Typology of the Interaction Between Image and Text in the Stone Reliefs of the Sasanian Era in Iran

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2025.548050.1133

Fatemeh Hemmati[1], **Samira Royan**[2*]

[1] Master in Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, IRAN
[2*] Corresponding Author: Assistant Professor of Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, IRAN
Email: s.royan@modares.ac.ir

Citation: Hemmati. F. & Royan, S. (2025), "Typology of the Interaction Between Image and Text in the Stone Reliefs of the Sasanian Era in Iran", *Journal of Interdisciplinary Studies of Visual Arts*, 2025, 4 (8), P. 87-103.

Received: *19 September 2025*
Revised: *08 September 2025*
Accepted: *11 September 2025*
Published: *12 October 2025*

Abstract

From the Sasanian era, approximately 38 stone reliefs have survived, with 10 of them featuring images alongside inscriptions. These reliefs are considered unparalleled historical documents that depict the most important events and ideological themes of the Sasanians. Although Sasanian reliefs have been studied numerous times by researchers, studies on the impact of the coexistence of words and images in the construction and transmission of messages in Sasanian reliefs are few. The aim of this research is to typologize the relationship between images and inscriptions in Sasanian stone reliefs and to investigate the role of each component in conveying information. The statistical population of this research includes reliefs that contain both written and visual elements. Among them, five samples with relatively intact and readable components were selected. The research methodology is descriptive-analytical, data collection is done through documentary methods, and the theoretical framework for data analysis is based on Perry Nodelman's theories on the interaction of text and image in illustrated narratives. The samples in the study can be divided into two categories based on their themes: royal reliefs and religious reliefs. The Sasanians, fully aware of the capabilities of images and inscriptions as two different communicative systems, used stone reliefs as a visual-verbal medium. In royal reliefs, the visual component predominantly depicts the king in a majestic state. The secondary narratives and the position of other individuals are determined by visual symbols. In religious reliefs, the image is minimized, and the spiritual journey and religious teachings are recorded in the inscriptions. Simplifying it somewhat, one can say that information related to the physical world is reflected in the images, while mental and intuitive concepts are conveyed through the inscriptions.

Keywords: Image and Text, Rock Reliefs and Inscriptions, Interaction of Text and Image, Sasanian Reliefs.

مقاله پژوهشی

گونه‌شناسی برهمکنش تصویر و نوشتار در نقش‌برجسته‌های سنگی عصر ساسانی ایران

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2025.548050.1133

فاطمه همتی[۱]، **سمیرا رویان**[۲*]

[۱] دانشجوی کارشناسی‌ارشد نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

[۲*] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Email: s.royan@modares.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۲۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۷/۲۰

چکیده

از دوران حکومت ساسانیان، حدود ۳۸ نقش‌برجسته سنگی به جا مانده است، که در ۱۰ مورد تصاویر و نوشتار در کنار هم قرارگرفته‌اند. این نقش‌برجسته‌ها اسناد تاریخی بی‌بدیلی محسوب می‌شوند که بازنمایانندهٔ مهم‌ترین وقایع و موضوعات ایدئولوژیک ساسانیان هستند. هر چند نقش‌برجسته‌های ساسانی تا کنون بارها مورد مطالعه پژوهشگران قرار گرفته‌اند، ولی مطالعات درباره تاثیر همنشینی کلمات و تصاویر در ساخت و انتقال پیام نقش‌برجسته‌های ساسانی معدود است. هدف این پژوهش گونه‌شناسی رابطه تصاویر و نوشتار در نقش‌برجسته‌های سنگی ساسانی و نقش هر بخش در انتقال اطلاعات است. جامعه آماری این پژوهش، شامل نقش برجسته‌هایی است که هر دو وجه نوشتاری و تصویری را در خود جای داده‌اند؛ از آن میان ۵ نمونه که هر دو بخش نسبتاً سالم و قابل خوانش بودند انتخاب شدند. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی، شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای- اسنادی و چارچوب نظری تحلیل داده‌ها بر مبنای نظریات پری نودلمن در راستای برهمکنش متن و تصویر در روایت مصور است. نمونه‌های پژوهش را می‌توان بر اساس موضوع به دو گروه نقش‌برجسته‌های شاهی و نقش‌برجسته‌های دینی تقسیم کرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که ساسانیان با آگاهی کامل از قابلیت‌های تصاویر و نوشتار به عنوان دو نظام بیانی متفاوت، نقش‌برجسته‌های سنگی را به عنوان یک رسانه تصویری-کلامی به کار گرفته‌اند. بخش تصویری در نقش‌برجسته‌های سنگی بیش از هرچیز «شاه» را در باشکوه‌ترین حالت نشان می‌دهد. روایت‌های جانبی و جایگاه سایر افراد بر اساس نمادهای تصویری مشخص می‌شوند. در نقش برجسته‌های دینی تصویر به حداقل می‌رسد و مراتب سلوک معنوی و آموزه‌های دینی در نوشته‌ها ثبت گردیده‌اند. با کمی ساده‌سازی می‌توان گفت: اطلاعات مربوط به جهان عینی در تصاویر، و مفاهیم ذهنی و شهودی در نوشته‌ها منعکس شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: تصویر و نوشتار، سنگ نگاره و سنگ‌نوشته، برهمکنش متن و تصویر، نقش‌برجسته‌های ساسانی.

۱. مقدمه

واژه و تصویر، دو سامانهٔ نشانه‌ای متمایزند که با وجود تفاوت‌های بنیادین در کارکرد رسانه‌ای خود، تاریخچهٔ درازی از تعامل دوسویه را رقم زده‌اند؛ تا بدانجا که شیوهٔ هم‌آیی متن و نگاره در دوره‌های گوناگون، به‌عنوان شاخصی برای بازتاب اندیشه‌های هر عصر شناخته شده است. ساسانیان (۲۲۴-۶۵۱م.) با بهره‌گیری از سنت‌های هخامنشیان و تعاملات بینافرهنگی گسترده‌شان با شرق و غرب، به تولید و ترویج تصویر مطلوب خود در رسانه‌های مختلف، از جمله نقش برجسته‌های سنگی پرداختند. پژوهش پیش‌رو می‌کوشد با بررسی رابطهٔ متن و تصویر در رسانه‌های دیداری باستانی ایران-نقش‌برجسته‌های سنگی ساسانی[i]-که در مقایسه با رسانه‌های پیچیدهٔ معاصر، ساختاری ساده‌تر دارند، به تبیین فرایند ساخت پیام در همزیستی نوشتار و تصویر در سده‌های سوم تا هفتم میلادی (عصر ساسانیان) و سنجش سهم هر یک از این عناصر در انتقال اطلاعات بپردازد.

از مجموع ۳۸ نقش‌برجستهٔ بازمانده از عصر ساسانی، تنها در ۱۰ مورد هم‌نشینی نوشتار و تصویر شناسایی شده است. با این حال، برخی از این آثار به‌دلیل قرارگرفتن خارج از مرزهای ایران، آسیب‌های تاریخی ویا ناخوانا بودن بخش نوشتاری، قابل مطالعه نیستند. از این رو، پژوهش حاضر ۵ نمونه را برگزیده است: ۴ نقش‌برجستهٔ صخره‌ای و یک آتشدان سنگی. پرسش اصلی این است: در کتیبه‌های ساسانی، چه نسبتی میان نوشته و تصویر برقرار است و هر یک از این عناصر دیداری و کلامی، چه نوع اطلاعاتی را منتقل می‌کنند؟ برای پاسخ، نمونه‌های پژوهش با تکیه بر نظریهٔ تعامل متن و تصویر از پری نودلمن[ii]—که به دلیل جامعیت، دسته‌بندی روشن، و انطباق‌پذیری با نمونه‌های تاریخی انتخاب شده‌است—مورد تحلیل قرار خواهند گرفت. این نظریه که نخست برای بررسی کتاب‌های کودک طراحی شد، در این پژوهش به‌منظور واکاوی نحوهٔ همکاری نوشتار و تصویر در رسانه‌های باستانی بازخوانی می‌شود.

پیشینه تحقیق

تاکنون مطالعات پرشمار و قابل توجهی دربارهٔ نقش‌برجسته-های ایران باستان انجام شده است که به لحاظ داده‌های اولیه اهمیت شایان ذکری در پژوهش حاضر دارند، لیکن این دسته از پژوهش‌ها یا به مطالعهٔ روایت تصویری و نقش‌مایه‌های نقش‌برجسته‌ها با رویکردهای نظری متفاوت پرداخته‌اند و یا وجه نوشتاری این دسته آثار را مورد مطالعه قرار داده‌اند و البته در مواردی نیز رابطهٔ تصاویر و نوشته‌ها با فرهنگ و زمینه‌های سیاسی و اجتماعی مورد مداقه قرار گرفته است. پژوهش‌های بسیار معدودی در راستای واکاوی چگونگی برساخت معنا در تعامل تصویر و نوشته و نقش هر یک در انتقال پیام در این ترکیب چندرسانه‌ای صورت گرفته است که پیشینه پژوهش حاضر محسوب می‌شوند. ندا اخوان اقدم و شهاب پازوکی (۱۳۹۹) در "بیکرانگی تصویر و کرانمندی زبان در نقش‌برجسته‌های ساسانی" به بررسی سهم زبان و تصویر در هشت نقش‌برجستهٔ ساسانی پرداخته و چنین نتیجه گرفته است که وجه نوشتاری نقش‌برجسته‌ها اغلب دارای کارکردی ارجاعی هستند. یعنی موضوعی در بیرون از نوشتار وجود دارد و کتیبه به آن اشاره دارد و تصاویر کارکردی غیر ارجاعی داشته و بر ارزش‌هایی فراتر از دوره و زمان ساسانی دلالت می‌کنند. در سنگ‌نوشته تنها معرفی و ماندگاری فردی مهم بوده است، اما در نقوش نمایش و معرفی یک ایده اهمیت دارد؛ ایده‌ای مبتنی‌بر اینکه فرمانروا صاحب این ویژگی‌ها است: نظم، اقتدار، بزرگی، شکوه، قدرت و تسلط. بنابراین، این نقوش قاب‌هایی هستند که در درون خود دو بخش زبانی و تصویری دارند و سهم بخش نوشتاری آن سندی برای شناخت دوره ساسانی و تاریخ آن است اما بخش تصویری فراتر از دور ساسانی است. از این‌رو پیام وجه نوشتاری این نقوش کرانه‌مند اما پیام وجه تصویری آن بیکرانه است. علی اصغر میرزایی مهر (۱۳۹۷) نیز در مقاله‌ای تحت عنوان "مقایسه تطبیقی نقش‌برجسته‌های ساسانی و قاجار" با تکیه بر پژوهش‌های پروفسور والتر هینتس[iii]، ابوالقاسم دادور و عادله غربی، ۳۴ مورد نقشبرجستهٔ ساسانی را از لحاظ موضوعی، بانی اثر، محل و دارا بودن سنگ‌نوشته دسته‌بندی می‌نماید. می‌توان اذعان داشت که جدول و دسته‌بندی ارائه شده به طور جامعی نقش‌برجسته‌های سنگی ساسانی را از لحاظ کنار هم قرارگیری نگاره و نوشته دسته‌بندی نموده است[iv]. سلوی سیف الدین و سمیرا رویان (۱۴۰۲) در مقاله "سیمرغ در کلمه

و تصویر: مطالعهٔ قابلیت‌های رسانه‌های کلامی و تصویری درتصویرسازی سیمرغ در عصر ساسانی" نشان داده‌اند که سیمرغ در متون ساسانی بیشتر براساس کارکردهایش توصیف شده است و توصیفات کلامی اطلاعات زیادی دربارهٔ ظاهر آن نمی دهند. از طرفی برخی ویژگی‌های ظاهری سیمرغ که اصلاً در متن آورده نشده‌اند، در تصویر دیده می‌شوند. همچنین تصویر سیمرغ ساسانی از جزئیاتی برخوردار است که معادل بصری ویژگی‌های غیرقابل‌رؤیت این موجود اساطیری هستند. پژوهش میرزا محمد حسنی (۱۳۹۳) که در قالب کتاب به چاپ رسیده است، از منظر به روز بودن و در دسترس قرار دادن اطلاعات چشمگیر است. وی در این اثر به معرفی ۱۶ نقش‌برجسته ساسانی که در فاصلهٔ میان ۱۹۵۰ تا ۲۰۰۴ میلادی در ایران و خارج از ایران یافت شده‌اند می‌پردازد و نقشهٔ کامل‌تری از آثار موجود ارائه می‌دهد.

در مطالعات و پژوهش‌های انجام شده محتوای تصاویر و نوشتار به صورت مجزا بررسی شده‌اند اما به کیفیت ارتباط و میزان رسایی تصویر و نوشتار به صورت همزمان در هر نقش‌برجسته اشاره نشده است. مطالعهٔ همزمان این برهمکنش و دسته‌بندی آن به دریافت ما از شیوهٔ استفادهٔ ساسانیان از رسانه و نوع نگاه آنان به این مقوله کمک می‌کند.

روش تحقیق

پژوهش حاضر در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادین، و از منظر روش، توصیفی-تحلیلی است. شیوه گردآوری داده‌ها اسنادی است و رویکرد نظری درون‌نگر[۷] و گونه‌شناختی است. چارچوب نظری پژوهش در باب انواع تعامل نوشته و تصویر در یک متن واحد و با تاکید بر نظریهٔ پری نودلمن تدوین گردیده است. نودلمن نظریه پرداز مطرح کتاب مصور در حوزه کودک است، که نظرات جامعی در باب برهمکنش متن نوشتاری و تصویری ارائه داده است. به نظر می‌رسد که شباهت معناداری میان همنشینی نوشته ها و تصاویر در کتاب کودک و تعامل این دو حوزه در نقش‌برجسته‌های دوران باستان وجود دارد؛ به اعتقاد گیرشمن طرح‌های نقوش برجستهٔ پادشاهان ساسانی نشان-دهندهٔ این نکته است که حجاران، کتاب‌های مصور را می-شناختند و با آن آشنا بوده‌اند (گیرشمن، ۱۳۵۰، ص۲۸۶).

از مجموع ۳۸ نقش‌برجستهٔ بازمانده از عصر ساسانی، تنها در ۱۰ مورد هم‌نشینی نوشتار و تصویر شناسایی شده است (حسنی، ۱۳۹۳، ص ۱۱). با این حال، برخی از این آثار به‌دلیل قرارگرفتن خارج از ایران، آسیب‌های تاریخی، یا ناخوانا بودن بخش نوشتاری، قابل مطالعه نیستند. از این رو، پژوهش حاضر ۵ نمونه را برگزیده است: ۴ نقش‌برجستهٔ صخره‌ای و یک آتشدان سنگی.

۲. مبانی نظری تحقیق

۲-۱. معنا در تعامل کلمه و تصویر

نظریه‌های معناشناختی غالبا برای تعریف رابطهٔ میان بحث و شاهد؛ مفهوم و مصداق؛ واژه ها و چیزها به مدل کلمه و تصویر متوسل می‌شوند. بر این اساس، خطابهٔ تاثیرگذار به صورت استراتژی دوشاخه از متقاعدسازی کلامی/بصری، نشان دادن در عین گفتن، مصور کردن اشارات با مصداق‌های تاثیرگذار و برانگیختن شنونده به این که فقط به نکتهٔ سخنران گوش ندهد، بلکه آن را ببیند ارائه می‌شود (Yates, 1966; in Mitchel, 2003, p. 2). بر این اساس، چنین به نظر می-رسد که آگاهی نسبت به تمایز اساسی دیدار از گفتار قدمتی دیرینه دارد و تمدن‌های باستان با چیدمان آگاهانه نقوش و نوشته‌ها در کنار هم به کنترل محتوا و تسلط بر ادراک مخاطب دست‌یافته‌اند. نوشته و تصویر در متون چندرسانه‌ای ترجمهٔ عین به عین یک رسانه به دیگری نیستند، بلکه بر اساس ویژگی‌های هر رسانه و نحوهٔ تعاملشان کلیت جدیدی ایجاد می‌کنند. در عین حال این کلیت می‌تواند سیال باشد، چرا که انسان نمی‌تواند در آن واحد هم بیننده و هم خوانندهٔ نوشتار باشد و مخاطب دائما تمرکزش را از نوشته به تصویر و از تصویر به نوشته سوق می‌دهد و در هر رفت و برگشت کلیتی جدید حاصل می‌گردد. برهمکنش ویژگی‌های زبانی و تصویری است که موجب می‌شود تا مخاطب رابطهٔ پیچیدهٔ کل اثر را بکاود، به جزئیات دقت کند و همچنان که به فرایند درکی که هر لحظه ژرفا می‌یابد وارد می‌شود، دربارهٔ کل اثر بیندیشد (هاینس و موریس، ۲۰۱۲، ص ۲۳؛ به نقل از قاسمی، ۱۳۹۴، ص۱۴۶). نودلمن معتقد است که هم واژگان بدون تصاویر می‌توانند مبهم، ناتمام و بی‌ارتباط با اطلاعات بصری مهم

باشند و هم تصاویر بدون واژگان مبهم، ناتمام و با کاستی در تمرکز و روابط زمانی و پیام‌های معنایی که با واژگان مرتبطند، می‌باشند. وی می‌افزاید حتی انتزاعی‌ترین نقاشی‌ها وقتی هنرمند عنوانی به آنها می‌دهد تبدیل به تصویرسازی می‌شوند، چرا که عنوان به ما می‌گوید در آنچه می‌نگریم چه چیزی ببینیم (نودلمن، ۱۳۸۹الف، ص ۹۳). همچنین بیان می‌کند که واژگان به شکل آشکاری اطلاعات زمانی را مشخص می‌کند. همان‌طور که تصاویر مهم‌ترین اطلاعات توصیفی را انتقال می‌دهند (بوذری، ۱۴۰۰، ص ۴۳).

نیکولایوآ و اسکات انواع برهمکنش نوشتار و تصویر در کتاب‌های تصویری را به پنج دستهٔ: قرینگی؛ مکملی؛ توسعه‌ای؛ ناهمسانی و پادگویی (تکذیب) تقسیم می‌کنند (Nikolajeva & scott, 2000, p. 1-28). در حالی که لوئیس معتقد است که در نظریهٔ نیکولایوآ و اسکات نه در طرح قرینگی کلمه و تصویر، بلکه در طرح تضاد اینها نیز مشکل وجود دارد، زیرا ما هرگز نمی‌توانیم بگوییم یک تصویر دقیقا چه می‌گوید (Lewis, 2001, p. 94) . این نکته موید دیدگاه نودلمن است که می‌گوید تصاویر به خودی خود فقط در ارتباط با زمینهٔ کلامی می‌توانند روایی باشند؛ و اگر چنین زمینه‌ای وجود نداشته باشد ما در حافظه‌مان به جستجویش می‌پردازیم (Ibid, p. 97). بدین ترتیب نودلمن مهم‌ترین کارکرد تصاویر در کتاب کودک را انتقال اطلاعاتی می‌داند که نوشتار به تنهایی ارائه نمی‌دهد، و معتقد است که بهترین نوع تعامل نوشتار و تصویر در کتاب کودک آن است که نوشتار و تصویر مکمل هم باشند؛ واژه ها آنچه را تصاویر نشان نمی‌دهند بیان می‌کنند و تصاویر آنچه را که واژگان نمی‌گویند به تصویر می‌کشند (نودلمن، ۱۳۸۹ب، ص ۸۲).

۲-۲. برهمکنش کلمه-تصویر در نظریه پری نودلمن

پری نودلمن در دهه ۱۹۸۰ میلادی این نکته را مورد توجه قرار داد که در برخی از کتاب‌های تصویری، تصویر و نوشتار به طور هم‌زمان با یکدیگر داستان واحدی را تشکیل می‌دهند و گاه هریک به تنهایی اطلاعات و معنایی را منتقل می‌کنند که دیگری قادر به این ارائه نیست. از این رو نظریهٔ Text-Image interaction را به طور دقیق در کتاب The pleasure of children's literature و به طور پراکنده در مقالات و نشریات مربوط به ادبیات کودک و نوجوان به چاپ رساند. این نظریه در ایران با عنوان "ارتباط متن- تصویر" [vi] شناخته شده است و آثاری در زمینه ادبیات کودک با همین عنوان مورد پژوهش و مطالعه قرار گرفته اند. نودلمن اثر متقابل وجه تصویر و وجه نوشتار را به دو دسته‌ی کلی تقسیم‌بندی کرد:

۱. همسوگرایی تصویر و نوشتار
۲. توسعه‌گرایی تصویر و نوشتار

در دسته‌ی همسوگرایانه، وجه تصویری و وجه نوشتار در راستای یکدیگر حرکت می‌کنند و به دو نوع تصویر و نوشتار تأییدگر و یا مکمل تقسیم می‌شوند: تصویر و نوشتار تأییدگر با یکدیگر هم‌خوانی دارند یکدیگر را تأییدکرده و موجبات درک بهتر همدیگر را فراهم می‌آورند، تصاویری که شرایطی را برای بیننده فراهم می‌آورند تا معنی برخی واژگان موجود در متن نوشتاری را در ذهن خود مجسم سازد. ارتباط تصویر و نوشتار، دایره‌ای را در ذهن بیننده ایجاد می‌کند که در آن تمرکز بیننده دائماً از تصویر به نوشتار و از نوشتار به تصویر در حال حرکت است. این امر موجبات تعامل بیننده را داستان فراهم می‌آورد که در معناشناسی و علم تأویل به دور هرمنوتیک شناخته می‌شود. منظور از تصویر و نوشتار مکمّل آن است که تصویر و نوشتار یک چیز واحد را ارائه می‌دهند و همدیگر را پوشش می‌دهند؛ امّا برای کامل‌کردن همدیگر آمده‌اند. «از آنجا که نوشتار و تصویر انواع اطلاعات مختلفی را انتقال می‌دهند، تکمیل‌کنندگی آن‌ها دربارهٔ چیزهای متفاوتی است که یکدیگر را به لطف تفاوت‌هایشان تکمیل می‌کنند. بنابراین تصویر و نوشتار درباره‌ی موضوعاتی بحث می‌کنند که دیگری دربارهٔ آنها سکوت اختیار می‌کند» (نودلمن، ۱۳۸۹ب، ص ۹۷).

در روابط توسعه‌گرایانه، تصویر و نوشتار در راستای افزایش و توسعه اطلاعات یکدیگر حرکت می‌کنند. این نوع ارتباط همیشه در قالب افزایش اطلاعات به مخاطب قرار دارد و بسته به میزان و نسبت توانایی افزایش داده‌ها به چهار نوع تقسیم می‌شود:

۱. فرانوشتار-فراتصویر

هرگاه اطلاعات منتقل شده به واسطهٔ تصویر، فراتر از اطلاعات نوشتار باشد، در این صورت رابطهٔ تصویر با نوشتار از نوع فرانوشتار است. «در چنین تصاویری ظواهر اشیایی که حتی اسمی از آن‌ها در نوشتار نیست، انتقال داده می‌شود؛ بنابراین مخاطب از تصویر چیزهایی را می‌فهمد که حتی واژه‌های بسیار دقیق هم آن را بیان نمی‌کند» (نودلمن، ۱۳۸۹ الف، ص ۹۴). در این نوع ارتباط، نوشتار سکوت می‌کند و تصویر سخن می‌گوید (نودلمن، ۱۳۸۹ ب، ص ۹۷). منظور از فراتصویر، آن بخش از نوشتار است که اطلاعاتی فراتر از تصویر به مخاطب منتقل می‌کند (نودلمن، ۱۳۸۹ الف، ۹۴). برخی از مفاهیم انتزاعی همچون رهایی، آزادی، شکست، پیروزی و صداقت را نمی‌توان به خوبی در قالب تصویر ارائه نمود؛ بنابراین تصویر از کنارآن‌ها می‌گذرد و انتقال را به نوشتار واگذار می‌کند. این واژه است که وظیفهٔ انتقال این مفاهیم را برعهده دارد.

۲. فزون‌نوشتار-فزون‌تصویر

در ارتباط فزون‌نوشتار، نوشتار قابلیت انتقال اطلاعات را دارد؛ اما این کار را انجام نمی‌دهد و به تصویر بسنده می‌کند. در حقیقت این نوع از تصاویر «جزء مهم‌ترین تصاویری هستند که کلمات می‌توانند در کنارشان قرار بگیرند، یعنی جالب‌ترین و مرتبط‌ترین تصاویر در هنگامی که چند واژه برای ملحق-شدن به آنها داشته باشیم». فزون‌تصویر به روابطی از تصویر و نوشتار اشاره دارد که در آن، نوشتار اطلاعاتی افزون‌تر از تصویر ارائه می‌دهد؛ اطلاعاتی که تصویرگر می‌تواند آن‌ها را از طریق تصویر به مخاطب ارائه دهد؛ اما این کار را تنها به نوشتار واگذار می‌نماید (نودلمن، ۱۳۸۹ الف، ص ۹۴). لازم به ذکر است که شاید ارتباط فزون‌نوشتاری و فزون‌تصویری در وهلهٔ نخست بیانگر نارسایی نوشتار یا تصویر باشد؛ اما این‌چنین نیست و چنین واگذاری یک‌طرفهٔ اطلاعات به نوشتار یا تصویر، صرفا جهت تمرکززدایی مخاطب رخ می‌دهد.

۳. برون‌نوشتار-برون‌تصویر

ارتباط برون‌نوشتاری در صورتی رخ می‌دهد که تصویر، اطلاعاتی کلی از یک واقعه یا پدیده را ارائه دهد. ارزش تصاویر برون نوشتار بدان جهت است که علاوه بر زیباسازی بصری، با قدرتمندی محتوای روایت را نیز مدنظر قرار می‌دهد و تخیل مخاطب را دستخوش کنکاش و جستجو می‌کند. ارتباط برون‌تصویری در صورتی رخ می‌دهد که تنها نوشتار، شمایی کلی از یک واقعه یا پدیده را توضیح دهد و این مسئله توسط تصویر پوشش داده شود.

۴. بیش‌نوشتار-بیش‌تصویر

بیش‌نوشتار «به جزئیاتی از داستان گفته می‌شود که در نوشتار به آن اشاره‌ای نشده است؛ اما این جزئیات در تصویر وجود دارد و برای مخاطب اطلاعات تازه‌ای منتقل می‌کند» (نودلمن، ۱۳۸۹ ب، ص ۸۹). همان اندازه که اطلاعات کلی و شمای کلی یک پدیده اهمیت دارد؛ توجه به جزئیات نیز امری ضروری است؛ زیرا «به کمک همین جزئیات می‌توان تخیل خواننده را به‌کار انداخت و صفات درونی شخصیت‌ها را برای او آشکار کرد» (اسماعیلی سهی، ۱۳۷۷، ص ۹۷). ارتباط بیش‌تصویری نیز به آن دسته از ارتباط تصویر و نوشتار گفته می‌شود که در نوشتار داستان، اطلاعات جزئی و تازه‌ای به مخاطب ارائه گردد؛ اما این اطلاعات در تصویر وجود نداشته باشد.

بر اساس دسته بندی نودلمن به نظر می‌رسد که ارتباط تصویر و نوشتار توسعه‌گرا، لزوما همسوگرا نیز هست-چرا که در هیچ یک از دسته‌بندی‌ها رابطه‌ای از نوع تضاد (پارودی)، در نظر گرفته نشده است. نوشتار و تصاویر برای انتقال موثر پیام در جوامع ناآگاه از پیچیدگی‌های زبان‌شناختی (مانند کودکان) باید تاییدگر و مکمل باشند. پژوهش حاضر با این پیش‌فرض سعی دارد چگونگی تعامل نوشته و تصویر در نقش برجسته‌های ساسانی را با تاکید بر مقوله‌های ارتباط توسعه‌گرایانهٔ نوشتار و تصویر تبیین نماید.

۳. یافته‌ها

از میان حدود ۳۸ نقش‌برجستهٔ سنگی باقیمانده و یافت‌شده از عصر ساسانی، همراهی نوشتار و تصویر در ۱۰ مورد تأیید شده است (حسنی، ۱۳۹۳، ص ۱۱). با این حال، تعدادی از نمونه‌ها به دلایل مختلف از قابلیت تطبیق و مطالعه بخش نوشتاری و تصویری برخوردار نیستند؛ برای نمونه در نقش‌برجستهٔ سنگی دیهیم [vii]ستانی اردشیر اول از اهورامزدا در تنگاب فیروزآباد، روی آتشدان نوشتاری وجود داشته که

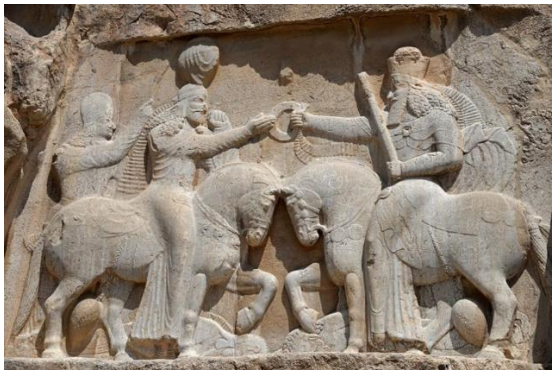
امروزه پاک شده است (جوادی و آورزمانی، ۱۳۸۷، ص ۲۳)؛ در نقش رستم تصویر کرتیر [viii] و بخش نوشتاری افزوده‌های بعدی به سنگ نگارهٔ اهورامزدا و اردشیر بابکان هستند و لذا همزمان نقش نشده‌اند؛ در نقش رجب نیز بین شاه و مظهر اهورامزدا، نوشتاری وجود داشته که اینک بسیاری از حروف آن ریخته و ضایع شده و تقریباً دیگر خوانا نیست (حاجی و سرفراز، ۱۳۹۶، ص ۲۶). همچنین در سنگ نگارهٔ پیروزی شاپور در نقش رستم نوشتاری وجود داشته که امروزه به صورت تطبیقی با سایر سنگ‌نوشته‌ها تخمین زده شده و به طور قطعی سندی برای آن موجود نیست (تفضلی، ۱۳۷۶، ص۸۷). نوشتار سنگ نگارهٔ تاج‌ستانی بهرام اول و پیروزی او بر دشمن در تنگ بیشاپور نیز توسط نرسی برادر او مخدوش شده است؛ چرا که تاج شاهی با سکه‌های دوره بهرام اول مطابقت دارد و هرتسفلد آنرا نمونه‌ای از یک تقلب تاریخی برمی‌شمرد (Herzfeld, 1935, 82). در آخر می‌توان از نقش شاهزاده خانم در برم‌دلک یاد کرد که اغلب حروف نوشتار روی آن محو شده است. باقی نمونه‌ها که دچار آسیب، دستکاری و خدشه نشده‌اند در ادامه بررسی می‌شوند.

۳-۱. محوطهٔ ورجاوند نقش رستم، نقش‌برجستهٔ NRS I

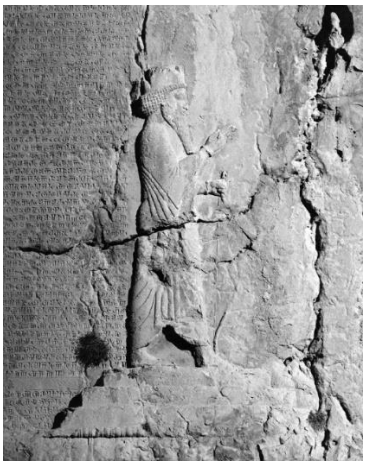
(تصویر ۱)، صحنهٔ دیهیم‌ستانی اردشیر بابکان از اهورامزدا را نشان می‌دهد. در این نقش‌برجسته نخستین «تصویر قطعی» شناخته شدهٔ اهورامزدا نه فقط در دوره‌ی ساسانی، بلکه در هنر ایران باستان، دیده می‌شود (کولابادی و عطایی، ۱۴۰۰، ۷۷). اردشیر تاجی با کوریمبوس [ix] بر سر دارد که در مقایسه با سکه‌های یافت شده از او مطابقت دارد. هرتسفلد این پیکره از اردشیر را نمونه هنر هرالدیک [x] ساسانی می‌داند (Herzfeld, 1935, p. 82)؛ که این ویژگی در دیگر آثار صخره‌ای این دوره نیز کاملاً قابل مشاهده است. ارتفاع تاج اردشیر بالاتر از اهورامزدا است [xi]. شیوهٔ آرایش ریش و تاج کنگره‌دار اهورامزدا با سنگ‌نگارهٔ DNa (تصویر ۲) که تصویری هخامنشی در همین محوطه است، مشابهت دارد. بر سر اهورامزدا و اردشیر بابکان هردو نوار بلندی بسته شده است که آورزمانی آن‌را نماد فرّ ایزدی می‌داند و معتقد است از لوازم شهریاری است (آورزمانی، ۱۳۹۲، ص ۳۶). اسب اهورامزدا و اردشیر پیشانی به پیشانی در مقابل یکدیگر ایستاده‌اند و منگوله‌ی بزرگی با زنجیر از یراق هر دو اسب آویزان است و به عقب متمایل شده که با توجه به حالت پاهای هر دو اسب تلاش حکاک را برای نمایش حرکت نشان می‌دهد. هینتس این گوی را در نگاره‌های ساسانی مختص اسب اهورامزدا و شاهان ساسانی ذکر کرده و آن‌را نمادی از حرمت و مقام می‌داند (هینتس، ۱۳۹۲، ص۱۸۶). روی زین اسب اهورامزدا ۳ نشان شبیه روزت [xii] دیده می‌شود و بر روی زین اسب اردشیر ۳ سر شیر غران [xiii] نقش شده است (تصویر ۳). اهورامزدا با دست راست فره پادشاهی را به اردشیر می‌بخشد و با دست چپ با برسُمی [xiv] او را متبرک می‌کند. اردشیر نیز با دست راست در حال دریافت حلقهٔ فره ایزدی است و انگشت سبابه دست چپ را به نشانه احترام و اطاعت به سمت اهورامزدا خم کرده است. دو پیکره به صورت درازکش زیر پای هر دو اسب دیده می‌شوند-صورت هر دو بر خاک ساییده شده است-و پشت سر شاه فردی با شاخه‌ای در دست ایستاده که اردشیر را در مرکز تصویر قرار می‌دهد. فردی که پشت سر اردشیر ایستاده است بر اساس نشان قیچی مانند روی کلاه، صورت بدون ریش و آرایش موها، احتمالاً کرتیر است؛ وی با بادزن یا شاخه‌ای در حال محافظت یا متبرک کردن اردشیر است. اکثر محققین در مورد هویت فرد زیر پای اسب اهورامزدا متفق القول هستند که بازنمایی از اهریمن است (گیرشمن،۱۳۵۰، ص۱۳۳؛ سعیدی ۱۳۷۸، ص۱۸۱؛ دادور و غربی ۱۳۹۱، ص۱۵۰). قرینهٔ اهریمن در تصویر اردوان پنجم است که نشان سرپوش او و اتفاقات تاریخی و کتیبه‌های محوطه هویت او را تأیید می‌کند (هینتس، ۱۳۹۲، ص۱۷۷).

بر سینه‌ی اسبِ سمت راست تصویر به سه زبان پارتی، پهلوی و یونانی [xv] چنین حکاکی شده : "این پیکرهٔ اورمزد بغ" (تفضلی، ۱۳۷۶، ص ۸۴) و به زبان یونانی نوشته شده است " این شمای خدای زئوس است" (همان). بر سینه اسب سمت چپ چنین نقر شده است: "این است پیکر بغ مزداپرست، خدایگان اردشیر شاه شاهان ایران که چهر از یزدان دارد، فرزند خدایگان بابک شاه" (لوکونین، ۱۳۵۰، ص ۳۰۷). در صحنهٔ دیهیم‌ستانی اردشیر بابکان از اهورامزدا در نقش رستم، نوشتهٔ مربوط به اهورامزدا تنها به این موضوع اشاره دارد که

این تصویری است از خدای اهورامزدا، و در مورد اردشیر وجه-نوشتاری ابتدا به نام وی، منصب شاهی، و سپس چهر از یزدان داشتن و نسب خانوادگی وی و پادشاهی پدر او اشاره دارد. از این منظر وجوه نوشتاری و تصویری این نقش‌برجسته همسو و تاییدگر هستند. هویت پادشاه ساسانی بر اساس نمادهای تصویری حتی بدون کتیبه نوشتاری نیز قابل تشخیص است؛ چراکه شاهان ساسانی هر یک کلاه یا تاج مخصوص به خود داشتند و لذا با مقایسهٔ شکل تاج هریک از شاهان بر روی نقش‌برجسته‌ها با سکه‌های دورهٔ ساسانی که دارای کتیبه هستند، می‌توان به راحتی هویت شاه را در نقوش برجسته‌ای که فاقد کتیبه است روشن نمود (دادور و غربی، ۱۳۹۱). اما در مورد سایر پیکره ها و نمادهای تصویری (کرتیر، اردوان و اهریمن) اطلاعات تصویر بیش از نوشتار است؛ بدین ترتیب تصویر محتوایی را منتقل می‌نماید که در نوشتار اشاره‌ای به آن نشده است.



تصویر ۱ . نقش‌برجستهٔ NRS I صحنهٔ دیهیم‌ستانی اردشیر بابکان از اهورامزدا – نقش رستم(URL 1)



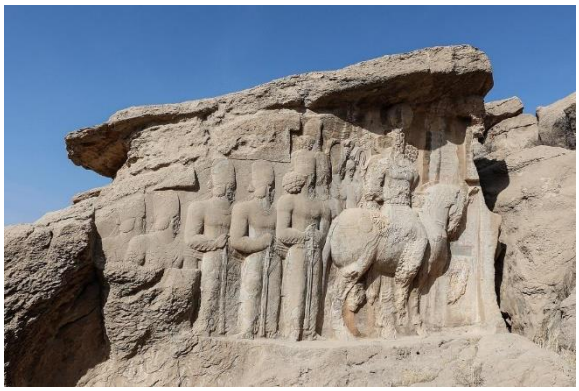
تصویر ۲. نقش‌برجستهٔ هخامنشی DNa - محوطهٔ نقش رستم(URL 2)

تصویر ۳. نوشتار روی سینهٔ اسب اردشیر در نقش‌برجستهٔ NRSI (URL 3)

۳-۲. نقش‌برجستهٔ SNRB I (تصویر۴) در نقش رجب، شاپور همراه با درباریان و خانواده‌اش نقش شده است. در این سنگ نگاره به جز پوشش شاهی و دیهیم افراشتهٔ شاپور نماد مذهبی دیگری به چشم نمی‌خورد. تعداد بالای افراد تصویر، تاکیدی است بر پادشاهی شاپور بر ایران و غیر ایران. وی بر خلاف سایر افراد در تصویر اندکی سرخود را چرخانده و بر نگرندگان نگاه می‌کند. شاپور سوار بر اسب تصویر شده است. گزنفون در مورد اهمیت اسب نزد پارسیان اشاره می‌کند که "یک فرد پارسی آنگاه در زیبایی و اصالت ممتاز است که بر گُردهٔ اسب هنرنمایی کند، به عبارت دیگر، پارسی ممتاز پیاده راه نمی‌رود و بدون اسب خویش در برابر دشمن نمی‌ایستد" (گزنفون، ۱۳۸۸، ص ۱۱۱؛ به نقل از فیروزمندی شیره‌جینی و وثوق بابایی، ۱۳۹۳، ص ۹۵). تنها شخص شاپور در این تصویر بیش برجسته و سواره است و ۹ نفر دیگر پیاده از پی شاهِ سواره هستند که صورتشان مخدوش شده است. همهٔ آن-ها به جز یکی، کلاه گنبدی شکل ساسانی بر سر دارند. شخصی با تاج کوریمبوس پشت سر شاه ایستاده که احتمالا ملکه است (دادور و غربی، ۱۳۹۱، ص ۱۶۰- ۱۶۱). سه نفر از آنان در حالت تمام قامت نشان داده شده‌اند و دست بر قبضهٔ شمشیر دارند (دادور و غربی،۱۳۹۱، ص ۱۶۱؛ جوادی و آورزمانی، ۱۳۷۸، ص ۹۸) با توجه به نشان‌های روی کلاه، این افراد را پسران شاه به ترتیب موقعیت و مقام می‌دانند. نکتهٔ

قابل توجه دست به قبضهٔ شمشیر بودن این سه نفر است و در عین حال نوک شمشیر پسران به سمت زمین و نشان از فرمانبرداری آن‌ها، آمادگی‌شان در جنگندگی و تأکید بر پایگاه سیاسی شاپور و حمایت و برتری اوست.

به خط پهلوی، پارتی و یونانی بر سینه اسب شاپور اول نوشته شده است: "این پیکرهٔ بغ مزداپرست خداوندگار شاپور شاهنشاه ایران، انیران و غیر ایران از نژاد یزدان، پسر مزداپرست خداوندگار، شاهنشاه ایران اردشیر، از نژاد ایزدان پسر خداوندگار پاپک شاه [است]" (جوادی و آورزمانی، ۱۳۸۷، ص ۱۷۸). هم نوشتار و هم تصویر در این نقش برجسته حول محور وراثت و خاندان سلطنتی است، بنابر این تصویر و نوشتار تاییدگر است. با این حال در این نقش برجسته افرادی از خاندان سلطنتی حضور دارند که در نوشتار نامی از آنها ذکر نشده است؛ از این منظر محتوای تصویر بیش‌نوشتاری است. از طرفی، در نوشتار نیز از پدر و جد پادشاه نام برده شده است که در تصویر حضور ندارند. نوشتار این قابلیت را دارد که از وقایع و افراد در گذشته یاد کند ولی تصویر در اینجا مربوط به زمان حال است؛ در این نمونه رابطه فرا تصویری بین نوشتار و تصویر وجود دارد. همچنین، تبعیت و فرمانبرداری افراد که در زبان بدن و سایر نمادهای تصویری مشخص است، رابطه‌ای فرا نوشتاری با کتیبه این متن دارد- بدین معنا که تصویر جزئیاتی را ارائه می‌دهد که نوشتار قادر به بیان آن نیست.



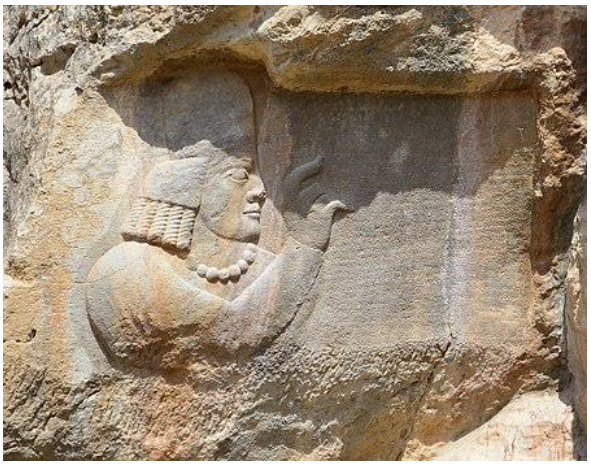
تصویر ۴. نقش‌برجسته‌ی SNRB I، شاپور و همراهان در محوطه‌ی نقش رجب (URL 4)

۳-۳. در نقش رجب نقش‌برجستهٔ KNRb، نیم‌تنهٔ کرتیر نقش شده است (تصویر ۵). این سنگ نگاره به خواست خود کرتیر در محوطهٔ ورجاوند میان تصویر اردشیر اول و بهرام دوم نقش شده است (میرزایی‌مهر، ۱۳۹۷، ص ۹۵). کرتیر انگشت سبابه دست راست خود را به احترام بالا برده [xvi] که نشان از پیمان او بر فرمانبری از پادشاهان ساسانی است. وی در این تصویر گردنبندی مروارید بر گردن دارد. آرایش خاص موها و صورت بدون ریش او همگی جزئی از شخصیت وی به عنوان موبد موبدان است؛ کلاه وی با نشان قیچی معرف موقعیت خاص وی است. کرتیر را باید در شمار اندک افراد، و یا تنها فرد، پنداشت که مجوز نگارش کتیبه در کنار نقش‌برجسته‌ها و دیگر نبشته‌های پادشاهان ساسانی را دریافت کرده‌است (اکبرزاده، ۱۳۸۵، ص ۲۴). این نقش‌برجسته شامل کتیبه‌ای در ۳۱ خط به زبان پهلوی است که در آن کرتیر به معرفی خود و شرح مواضع دینی و سیاسی خویش می‌پردازد و از شاهانی که به آنها خدمت کرده نام می‌برد. نوشتار این نقش برجسته بدین شرح است:

پس من کرتیر در شهر (کشور) به راستی کامکار بوده‌ام و [در برابر] ایزدان و خدایگان، نیک پریستار و نیک کامه بوده‌ام. و من از ایزدان این را نیز در خواست کردم که: اگر یک‌بار ایزدان (یا: ای ایزدان، برایم انجام دهید) من کرتیر را در میان زندگان به ارج جای دهند، سپس مرا در آن سوی (آن جهان)، در جهان گذشتگان، نیز بنمائید و چاره‌ی (راه) [رسیدن] به بهشت و دوزخ را؛ و این نیز به بهانهٔ این کارهای دینی (خدمات) که بدان‌گونه در کشور انجام گرفته است. و نیز به همان بهانه، در آن سوی به من بنمائید، چگونه خواهد بود، به گونه‌ای که من در این باره بی گمان (گستاخ) بشوم، و درست همان‌گونه که از ایزدان خواسته بودم و مرا [پیشتر] بنمود. و نیز مرا بنمایند راه [رسیدن] به بهشت و دوزخ را و چگونگی ارتایی (رستگاری) و دروندی (تبهکاری) را به بهانه‌ی این خدمات (کردگان) پس، بعد از آن که ایزدان، مرا این چیزهای آن جهان درگذشتگان نمایاندند آنگاه، من نیز بدان ایزدان نیک پریستار و نیک کامه‌تر شدم و بر روان خویش رادتر و راست‌تر شدم و نیز به یسناها و [دیگر] کرفه‌گریها که در شهر انجام شده است بس گستاخ‌تر شدم. و آن که این نامه (سنگ-

نبشته) بیند و بخواند، او باشد در برابر ایزدان و خدایگان و روان خویش راد و راست؛ و نیز در [برابر] این یسناها و کرفه-گریها و دین مزد یسنا که هم اکنون در میان زندگان انجام می‌شود، گستاخ‌تر باشد، آن که بی باور نباشد به چیزهای آن جهانی، زیرا او بی‌گمان باور خواهد داشت که بهشتی است و دوزخی است؛ و آن که کرفه‌تر، او به بهشت فراز خواهد شد و آن که در روند است به دوزخ افکنده خواهد شد و آن که کرفه‌کر است و به نیکویی بر کرفه می‌رود، به تن اسنونداش خسروی و آبادی برسد و روان اسنونداش را آرتای (رستگاری) برسد. همانند آنچه به من کرتیر رسید. و من این نامه را بدین بهانه نوشته‌ام تا همان‌گونه که من کرتیر از دیرباز ، بس آذران و مغان وصیت‌نامه‌ها پیمان‌نامه‌های (مربوط) به آذران و مغان (هم‌پیوند) با شهرداران و خدایگان مهر کردم؛ نام خویش را بس گواهی در جاهای (گوناگون) بر وصیت‌نامه‌ها، پیمان‌نامه‌ها و مادیگان (گزارش‌ها) نوشته‌ام، تا آن‌که، فرازتر زمان (آینده) پیمان‌نامه، مادیگان یا وصیت‌نامه یا دیگر نبشته‌ای را ببینند، او بداند که من آن کرتیرم که شاپور شاهان شاه " کرتیر موبد و هیربد" نام کرد و هرمزد شاهان شاه و بهرام شاهان شاه شاپورگان "کرتیر موبد هرمزد" نام کردند و بهرام شاهان شاه بهرامگان "کرتیر موبد بخت روان (سعادتمند) بهرام و هرمزد" نام کرد. نوشته شد [بدست] بُختک، دبیر کرتیر خدای. (اکبرزاده، ۱۳۸۵، ص ۵۴-۵۵).

تصویر و نوشتار در نقش‌برجستهٔ KNRb نقش رجب پیوندی توسعه‌گرایانه دارند. کرتیر به عنوان پیشوای مذهبی ساسانیان از نمادهای فر همانند پادشاهان برخوردار نیست، ولی پوشش او (گردنبند مروارید و سرپوش با نقش قیچی) نشانگر جایگاه ویژه‌اش در دربار ساسانی است. هینتس معتقد است قیچی یعنی اینکه کرتیر قاضی کل کشور بوده و می‌توانسته در همهٔ امور قضایی کشور برّا باشد؛ بدین معنی که رأی قطعی بدهد (هینتس، ۱۳۸۵، ص۲۶۲). با این حال نوشتار این نقش‌برجسته اطلاعاتی بس فراتر از تصویر دارد؛ سفر معنوی کرتیر، توصیه‌های مذهبی، پیام برای آیندگان و اشاره به وجود پرستشگاه ها و گزارش‌های دیگر که از فعالیت های کرتیر محسوب می‌شوند، جزو مواردی هستند که در تصویر دیده نمی‌شوند. در انتهای نوشتار نیز "بُختک"- دبیر کرتیر- نام خود را چنین ثبت کرده است: "نوشته شد [به دست] بختک، دبیر کرتیر خدای" (دادور و غربی، ۱۳۹۱، ص۱۶۳). شاید بتوان این اقدام بختک را اولین امضای تاریخ هنر ایران نام نهاد- جایی که نگارندهٔ فرمان و نه صادر کنندهٔ آن نام برده شده است. با این حال تصویر بختک در این نقش‌برجسته دیده نمی‌شود و ذکر نام بختک در نوشتار رویکردی برون تصویری دارد.



تصویر ۵. نقش‌برجسته‌ی KNRb در محوطهٔ نقش رجب (URL 5)

۳-۴. نقش‌بیش‌برجستهٔ TBII (تصویر ۶)، واقع در تاق بستان کرمانشاه، بازنمایی پیکره‌ی شاپورII و شاپورIII است که شانه به شانهٔ هم ایستاده با هر دو دست قبضهٔ شمشیر را عمود به سمت زمین نگاه داشته‌اند و به هم می‌نگرند. در سمت راست تصویر کنار پای پیکره به زبان پهلوی نوشته شده: "این پیکر مزدیسن خداوندگار، شاهپور شاهان، شاه ایران و انیران[است]، که چهر از یزدان، پسر مزدیسن، خداوندگار هرمز شاهان، شاه ایران و انیران که چهر از یزدان نوهٔ خداوندگار، نرسی شاه شاهان. و در کنار پیکرهٔ دیگر چنین آورده شده است: " این پیکر مزدیسن، خداوندگار، شاهپور شاهان شاه، ایران و انیران، که چهر از یزدان، پسر مزدیسن خداوندگار، شاهپور شاهان، شاه ایران و انیران، که چهر از یزدان نوهٔ، خداوندگار هرمز شاهان شاه [است].

کریستین سن به نقل از هرتسفلد علت ساخت این تصویر را به منظور ردّ حقانیت اردشیر در جانشینی شاپور دوم می‌داند (جوادی و آورزمانی، ۱۳۸۷، ص۹۹ – کریستین‌سن، ۱۳۶۸، ص۳۴). شاپور سوم با ساخت این نقش‌برجسته علاوه بر بیان

حق خود در جانشینی، بیانیه‌ای در نامشروع بودن پادشاهی اردشیر صادر و ثبت کرده است. در این اثر تنها نشانه‌های مشروعیت دینی نوارهای افراشته از تاج دو شاه و پوشش آنان است.

در این نقش برجسته نوشتار و تصویر مؤید هم و مؤکد بر حق سلطنت از طریق وراثت است. تصویر و نوشتار در این نمونه، همسو و تاییدگر هستند. هر چند نوشتار از افرادی نیز نام می‌برد که در تصویر حضور ندارند و تصویر جزئیاتی را نشان می‌دهد که در نوشته نیست؛ جهت نگاه شاپور دوم و انگشت اشاره او تأکید بر حق وراثت شاپور سوم دارد که قدرت را شانه به شانه به او منتقل می‌کند و هدف شکل‌گیری این اثر را به کمال به انجام می‌رساند.

تصویر۶. نقش‌بیش‌برجستهٔ TBII، شاپور دوم و شاپور سوم در تاق بستان (URL 6)

۳-۵. آتشدان اَبنون در برمِ دلک[ده کیلومتری شرق شیراز]

در هنگام تعمیر و گسترش صحن امامزاده ابراهیم در سال ۱۳۶۵، کشف گردید و اکنون در باغ نارنجستان شیراز قرار دارد (تفضلی، ۱۳۷۸، ص ۸۴). بر چهار وجه این آتشدان پنج چهره تصویر شده و زیر هریک نام و عنوان صاحب صورت آمده است:

الف: اردشیر شاهنشاه؛ ب: شاهپور شاهنشاه؛ ج: ابنون، وزیر تشریف حرمسرا؛ د: اسپیز وزیر دربار و وهنام فرمدار.

بالای آتشدان چنین نوشته شده است:

این آذرگاه را اَبنون، وزیر تشریفات حرمسرا، فرمود که بسازند و نخست فرمان دادیم که اگر مرا دست دهد پس آنگاه آتشی (آتشکده‌ای) در اینجا بنشانم. پس وقتی که در سال سوم (سلطنت) شاهپور شاهنشاه آنگاه که رومیان به پارس و پهلَو (پارت) آمدند (حمله کردند)، پس من در اینجا با شادی تمام در حال نیایش بودم. پس هنگامی که شنیدم که رومیان آمده‌اند پس من از ایزدان درخواست کردم که اگر شاهپور شاهنشاه چیره (و پیروز است) و رومیان زده شوند(شکست بخورند) و (روزگارشان) بدتر بشود و به‌گونه‌ای که به بندگی ما بیافتند، پس بشتابم تا آتشی در اینجا بنشانم. پس هنگامی که شنیدم که رومیان رسیده‌اند و شاهپور شاهنشاه آنها را زده‌است (شکست داده است) و آن‌ها را به (روزگار) بدتری دچار کرده‌است. پس این آتش را در اینجا بنشاندم و آن را "پناه شاهپور ابنون" نام بکردم (زرشناس، ۱۳۹۷، ص ۱۹۰- ۱۹۱).

آتشدان ابنون در بخشی از نوشتار که زیر هر وجه تصویری آن نقر شده است ارتباطی همسوگرایانه را به نمایش می‌گذارد. درکتیبهٔ بالای آتشدان جزئیاتی درباره بنای آتشدان ذکر شده است که در تصویر هیچ نشانی از آن دیده نمی‌شود و لذا نوشتار در این نمونه کارکردی فزون تصویری دارد.

الف-تصویر اردشیر بابکان

ب-تصویر شاپور یکم

ج-تصویر ابنون

د-تصویر اسپیز وزیر و بهنام فرمدار

تصویر ۷. آتشدان ابنون، نگهداری شده در باغ نارنجستان شیراز (URL 7)

۴. بحث

نقش برجسته‌های ساسانی برای درک ایدئولوژی این سلسله بسیار مهم هستند و پادشاهان را در نقش‌ها و اقدامات مختلف به تصویر می‌کشند. هدف اصلی این نقش‌برجسته‌ها نمایش فر (شکوه ایزدی) است(Soudavar, 2012, p. 31). سودآور تصاویر در نقش‌برجسته‌های ساسانی را رمزگان نمادین رسمی دربار می‌داند، که معانی چند و لایه و پیچیده در ارتباط با مشروعیت سلطنت را ترویج می‌کردند (Soudavar, 2009, pp. 18-20). در نقش‌برجسته‌های سنگی ساسانی این مفاهیم صرفا به واسطه تصاویر بازنمایی نشده‌اند. در بسیاری از نمونه‌های پژوهش حضور نوشتار به سه زبان مختلف نشان از اهمیت انتقال محتوای کلامی دارد، هر چند که به صورت ضمنی نیز تاکیدی است بر قابلیت تصویر به عنوان زبانی بدون مرز. با این حال، به نظر می‌رسد که در نقش‌برجسته‌های ساسانی نقش نوشتار و تصاویر به یک اندازه نبوده است. اگر نمونه‌های پژوهش به دو گروه کلی نقش برجسته‌های پادشاهی (نمونه‌های ۱، ۲و ۳) و مذهبی (نمونه‌های ۴ و۵) تقسیم شوند، مشخص می‌گردد که در نقش برجسته‌های پادشاهی بیشتر بر تصاویر و در نقش‌برجسته‌های مذهبی بر نوشتار متکی بودند. جدول ۱، ضمن خلاصه سازی یافته‌های پژوهش، انواع برهمکنش تصاویر و نوشته‌ها در نمونه‌های پژوهش را مشخص می‌کند. شایان ذکر است که انواع مختلفی از تعامل کلمات و تصاویر در هر یک از نقش‌برجسته‌های سنگی مورد مطالعه قابل تشخیص بود که در جدول ۱ به ذکر گونهٔ اصلی این برهمکنش که کارکرد ویژهٔ متن را می‌سازد اکتفا شده است.

جدول۱. گونه‌شناسی برهمکنش تصویر و نوشته در نمونه‌های پژوهش (نگارندگان)

شماره	عنوان نقش برجسته	موضوع نقش برجسته	محتوای بخش نوشتاری	محتوای بخش تصویری	نوع برهمکنش
۱	NRS I	دیهیم ستانی اردشیر شاه از اهورا مزدا	معرفی سوژه های اصلی تصویر (اهورامزدا و اردشیر شاه) مشروعیت دینی پادشاه مشروعیت سلطنت از طریق وراثت	نمایش جایگاه پادشاه در کنار اهورامزدا مشروعیت دینی پادشاه قدرت نظامی حکومت حمایت نهاد دینی از حکومت	تصویر اطلاعاتی را ارائه می‌دهد که نوشتار درباره آن سکوت کرده است (فزون نوشتار).
۲	SNRB I	شاه و درباریان	معرفی شاپور اول به عنوان پادشاه ایران و غیر ایران (وسعت قلمرو حکومت شاپور اول) مشروعیت دینی پادشاه مشروعیت سلطنت از طریق وراثت	موقعیت ویژه و ممتاز پادشاه با تاکید بر نمادهای فر و مهارت های رزمی حمایت خاندان سلطنتی و وارثان سلطنت حمایت ملکه	تصویر و نوشتار همسو مکمل هست، با این حال نوشتار کارکردی فراتصویری و تصویر عملکردی برون نوشتاری (نوشتار شمای کلی ارائه می‌دهد که تصویر جزئیات آن را نشان می‌دهد) نیز دارند.
۳	TBII	جانشینی شاپور سوم بعد از شاپور دوم	مشروعیت سلطنت بر اساس وراثت تاکید بر وسعت پادشاهی ایران در زمان دو پادشاه	مشروعیت سلطنت بر اساس وراثت (تایید سلطنت شاپور سوم توسط شاپور دوم)	تصویر و نوشته همسو هستند، با این حال تصویر کارکرد بیش نوشتاری دارد و جزئیاتی را ارائه می‌دهد که در نوشتار نیست.
۴	KNRb	کرتیر	معرفی جایگاه ویژه کرتیر به عنوان پیشوای روحانی روایت سفر معنوی کرتیر موقعیت ممتاز کرتیر در دربار ساسانی توصیه های دینی برای مخاطبان حاضر و آیندگان	مشخصه های ظاهری کرتیر با تاکید بر جایگاه او در دربار	نوشتار کارکردی فرا تصویری دارد، چرا که اطلاعاتی ارائه می‌دهد که قابلیت تصویرسازی ندارد.
۵	آتشدان ابنون	بنای آتشدان	روایت بنای آتشگاه اشاره به پیروزی شاپور بر روم	چهره‌نگاری افراد (بانیان آتشگاه)	نوشتار اطلاعاتی را ارائه می‌دهد که در تصویر هیچ اشاره ای به آن نشده است و لذا کارکردی فزون تصویری دارد.

نتیجه‌گیری

نقش‌برجسته‌های سنگی دوره ساسانیان، به‌عنوان اسناد تاریخی و فرهنگی، بازتاب‌دهنده تداوم و تحول زبان نمادین حکومت ایران باستان در تعامل با رویدادهای تاریخی و ارزش-های ایدئولوژیک این دوره‌اند. این آثار رسانه‌ای ماندگار و تأثیرگذار برای انتقال مفاهیم سیاسی، دینی و مشروعیت‌ساز به مخاطبان بودند. پژوهش حاضر با رویکردی درون‌نگر به تحلیل تعامل تصاویر و نوشتار در نقش‌برجسته‌ها به‌مثابه رسانه‌های تصویری-کلامی پرداخته و نمونه‌ها را در دو گروه اصلی طبقه‌بندی کرده است: اول) نقش برجسته‌هایی که موضوع اصلی آنها سلطنت است؛ دوم) نقش برجسته‌هایی که موضوع اصلی آنها دینداری و مناسک مربوط به آن است.

در گروه اول (نمونه های ۱، ۲ و ۳)، بخش تصویری با بازنمایی پیکر شاه به عنوان مرکز ثقل تصویر غلبه دارد. نوشتار در این نمونه‌ها مختصر و کارکرد آن محدود به ذکر نام افراد است؛ هرچند در القابی که به افراد نسبت داده می‌شود (شاه ایران و انیران؛ چهر از یزدان، فرزند...) بر پایه‌های مشروعیت سلطنت تاکید می‌شود. بخش نوشتاری این نقش‌برجسته‌ها غالباً به سه زبان پهلوی، پارتی و یونانی نوشته شده است که نشان از مخاطب‌آگاهی متولیان فرهنگی عصر ساسانی دارد. تصاویر در این نمونه‌ها کارکردی فزون نوشتاری (در نمونه یک متن نوشتاری هیچ اشاره‌ای به پیروزی اردشیر بر اردوان نکرده است، ولی این روایت در تصویر دیده می‌شود)؛ برون نوشتاری (در نمونه ۲ نوشتار به پادشاهی اردشیر بر اساس وراثت ارجاع دارد و در تصویر پسران اردشیر را به دنبال او می‌بینیم که نشان‌دهنده تداوم پادشاهی و نژاد است)؛ و بیش‌نوشتاری (در نمونه ۳ نوشتار اردشیر سوم را به واسطهٔ رابطهٔ فرزندی با اردشیر دوم مرتبط نموده است و تصویر با جزئیاتی از حرکات بدن پیکره‌ها حق سلطنت اردشیر سوم به واسطه تایید اردشیر دوم نشان می‌دهد) دارند.

در گروه دوم (نمونه‌های ۴ و ۵)، تصاویر و نوشته‌ها کم‌ترین ارتباط را با هم دارند و بخش نوشتاری از وجه تصویری جلو افتاده است. هر چند در این دو نمونه هم حضور پادشاهان ساسانی برقرار و پررنگ است، ولی موضوع اصلی جایگاه نهاد دین و مناسک مربوط به آن در نظام سلطنت ساسانیان است. تصاویر در این نمونه‌ها فقط مشخصه‌های ظاهری افراد را با نمادهای نژاد و دین‌داری در پوشاکشان نشان می‌دهند. نکته جالب در این نمونه‌ها تک زبانه بودن کتیبه‌های دینی است؛ به گونه‌ای که به نظر می‌رسد مخاطب این کتیبه‌ها صرفا پیروان دین بودند که انتظار می‌رفت توانایی خواندن نوشته‌ها را داشته باشند. در نقش برجسته کرتیر حتی به مخاطبان آینده نیز اشاره شده است؛ ذکر دلیل ثبت این متن در کنار وجود نام مکتوب کننده گزارش در بخش نوشتاری، از نکات منحصر به فرد این نمونه است. رابطه تصاویر و نوشتار در این دو نمونه از نوع فراتصویری است، چراکه نوشتار اطلاعاتی را ارائه می‌دهد که تصویر قادر به ارائه آن نیست. این رویکرد با منع تصویرگری در ادیان متشرع همخوانی دارد؛ مفاهیم مربوط به عالم الهی غیر قابل رویت در تصویرگری دینی نظام تصویری ساسانیان جایی ندارد-هرچند که شمایل اهورامزدا و آناهیتا در نقش‌برجسته‌های ساسانی بازنمایی شده است.

تحلیل این نمونه‌ها نشان می‌دهد ساسانیان با آگاهی از ظرفیت‌های رسانه‌ای، از ترکیب نمادهای تصویری و روایتهای نوشتاری برای تثبیت مشروعیت حکومت، نمایش پیوند نژادی-دینی و ترویج ایدئولوژی سلطنتی بهره می‌بردند. در نقشبرجسته‌های مرتبط با سلطنت، تصویر نقشی فراتر از متن ایفا می‌کند و روایت‌های تاریخی-اسطورهای را بازمی‌تاباند، درحالی‌که در نمونه‌های دینی، متن به‌عنوان مکمل تصویر، مفاهیم غیرقابل نمایش بصری را شرح می‌دهد. این تمایز، نشان‌دهنده انعطاف ساسانیان در به‌کارگیری رسانه‌های تصویری-کلامی متناسب با اهداف سیاسی و دینی است. یافته‌ها مؤید آن است که ساسانیان با درک تفاوت‌های کارکردی زبان تصویر و کلام، از این رسانه نه‌تنها برای ارتباط با معاصران، بلکه برای ثبت تصویری ماندگار از هویت و اقتدار خود در تاریخ بهره بردند.

پی‌نوشت

[i] مجسمه‌ی اجرا شده بر روی سطح (معمولاً دیوار) به نحوی که پیکرها، تا اندازه‌ای از این سطح بیرون آیند. برحسب آنکه برآمدگی حجم‌ها کم یا زیاد باشد، "نقش کم‌برجسته" یا "نقش پربرجسته" حاصل می‌شود. (پاکباز، ۱۳۸۷، ص ۵۹۸).

[ii] Perry Nodelman

[iii] Walther Hinz (1906-1992)

[iv] با این‌حال کتیبهٔ ابنون در آن قرار ندارد. و در مورد نقش‌برجسته-ی پیروزی شاپور بر امپراتوران روم نیز مکان اشتباه ثبت شده است. این نقش‌برجسته در نقش رستم فارس قرار دارد.

[v] Intrinsic

[vi] از منظر زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی "متن" را هر مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌دانندکه در قالب یک سیستم دلالت‌گر معنادار کنار هم قرارگرفته و می‌تواند شامل بر نوشتار، گفتار، تصاویر و حتی رسانه-

کرتیر موبدان موبد" تالیف داریوش اکبرزاده (۱۳۸۵). همچنین پژوهش گشتاسبی اردکانی(2023) با عنوان Solving the Mystery of Mowbed Kirdīr's Journey to Heaven در مورد یافته‌های موجود در رگ بی‌بی افغانستان اطلاعاتی در خور ارائه می‌دهد.)

[ix] Korymbos تزئین گوی شکل موها مزین با جواهرات که در بالای تاج پادشاهان ساسانی قرار می‌گرفت (Canepa, 2009, 324).

[x] Heraldic در واژه‌نامه وبستر به عنوان روشی برای آراستن و تعبیه‌ی نشان‌های نظامی و ثبت و شناسایی نژاد بر روی لباس معرفی شده است.-https://www.merriam-webster.com/dictionary/heraldic

[xi] سنت رایج در نقش‌برجسته‌های ساسانی، سیطرهٔ کامل حاکمیت شاه بر تمامی صحنه‌است و هیچ چیز نباید بالاتر و برتر از وی نشان داده شود. این موضوع حتی در مواجهه با نمایش ایزدان نیز رعایت شده‌است. از این‌رو مشاهده می‌شود که در تمامی نقش‌برجسته‌های ساسانی با وجود همسانی‌ای میان شاه و سایر ایزدان در نهایت افسر شاهی است که در ترازی بالاتر از همهٔ پیکره‌ها قرار دارد و حتی گاه محدوده‌ی تصویر را نیز می‌گشاید و بیرون می‌زند (محبی و همکاران ۱۳۹۲، ۱۸).

[xii] گل نیلوفر در اساطیر ایران و هند تصویری از مادینه ی هستی، آفرینش و خلوص تجسم یافته است. در روایات کهن ایران گل نیلوفر (لوتوس) را جای نگه داری تخمه یا فر زرتشت، که در آب نگه داری می شد، می دانستند و از این رو، نیلوفر با آیین مهری پیوستگی نزدیک می یابد (آموزگار و تفضلی، ۱۳۷۰، ۸۱)

[xiii] شیر همواره از مهم‌ترین کهن الگوها در میان ایرانیان به شمار آمده است. در ایران شیر که همیشه در کنار پادشاهان بوده، به صورت یک نماد سلطنتی در آمد و نشانه‌ای شد از شجاعت و قدرت (اتینگهاوزن، ۱۳۵۷). هنوز در باور عامّ شیر رمز شهریاری است، چونان که در خواب‌گذاری همواره شیر به شاه تعبیر می‌شود (دمیری، ۱۲۷۵، ۸).

[xiv] گیاه برسُم نمایندهٔ حضور عنصر اهورایی گیاهان و ایزد امُرتات در مراسم دینی و ابزاری برای برپایی جشن آفرینش گیاه بود. شاهان ساسانی با ترسیم تندیس برسُم در مراسم تاجستانی، از یک‌سو، قدرت‌بخشی اهورامزدا به شاهان ساسانی را در معنا و مفهوم سیاسی مشروعیت‌یابی به نمایش در می‌آورند و از سوی دیگر، با استفاده از برسُم در مراسم تاجستانی، جایگاه شاهِ دارنده‌ی مقام روحانی از نوع روحانیت اهورامزدا را نمایش می‌دادند (میرزایی، میرزایی رشنو ، ۱۳۹۶، صص ۱۲۳-۱۳۴).

های چندوجهی مانند فیلم و نقاشی شود. احمدی (۱۳۹۱) در کتاب "از نشانه‌ای تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری" چنین بیان می‌کند که نخستین نکته‌ای که با شنیدن واژه‌ی متن و برابر لاتین آن Textus به یاد می‌آید متن نوشتاری است. بسیاری از ناقدان حتی زمانی که متن را به آثار گسترش می‌دهند، باز پایه‌ی اصلی تعریف را "متن نوشتاری" می‌دانند. وی پس از ارجاع به لغتنامه‌ها و نقل اینکه ریکور متن را "ثبت هرگونه سخن در نوشتار" می‌داند اذعان می‌دارد که با تکیه بر نظر ریکور و گسترش آن می‌توان گفت که متن ثبت هرگونه سخن است در نظام نوشتاری (دیداری؛ فضایی، گرافیک) و در نظام آوایی و به گونه‌ای کلی در هر نظام نشانه‌شناسی و یا در ترکیبی از این نظام‌ها (همان، ۱۹۱-۱۹۰). بنابراین تعاریف، پژوهش پیش‌رو در استفاده از نظریهٔ نودلمن "وجه نوشتاری" را جایگزین ترجمه کلی کلمهٔ "متن" به جای Text می‌کند و در برابر آن در تحلیل نقشبرجسته‌ها "وجه تصویری" را قرار می‌دهد.

[vii] در «فرهنگ معین » آمده است : دیهیم نوار مخصوصی بود که گرد تاج پادشاه ایران بسته می شد (معین، ۱۳۶۰، ج ۲ ، ۱۶۰۳). ردپای دیهیم را در آیین مهر و در زمان پارت ها می توان دنبال کرد؛ و آن سربند رشته مانند پارتیان است که معمولاً از آن به داهم/ دادم (فارسی نو: دیهیم) یا معادل یونانی دیادم Diadem یاد می کنند. ساسانیان ترکیب سربند و نوارهای مواج را به عنوان نماد جدیدی از اعطای نشان بکار می بردند. به تصویر کشیدن سربندهای حلقه ای نشان از تمایل به تقلید حلقه قدرت (حلقه عهد و پیمان) دارد. بر ظروف سیمین ساسانی نیز نقوشی از شاهان و ایزدبانو آناهیتا دیده می شود که دیهیم (نوار مواج) بر گردن و تاج آنان نمایان است و به لحاظ فرم و عملکرد جایگزین همان دیهیم پارتی است (Soudavar, 2003, 31-37).

[viii] Kirdīr: هرتسفلد بر اساس سنگ‌نوشته‌های کرتیر وی را موبد موبدان The high priest ، قاضی القضات High judge و شهردار پارس Governor of Pars معرفی می‌کند. از وی چهار سنگ نبشته باقیمانده، در نقش رجب (KNRB)، نقش رستم (KNRm)، سرمشهد(KSM)، و بر کعبه‌ی زردشت (KKZ) به‌جا مانده است (Herzfeld, 1935, 101-102). وی موبدی است که همزمان با سلطنت هفت پادشاه ساسانی (اردشیر بابکان، شاپور یکم، هرمز یکم، بهرام یکم، بهرام دوم، بهرام سوم و نرسه) می‌زیسته است. (برای اطلاعات بیشتر مراجعه کنید به"سنگ نبشته های

- زرشناس، زهره. (۱۳۹۷). *جشن‌نامه دکتر بدرالزمان قریب*. تهران: انتشارات طهوری.
- سامی، علی. (۱۳۸۹). *تمدن ساسانی* (ج. ۲، چاپ دوم). تهران: انتشارات سمت.
- سعیدی، فرخ. (۱۳۷۸). *راهنمای تخت جمشید، نقش رستم و پاسارگاد* (چاپ دوم). تهران: مؤسسه فرهنگی انتشاراتی پازینه.
- فیروزمندی شیره جینی، بهمن؛ وثوق بابایی، الهام. (۱۳۹۳). نمادشناسی نقوش جانوری در هنر ساسانی. *پیام باستان‌شناس*، ۱۱(۲۱)، صص ۹۳–۱۰۸.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۵۰). هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی (ب. فره‌وشی، مترجم). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- محبی، حمیدرضا؛ حاتم، غلامعلی؛ آشوری، محمدتقی. (۱۳۹۲). رفتارشناسی پیکره انسانی در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ساسانی. دوفصلنامه علمی-ترویجی پژوهش هنر، ۴(۷)، صص۱۵۷–۱۸۲.
- موسوی حاجی، سید رسول؛ سرفراز، علی‌اکبر. (۱۳۹۶). *نقش‌برجسته‌های ساسانی*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- میرزایی، علی اصغر میرزایی؛ رشنو محمد. (۱۳۹۶). بررسی تطبیقی برسُم در آثار دینی زرتشتی و نگاره‌های باستانی ایران. الهیات تطبیقی، ۸(۱۸)، صص۱۲۳–۱۳۴.
- نودلمن، پری. (الف). (۱۳۸۹). پیوند واژگان و تصاویر (ترجمه بنفشه عرفانیان). *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ۱۱(۱۵۵)، صص۸۹–۹۵.
- نودلمن، پری. (ب). (۱۳۸۹). رخسار بی پرده (ترجمه بنفشه عرفانیان). *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ۳(۱۵۹)، صص۱۰۰–۱۱۰.
- هینتس، والتر. (۱۳۹۲). *یافته‌های تازه از ایران باستان* (ترجمه پرویز رجبی؛ چاپ چهارم). تهران: نشر ققنوس.
- هنینگ، و. ب. (۱۳۲۹). کتیبه‌های پهلوی (ترجمه محمد معین). *یغما*، ۳(۶)، صص۱–۲۶.

- Amouzgar, J., & Tafazzoli, A. (1991). *The myth of Zoroaster's life*. Babol: Nashr-e Ketabsara. (in persian)
- Avarzmāni, F. (2013). Decoding ritual symbols in the attire of Sasanian kings. *Journal of Art and Civilization of the East*, 1 (1), 33-42. (in persian)
- Canepa, M. P. (2009). *The Two Eyes of the Earth: Art and Ritual of Kingship Between*

[xv] کتیبه‌های شاهی به دو زبان نگاشته شده، یعنی پهلوی و پارتی یا به سه زبان پهلوی، پارتی و یونانی. به نظر می‌رسد که استعمال زبان یونانی به منزله زبان سوم در حدود اواخر سلطنت شاپور اول متروک شده‌باشد. بدیهی است که انتخاب زبان‌ها از این نظر به‌عمل آمده‌است که هر رهگذار بتواند یکی از آن‌ها را بخواند. بنابراین پهلوی برای پارسیان، پارتی برای شمال ایران، و یونانی که آنگاه حکم زبان بین‌المللی را داشت برای مردم دیگر نوشته شده است (هنینگ، ۱۳۲۹، صص ۱۷-۱۹).

[xvi] در فرهنگ دوره‌ی ساسانی، بالاگرفتن انگشت سبّابه در مقابل صورت یکی از نشانه‌های احترام به مافوق بود (حاجی، سرفراز، ۱۳۹۶، ۵۵).

کتاب‌نامه

- آموزگار، ژاله؛ تفضلی، احمد. (۱۳۷۰). *اسطوره زندگی زردشت*. بابل: نشر کتابسرا.
- آورزمانی، فریدون. (۱۳۹۲). «رازگشایی نمادهای آیینی در پوشش شهریاران ساسانی». *فصلنامه هنر و تمدن شرق*، ۱(۱)، صص۳۳–۴۲.
- اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۵۷). *قالیچه‌های شیری فارس* (ترجمه پرویز تناولی و سیروس پرهام). تهران: سازمان جشن هنر.
- احمدی، بابک. (۱۳۹۷). *از نشانه‌های تصویری تا متن* (چاپ هفدهم). تهران: نشر مرکز.
- اکبرزاده، داریوش. (۱۳۸۵). *سنگ‌نبشته‌های کرتیر، موبدان موبد*. تهران: مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی پارینه.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). *دائرةالمعارف هنر* (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک) (چاپ هفتم). تهران: فرهنگ معاصر.
- تفضلی، احمد. (۱۳۷۸). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام* (چاپ سوم). تهران: انتشارات سخن.
- دادور، ابوالقاسم؛ و غربی، عادله. (۱۳۹۱). *مطالعه تطبیقی نقوش برجسته‌ی هخامنشی و ساسانی در ایران*. تهران: دانشگاه الزهرا و انتشارات پشوتن.
- جوادی، شهره؛ آورزمانی، فریدون. (۱۳۸۷). *سنگ‌نگاره‌های ساسانی*. تهران: بنیاد نیشابور و نشر بلخ.
- حسنی، میرزامحمد. (۱۳۹۳). *نقش‌برجسته‌های ساسانی (۲۰۰۴–۱۹۵۰)*. تهران: ققنوس.
- دمیری، کمال الدین محمد بن موسی. (۱۲۷۵). *خواص الحیوان* (چاپ سنگی). تبریز: دکتر عبدالحسین عباس فریدنی اصفهانی.

Rome and Sasanian Iran. University of California Press.
- Goshtasbi Ardakani, P. (2023). Solving the Mystery of Mowbed Kird īr's Journey to Heaven. *Asian Culture and History*, 15(2). https://doi.org/10.5539/ach.v15n2pXX
- Herzfeld, E. (1935). *Archaeological History of Iran*. London: Oxford University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2003). "*Word and Image"*. In R. S. Nelson & R. Shiff (Eds.), Critical Terms for Art History (pp. 51–61). University of Chicago Press.
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2000). "The Dynamics of Picture Book Communication". *Children's Literature in Education*, 31(4), 225-239. https://doi.org/10.1023/A:1026426902123
- Lewis, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. Routledge Falmer.
- Soudavar, A. (2003). "The Aura of Kings: Legitimacy and Divine Sanction in Iranian Kingship". *Iranica Antiqua*, 38, 31-37.
- Soudavar, A. (2009). "The Vocabulary and Syntax of Iconography in Sasanian Iran". *Iranica Antiqua*, 44, 417-460.
- Soudavar, A. (2012). "Looking through The Two Eyes of the Earth: A Reassessment of Sasanian Rock Reliefs". *Iranian Studies*, 45(1), 29-58. https://doi.org/10.1080/00210862.2011.634613
- URL 1: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Irnp١٠٥-Grobowce_Naqsh-E_Rustam.jpg
- URL 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naqsh_Rostam_Dariush.jpg
- URL 3: https://fa.wikipedia.org/wiki/%D٪٩BE%D٨٪B٪١D٪٨٨٪٩D٪٨۶٪٩D٪٨AF%D٨٧٪٩:Inscription_of_Ardeshir_Babakan٢٧٪s_horse_in_Naghsh-e_Rostam.jpg
- URL 4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naqsh-e_Rajab_٠١.jpg
- URL 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naqsh-e_Rajab_٠١.jpg
- URL 6: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naqshe_Rajab_Darafsh_Ordibehesht_٩٣_(١).jpg
- URL 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Naqshe_Rajab_Darafsh_Ordibehesht_٩٣_(١).jpg
- URL 8: https://fa.wikipedia.org/wiki/%D٪٨A٪٢D٪٨AA%D٪٨B٪۴D٪٨AF%D٪٨A٪٧D٨۶٪٩_%D٪٨A٪٧D٪٨A٪٨D٪٨۶٪٩D٪٨٨٪٩D٨۶٪٩