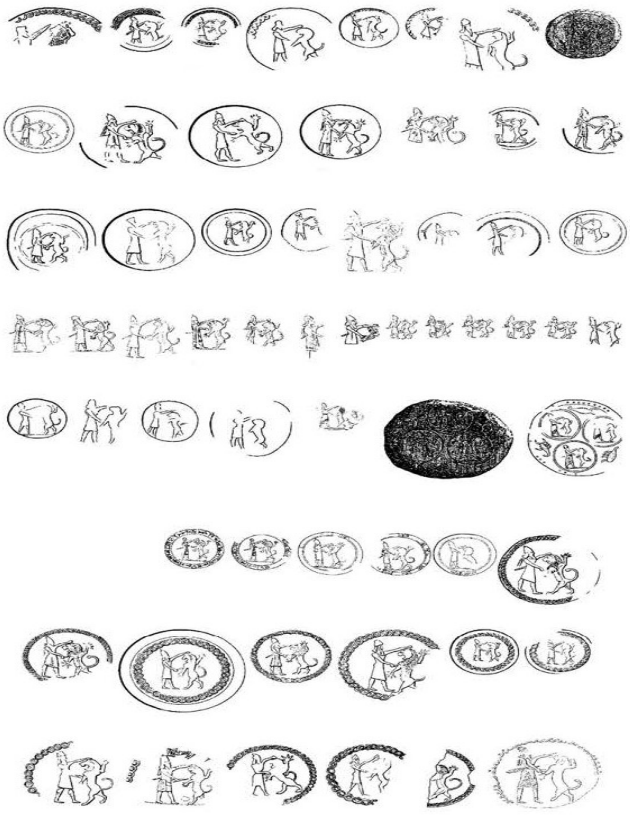
تصویر ۷- نقش‌برجسته سرمشهد. بهرام دوم در جدال با شیر،منبع:(Daems,2001).

تصاویر۸ و ۹- نقش‌برجسته مبارزه شاه ساسانی با شیر، دارابگرد
منبع:(شفیعی،۱۳۸۳: ۱۹۳-۱۹۴).

بحث و تحلیل

روشن شد که یکی از عمیق‌ترین ریشه‌های هنری در سنت شرق [نزدیک] باستان از جمله هنر ایران باستان، صحنه شکار حیوانات (Kaim,2016: 94) به خصوص شکار شیر است. این عمل تداومی چند هزارساله را در هنرهای تجسمی تجربه کرده است که احتمالاً بتوان در واقعیت نیز چنین تداومی را تصور نمود. دلیل چنین تداومی فارغ از مباحثی چون تفریحات شاهانه، ورزش و حتی سنجش شجاعت مدعیان سریر سلطنتی؛ احتمالاً ناشی از باور و اندیشه‌ای دینی و شاید آئینی بوده باشد که ارتباطی با مشروعیت حاکمیت شاهان ایران در دوران‌های هخامنشی تا ساسانی داشته است. نکته قابل توجه در زمینه بهره‌گیری از موجودی چون شیر در هنر هخامنشی؛ موجب ارائه نظراتی متعددی در این زمینه شده است. از جمله اینکه شیر نماد قدرت و خیر است یا نماد اهریمن و شر؟ موضوع دیگر اختلاف قابل‌توجه میان تزئینات کاخ‌ها و هنر رسمی از جمله نقوش‌برجسته سنگی و سکه‌ها در عصر هخامنشی وجود دارد و جالب آنکه چنین روندی تا دوره ساسانی تداوم یافت. شاید بتوان این اختلاف را عنصر خاصی از سنت هنری ایرانی در نظر گرفت (Kaim,2016: 102)، لیکن همچنان شر یا خیر بودن موجوی چون شیر در یک مبارزه مورد توجه است! رایگانی و همتی(۱۳۹۹: ۱۷۸) حضور یک مبارز یا قهرمان سلطنتی با موجودات متنوع موجود بر درگاههای کاخ‌های تچر، حرمسرا و صدستون در تخت‌جمشید را حاکی از جلوگیری از ورود اندیشه بد به حریم کاخ‌های سلطنتی دانسته‌اند. نکته آنکه این موجود روی مهرهای هخامنشی و پیشاهخامنشی نیز چنین وضعیتی دارد و مغلوب شاه یا قهرمان سلطنتی شده است (تصویر۱۰). بنابراین باید در نظر داشت که مبارزه با شیر در قالب نقوش‌برجسته و همچنین نقوش روی مهر به عنوان یک مفهوم واضح و مشخص در هنر هخامنشی ارائه نشده است. از جمله مفاهیم مستتر در این نقوش را چگونگی از پای انداختن نیروهای اهریمنی در نظر گرفته‌اند (سرفراز و فیروزمندی،۱۳۸۱: ۱۳۵-۱۳۸؛ گیرشمن،۱۳۹۰ج۱: ۲۰۲-۲۰۳)، یا واقعیتی تاریخی را به تصویر کشیده‌اند (شهبازی،۱۳۷۹: ۱۲۵-۱۲۷). برخی نیز ظاهرسازی و ارائه چهره‌ای آرام، مصمم و پیروزمند از شاهنشاه هخامنشی را مد نظر سفارش دهندگان و مجریان دانسته‌اند (بریان،۱۳۹۲: ۳۳۸). نگارندگان این پژوهش علاوه بر تمامی موارد فوق، مشروع جلوه دادن شاهنشاه هخامنشی به عنوان محق‌ترین فردی که جایگاه حاکمیت را احراز کرده است؛ و در ضمن برای حفظ آن در قالب کسب فرّه ایزدی از طریق جلوگیری از شورش‌ها (به طور

نمادین)، و مبارزه با اهریمن و اندیشه بد (به طور ملموس) همچنان می‌جنگد؛ در نظر گرفته‌اند و آن را میراثی ارائه شده به دوران بعدی یعنی دوره اشکانی می‌دانند؛ چرا که آنچنان که کخ اشاره نموده است شاه شکارچی یکی از خصائص ایدئولوژیکی سلطنت هخامنشی محسوب می‌شد. شاه شکارچی نخستین فرد در مبارزه و جنگ همچنین جایگاه سلطنتی در نظر گرفته می‌شد (کخ،۱۳۸۲: ۴۲).



تصویر۱۰- رویارویی قهرمان سلطنتی با شیر از دوران پیشاهخامنشی تا هخامنشی روی مُهر، منبع:(Searight, & Mitchell, 2008: 294-295).

هنرهای تجسمی دوران پارتی نمود واقعی و عینی اندیشه‌ها و باورهای ملی و مذهبی آنها نیز به شمار می‌رفت. شکار و شکارگری بخشی از این اندیشه ایدئولوژیک بود (گیرشمن،۱۳۷۹: ۱۱۴) که احتمالاً تداوم همان نگاه دوران هخامنشی (با تأثیرات هلنیستی اندک) به این عمل بود. این اندیشه ضمن استقلال شاهان زیردست، در سکه‌ها و نقوش‌برجسته آنها تداوم یافت (کرتیس،۱۳۹۳: ۳۲). به این ترتیب انگاره‌های بصری مبتنی بر اندیشه و آرمان غیرملموس هخامنشی در هنر شاهان زیردست اشکانیان (از جمله الیمائیان) به خوبی قابل بازیابی است (آلن،۱۳۹۰: ۳۰۰-۲۹۹).

براساس متون باستانی، عاملی نیرومند و ماندگار در ایران روزگار اشکانی وجود داشت که فقط یک اشکانی می‌توانست فرّه یا شکوه سلطنتی را به دست آورد (Drijvers,1999: 193-206; 1998: 279-293). از

طرفی روشن است از جمله نمودهای حاضر در این نقوش‌برجسته، روبان در اهتزاز است که در چند سنگ‌نگاره مشاهده شدند (شیندل،۱۴۰۰: ۲۲۱). پیش از این نیز اشاره شد که روبان در اهتزاز نمادی از فرّه ایزدی به شمار می‌رفت (Soudavar,2003: 13). مبارزه با شیر نیز از جمله نمودهایی است که شاه/شاهزاده اشکانی/الیمایی در نقوش‌برجسته تنگ-سروک و بعدها در نقش‌برجسته کال‌جنگال بیرجند؛ قصد کسب مشروعیت و همچنین اکتساب فرّه ایزدی را از آن‌ها داشته است. بنابراین مبارزه شاه/شاهزاده با شیر در عصر اشکانی، فارغ از جنبه‌های نمایشی و تفریح؛ عاملی برای کسب مشروعیت همچنین اکتساب فرّه ایزدی از طریق مبارزه با شیر بوده است. چنین مفهومی در عصر ساسانی نیز قابل پیگیری است.

مبارزه با شیر در عصر ساسانی هم در نقوش‌برجسته و هم در بشقاب‌هایِ سیمینِ اصیل ساخت کارگاههای سلطنتی ساسانی قابل رؤیت است؛ اینگونه تصویر به طور تلویحی اشاره می‌کنند که هر شاهزاده‌ای که می-خواهد پادشاهی را به دست آورد باید با شیرها بجنگد، کسب مشروعیت کند یا به عبارتی دیگر فرّه ایزدی به دست بیاورد (Tanabe,1998: 98-99). دفاع در برابر شیر یا حتی حمله به این جانور از منظر سیاست خارجی نیز مورد توجه است. در عصر بهرام دوم دو حمله به کیان شاهنشاهی صورت گرفت که هر دو در این بازه زمانی دفع شده‌اند؛ حمله رومیان به شاهنشاهی ساسانی در زمان قیصر کاروس و حمله دوم در واقع همان شورش هرمزد کوشانشاه بود؛ این دو حمله در قالب دو شیر تجسم یافته و در نقوش-برجسته نمود یافته‌اند (Bivar,1972: 280-281; Bivar,1979: 324-327). پیروزی در برابر مذاهب متنوع نیز از جمله مضامین منتسب شده به مبارزه بهرام دوم ساسانی با دو شیر نقش شده در سرمشهد هستند (Gignox,1968: 395). مذاهب متنوعی چون یهودیت، بودایی، هندویی، مسیحیت، مانویت و شاید برهمایی در مقابل دین زرتشتی باید از میان می‌رفتند (Back,1978: 509). شاید به همین دلیل است که شفرد تصاویر شکار در نقوش‌برجسته سنگی، گچبری-ها و حتی ظروف سیمین ساسانی را نوعی ارتباط با جهان دیگر و رستاخیز یا زندگی مجدد در نظر گرفته است (Shepherd,1974: 80). تانابه تفسیر بیت در مورد تزئین متفاوت روی شانه‌های دو شیر نقش شده را پذیرفت (Bate,1950: 11) و عنوان کرده است که مطابق با نوشته طبری در زمینه برداشتن تاج از میان دو شیر خشمگین، مبارزه با شیر، ارزش برابر با صحنه‌های اعطای منصب توسط اهورامزدا در روزگار شاهان سلف را داشته است؛ یا دست‌کم از نظر بهرام دوم اینگونه بوده است (Tanabe,1990: 39). بنابراین در دوره ساسانی نیز مبارزه با شیر در حکم کسب مشروعیت و اکتساب فرّه ایزدی به شمار می-رفت که نمودهای تجسمی متنوعی از جمله نقوش-برجسته سنگی و بشقاب‌های سیمین داشته است.

نتیجه‌گیری

نقوش‌برجسته سنگی از اهم هنرهای رسمی دوران تاریخی ایران از روزگار هخامنشی تا عصر ساسانی به شمار می‌رفت. مضامین این هنر با تمامی شئون هنری متنوع دیگرِ دوران یاد شده، تقریباً یکسان بوده است؛ لیکن نحوه بازنمایی آنها به حالتِ رسمی، قابل ملاحظه بوده است. یکی از دلایل انتخاب این گونه‌ی مهم هنری در دوران تاریخی در پژوهش پیش‌رو، همین خصلت رسمیِ مفاهیم نقر شده بر دیواره آنها بوده است. شکار یا مبارزه با شیر یکی از مضامین نقر شده

بر صخره‌های سنگی دوران هخامنشی تا ساسانی بود که در هنرهای دیگر از جمله مهرها، ظروف زرین و سیمین، نقاشی و گچبری‌ها نیز قابل ملاحظه است. تداوم بهره‌گیری از چنین مضمونی در دوران هخامنشی تا ساسانی اصالت اندیشه و نگاه ایدئولوژیک مستتر در چنین صحنه‌ای را یادآوری می‌کند. اگرچه بسامد بهره‌گیری از صحنه رویارویی با شیر در دوران هخامنشی بیشتر از روزگار اشکانی بوده است؛لیکن در دوران ساسانی این کمبود جبران شده و علاوه بر نقوش‌برجسته دیواری و گچبری‌ها، مبارزه با شیر نمود قابل‌توجهی روی ظروف سیمین این دوره داشته است. از آنجا که صحنه‌های رویارویی با شیر در دوران هخامنشی تا ساسانی در کنار علائم دیگری چون روبان در اهتزاز یا نمادی از فروهر به تصویر کشیده شده است. بنظر می‌رسد این صحنه بیش از آنکه نماد تفریح یا نشان دهنده شجاعت شاه شکارچی باشد؛ حاکی از نوعی مشروعیت نمادین شاهان و همچنین کسب فرّه ایزدی از طریق غلبه بر جانوری چون شیر بوده است. بنابراین تداوم اندیشه اکتساب فرّه ایزدی از دوران هخامنشی به روزگار ساسانی از طریق مبارزه یا غلبه بر دشمن، منجر به تداوم نقر صحنه‌های تجسمی آن از جمله مبارزه با شیر بوده است. به این ترتیب مناسبات سیاسی زمان هخامنشی اجازه نقر صحنه‌های خشونت‌آمیز روی هنرهای رسمی این دوره را نمی‌داده است و به صورت نمادین اقدام به نقر غلبه بر شیر به عنوان هماوردی قابل‌توجه، اقدام کردند و این صحنه در دوره‌های بعد ضمن اهمیت عنصر شکارورزی، به جنبه‌ای مهم در اکتساب فرّه ایزدی در نظر گرفته شد و گاهی صحنه تاج‌بخشی را مطرح می‌کرد.

فهرست منابع

- آلن، لیندزی (۱۳۹۰)، تاریخ امپراتوری ایران، مترجم: عیسی عبدی، تهران: امیرکبیر.
- باقری حسین کیاده، معصومه، رضائی، مسعود (۱۳۹۱)، جایگاه شکار در نزد هخامنشیان، مطالعات ایرانی، ۲۱: ۴۲-۲۷.
- بروسیوس، ماریا (۱۳۹۵)، ایران باستان؛ هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان، مترجم: عیسی عبدی، تهران: نشر ماهی.
- بریان، پیر (۱۳۹۲)، امپراتوری هخامنشی، مترجم: ناهید فروغان، تهران: فرزان‌روز.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۳)، پژوهشی در اساطیر ایران، تهران: آگه.
- بیهقی، ابوالفضل (۱۳۸۷)، تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، تهران: هرمس.
- پوپ، آرتور اپهام، اکرمن، فیلیس (۱۳۸۵)، سیری در هنر ایران، مترجم: نجف دریابندری، تهران: علمی فرهنگی.
- حسنی، میرزامحمد (۱۳۹۱)، سنگ نگاره پارتی کال‌جنگال، پژوهش‌نامه تاریخ، ۲۱: ۵۸-۴۳.
- رایگانی، ابراهیم (۱۳۹۲)، نقش‌مایه روزت از آغاز تا پایان دوره هخامنشی، سمنان: آبرخ.
- رایگانی، ابراهیم، همتی ازندریانی، اسماعیل (۱۳۹۹)، بررسی سیر تطوّر نگهبان در معماری ایران از دوران ایلام تا پایان عصر ساسانی از منظر مردم‌شناسی، نامه انسان‌شناسی، ۱۷(۳۱): ۱۸۵- ۱۶۳.
- رایگانی، ابراهیم، ویسی، مهسا (۱۳۹۸)، تحلیل اصول بازنمایی کمان‌گیری پادشاهان دوره ساسانی در بشقاب‌های سیمین، مطالعات تاریخ فرهنگی، ۳۹: ۵۳- ۲۵.
- رجبی، نوروز، جعفری، محمدجواد (۱۳۹۵)، تنگ سروک و یافته‌های تازه باستان‌شناسی، تهران: هورمزد.
- رضایی‌نیا، عباس (۱۳۸۷)، بازتاب هنر، سیاست و مذهب ایرانی در نقوش برجسته صخره‌ای دوران اشکانی و ساسانی، مطالعات ملی، ۴: ۴۴- ۲۱.

- دادور، ابوالقاسم، خسروی‌فر، شهلا (۱۳۹۰)، مطالعه تطبیقی نقش شکار در هنر ایران باستان با بین‌النهرین، مطالعات تطبیقی هنر، ۱(۱): ۴۴- ۲۹.
- داندامایف، محمد (۱۳۸۶)، ایران در دوران نخستین پادشاهان هخامنشی، تهران: علمی و فرهنگی.
- دوبلوا، فرانسوا (۱۳۷۵)، گاه (جا) و گاه (تخت) در زبان فارسی، مترجم: حسن رضایی باغ‌بیدی، نامه فرهنگستان، ۵: ۸۳-۷۱.
- دریایی، تورج (۱۳۹۴)، شاهنشاهی ساسانی، مترجم: مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.
- سامی، علی (۱۳۸۹)، تمدن ساسانی، ج۲، تهران: سمت.
- سرفراز، علی‌اکبر، فیروزمندی، بهمن (۱۳۸۱)، باستان‌شناسی و هنر دوران تاریخی ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی، تهران: عفاف.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۳)، فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان، هوستون آمریکا: میرک.
- شفیعی، فاطمه (۱۳۸۳)، دومین نقش‌برجسته ساسانی در دارابگرد، اثر، ۳۶ و ۳۷: ۲۰۰- ۱۹۰.
- شهبازی، علیرضاشاپور (۱۳۷۹)، راهنمای جامع تخت‌جمشید، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و سازمان میراث فرهنگی کشور.
- شیپمان، کلاوس (۱۳۸۴)، مبانی تاریخ ساسانیان در شاهنشاهی ساسانیان و پارتیان، مترجم: کیکاوس جهانداری، تهران: فرزان روز.
- شیندل، نیکلاس (۱۴۰۰)، سکه‌های پردان و سند در بستر سکه‌شناسی کوشانی و کوشان- ساسانی در: شاهنشاهی ساسانیان و پارتیان متقدم، به کوشش وستا سرخوش، الیزابت پندلتون، میشائیل آلرام و تورج دریایی، مترجم: مهناز بابایی، تهران: ققنوس، ۲۳۵- ۲۱۹.
- طبری، محمدبن‌جریر (۱۳۶۲)، تاریخ طبری یا تاریخ الرسل و الملوک، ج۲، مترجم: ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.
- علیزاده، حسین، فیروزمندی، بهمن (۱۳۹۱)، تأثیرات فرهنگی و هنری مانا بر دوره هخامنشی، باستان‌شناسی ایران، ۲(۱): ۱۱-۱.
- کخ، هـایدماری (۱۳۸۰)، از زبان داریوش، مترجم: پرویز رجبی، تهران: کارنگ.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۲)، پژوهش‌های هخامنشی (پژوهش‌هایی بر پایه لوحه‌های بازیافته از تخت‌جمشید)، مترجم: امیرحسین شالچی، تهران: آتیه.
- کرتیس، وستا سرخوش، استوارت، سارا (۱۳۹۳)، احیای ایران در دورهٔ پارتیان، در: پارتیان، مترجم: کاظم فیروزمند، تهران: نشر مرکز.
- گزنفون (۱۳۸۴)، لشکرکشی کورش یا بازگشت ده‌هزار نفر، مترجم: غلامعلی وحید مازندرانی، تهران: دنیای کتاب.
- گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، هنر ایران (پارت و ساسانی)، مترجم: بهرام فره‌وشی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۹)، ایران از آغاز تا اسلام، مترجم: محمد معین، تهران: علمی و فرهنگی.
- موسوی، سیدمهدی (۱۳۷۳)، بررسی اهمیت مذهبی، معیشتی و تفنّنی شکار در دوران تاریخی ایران بر اساس مدارک باستان‌شناسی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.
- نیبور، کارستن (۱۳۷۸)، سفرنامه کارستن نیبور، مترجم: پرویز رجبی، تهران: ایران‌شناسی.
- واندنبرگ، لویی، شیپمن، کلاوس (۱۳۸۶)، نقوش‌برجسته منطقهٔ الیمائی در دوران اشکانی، مترجم: یعقوب محمدی‌فر و آزاده محبت‌خو، تهران: سمت.
- وثوق بابایی، الهام، مهر آفرین، رضا (۱۳۹۴)، بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی، نگره، ۳۵: ۴۷-۳۳.
- ولسکی، یوزف (۱۳۸۳)، شاهنشاهی اشکانی، مترجم: مرتضی ثاقب‌فر. تهران: ققنوس.
- هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱)، ایران در شرق باستان، مترجم: همایون صنعتی‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- هرمان، جورجینا (۱۳۷۳)، تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان، مترجم: مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- هوف، دیتریش (۱۳۷۴)، داراب پایتخت ایالتی در پایتخت‌های ایران، مترجم: فرامرز نجد سیمعی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۵)، شناخت اساطیر ایران، مترجم: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
- هینتس، والتر (۱۳۹۲)، داریوش و ایرانیان؛ تاریخ فرهنگ و تمدن هخامنشیان، مترجم: پرویز رجبی، تهران: نشر ماهی.
- یسن‌زاده، حمیده، موسوی کوهپر، سیدمهدی، افهمی، رضا (۱۳۹۲)، مطالعه و بررسی اصول ترکیب‌بندی در بشقاب‌های شکار ساسانی، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، ۱۸(۱): ۱۴-۱.

- Back, M (1978), Die Sassanidischen Staatsinschriften, Acta Iranica, 18, Leiden.
- Balkan, K. (1959), Inscribed Bullae from Daskyleion-ErgII.I. Anadolu, (04).
- Bate, D.M.A. (1950).,“The Shoulder Ornament of Near Eastern Lion”, Near Eastern Studies, N.9, 53-54.
- Bittner, S. (1987), Tracht und Bewaffnung des persischen Heeres zur Zeit der Achaimeniden. Friedrich.
- Bivar, A.D.H. (1972), Cavarly equipment and tactics on the Euphrates frontier, Dumbarton oaks papers, 26. 273-291.
- Bivar, A.D.H. (1979), The Absolute chronology of Kushano-Sasanian Governors in central Asia, J. Harmatta (ed.). prolegomena to the Sources on the history of Pre-Islamic Central Asia, Budapest, pp. 317-332.
- Brentjes, B. (1993), Waffen der Steppenvölker. - I. Dolch und Schwert im Steppenraum vom 2. Jahrtausend v. Chr. bis in die alttürkische Zeit. In: AMI, 26, 5-45.
- Boucharlat, R. (2011), «A Newly Discovered Relief at Surkh-Dum-i Lakki, Kuhdasht, Lorestan». Mirāṯ-e Farhangī, Ṣanāye ‘-e Dastī va Gardešgarī/ Instiute of ICHTO, 22 & 23, 83-90
- Calmeyer, P. (1983), Die Statistische Landcharte des Perserreiches, 2. D. Reimer.
- Calmeyer, P. (1988), Zur Genese altiranischer Motive X. Die elamischpersische Tracht. Archäologische Mitteilungen aus Iran, 21, 27-51.
- Daems, A. (2001), The iconography of pre-Islamic women in Iran. Iranica antiqua, 36(0), 1-150.
- De Waele, E (1974), Nouvelle introduction aux reliels rupestres de Tang-e Sarvak, dans proceedings of the Annual Symposium on Archaeological Research in Iran, Tehran. 254-266
- Drijvers, J.W. (1999),“Ammianus Marcellinus’ Image of Arsacesand Early Parthian History”, in J.W. Drijvers, D. Hunt (eds), The Late Roman World and its Historian: Interpreting Ammianus Marcellinus, London and New York:193–206.
- Drijvers, J.W. (1998), “Strabo on Parthia and Parthians”, in J. Wiesehöfer (ed.), Das Partherreich und seine Zeugnisse (The Arsacid Empire: Sources and Documentation), Stuttgart: 279–293.
- Gignoux, Ph. (1968), L'INSCRIPTION DE KARTIR A SAR MASHAD. J. ASIAT, 256(3-4).
- Henning, W. B. (1952), The monuments and inscriptions of Tang-i Sarvak.
- Kaim, B. (2016), Women, dance and the hunt: splendor and pleasures of court life in Arsacid and early Sasanian art. The Parthian and Early Sasanian Empires: Adaptation and Expansion, 90-106.
- Kraeling, E. G. H. (1953), The Brooklyn Museum Aramaic papyri: new documents of the Fifth Century BC from the Jewish colony at Elephantine. New Haven [Conn.]: Published for the Brooklyn Museum by the Yale University Press.
- Krückmann, O. (1933), Neubabylonische Rechts-und Verwaltungstexte: autographiert und mit Inventarverzeichnis und Namenslisten versehen. Texte und Materialien der Frau Professor Hilprecht Collection of Babylonian Antiquities im Eigentum der Friedrich-Schiller-Universität Jena.
- Roaf, M. (1983), “Sculptures and sculptors at Persepolis”. Iran,1.164.
- Searight, A., & Mitchell, T. C. (2008), Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum: Stamp Seals III: Impressions of Stamp Seals on Cuneiform Tablets, Clay Bullae, and Jar Handles. Brill

- Shepherd, D. G. (1974), Banquet and hunt in medieval Islamic iconography, U.E. McCracken (ed.).Miner, Baltimore. 79-82.
- Schmidt, E. F. (1953), Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions, OIP 68.
- Schmidt, E. F. (1957), Persepolis II. Contents of the Treasury and other discoveries, OIP 68.

- Soudavar, A. (2003), The Aura of Kings, Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship, California: Mazda Publishers.
- Tanabe, K. (1990), The lions at Sar Mashhad and the lion-hunt of Bahram II; an additional note to Leo Trupelmann's monografh-ラーフィダーン=al-Rāfidān, 11.
- Tanabe, K. (1989), "From Japanese lion dance to Mesopotamia and Egypt migration of lion's shoulder ornament", Bulletin of Kakegawa – West High School, 20,3-24 (in Japanese).