Print ISSN: 2252-0643
Online ISSN: 2676-4601
https://jis.ut.ac.ir/

Journal of Iranian Studies
(JIS)
Vol. 12, No. 2, Autumn & Winter 2022-2023, 59-78

doi 10.22059/JIS.2022.340039.1097

Research Paper

Iconological comparison of the image of the hunting Mithra in the wall painting of Dura-Europos and the Bas-relief of the hunting king in Taq-I Bustan

Mehdi Qadernejad Hamamian[1]✉ | Abdollah Aghaei[2]

1. Corresponding Author, PhD in Art Research, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. Email: mehdi.ghadernezhad@yahoo.com
2. Assistant Professor of Visual Arts, Yazd University, Yazd, Iran. Email: a.aghaie@yazd.ac.ir

Article Info.

Received: 2022/03/05

Accepted: 2022/12/19

Keywords: *Iconology, Hunting, Dura—Europos Wall Painting, Mithraism, Taq–I Bustan Bas relief.*

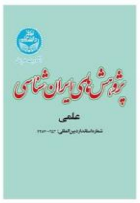
Abstract

Hunting is one of the first acts that mankind has always tried to picture it throughout his history. In ancient Iran, hunting has a religious role and an important function. In the meantime, Mithraism is one of the religions that has perpetuated the notion of hunting through images. One of these images is the scene of hunting if Mithra in the altar of Dura-Europos. We see the repetition of this image in Taq-I Bustan and in the hunting scene of the king. To study the continuity of the hunting scene image (the hunter Mithra to the of the hunter king), Continuity and repetition that somehow implies in the image-icon and is the internal logic of iconology, In the present study, we use this approach. The main question of the present article is why the bas-relief of the hunter-king in the Taq-I Bustan is the continuation or conceptual continuation of the same idea of the hunter Mithra in the wall painting of Dura-Europos? The research method of this article is descriptive-analytical and the materials have been collected through documents and libraries. According to the two images studied, it can be said that the idea of practical hunting is to show the struggle between Mithra- King and to overcome on the evil forces and to show the victory of good over evil, and in this way practices such as teaching the principles of aristocracy, stages of youth-practice, action The victim, killing the boar and its associated symbol, etc. has been done. The iconology of the idea of hunting shows that In addition to having historical, cultural and religio-political value, the concept of hunting has gone beyond its mere meaning, continued over time and has been repeated in the images of different periods, including in Taq-I Bustan.

How To Cite: Qadernejad Hamamian, Mehdi; Aghaei, Abdollah (2023). Iconological comparison of the image of the hunting Mithra in the wall painting of Dura_Europos and the Bas_relief of the hunting king in Taq_I Bustan. *Journal of Iranian Studies*, 12(2), 59-78.

Publisher: University of Tehran Press.

دوفصلنامه پژوهش‌های ایران‌شناسی
دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۵۹-۷۸
دانشکده ادبیات و علوم انسانی



مقالهٔ علمی-پژوهشی

مقایسهٔ شمایل‌شناختی انگارهٔ شکار میترا در دیوارنگارهٔ دوراروپوس و نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان

مهدی قادرنژاد حمامیان[۱]✉| عبدالله آقایی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، تهران، ایران. رایانامه: mehdi.ghadernezhad@yahoo.com
۲. استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشگاه یزد، یزد، ایران. رایانامه: a.aghaie@yazd.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۱۲/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۰۹/۲۸

واژه‌های کلیدی:
شمایل‌شناسی، شکار، دیوارنگارهٔ دوراروپوس، میترا، نقش‌برجستهٔ تاق بستان.

چکیده

شکار از نخستین اعمالی است که بشر در طول تاریخ خود همواره سعی در تصویر آن داشته‌است. در ایران باستان شکار نقش دینی و آیینی داشته و از جایگاه مهمی برخوردار بوده‌است. در این میان، میترائیسم یکی از ادیانی است که به انگارهٔ شکار از راه تصویر کردن آن استمرار بخشیده‌است. یکی از این تصاویر، صحنهٔ شکار میترا در مهرابهٔ دوراروپوس است. تکرار این انگاره را در تاق بستان در صحنهٔ شکار شاه شاهد هستیم. در مقالهٔ حاضر، برای مطالعهٔ استمرار انگارهٔ صحنهٔ شکار (میترای شکارگر به شاه شکارگر)، از رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی استفاده می‌کنیم. باید گفت استمرار و تکرار تصویر، منطق درونی شمایل‌شناسی است. پرسش اصلی مقالهٔ حاضر این است که چرا نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان تداوم یا استمرار مفهومی همان انگارهٔ میترای شکارگر در نقاشی دیواری دوراروپوس است؟ روش تحقیق در این مقاله، توصیفی ـ تحلیلی است و مطالب به طریق اَسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. با توجه به دو تصویر مطالعه‌شده، می‌توان گفت انگارهٔ شکار، عملی با هدف نمایش مبارزه بین میترا ـ شاه و غلبه بر نیروهای شر بوده‌است و در این راه اعمالی چون آموزش اصول اشرافی‌گری، طی کردن مراحل جوانی ـ عیاری، عمل قربانی، کشتن گراز و نماد همراه آن، پیوسته با عمل شکار هستند. مطالعه شمایل‌شناختی انگارهٔ شکار نشان می‌دهد مفهوم شکار در کنار اینکه واجد ارزش تاریخی، فرهنگی، دینی ـ سیاسی است، از معنای صِرف آن فراتر رفته و در طول زمان استمرار یافته و در تصاویر دوره‌های مختلف ازجمله در تاق بستان تکرار شده‌است.

استناد به این مقاله: قادرنژاد حمامیان، مهدی؛ آقایی، عبدالله (۱۴۰۲). مقایسهٔ شمایل‌شناختی انگارهٔ شکار میترا در دیوارنگارهٔ دوراروپوس و نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ایرانشناسی*، ۱۲(۲)، ۵۹- ۷۸.

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران.

CC BY NC

مقدمه

شکار و تیراندازی و اعمال مرتبط با آن جزو امور مورد علاقهٔ انسان و به‌ویژه ایرانیان، از دوران باستان تا روزگار متأخر، بوده‌است. ایرانی‌ها دو اصطلاح را برای اشاره به عمل شکار و مفاهیم مربوط به شکار کردن به کار می‌برند؛ شکار و نخجیر. «نخجیر یا نخچیر که در سال‌های اخیر بیلی، هنینگ و آسموسن دربارهٔ آن به بحث پرداخته‌اند، در گویش‌های خاوری به صورت naxsir به معنی بز کوهی به کار رفته‌است. تحول معنایی این واژه از مفهوم کلی صید به معنی خاص بز کوهی، همانند تحول معنایی واژهٔ فارسی شکار است» (گرشویچ، ۱۳۷۴: ۲۹). واژهٔ دومی، شکار از فارسی باستان سکار مشتق شده به صورت‌ها و وام‌واژه‌های شکارگ، سقر، سکر و... آمده‌است (شاپور شهبازی، ۲۰۱۲: ۵۷۷). همچنین ادبیات کهن سرشار از شواهد بسیار دربارهٔ نقش شکار و شکارگر است که مشهورترین آن داستان بهرام پنجم بهرام گور است که تیری بر گوری انداخت درحالی‌که در چنگال شیر بود.

گذشته از این، انگارهٔ شکار را می‌توان در دیوارنگاره‌ها و مراسم آیینی انسان ایرانی از گذشته شاهد بود. این انگاره از نخستین نقاشی‌های دیواری دوران پارینه‌سنگی در مسیر تاریخ هنر، طی فرایند شکل‌گیری فرهنگ‌های مختلف حضور و استمرار داشته‌است. در دورهٔ هخامنشی و در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، صحنه‌هایی از شکار را شاهدیم که به نوعی یادآور انگاره‌های ایلامی و میان‌رودی (بین‌النهرینی) دربارهٔ عمل شکار هستند. اهمیت شکار در دورهٔ پارتی را نویسندگان کلاسیک تأیید کرده‌اند. منابع ارمنی اشاره دارند که شکار یکی از سه سرگرمی عمدهٔ اشرافی‌گری پارتی بوده‌است (همان: ۵۷۸). در نقاشی دیواری این دوره، مشهورترین نمونه را در آثار به‌جامانده از دوراروپوس[1] می‌بینیم. نقاشی دیواری شکار گراز به دست میترا در دوار (حدود دویست میلادی)، مقدمه‌ای بر نقاشی‌های دیواری ساسانی در موضوع شکار شناخته می‌شود (وائِله، ۲۰۰۴؛ وِنسو، ۱۹۹۶). هرچند ساسانیان نسبت خود را با اشکانیان انکار می‌کنند، در بسیاری از قواعد هنری وامدار آن‌ها بوده و اصول و مضامین آن‌ها را به کار برده‌اند. در شوش، بقایای نقاشی‌هایی در تالار مرکزی به‌جا مانده‌است. تصویر صحنهٔ شکار و شماری حیوان رمیده یا مجروح (گراز و گوزن) در میان دو اسب‌سوار، قابل تشخیص است. گیرشمن این نقاشی را متعلق به نیمهٔ اول قرن چهارم میلادی و متعلق به جایگاه شخصیتی مهم می‌داند (وائِله، ۲۰۰۹). این نقاشی، مضمونی کهن و مرتبط با قدرت شکست‌ناپذیر شاهانه[2] را بیان می‌کند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۹).

---

1. Dura-Europos.

۲. نقاشی و اصولاً تصویر در نسبت با الگوها و اندیشه‌های سیاسی و دینی زمانه و از جمله بازنمایی رویدادهای تاریخی ـ آیینی بوده‌است. در دورهٔ ساسانی هم این قاعده از طریق نقش‌برجسته‌ها و نقاشی‌های دیواری و تصاویر روی ظروف و سکه‌ها انجام می‌شده‌است (برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ این نسبت می‌توان به آثار کناوت و بریان و دیگران رجوع کرد).

همچنین صحنه‌های مربوط به شکار ـ که به زندگی درباری ارجاع می‌دادند ـ در نقش‌برجسته‌ها و ظروف سیمین دیده می‌شدند. گذشته از این، بعضی از محققان ـ ازجمله گیرشمن و پرادا ـ معتقدند که نقش‌برجستهٔ تاق بستان و به‌ویژه نقش‌برجستهٔ صحنهٔ شکار که منظور ماست، زیر تأثیر و نفوذ نقاشی دیواری خلق شده بودند (وائِله، ۲۰۰۹). شیوهٔ توصیف شکارگری آیینی شاه در نقش‌برجسته‌های تاق بستان و دیوارنگارهٔ شوش (تصویر ۱) همانند است و رد و نشان دورا را در آن می‌بینیم.

تصویر صحنهٔ شکار میترا در دورا صرفاً پذیرش تکنیک تصویری پارتی نیست، بلکه یک نقش‌مایهٔ تکراری در جهان ایرانی است: یعنی صحنهٔ شکار که به فرمان پادشاهان سلسله‌های مختلف، حفظ و استمرار یافته‌است. مقالهٔ حاضر می‌خوهد به این پرسش پاسخ دهد که چرا نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان تداوم یا استمرار مفهومی همان انگارهٔ میترای شکارگر در نقاشی دیواری دوراروپوس است؟ هدف ما از طرح این پرسش، پیگیری تداوم و استمرار تصویر و شمایل شاه ـ خدای شکارگر در ایران باستان و مفاهیم تاریخی ـ دینی همراه آن است. در واقع انگارهٔ شکار در ایران از دوران باستان تا دوران ساسانی و از مفاهیم دینی تا مفاهیم سیاسی، از بار معنایی شکار صِرف فراتر رفته و به درون این شمایل ـ واژه در طول تاریخ رسوخ کرده و استمرا و فرایندی تاریخی را به ما نشان می‌دهد. برای مطالعهٔ این مسیر و فرایند و پاسخ به پرسش تحقیق حاضر از روش شمایل‌شناسی[1] اروین پانوفسکی استفاده کرده‌ایم.

پیشینهٔ تحقیق

درخصوص مطالعهٔ نقش شکار در ایران باستان می‌توان به مقالات و کتاب‌های زیر اشاره کرد: مقالهٔ علیرضا شاپور شهبازی (۲۰۱۲) در *دایرةالمعارف ایرانیکا* با عنوان «شکار در ایران در دوران پیش از اسلام» که صرفاً به تحقیق دربارهٔ سابقهٔ عمل شکار در ایران باستان می‌پردازد. مقالهٔ حسام‌الدین جاویدنیا و علی هژبری (۱۳۹۹) با عنوان «مفاهیم نقوش شکار در دورهٔ ساسانی با تأملی بر هنر مردمان پیش از تاریخ» که با نوعی مقایسهٔ تطبیقی، تمرکز بیشتر بر دورهٔ ساسانی دارد.

درخصوص صحنهٔ شکار میترا در دورا و زمینهٔ نقاشی پارتیان، می‌توان به دو متن زیر اشاره کرد: مقالهٔ «تفسیری جدید از شکارگر مهرابه دورا» نوشتهٔ لوسیندا دایروین (۲۰۱۶) که فقط به نقوش به‌دست‌آمده از دورا اشاره دارد و تطبیق انجام نداده‌است. همچنین مقالهٔ «زنان، رقص و شکار: شکوه و لذت زندگی

---

۱. مترجمان و محققان این حوزه، برای واژه‌های Iconology, Iconography, Pre-Iconography معادل‌های شمایل‌شناسی، شمایل‌نگاری، پیشاشمایل‌نگاری را به دست داده‌اند. هرچند برخی نیز مانند بهار مختاریان این معادل‌ها را نادرست دانسته و بر این باورند ترجمه‌های مذکور بار معنایی صحیح این اصطلاح را منتقل نمی‌کند و به همین دلیل آن را ترجمه نمی‌کنند.

دربارهٔ هنر اولیهٔ ساسانی و اشکانی» (۱۴۰۰) در کتاب *شاهنشاهی پارتیان و ساسانیان* نوشتهٔ وستا سرخوش و دیگران.

اما دربارهٔ نقش‌برجستهٔ شکارگاه سلطنتی در تاق بستان، دو مقالهٔ زیر حائز اهمیت هستند: مقالهٔ «شمایل‌نگاری نقش‌برجستهٔ شکار سلطنتی در تاق بستان» نوشتهٔ کاتسومی تانابه (۱۹۸۳) که با وجود صحبت از شمایل‌نگاری نقوش، بیشتر به مطالعهٔ فیگور ـ شمایل‌ها پرداخته و از روش پانوفسکی استفاده نکرده‌است و مقالهٔ «بررسی و تحلیل نقش شکار در دورهٔ ساسانی» نوشتهٔ رضا مهرآفرین و الهام وثوق بابایی (۱۳۹۴) که بیشتر بر نقش ظروف و سکه‌ها تمرکز دارد.

مقالات اشاره‌شده جزو تحقیقات دانشگاهی هستند که درخصوص تصویر شکار و زمینهٔ تاریخی آن بحث کرده‌اند، اما در زمینهٔ مقالهٔ حاضر و موضوع ما، یعنی مطالعهٔ شمایل‌شناختی و ردیابی استمرار تاریخی صحنهٔ شکار، کمتر تحقیقی انجام شده‌است.

روش تحقیق

در پژوهش پیش رو، مطالب به طریق اَسنادی و کتابخانه‌ای گردآوری شده و روش تحقیق، توصیفی ـ تحلیلی است. مبانی نظری مقالهٔ حاضر نیز براساس دیدگاه اروین پانوفسکی و روش سه‌مرحله‌ای او در شمایل‌شناسی (توصیف پیشاشمایل‌نگارانه، تحلیل شمایل‌نگارانه، تفسیر شمایل‌شناسانه) انجام شده‌است. دلیل انتخاب این رویکرد، ویژگی خاص آن در فهم و شناخت مفاهیم و معانی نهفته در آثار هنری است.

۱. رویکرد نظری: شمایل‌شناسی پانوفسکی، راهی برای تحلیل تصویر

رویکرد شمایل‌شناسی، امروزه تبدیل به یکی از مهم‌ترین روش‌های مطالعهٔ هنر، به‌ویژه در حوزهٔ تاریخ هنر، شده‌است. شمایل‌شناسی در مقام یکی از حوزه‌های مطالعاتی تاریخ هنر، در مواجهه با آثار هنری درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش رایج است که موضوع یا محتوای اثر هنری چیست؟ البته ریشه‌های این رویکرد را باید در سنت «تاریخ فرهنگی هنر» جست. این جریان فکری در قرن نوزدهم ظاهر شد، اما سابقهٔ آن به قبل‌تر برمی‌گردد. رد آن را از آثار جورجو وازاری تا کارهای وینکلمان، بورکهارت، ریگل تا واربورگ می‌توان پیگیری کرد. در این میان، آبی واربورگ دیدگاه شمایل‌شناسی را با در نظر گرفتن پس‌زمینهٔ وسیع‌تری بسط داد. «از نظر واربورگ شمایل‌شناسی باید دربردارندهٔ پرسش‌های اجتماعی ـ تاریخی، روان‌شناختی و سیاسی شود. هنر تنها از پایه توسعه نمی‌یابد و صرفاً تأثیراتی درون یک نظم خاص تاریخی را به وجود نمی‌آورد، بلکه خودش بخشی از سیستم است و آن را تصویر می‌کند» (دایرز، ۱۹۹۵: ۶۷). شمایل‌شناسی در حقیقت فقط یکی از وجوه مرتبط با اندیشهٔ واربورگ و گاه امری حاشیه‌ای

بود. همان‌گونه که گفتیم، شمایل‌شناسی علم «مطالعهٔ تصاویر» است و در ساده‌ترین وجه، یعنی بازشناسی نقش‌مایه‌ها و تصاویر حاضر در اثر هنری (دِآلوا، ۲۰۰۵: ۲۰). پانوفسکی برای نخستین بار شمایل‌شناسی را به‌عنوان روش مطرح کرد. او از سال ۱۹۱۵ در مطالعهٔ علم تصویر در پی محتوای علم هنر در مقابل رویکرد فرمالیستی بود. نزد پانوفسکی شمایل‌شناسی شیوه‌ای برای شرح آثار هنری به کار برده می‌شود. در این شرح، آثار هنری شامل توصیف و تحلیل و تفسیر می‌شود: «اثر هنری باید ابتدائاً به‌مثابهٔ مجموعهٔ ویژه‌ای از اشکال که حامل بعضی معانی هستند تفسیر شود. سپس همچون ترکیبی از داستان‌ها، نمادها، و تمثیل‌ها و دست آخر همچون نشانه‌ای از یک وضعیت در تاریخ فرهنگ و ایده‌ها مطالعه شود؛ در هر مورد تفسیر باید بر اساس دانشی از بسط تاریخی بنیاد یابد» (هاوارد، ۱۹۹۶: ۸۳).

پانوفسکی (۱۹۷۲: ۱۴) در روش شمایل‌شناسی خود، سازه‌های نمادین تصاویر را در سه لایه یا مرحلهٔ مختلف بررسی می‌کند: ۱. محتوای اولیه یا طبیعی؛ ۲. محتوای ثانویه یا قراردادی؛ ۳. معنا یا محتوای ذاتی. ابتدایی‌ترین مرحله، معنای اولیه یا طبیعی است یا «توصیف پیشاشمایل‌نگارانه»، که در آن فرم‌های ناب شناخته می‌شوند. در مرحلهٔ دوم، معنای ثانویه یا قراردادی ـ تحلیل شمایل‌نگارانه ـ شکل می‌گیرد و آن هنگامی است که نقش‌مایه‌های هنری را با موضوعات یا مفاهیم گره می‌زنیم. سطح دوم معنایی سازندهٔ جهان تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌هاست (همان، ۱۹۵۵: ۲۹). شمایل‌شناسی اینجا در پی تحقیق دربارهٔ موضوعات تجسمی، تحول آن‌ها، سنت‌ها و محتوایی است که در خلال سده‌های گوناگون انتقال یافته‌اند. «در سطح سوم که پانوفسکی آن را تفسیر شمایل‌شناسانه می‌نامد، معنای ذاتی یا محتوا جای دارد. این معنا با روشن شدن عوامل اساسی فهمیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ دیدگاه اصلی یک ملت، یک دوره، یک طبقه، یک نحلهٔ فلسفی یا مذهبی به دست فردی است که آن‌ها را توصیف و در یک اثر خلاصه می‌کند» (همان: ۳۰). پانوفسکی با طرح تفسیر شمایل‌شناسانه، مطالعات مربوط به تاریخ هنر را با مطالعات سایر رشته‌های علوم انسانی پیوند می‌زند. نکتهٔ مهمی که باید بر آن تأکید شود، این است که تمام مراحل سه‌گانهٔ شمایل‌شناسی پانوفسکی به‌طور سلسله‌مراتبی سازمان‌یافته‌اند. به این ترتیب، می‌توان نتیجه گرفت که یک رابطهٔ سلسله‌مراتبی میان این سه مرتبه از معنا برقرار است و هر یک از این مراتب سه‌گانه زمینه‌ساز مرتبهٔ بعدی هستند (نصری، ۱۳۹۷: ۳۲). معنای پایینی متضمن در معنای بالاتر از خود است (شین، ۱۹۹۰: ۲۱). پانوفسکی مطالعهٔ آغازین خود دربارهٔ اثر هنری (گام‌های اول و دوم روش شمایل‌شناسانه) را به‌مثابهٔ روشی برای فهم چیز دیگری (گام سوم) به کار برد (هالی، ۱۹۸۴: ۱۷۱).

۲. خوانش شمایل‌شناختی متون تصویری

در اینجا، در نوعی تمرین شمایل‌شناختی، دو اثر ـ تصویر از زمان و مکان‌های متفاوت دربارهٔ عمل شکار

را مطالعه کرده‌ایم. هر دو اثر محتوای مشترکی دارند. نخستین نمونه، یک نقاشی دیواری از سدهٔ دوم میلادی از دوراروپوس است منتسب به میترا (تصویر ۱). اثر دوم نقش‌برجستهٔ صحنهٔ شکار شاه (خسرو پرویز) در تاق بستان است (تصویر ۲). همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، رویکرد این مقاله در مطالعهٔ تصاویر، شمایل‌شناسانه است؛ بنابراین لازم است اشاره شود که ما در تحقیق حاضر بیشتر به مرحلهٔ سوم پرداخته‌ایم، اما بر حسب ضرورت، به سطوح اول و دوم نیز اشارات کوتاهی خواهیم داشت و این روشی غیرمعمول نیست؛ البته مرحله دوم و سوم به کل از هم جدا نبوده‌اند و بعضی از متفکران (مانند ارنست گامبریچ) هم تمایز آشکاری بین آن‌ها قائل نیستند (نصری، ۱۳۸۸: ۳۴).

۲. ۱. پیشاشمایل‌نگارانه: تطبیق صحنهٔ شکار میترا در دورا و نقش‌برجستهٔ شکار شاه در تاق بستان

همان‌گونه که اشاره شد، در این مرحله صرفاً شمایل میترا در دوراروپوس و شاه شکارگر در تاق بستان را توصیف ظاهری می‌کنیم. دربارهٔ تصویر اول، در معبد دورا، صحنهٔ شکار در یک کادر مستطیل‌شکل احاطه شده‌است. گوشهٔ بالای سمت چپ اندکی مخدوش شده‌است. تصویر پر شده‌است از درختان و بوته‌های گیاهان در سمت چپ و راست سوارکار. سوارکار بر تصویر غالب است و درحالی‌که سوار بر اسب است، به تاخت، اسب خود را به حرکت درآورده و در همان حال کمان خود را نیز آمادهٔ پرتاب کرده‌است. او با بدنی ورزیده و چشمانی گشاده، آمادهٔ شکار است. صحنه مملو از حیواناتی در جنب‌وجوش است که در جلو سوارکار و اسب در حرکت هستند، شامل یک مار در زیر پای اسب، یک گراز قوی‌جثه که تیر هم خورده در گوشه پایین کادر سمت راست، دو گوزن تیرخورده، دو غزال/ آهو، یک شیر در پیشاپیش سوارکار.

دربارهٔ تصویر دوم، صحنهٔ شکار در دو قاب شکل گرفته‌است؛ شکار گوزن و شکار گراز. در دیوار سمت راست تاق، شکار گوزن را نشان داده‌اند. قسمت میانی این نقش را در خطوطی محصور کرده‌اند که شبیه حصار شده‌است. صیادان گوزنان را تعقیب کرده‌اند و آن جانوران هراسان از دریچه‌ای که در جانب راست حصار تعبیه شده، به درون حصار می‌جهند. در سمت بالا، پادشاه سواره ایستاده و اسبش مهیای جهیدن است و زنی بالای سر او چتری را افراشته‌است (کریستن‌سن، ۱۳۸۵: ۳۳۵). به روی چوب‌بستی که نردبانی بر آن قرار داده‌اند، زنانی نشسته‌اند که بعضی چنگ می‌نوازند و برخی کف می‌زنند. در زیر آن تصاویر، صورت پادشاه دیده می‌شود که کمان را به زه کرده و در پی جانوران گریزنده، اسب می‌تازد. در قسمت زیرین آن نقش، تصویر دیگری از پادشاه است که اسب را به حالت یورتمه می‌راند و ترکش در دست، از شکار بازمی‌آید (همان: ۳۳۶). نقش دیوار چپ، شکار گراز را نشان می‌دهد. در اینجا تقریباً همهٔ نقش را در خطوطی به شکل قاب محصور کرده و جماعت کثیری از مردمان و جانوران در آنجا ازدحام کرده‌اند. شکارگاه صحنهٔ شکار، مکانی است نیزاری و باتلاقی که ماهی و مرغابی در آن بسیار است. در

جانب راست، پنج صف فیل دیده می‌شود که بر هر یک دو فیلبان، نشسته و به صید گـراز مشـغول‌انـد و گرازان شتابان خود را به میان نیزارها می‌کشند. در وسط نقش، یک جفت کرجی را کـه پـاروزن آن‌هـا از زنان‌اند دیده می‌شود. درست در وسط تصویر، پادشاه با قدی فوق اندازهٔ طبیعی حجاری شده که در قـایق نخستین ایستاده و کمان را به زه کرده‌است؛ زنی در سمت چپ او ایستاده، تیری به او تقدیم می‌کند؛ شاه دو گراز بزرگ را با تیر از پای درآورده‌است (همان: ۳۳۷).

۲. ۲. شمایل‌شناسی

ما در این مرحله در پی مطالعهٔ معانی سیاسـی ـ مـذهبی صـحنهٔ شـکار و اصـول تـاریخی و فرهنگـی استمراریافته در ضمن انگارهٔ شکار هستیم؛ در واقع در سطح تفسیر شمایل‌شناسانه عمل می‌کنیم، اما بین مرحلهٔ شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی نسبت برقرار است و گاهی اوقات از مرحلهٔ سـوم بـه دوم نیـز گـام می‌گذاریم. در روش شمایل‌شناسی، تصاویر و چگونگی شکل‌گیری آن‌ها در تاریخ فرهنگی یک سرزمین، ابزار مطالعه و فهم استمرار ـ تکرار یک فرم هنری هستند. تاریخ فرهنگی یک سرزمین ـ تمدن را اساطیر و زبان و هنر و دین و آیین آن شکل می‌دهند که در یک پیوستگی زمانی ـ مکانی شکل می‌گیرند. «پس روشن است که اسطوره‌ها از این جهت اهمیت زیادی در مطالعات فرهنگ می‌یابند. اسـطوره‌هـا نـه‌تنهـا نمادین‌اند، بلکه توضیح نمادها هم هستند. درواقع، آن‌ها نمادهای روایت‌دار یا داستان‌داری هستند که روند تحول تصویر آغازین به مفاهیم عقلانی را به ما می‌نمایانند» (مختاریان، ۱۳۹۵: ۳۱).

یکی از کهن‌ترین و مهم‌ترین این ادیان که تصاویر مرتبط با شـکار را در بازنمـایی مراسـم دینـی ـ آیینی خود دارد، مهرپرستی است[۱]. دین مهر از نظر وجه استمرار و تکرار تصاویر و فرم‌های نمادین، دارای اهمیت و جایگاه ویژه برای مطالعهٔ حاضر است. ازجمله مواردی که این اهمیت و جایگاه مهر ـ میترائیسم را شاهدیم، مشخصاً در هنر و دیوارنگاره‌ها و موضوع مورد بحـث مـا یعنـی تصـویر صـحنهٔ شـکار شـهر دوراروپوس است. دوراروپوس در ساحل غربی رود فرات و در قلب صحرای سـوریه، پایـه‌ریـزی شـد. از میان بناهای پرستشگاهی شهر دوراروپوس، چهار بنای کنیسه و کلیسا و مهرابه و معبـد بـل دربردارنـدهٔ آثاری از نقاشی هستند. مهم‌ترین موضوعات نقاشی‌ها در مجوعه بناهای دورا شامل صـحنه‌هـای اجـرای مراسم مذهبی و شکار و مراسم تشریفاتی و... است (کرالینگ، ۱۹۵۷: ۳۵۰). اشاره شد که در مهرابـهٔ دورا صحنه‌های گوناگونی یافت شده‌است؛ صحنه‌هایی شامل تصاویر شکار و صحنه‌هـای مـذهبی و خـدایان. همچنین تصاویری از حیوانات و بناها و قایق‌ها (بیرد، ۲۰۱۸: ۱۴۲).

---

۱. مقالهٔ حاضر، در مبانی نظری و در بحث از دین مهر و میترائیسم، متأثر از آرای محققانی چـون ویـدن گـرن و کومون است؛ هرچند آرای آن‌ها نظر غالب نیست و امروزه در بعضی از نظریات آنان تجدید نظر شده‌است.

در این میان، دو صحنه از همه برجسته‌تر و نشان‌دهندهٔ صحنهٔ شکار است و در یکی از آن‌ها فقط یک سوارکار ـ شکارگر تنها نقش شده و در دیگری سوارکار ـ شکارگر و صحنهٔ شکار و حیوانات کامل تصویر شده‌اند. مورد دوم (تصویر ۱) محل بحث و مطالعهٔ ماست. همان‌گونه که اشاره شد، دربارهٔ شمایل میترای در حال شکار، حفاری‌هایی که در معبد دوراروپوس شده، منجر به کشف دو پرده روی دیوارهٔ نمازخانه شده که در آن صحنهٔ شکار میترا نقاشی است. میترا درحالی‌که روبه‌روی خود را نگاه می‌کند، سوار بر اسب دیده می‌شود و در حال کشیدن کمان خویش است. اسب در حال تاخت‌وتاز است. شیری و ماری همراه میترا هستند. میترا تیری را رها کرده که دو گوزن هلالی‌شاخ و دو آهو و یک گراز را از پای درآورده‌است (ورمازرن، ۱۳۹۳: ۱۱۰ـ۱۱۱).

نکته توجه‌برانگیز اینکه حیواناتی که در این صحنه، سوارکار ـ میترا را همراهی می‌کنند، یعنی مار و شیر و گراز و گوزن، در بیشتر نقوشی که در دیگر جاها از میترا تصویر شده، وجود دارند. در استربورکن یک شیر، در نوینهایم یک شیر و یک مار، در روکینگن گراز و گوزن، در سردیکا شیر و گراز دیده می‌شود (همان: ۱۱۰ـ۱۱۲). همچنین در متون و تصاویر ایرانی ـ شرقی این سنت تداوم یافته‌است. واضح است که در دیوارنگارهٔ دورا، مورد ویژگی‌های مکانی که میترا در آن پدیدار شده‌است، نفوذ فرهنگ پارتی نقش آشکاری را ایفا می‌کند وقتی که مهارتی متعاقب سنت زیباشناسی ساسانی در این نقاشی مشاهده می‌شود. هرچند مهم است که دیگر جنبه‌ها را نیز در نظر داشته باشیم: در وهلهٔ اول، صرفاً پذیرش تکنیک تصویری پارتی نیست، بلکه یک نقش‌مایهٔ موضوعی که در جهان ایرانی تکراری است: یعنی صحنهٔ شکار که به دست پادشاهان سلسله‌های مختلف به تصویر درآمده‌است، تکرار آن را در نقوش مختلف و از زمان هخامنشیان می‌بینیم (کومپوس مندز، ۲۰۰۶). می‌دانیم که دورا یک اردوگاه مقدم نظامی بود که تیراندازان پالمیر در آنجا منزل کرده بودند و روشن است که این لشکریان می‌خواسته‌اند شمایل میترا به صورت نگهدارندهٔ جنگ‌افزار آنان منقوش باشد. در صحنهٔ شکار میترا، اضافه بر حراست سپاهیان، میترا در جست‌وجوی یافتن دشمنان خویش و از میان بردن آن‌هاست (ورمازرن، ۱۳۹۳: ۱۱۰ـ۱۱۱). در اینجا، شکارگر ـ میترا و حیوانات، کامل تصویر شده‌اند. از این صحنه، تفسیرهای گوناگونی داده شده‌است. بیشتر تفسیرها این فرض را مطرح می‌سازند که دو لوحه خدای میترا را تصویر می‌کنند. بدون تردید این مسئله ناشی از آن است که مرد سوارکار، با جامهٔ پارتی و کلاه فریجی، شبیه میترا، با دیگر نمونه‌ها از میترای شکارگر سوار بر اسب مقایسه‌کردنی است (دایروین، ۲۰۱۶: ۲۰؛ سینزیانا، ۲۰۱۹: ۲۵۲). و این دیدگاه غالب در میان اکثر باستان‌شناسان و مورخان هنری چون فرانتس کومون[1] نیز هست. کومون اشاره می‌کند که صحنه‌های شکار در دورا شبیه بازنمایی شکارهای سلطنتی پارسی است و نتیجه می‌گیرد که این نقاشی‌ها باید بازتاب ایده‌های ایرانی در مکان‌هایی بسیار نزدیک به مرزهای پارتی باشند (دایروین، ۲۰۱۶: ۲۴).

---

۱. هرچند امروز در نتیجهٔ کشفیات و مطالعات جدیدتر، در بسیاری از آرای کومون تجدید نظر شده‌است.

درخصوص صحنهٔ شکار در تاق بستان نیز می‌توان تداوم و بسط انگارهٔ این دیدگاه را دربارهٔ خدای شکارگر و معانی ضمنی آن دید. در عالم واقع، شکار از سرگرمی‌های تشریفاتی شاهان ساسانی است. بازتاب نمادین این مراسم را در نقش‌برجسته‌های دو دیوارهٔ جانبی مغارهٔ جانبی تاق بستان شاهدیم که در دو صحنهٔ شکار درون پردیس وقوع می‌یابد. گفته می‌شود این شاه، همان خسروپرویز است (پاکباز، ۱۳۸۷: ۲۹). تصویر شاه شکارگر ـ خسروپرویز در تاق بستان، در مرکزیت صحنهٔ شکار قرار دارد. این نقش‌برجسته در کنار نمایش واقعی شکوه و عظمت شاه و به‌جا گذاشتن یک سند تاریخی، بازنمایی و تکرار یک عمل آیینی در طی زمانی تاریخی ـ اساطیری است.

همان‌گونه که اشاره شد، بیشتر تفسیرها دربارهٔ دیوارنگارهٔ دورا مبتنی بر این فرض است که فرد سوارکار میتراست؛ هرچند کسانی مانند سوزان داونی این دیدگاه را رد می‌کنند و معتقدند که نفوذ ایرانی‌ها و سربازان ایرانی در دورا و پالمیر در این زمان دیگر چندان آشکار نبود (دایروین، ۲۰۱۶: ۲۵). داونی معتقد است اهمیت شکارگر پارسی در مهرابهٔ دورا به دلیل عمومیت خدایان سوارکار مسلح در سوریه است؛ به‌ویژه در میان جمعیت سامی سوری ـ میان‌رودانی (بین‌النهرینی). نقاشی‌های به‌جامانده از مهرابهٔ هارته[1]، همچنین دو لوحهٔ مهرابهٔ دورا، اشاره به این دارند که دو شکارگر حاضر در صحنه، نمایانگر خود میترا نیستند، بلکه نمایندگان او، یعنی کاوتس و کاوتوپاتس، هستند. جایگاه این دو شمایل در فضای آیینی مهرابهٔ دورا جایگری آن‌ها را شبیه به موقعیتشان در جهان رومی کرده‌است (همان: ۲۶). آن‌ها تقریباً همیشه در تاورکتونی همراه میتراس هستند و اساساً به صورتی کوچک‌تر از میتراس و با همان لباس (به‌ویژه با کلاه فریجی) تصویر می‌شوند (اولانسی، ۱۳۹۶: ۱۰۲). شایان ذکر است میترای سوار بر اسب و در حال شکار را در جاهای دیگر مانند دیبورگ، استربورکن، نوین‌هایم نیز می‌بینیم که تفاوت‌هایی با دورا دارد. نکتهٔ دیگری که در مطالعهٔ صحنهٔ شکار میترا باید به آن توجه کرد اینکه در انجام هر شکار، مراسم قربانی انجام می‌شده و سفره‌ای نذر خدا می‌کرده و طعام می‌خورده‌اند. در نقش‌برجستهٔ استربورکن و روکینگن و هِدرنهایم، شکار و غذا خوردن با هم مرتبط هستند. در دورا، ضیافت میترا و سُل، یکی از صحنه‌های اطراف محراب را شکل می‌دهند (دایروین، ۲۰۱۶: ۲۸).

۲. ۲. ۱. شکار گراز و نسبت آن با سخت‌جانی و ضیافت و قربانی

به نظر بسیاری از محققان، عمل شکار از عهد باستان همچون نشانی از سرسختی و سخت‌جانی، تصور و تصویر شده‌است. پیکار با جانوران وحشی در دیدهٔ فیلسوفان نشانهٔ فتح جرئت و هوش آدمی و شکست خشونت و توحش بوده‌است. از سوی دیگر، صید حیوانات معنای مذهبی هم داشته و بدون تأییدات دینی

1. Huarte.

ـ آیینی، پیروزی بر جانوران زیانکار ممکن نبوده‌است. لویـبرول (۱۴۰۰: ۳۲۶) معتقد است هـر عملـی در صید ـ شکار، زیر سلطهٔ مجموعه‌ای از روابط عرفانی معین است و این اعمال، بـه بازنمـایی‌هـای جمعـی گروه اجتماعی وابسته‌است: «همهٔ این وسایل [شکار] (وجود جانور وحشی، احتیـاط در هنگـام شـکار و...) حتی اگر ماهرترین شکارچی آن‌ها را به کار گیرد، ناکار آمدند؛ چون این وسـایل بایـد خاصـیت جـادویی داشته باشند، پس باید آن‌ها را با اجرای مناسک ویژه دارای قدرت عرفانی کرد». در این راه، هـر عمـل و هر وسیله بایستی واجد خاصیت ویژهٔ خود باشد و قدرت خود را در درون داشته باشـد. درضـمن، شـکارگر نیز این انگاره را خلق می‌کند.

اشاره شد که تصویر جانوران وحشی در صحنهٔ شکار، نوعی تصویر همان انگارهٔ جـادویی ـ عرفـانی است. در این میان، نقش گراز در صحنه‌های شکار، قدمت زیادی دارد و نشانه‌های آن را در آثـار ایلامـی (هینتس، ۱۳۷۱) و هخامنشی (کخ، ۱۳۸۳) می‌توان دید. با وجود این، نقش گراز و حضـور آن در صـحنهٔ شکار در دورهٔ ساسانی، فراوانی و اهمیت بیشتری دارد. همچنین نقش گراز واجـد بـار دینـی مهمـی نیـز هست. به باور ورمارزن (۱۳۹۳: ۱۱۳) صحنهٔ شکار را باید همچون نمایش نبرد میان میترا و نیروهای شر (وجود گراز در صحنهٔ مزبور قابل‌توجه است) تصور کرد. پس میترا نگاهبان حق و حقیقت است. سـوارکار است و تیرانداز، بدی‌ها را با زوبین خود می‌راند و تیرش همیشه به هدف اصابت می‌کند. هرگاه بـه شـکار می‌رود، اوست که غنیمت به چنگ می‌آورد و در نبرد میان خیر و شر، پیروزی همیشه بـا اوسـت (همـان: ۱۱۳)، اما شکار گراز به دست میترا در دیوارنگارهٔ مورد نظر ما، نشان‌دهنده و مؤید نبرد میان او و نیروهای شر است (وائِله، ۲۰۰۴؛ وِنسو، ۱۹۹۶؛ جیمز، ۲۰۱۹: ۲۸۴)؛ و صحنهٔ ترسـیم‌شـده ایـن موضـوع را روشـن کرده و گویای این امر است.

همان‌گونه که اشاره شد، حضور گراز و شمایل‌های همراه آن یکی از مسائلی است که در اینجـا بایـد بدان پرداخت. این نکته را در *اوستا* نیز می‌بینیم. در اینجا میترا به شکار گراز می‌پردازد. به اعتقاد برخی از محققان، ازجمله ورمارزن و مختاریان، گراز را اغلب در راه اهریمن، سرچشمهٔ بـدی، قربـانی مـی‌کردنـد. شکار گراز به دست میترا در مهرابه‌ها و نقش‌برجسته‌ها و همچنین دیوارنگاره‌ها چـون دورا و روکیـنگن و سردیکا تصویر شده و در متون دینی چون *اوستا* نیز اشاره شده‌است. «گرز ثرتئونـه نیـز گـرز پیروزگـری است که بنا بر یشت نوزدهم، نود و دو، وی در هنگام زدن اژیدهاکه با خود داشت. کرساسپه نیز در یسـن نهم، دهم و یشت پنجم، سی و هفت، گرزرو توصیف می‌شود. نکتهٔ قابل‌توجه در ودا این است که تریته با گرز خویش گراز را می‌کشد. همسانی این کار با کشتن گراز توسط میتره قابل‌تأمل است؛ چه در اوستا نیز گراز را به افتخار اهریمن، منبع شر، قربانی می‌کردند» (مختاریان، ۱۳۸۹: ۱۴۲).

شکار گراز در زمان ساسانیان هم رواج زیادی داشته‌است. به این دلیل که گراز نماد پیروزی بوده، بـر این اساس می‌توان جنبهٔ تقدس و نمادین بودن شکار، دلالت داشتن بر قدرت شاهی و پیروزی خوبی بـر

بدی را از مفهوم شکار در این دوره فهمید. پیش‌تر اشاره شد که در نقش‌برجستهٔ تاق بستان صحنهٔ شکار گراز از صحنه‌های اصلی است و در دیوار سمت چپ تصویر شده که شاه دو گراز را از پا درآورده‌است (کریستن‌سن، ۱۳۸۵: ۳۳۷). همچنین یکی از وجوه ملی و مذهبی دیگر این حیوان را باید در دین زردشتی جست‌وجو کرد، به‌طوری‌که ایزد بهرام در ده هیئت مختلف خود را به زردشت نشان داد که یکی از این صورت‌ها هیئت یک گراز نر بود (بهرام یشت، کردهٔ ۵ ـ بند ۱۵) (پورداوود، ۱۳۷۷: ۱۲۳/۲). در دورهٔ ساسانی، تجسم گراز نر به شکل ایزد بهرام محبوبیت بیشتری داشت. نکتهٔ مهم اینکه در *اوستا* بهرام به شکل گراز، مهر را همراهی می‌کند (مهریشت، کردهٔ ۱۸، بند ۷۰) (همان: ۴۵۹/۱). ازاین‌رو گراز نمادی از نیرومندی نیز محسوب می‌شود. با توجه به این مفهوم، صحنه‌های شکار گراز، علاوه بر معنای خود، نمایشی از قدرت و دلیری شاه و واجد معنایی مذهبی نیز بود.

۲. ۲. ۲. کارویژهٔ آموزش شکار در ایران باستان

عمل شکار یک سرگرمی مطلوب و برجسته و عملی در اساس مرتبط با شاه و اشرافی‌گری ایرانی بود (دایروین، ۲۰۱۶: ۳۰). شاه بایستی از طریق شکار و پهلوانی قدرت خود را نشان دهد و به اثبات رساند. گذشته از این، سنت ایرانی‌ها شکار را همچون بخش مهمی از آموزش شاهزادگان در نظر می‌گرفت؛ برای نمونه، آموزش‌هایی که رستم به سیاوش داد در سوارکاری، تیراندازی با کمان، مهارت‌های مربوط به شکار و... . آموزش جوانان طبقهٔ بالا در دورهٔ هخامنشی را گزنفون و استرابون توصیف کرده‌اند و در این میان شکار و امور مربوط به آن جایگاه ویژه‌ای دارند. همچنین منابع ارمنی اشاره دارند که شکار یکی از سه سرگرمی عمدهٔ اشراف پارتی بوده‌است (شاپور شهبازی، ۲۰۱۲: ۵۷۸). شکار را بهترین آموزش و آمادگی برای جنگ در نظر گرفته‌اند و شاه نه‌تنها رهبر جنگ، که رهبر شکار نیز هست. صحنه‌های شکاری که مورد بحث قرار گرفت، گفته‌های هرودوت را در باب تربیت جوانان و شاهزادگان در ایران باستان به خاطر می‌آورد. هرودوت شرح می‌دهد که تربیت در ایران باستان از پنج‌سالگی کودک شروع و به بیست سالگی وی ختم می‌شده‌است. این نوع تربیت شامل سه مرحلهٔ اساسی بوده‌است: اسب‌سواری، تیراندازی، پرستش حقیقت (ورمازرن، ۱۳۹۳: ۱۱۳). بعدها استرابون و گزنفون نیز در کتاب‌های خود همین نکات را آورده‌اند. در *کوروش‌نامه* گزنفون نحوهٔ پرورش جوانان پارسی را چنین شرح داده‌است: «محوطهٔ بازی وجود داشت که کاخ شاهی و ابنیهٔ حکومتی در آن واقع بود. این میدان به چهار بخش تقسیم می‌شد که بخش نخست از آنِ پسربچه‌ها، دومی جوانان، سومی مردان بالغ و چهارم از آنِ پیرمردان بود. پسربچه‌ها تا ۱۶ یا ۱۷ سالگی به دبستان می‌روند تا خودداری، یعنی انضباط و به اندازهٔ خوردن و آشامیدن را یاد بگیرند. پسربچه نه با مادرانشان بلکه با آموزگاران خود غذا می‌خورند. پس از

آنکه جوانان این آموزش را به انجام رساندند، در سن ۱۶ یا ۱۷ سالگی در طبقهٔ مردان جوان مترتب می‌شوند. این گروه جوانان، آموزش اساسی در شکار و جنگ دریافت می‌کنند که درعین‌حال تمامی تمرینات ورزشی و نظامی را که در کودکی آموخته بودند، ازجمله تیر انداختن و پرتاب نیزه، را ادامه می‌دهند. بدین منوال، مردان جوان ده سال خدمت می‌کنند و بعد وارد طبقهٔ مردان کامل‌عیار می‌شوند، اما کل این آموزش تنها درمورد طبقهٔ نژادگان پارسی صدق می‌کند» (ویدن‌گرن، ۱۳۹۱: ۱۱۶).

این ویژگی، ما را به داستان زندگی جوانی میترادات اوپاتور راهنمون می‌کند: «پسربچه می‌بایست چندی از تعلیمات وضع‌شده از جانب آموزگاران خود را انجام دهد. نخست او را بر اسب سرکش نشاندند که می‌بایست به تاخت نیزه پرتاب کند. وقتی از این آزمون‌ها دلسرد شدند، با زهر آغازیدند؛ زیرا میترادات فراتر از توانایی سنی‌اش اسب را مهار کرد، اما ازآنجاکه او از این امر بیمناک بود، غالباً پادزهر مصرف می‌کرد و خود را در مقابل چنان توطئه‌هایی آن‌سان شکست‌ناپذیر کرده بود که حتی در پیرسالی، زمانی هم که خواست با زهر به زندگی خود پایان دهد، نتوانست. او در هراس بود آنچه را مخالفانش با زهر نتوانستند بدان دست یابند، با اسلحهٔ سرد انجام دهند؛ و ازاین‌رو وانمود کرد که شکارچی مشتاقی است» (همان: ۱۱۸).

وصف دوران کودکی میترادات بزرگ، کاملاً با زمینهٔ پرورش گروه جوانان ایرانی سازگار است. استرابون در وصف آموزش جوانان پارسی می‌گوید که آن‌ها از دزدی امرار معاش می‌کنند. این مورد ما را نه‌تنها به یاد پهلوان بزرگ و رازواره‌های میترا می‌اندازد، بلکه این حق دزدی اصولاً یک ویژگی پابرجای گروه جوانان جرگه‌ای سازمان‌یافته است (همان: ۱۱۷). «قدیمی‌ترین شاهدی که هم از این واژه و هم از این آیین در دست است، اشارهٔ کتزیاس دربارهٔ کوروش جوان است. او کوروش را meirakiskos اسم مصغر از meirakion مشتق از meiras "پسر جوان، نوجوان" خوانده‌است که با mairya مربوط است. کتزیاس گزارش کرده که کوروش با راهزنی زندگی می‌کرد و آستیاگ او را گدای تبهکار می‌خواند. این مطلب در منابع یونانی، تحقیق آلفولدی (۱۹۵۱) دربارهٔ انجمن مردان در دوران هخامنشیان را سبب شده‌است. آلفولدی، با استناد به استرابون، می‌نویسد که جوانان در شرایط بسیار دشواری آموزش داده می‌شدند» (مختاریان، ۱۳۸۵: ۹۳). دربارهٔ واژهٔ میره یا مریه، ویکاندر با بررسی‌های معناشناختی نشان داده‌است که مریه/ مئیریه در جرگهٔ مردان جنگی بوده و به گروه خاصی از اجتماع تعلق داشته و به مرور زمان این ویژگی تغییر یافته‌است. او حتی بر آن است که این گروه، انجمن اخوت مهر و همتاهای زمینی او، فریدون و گرشاسب، را به‌عنوان ایزدان نگهبان خویش ستایش می‌کردند. وی تأثیر این باور را در بندهشن نیز ـ آنجا که نیای فریدون، اسپیان، لقب میرک (merak) دارد ـ نشان می‌دهد (همان: ۹۰). او بنابر شواهد *اوستایی*، می‌گوید که این واژهٔ کهن، در آغاز، معنایی ویژه داشته و در محدودهٔ خاصی به کار می‌رفته و در اصل به معنی «مرد جوان، جوان‌سال، عضو گروه جنگی» بوده و سپس کاربرد آن در این معانی از میان رفته‌است (ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۱۰۳). این جوانان شجاع و راهزن، ما را یاد عیاران می‌اندازند

و همان‌طور که ویدن‌گرن اشاره می‌کند، شیوهٔ آموزش و تربیت آن‌ها جزئی از آیین عیاری و پهلوانی نزد پارسیان و در مسیر آموزش آنان ضروری بوده‌است.

یکی از ویژگی‌های این انجمن ـ طبقهٔ جوانان، چگونگی تشرف به آیین‌های مذکور در صورت‌های اولیه است. ویکاندر به خوبی نشان داده که آیین هوم که یکی از آیین‌های پیش از زردشتی مرتبط با آیین مهرپرستی است، با انجمن مردان پیوند تنگاتگی دارد. (همان: ۱۰۳). میترا و بعد از او مهرپرستان می‌توانستند در این امور الگوی نوخاستگان و جوانان ایران قرار گیرند (همان: ۱۱۳). پیکرهٔ مهر که چند قرن پس از هرودوت در حال سواری و تیراندازی [شکار] در سنگ‌نگاره‌ها آمده‌است، خاطرات مهرپرستان از این خوی پسندیده را از نو بیدار می‌کرده‌است. این مردان جوان «هاوشت» یا «شاگرد» نامیده می‌شدند. «فراز رود، پشوتن درخشان با ۱۵۰ مرد اشو که هاوشت پشوتن هستند و جامهٔ نیک مینویی از سمورد سیاه بر تن دارند... او پیشاپیش به همراه ۱۵۰ مرد می‌دود که هاوشت‌هایی نیرومند و تنومند هستند که به وظیفه و قانون نظر دارند، که چهارشانه و قوی‌بازو هستند[1]» (هدایت، ۱۳۴۲: ۶۱ـ۶۲). ما در اینجا یک صفت دیرینهٔ میترا، قوی‌بازو را می‌یابیم که پیش از این دربارهٔ اهمیتش چون مشخصه‌ای برای نبردگان سخن گفته‌ایم. این اصل کفایت می‌کند تا پلی میان اطلاعات استرابون و سنن کهن ایرانی برقرار کنیم (ویدن‌گرن، ۱۳۹۱: ۱۲۰ـ۱۲۱). این اشاره به جوانان و تربیت آنان، رد و نشان آن در آیین‌های عیاری ـ میترایی و صفات میترا، حکایت از استمرار نیروهای ازلی حاضر در درون یک انگارهٔ بی‌زمان را دارد که درون تصویر به بهترین وجه خود را حفظ کرده‌است. درخصوص موضوع تحقیق حاضر، عمل شکار، استمراربخش و حافظ این انگاره است که جوانان از دوران کودکی در پی آموزش آن هستند.

۳. نقش آیینی ـ سیاسی شمایل شکار در ایران باستان

تصویر کردن انگارهٔ شکار به دست پادشاهان سلسله‌های مختلف و تکرار آن را در نقوش روی دیوارهای کاخ‌ها و مکان‌های مذهبی و ظروف و از پیش از آن در سنگ‌نگاره‌ها شاهد هستیم. واضح است که در دیوارنگارهٔ دورا، نفوذ فرهنگ پارتی نقش آشکاری را ایفا می‌کند. هرچند مهم است که دیگر جنبه‌ها را نیز در نظر داشته باشیم: در وهلهٔ اول، آن صرفاً پذیرش تکنیک تصویری پارتی نیست، بلکه تکرار یک نقش‌مایهٔ موضوعی در جهان اندیشه است؛ یعنی تکرار صحنهٔ شکار. این روند تکاملی انگارهٔ شکار در دوران تاریخی و به‌ویژه دورهٔ ساسانی، به مفهوم فراتر از شکار صرف تبدیل شد. پادشاهان ساسانی خود را نمایندهٔ خدا روی زمین می‌دانستند. شاه، نخستین فرد در مبارزه و جنگ و والاترین مقام حکومت به

---

۱. در کتاب پهلوی *زند وهومن‌یسن* نام پشوتن آمده‌است. پشوتن همان چهرومیان، پسر ویشتاسب، است. نقل‌قول بالا به نقش یاریگر پشوتن در روز رستاخیز اشاره دارد.

حساب می‌آمد (کخ، ۱۳۸۳: ۴۲). ساسانیان معتقد بودند که سلطنت مشیت الهی است[۱] و جنبهٔ الهی مسئولیت شاه بیانگر آن است که سلطنت ودیعهٔ خداوند و شاهنشاه نایب خدا در زمین است. اینکه این قدرت آسمانی در وجود شخص شاه بالاتر است، از پیروزی او در شکار معلوم می‌شد. آن‌ها با تصویر این صحنه در شمایل‌ها و جای‌های مختلف، شمایلی سیاسی ـ مذهبی را استمرار می‌بخشیدند (پوپ، ۱۳۸۴: ۶۷). از نظر مذهبی، نقش شاه این بود که در جایگاه نمایندهٔ خدا بر نیروهای مخرب که در قلمرو سلطنتش فعالیت می‌کردند غلبه کند (هینلز، ۱۳۸۳: ۱۷۷). این انگارهٔ شکست‌ناپذیری از این نظر بود که شاه نمایندهٔ خدا محسوب می‌شد و توانایی نبرد با نیروهای مخالف (حیواناتی چون گراز) را داشت که در صحنهٔ شکار حاضر بودند. هدف القای قدرت شاهانه و بازنمایی نمادین، این مفهوم بود که اینجا نبردی بین میترا ـ شاه و نیروهای شر رخ داده و شکست با نیروهای اهریمنی است.

اشاره شد که شکار، بخشی از آموزش شاهزادگان و شاهان از نوجوانی و نوعی شیوهٔ زیست اشرافی بوده‌است. شکار عملی با هدف نمایش مبارزه بین نیروهای نیکی و بدی و نشان دادن پیروزی نیکی بر بدی بوده و در این راه اعمالی چون قربانی، ضیافت، کشتن گراز نیز انجام می‌شده‌است. اینجا شکار دلالت بر قدرت میترا ـ شاه داشت. در مطالعهٔ حاضر، این معنا را در ضمن استمرا و تکرار صحنهٔ شکار میترا ـ شاه و عمل ـ آیین همراه آن در دوران‌های تاریخی مختلف پیگیری کردیم. در عمل، شکار از میترای دورا تا شاه شکارگر شاهد نوعی تکرار ـ استمرار عملی آیینی ـ سیاسی در یک شمایل ـ انگارهٔ ازلی یعنی شخص شاه ـ خدا هستیم. استمرار، منطق درونی شمایل‌شناسی است. تداوم و استمرار یک انگاره از طریق تکرار عناصر و مفاهیم در طول تاریخ و در ضمن سیر تصویر در طول این زمان شکل یافته‌است. به باور میرچا الیاده، هر آیین، تکرار پاره‌ای از زمان آغازین است و زمان آغازین، چون الگوی هر زمانی به کار می‌رود. آنچه روزی روی داده‌است، پیوسته تکرار می‌شود. بدین ترتیب، الیاده معتقد است که از دیدگاه روحانیت و معنویت کهن، هرگونه آغازی ـ ازلی[۲]، و در نتیجه، مدخلی بر زمان کبیر و بر ابدیت است. در واقع، هر یک از این امور و اعمال مذهبی، تا بی‌نهایت، صورت مثالی، یعنی چیزی را که در آغاز وقوع یافت، یعنی در لحظه‌ای که آیینی و کار و اشارت و حرکتی دینی مکشوف شدند، و عین‌حال در بستر تاریخ نیز به ظهور پیوستند، تکرار می‌کند (الیاده، ۱۳۷۶: ۳۷۱).

---

۱. دربارهٔ ایدئولوژی شاهان ساسانی و اصولاً نسبت دین و سیاست ـ سلطنت شاه در دورهٔ ساسانی می‌توان به منابع زیر رجوع کرد:

کاتوزیان، همایون (۱۳۹۲)، *ایرانیان*، ترجمهٔ حسین شهیدی، تهران، مرکز، صفحات ۵۴ـ۷۰.

دریایی، تورج (۱۳۸۸)، *شاهنشاهی ساسانی*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ققنوس.

Jamsheed Choksy (1992), Sacral kingship in Sasanian Iran ,the Bulletin of Asia Institute. Pp 35-41.

2. illud tempus.

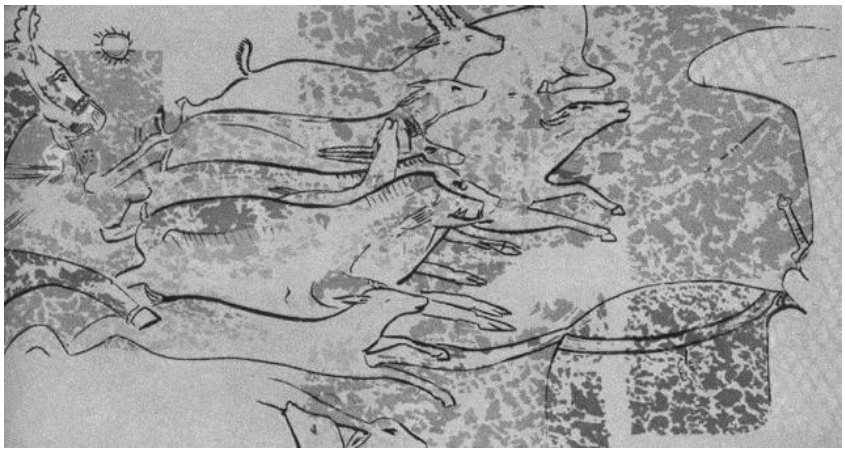
در بحث مورد نظر پژوهش حاضر، یعنی شکار و اعمال همراه آن، نیز مفهوم تکرار و استمرار الگوهای ازلی الیاده اشاره به همین موضوع دارد. «انسان ابتدایی از رهگذر هر عمل آیینی و در نتیجه به واسطه هر کار معنی‌دار (شکار، صید و غیره)، به «زمان اساطیری» راه می‌یابد؛ زیرا «دربارهٔ زمان اساطیری[1]، نباید فقط چنین پنداشت که سپری شده‌است، بلکه باید بدان همچون زمان حاضر و آینده نیز اندیشید» (همان: ۳۷۰). در این راهیابی به زمان اساطیری، تداوم و استمرار یک انگاره را از میترای شکارگر در دورا به شمایل شاه شکارگر در تاق بستان شاهد هستیم؛ شمایلی که همراه خود معانی تاریخی ـ سیاسی ضمنی را حفظ و استمرار می‌بخشد. اینجا تقلید یا پیروی هنرمند مطرح نیست، بلکه بحث دربارهٔ یک انگاره و شمایل کهن است که در طول زمان تکرار شده و استمرار یافته‌است.

نتیجه

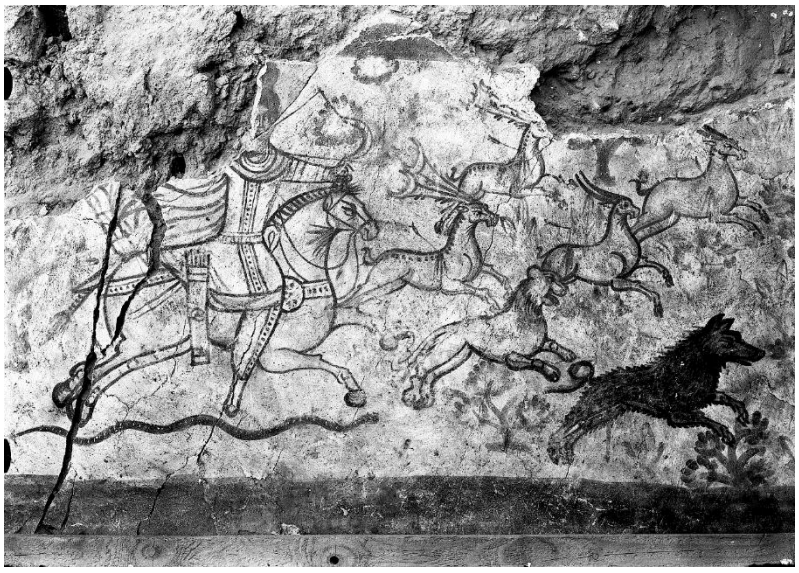
شکار سابقه‌ای دیرینه در فرهنگ و آیین و تاریخ تصویر ایران و دیگر سرزمین‌های با فرهنگ مشابه دارد. رد و نشان آن را در تصاویر و نقاشی‌های به‌جا مانده از مراسم دینی ـ سیاسی و در کاخ‌ها و مکان‌های مذهبی و همچنین روی ظروف و سکه‌ها می‌توان دید. یکی از دین‌های ایرانی که عمل شکار، نقش آیینی ـ سیاسی مهمی در آن ایفا کرده و به این شمایل تداوم بخشیده‌است و مفاهیم فرهنگی ـ تاریخی عمل شکار به استمرار آن کمک کرده، مهرپرستی یا میترائیسم است. این مفهوم را در دیوارنگارهٔ دورا می‌بینیم. در این دیوارنگاره، میترا در حین عمل شکار، در حال تکرار یک کارویژهٔ سیاسی ـ مذهبی است که هم کارویژهٔ شکار نهفته است و هم در تصویر نقش‌شدهٔ آن تداوم و به‌جا مانده‌است. این شمایل در طول زمان از عمل مذهبی ـ خداگونه به عملی سیاسی تبدیل شده و در آموزش جوانان و شاهزادگان وارد آمده‌است. از دورهٔ هخامنشیان تا ساسانیان، شکار جزو آیین و رسوم اشرافی بود و شاه نیز قدرت خود را هم در عمل و هم در تصاویر حین شکار نشان می‌داد. در این راه ساسانیان بسیار وامدار پارتیان بودند. با توجه به این زمینه، مقالهٔ حاضر با ارجاع به نقش‌برجستهٔ شاه شکارگر در تاق بستان و شمایل‌شناسی صحنهٔ شکار در آن نشان داد که شاه و عمل شکار در نسبت با عمل کلی شکار در ایران باستان و انگارهٔ کلی آن در اعمال دینی است. با ارجاع به دیوارنگارهٔ دورا می‌بینیم که انگارهٔ شاه همان انگارهٔ میترای شکارگر است و بازتاب قدرت شاه و نبرد او با نیروهای شر را در نبرد میترا و نیروهای شر (حیواناتی چون گراز) می‌توان مشاهده کرد. مطالعهٔ شمایل‌شناختی صحنهٔ شکار میترا و صحنهٔ شکار در کل، معانی فرهنگی و تاریخی و سیاسی ـ مذهبی ضمنی استمراریافته در صحنهٔ شکار را آشکار می‌سازد. این رویکرد نشان می‌دهد که روند تکاملی انگارهٔ شکار در سیر تاریخی خود، مفهومی فراتر از شکار صِرف یافت. شاه

1. dzugur.

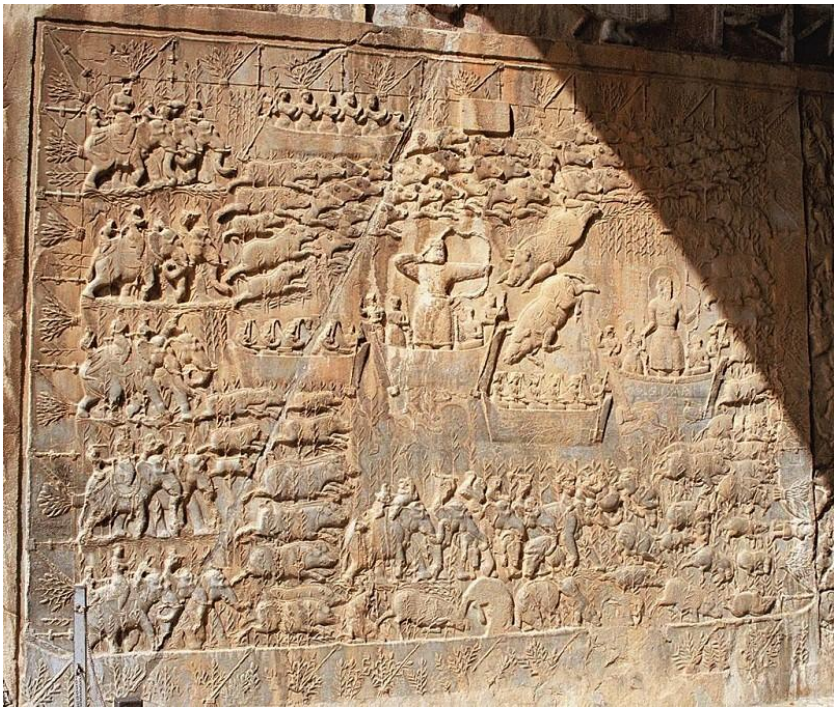
شکارچی ـ راهبر، نخستین فرد در مبارزه و جنگ و والاترین کاهن به حساب می‌آید. او این کارویژه را از طریق تصویر مربوط به شکار و تصویر کردن آن در طول تاریخ به خود اختصاص می‌دهد؛ همان تصویری که از میترا در دورا می‌بینیم.



تصویر ۱. نخجیرگاه، شوش، قرن چهارم میلادی (وائِله، ۲۰۰۹)



تصویر ۲. میترا، دوراروپوس (دایروین، ۲۰۱۶)



تصویر ۳. شاه شکارگر، تاق بستان (منبع: نگارندگان)

منابع

الیاده، میرچا (۱۳۷۶)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، سروش.

اولانسی، دیوید (۱۳۹۶)، *پژوهشی نو در میتراپرستی*، ترجمهٔ مریم امینی، تهران، چشمه.

پاکباز، رویین (۱۳۸۷)، *نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)*، تهران، زرین و سیمین.

پوپ، آرتور (۱۳۸۴)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران، علمی و فرهنگی.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷)، *یشتها*، *۲جلد*، تهران، اساطیر.

کخ، هاید ماری (۱۳۸۳)، *از زبان داریوش*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران، کارنگ.

کریستن‌سن، آرتور (۱۳۸۵)، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران، صدای معاصر.

گرشویچ، الیا (۱۳۷۴)، ملاحظات ریشه‌شناختی دربارهٔ واژه‌های فارسی «مه»، «نخجیر»، «بیگانه» و «بیمار»، ترجمهٔ بهمن سرکارتی، *نامهٔ فرهنگستان*، شمارهٔ ۳، صفحات ۲۶ـ۳۲.

مختاریان، بهار (۱۳۸۵)، میره و پیوند آن با جوانمردان و عیاران، *نامهٔ فرهنگستان*، شمارهٔ ۲۹، صفحات ۸۸ـ۹۸.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، *درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*، تهران، آگه.

ـــــــــــ (۱۳۹۵)، نظریه و روش در تحلیل و تفسیر تصویر، *مجلهٔ چیدمان*، سال ۵، شمارهٔ ۱۴، صفحات ۲۴ـ۳۲.
نصری، امیر (۱۳۸۸)، *حکمت شمایل‌های مسیحی*، تهران، چشمه.
ـــــــــــ (۱۳۹۷)، *تصویر و کلمه: رویکردهایی به آیکون‌شناسی*، تهران، چشمه.
لویبرول، لوسین (۱۴۰۰)، *کارکردهای ذهنی در جوامع عقب‌مانده*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران، هرمس.
ورمازرن، مارتین (۱۳۹۳)، *آیین میترا*، ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، تهران، چشمه.
ویدن‌گرن، گئو (۱۳۹۳)، *پژهشی در خرقهٔ درویشان و دلق صوفیان*، ترجمه و تحقیق بهار مختاریان، تهران، آگه.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، *فئودالیسم در ایران باستان*، ترجمهٔ هوشنگ صادقی، تهران، کتاب آمه.
هدایت، صادق (۱۳۴۲)، *زند وهومن‌یسن و کارنامهٔ اردشیر بابکان*، تهران، امیرکبیر.
هینتس، والتر (۱۳۷۱)، *دنیای گمشدهٔ عیلام*، ترجمهٔ فیروز فیروزنیا، تهران، علمی و فرهنگی.
هینلز، جان (۱۳۸۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران، اساطیر.

Baird, Jennifer, 2018, *Dura-Europos*, Bloomsbury Publishing, London.
Compos Mendez, Israel, 2006, *Continuity and Change in the cult of Mithra*, Mithras Journal: an academic and religious of Greek, Roman and Persian Studies.
D'Alleva, Anne, 2005, *Methods & Theories of Art History*, London: Laurence King Publishing.
Diers, Michael, 1995, *Warburg and the Warburgian Tradition of cultural History*, trns: Thomas Girst and Dorothea von Moltke, New German Critique, No. 65, Cultural Studies, pp. 59-73.
Dirven, Lucinda, 2016, *A New Interpretation of the Mounted Hunters in the Mithraeum of Dura-Europos*, in: Heyn, Maura k., Steinsapir, Ann Irvine, Icon, Cult, and Context, Cotsen Institute of Archaeology Press.
Holly, Michael Ann, 1984, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca and London.
Howard, Seymour, 1996, *On Iconology, Intention, Images, and Myths of Meaning*, Artibus et Historiae, Vol. 17, No. 34.
James, Simon, 2019, *The Roman Military Base at Dura-Europos*, United Kingdom, Oxford University Press.
Kraeling, Carl, 1957, *The Excavation in Dura-Europos*, The Synagogue final report VIII, Yale University and te French Academy of Inscriptions and Letters.
Panofsky, Erwin, 1955, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N. Y, Anchor Books.
Panofsky, Erwin, 1972, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York: Harper & Row, Icon edition.
Shapur Shahbazi, A. 2012, *Hunting in Iran in the pre-Islamic Period*, Encyclopedia Iranica, XII/6, pp. 577-58.
Shin, Un-Chol, 1990, *Panofsky, Polanyi, and Intrinsic Meaning*, The Journal of Aesthetic Education. Vol. 24, No. 4.
Sinziana, Laura, 2019, *Symbolism and artistic representations of God Mithras in Greek-roman world*, Editura Muzicala, no. 1, p. 251- 256.
Venco, Roberta Ricarccardi, 1996, *Wall Painting from Building A at Hatra, Iranica*

Antiqua, Vol. 31, pp. 147- 165.

Waele, An De, 2004, *The Figurative Wall Painting of the Sasanian Period from Iran*, *Iraq and Syria*, Iranica Antiqua, Vol 39. Pp. 339-381.

Waele, An De, 2009, *Sasanian Wall Painting*, Encyclopedia Iranica.