Islamic Azad University, Abhar Branch, Iran

Payām-e Bāstānshenās
Archaeologist's Message

Journal homepage: https://peb.abhar.iau.ir/

Print ISSN: 2008-4285 **Online ISSN: 2980-9886**

A New Look at the Attribution of the Relief of Rag-i Bibi

Amin Zadehdarvish [1], Sara Benmaran [2], Seyyed Rasool Mousavi Haji [3]

[1] *M.A. in Archaeology, Department of Archaeology, Golestan Institute of Higher Education, Gorgan, Iran. Corresponding author:* amin.z.darvish@gmail.com
[2] *M.A. in Archaeology, Department of Archaeology, Kashan University, Kashan, Iran.*
[3] *Professor, Department of Archaeology, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 25 May 2023
Revised 11 July 2023
Accepted 13 July 2023
Published 14 July 2023

Keywords:
Sassanid reliefs
Rag-i Bibi
Bahram II
Shapur I

ABSTRACT

In 2004, a relief was discovered outside of Iranian borders in the far northeast of Afghanistan in a place that was the ancient way to enter the Indian subcontinent. According to the rules and conventions of art in ancient times, as well as the clothing of the main person present in the relief, it was identified as a Sasanian work. The relief was urgently examined and scanned by the French archaeological team present in Afghanistan and also issued in French and English articles in 2005 and 2007, respectively. Due to the destruction of the relief's face and crown, it cannot be confidently attributed to one of the Sassanid kings. However, Francis Grenet believes that this relief belongs to Shapur I. Unfortunately, it is not possible to see and examine the relief up close due to the political and military situation in the area where the relief is located which has been involved in several conflicts between the parties during past years. This study deals with the comprehensive investigation of Rag-i Bibi relief and the comparison of its parts with other Sasanian reliefs, as well as the analysis of the political and cultural background that caused the creation of such a work out of the main centers of Sassanid reliefs of this period. It is concluded that the presence of Bahram II as the Hunter King in the center of the relief is probably more correct.

Citation: Zadehdarvish, A., Benmaran, S., & Mousavi Haji, S. R. (2023). A New Look at the Attribution of the Relief of Rag-i Bibi. *Payām-e Bāstānshenās, 15*(28), 71-84. (In Persian)
https://doi.org/10.30495/peb.2023.703995
© 2023 The Author(s). Published by Payām-e Bāstānshenās

Introduction

In 2002, relief was discovered in the extreme northeastern of Afghanistan out of the Iranian border in the place where the entrance of the ancient route to the Indian subcontinent was. This relief was identified as a Sassanid work according to the rules of art in the ancient era (Fig. 1), as well as the covering of the main person in the scene as the centrality of creating this relief. The relief was urgently examined and scanned by the French archaeological team who were present in Afghanistan. Although it cannot be definitively attributed to one of the Sassanid kings, due to the disappearance of the king's face and crown, Francis Grenet certainly believes that the relief belongs to Shapur I (Fig. 2).

Creating relief with governmental themes in ancient Iran has a great history before Islam. Elamites and Lulobis are the pioneers of this artistic tradition (Rawlinson, 1839: 35; Saraf, 2008). This governmental tradition continued in the Achaemenid and Parthian periods. During the Sassanid era, Ardeshir Babakan the founder of the Sassanid dynasty, chose the art of making relief as the official art of his court in order to convey his ideological themes to others. In the Sassanid period, the reliefs played a key role in conveying the visual legitimacy of the Sassanid kings to the viewers. Meantime, hunting relief actually tries to depict the king's superiority over the strongest elements of nature.

Methodology

Two methods have been used in order to write this study:

a) Comparative comparison of Rag-i Bibi relief with other reliefs and works of art of the Sassanid period to identify the Hunter King as the main character of the relief by analyzing the data.

b) Using the documentary method to understand the reasons for the creation of the relief in the origin of the Sassanid dynasty (now Fars province).

Discussion

The relief of Rag-i Bibi is located on Khumri Bridge in Afghanistan for the first time, it was introduced by Najibullah Razzaq an Afghan journalist to the Archaeological scientific circle in 2002 (Mousavi Haji & Sarfaraz, 2017: 15). According to Grenet's article, the relief belongs to Shapur I of Sassanid. It was done in the last years of Shapur I and after the victory over Valerian for three reasons:

A) The end of the ribbon above and on the left side of the relief is recognizable. It can undoubtedly recreate a half-crown in the hand of a naked boy. Its example can be seen in the motifs of Shapur I in Bishapur 2 and 3 (the scene of Shapur's victory over the Romans).

B) In the view of the position, The Kushan king or nobleman is placed exactly where Valerian stayed in other motifs of Shapur I.

C) The presence of decorative metal medallion on the saddle, bit, and snaffle actually plays the role of a family emblem in which its example is visible in the relief of Naqsh-e Rostam 6 (Shapur's victory over the Romans) (Hassani, 2014: 195).

The relief is located on the Khomri Bridge near Surkh Kotal which is one of the most famous Kushan sites. However, researchers have a lot of disagreement about when this region was fully occupied and dominated by the Sassanid kings (Khanmoradi & Haddadian, 2016: 51).

Although many researchers believe that the relief of Rag-i Bibi in Afghanistan's Khumri Bridge is only a relief of royal hunting (Grenet, 2005), relief is actually a confirmation of the political and cultural territory of Iran in the Sassanid period. In this relief, the king tries to prove his dominance over Kushan, Sakhstan, India, and the sea coast by emphasizing the geographical features of plants and animals. According to the stylistic evidence, such as the depth of the relief, the naturalism used in the sculpture, the rhinoceros, the mango tree, and also the elements such as the double quiver hanging on the leg of the king, it seems that the sculpture was created by local sculptors and under the supervision of one or more royal supervisors. The relief has a cross-rotational composition (Thompson, 2008: 334) which is similar to the relief of Sar Mashhad in Kazerun. The Hunter King is carved in the center of the relief, which is bigger than the other characters. The rider holds a bow forward with his left hand and shoots at a big animal that has a body covered with scales and runs away in the opposite direction (Azarnoush, 2007: 66). Unfortunately, the main part of the king's body, which is the center of gravity and the center of the relief, has disappeared with the passage of time and the relief has a lot of damage. It can be

said that the position of the king during shooting is fixed in all motifs of hunting with a bow. It is noteworthy that the only king who holds a bow in the Sassanid reliefs is Bahram II in the relief of Tang-e Chogan, who is welcoming the Arabs (Herrmann, 1970: 67). The harness and saddle are similar to those depicted in other Sassanid reliefs and works of art and only wool ornament hanging at the end of the chain is missed. Grenet believes that this part was attached to the bas-relief with plaster. Using plaster and painting in the art tradition of Kandahar was very common in Kushan and Surkh Kotal was one of the main centers (Herrmann, 1977: 88).

Figure1: The relief of Rag-i Bibi

The medallions of Rag-i Bibi relief in the harness of the King's horse is one of the main reasons that researchers have attributed the relief to Shapur I, while the first examples of reliefs in the Sassanid era refer to the coronation of Ardeshir I. During Shapur I and his successors, the king or elders were sculpted on horseback on reliefs and later on hunting plates and also other works. The medallions have a lot of variety and never follow a specific pattern in the period of any king. Thus, it is far-fetched to accept that the medallions are family emblems as well as the emblem of Shapur I. There is a person standing behind the king's horse. He is the only one who does not carry a weapon. He is depicted from the front as like Kushan rulers, and he undoubtedly wears their clothes as well. The presence of a subject on foot in front of the victorious king, who is depicted as a horseman can be considered as a long-standing tradition in the sculpture of relief. It is clear that the placement of the standing Kushan person is similar to the placement of Valerian in the Relief of Shapur I in Naghsh-e Rostam. However, Valerian has been sculptured behind and next to Shapur's horse in the two reliefs of Tang-e Chogan. At the same time, his hand is in the king's hand as a sign of captivity, and also in the relief of Darab-Gerd in front, while Shapur's hand is on the head of the Roman emperor as a sign of Valerian's captivity. Further, he is depicted facing the king in relief of Darab while Shapur's hand rests on the Roman emperor's head as a symbol of Valerian's captivity. On the other hand, Valerian is shown in profile in all relief but Kushan person is depicted from the front. It means that the Kushan person is subordinate to the king and is guiding the king to hunt rhinoceros and he is not captive. The first rider who follows the emperor wears a close-fitting coat and a hat like Sassanid nobles. The reliefs of the Cavalries' battle in Naqsh-e Rostam, among which there are two reliefs attributed to Bahram II, a flag that is a combination of balls and waving ribbons can be seen. If we consider the Sassanid noble in the Rag-i Bibi relief as a flagman, a good parallelism is created with the mango tree on the opposite side of the relief. On the other hand, we

encounter the element number eight in the prominent figure by drawing an imaginary line leading to the opposite side of the relief. Grenet considered the ribbon-like form to be the end of the angel's ribbon. He refers to the presence of the naked angel of victory in the reliefs of Shapur I in Bishapur, while the angel of victory in the two reliefs of Bishapur is in front of the king's face and is flying towards him, not behind his head and at the end of the relief.

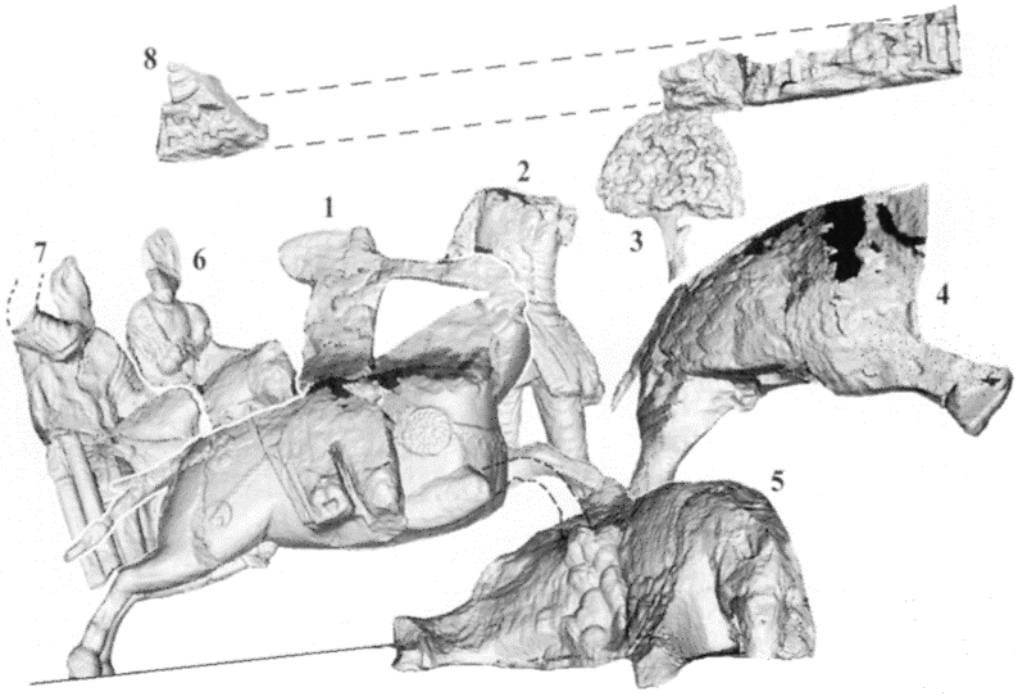


Figure 2: 3D scan of the relief of Rag-i Bibi (Grenet, 2005: 243)

Conclusion

The relief of Rag-i Bibi is similar in all details to the relief of Sar Mashhad of Kazerun With the exception of the type of hunting, which is a reason to show the geography of the North Indian subcontinent and such a composition cannot be seen in any of Shapur I's reliefs. The placement of the standing Kushan person is similar to the Valerian in relief of Shapur I in Naqsh-e Rostam. Valerian is standing in profile, But the Kushani person is depicted from the front. It means that the Kushan person is a subject of the king and is guiding him to hunt rhinoceros and is not the king's captive like Valerian. The end of the ribbon, which was definitely considered by the introducers of relief as the ribbon of the naked boy cannot play this role Considering the remaining space in the frame of the relief and also the direction of the movement of the naked boy in both reliefs of Shapur I in Tang-e Chogan But it could be a part of the flag ribbon that is carried by the attendants riding on the horses. The decorative stud is relatively similar to the one used by Shapur in the Relief of Naghsh-e Rostam. Thus, the researchers have considered it as the Shapur's family emblem. However, there are different numbers and types of these studs in the reliefs of Shapur I. According to the reasons, it is concluded that there is doubt in the definitive attribution of the Rag-i Bibi relief to Shapur I. We attribute this relief to Bahram II who created a diverse range of eminent characters, visual advertising, and reliefs during his reign.

References

Azarnoush, M. (2007). Two Mementos from A brilliant period in Iranshahr History. *Bastanpazhuhi, 2*(4), 65-81 (in Persian).

Grenet, F. (2005). Découverte d'un relief sassanide dans le Nord de l'Afghanistan (note d'information). *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, *149*(1), 115-134.

Herrmann, G. (1970). The sculptures of Bahrām II1. *Journal of the Royal Asiatic Society*, *102*(2), 165-171.

Herrmann, G. (1977). *The Iranian revival*. Elsevier-Phaidon.

Hassani, M. M. (2014). *Sassanian New discovered reliefs*. Tehran, Ghoghnos (in Persian).

Khanmoradi, A., Haddadian, M. (2016). Events in the East of the Sassanid Empire: Looking at the Findings of the Collection Archaeological site Mes Aynak Afghanistan. *Human Sciences Research Journal, 3*(8), 47-74 (in Persian).

Mousavi Haji, S. R., Sarfaraz, A. A. (2017). *Sassanian Rock Reliefs*. Tehran: SAMT (in Persian).

Rawlinson, M. (1839). Notes on a March from Zohab, at the Foot of Zagros, along the Mountains to Khuzistan (Susiana), and from Thence through the Province of Luristan to Kermanshah, in the Year 1836. *Journal of the Royal Geographical Society of London*, 26-116.

Saraf, M. R. (2008). *Elamite Stone Reliefs*. Tehran: SAMT (in Persian).

Thompson, E. (2008). Composition and Continuity in Sasanian Rock Reliefs. *Iranica Antiqua, 43*, 299-358.

پیام باستان‌شناس
شاپا چاپی: ۴۲۸۵-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۹۸۸۶-۲۹۸۰
دورهٔ ۱۵، شماره ۲۸، بهار و تابستان ۱۴۰۲

نگاهی نو به انتساب نقش‌برجستهٔ رگ بی‌بی

امین زاده‌درویش[۱]، سارا بنماران[۲]، سید رسول موسوی حاجی[۳]
DOI: 10.30495/peb.2023.703995
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۲۲

چکیده

در سال ۲۰۰۴ (۱۳۸۳)، در خارج از مرزهای ایران، در منتهی‌الیه شمال شرقی افغانستان، در محلی که مسیر باستانی ورود به شبه قاره هند است، نقش‌برجسته‌ای کشف شد که با توجه به قواعد و قراردادهای هنری در عصر باستان و همچنین، پوشش فرد اصلی حاضر در صحنه که محوریت ایجاد این نقش‌برجسته است، با عنوان یک اثر ساسانی شناسایی گردید. این اثر به‌طور اضطراری توسط هیأت باستان‌شناسی فرانسوی حاضر در افغانستان اسکن شد و مورد بررسی قرار گرفت و در سال‌های ۲۰۰۵ و ۲۰۰۷ طی مقالاتی به زبان‌های فرانسوی و انگلیسی معرفی گردید. با توجه به از بین رفتن چهره و تاج شاه در نقش‌برجسته مزبور، نمی‌توان آن را به‌طور قطع به یکی از شاهان ساسانی منتسب کرد. با این حال، فرانسیس گرنه این نقش را به طور قطع، متعلق به شاپور اول می‌داند. متأسفانه، به دلیل اوضاع سیاسی و نظامی محل نقش‌برجسته که طی سال‌های گذشته چند بار میان طرفین درگیر دست به دست شده است، امکان رؤیت و بررسی نقش‌برجسته از نزدیک وجود ندارد. با توجه به بررسی همه‌جانبهٔ نقش‌برجستهٔ رگ‌بی‌بی و مقایسه اجزاء آن با دیگر نقش‌برجسته‌های ساسانی و همچنین، واکاوی بستر سیاسی و فرهنگی که موجب ایجاد چنین اثری در خارج از مراکز اصلی تمرکز نقش‌برجسته‌های این دوره شده است، می‌توان به این نتیجه رسید که احتمالاً حضور بهرام دوم به‌عنوان شاه شکارگر در مرکز نقش‌برجسته، انتسابی صحیح‌تر است.

واژگان کلیدی: نقش‌برجسته‌های ساسانی، رگ بی‌بی، بهرام دوم، شاپور اول.

*** استناد:** زاده‌درویش، امین، بنماران، سارا، موسوی حاجی، سید رسول (۱۴۰۲). نگاهی نو به انتساب نقش‌برجستهٔ رگ بی‌بی. *پیام باستان‌شناس*، ۱۵ (۲۸)، ۷۱-۸۴

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، موسسه آموزش عالی گلستان، گرگان، گلستان، ایران. نویسندهٔ مسئول: amin.z.darvish@gmail.com
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد باستان‌شناسی، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
[۳] استاد، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه مازنداران ، بابلسر، ایران.

مقدمه

ایجاد نقش‌برجسته با مضامین حکومتی در ایران پیش از اسلام پیشینه‌ای کهن دارد. پیشاهنگان این سنت هنری، ایلامی‌ها و لولوبی‌ها در اواخر هزاره سوم و اوایل هزاره دوم قبل از میلاد هستند (هرمان، ۱۳۸۹: ۵۰). نقش‌برجسته شاه لولوبی آنوبانینی در سرپل ذهاب با ماهیت مذهبی و حکومتی که در آن علاوه بر انتصاب الهی شاه لولوبی از طریق دریافت حلقه قدرت از الهه ایشتار، پیروزی بر دشمنان با به بند کشیدنشان به نمایش درمی‌آید (Rawlinson, 1839: 35)، کول فرح در ایذه که در آن مراسم عبادی و همچنین رسمی چون بارعام به تصویر کشیده شده است (صراف، ۱۳۸۷: ۱۸، ۲۸، ۳۰)، اشکفت سلمان که فضایی کاملاً مذهبی دارد (صراف، ۱۳۸۷: ۳۴، ۳۶، ۳۸)، نمونه‌های اولین نقوش برجسته با ماهیت‌های مذهبی و حکومتی هستند. با تشکیل شاهنشاهی هخامنشی و پس از گذر از دوره اول آن و روی کار آمدن داریوش اول نقش‌برجسته بزرگی در بیستون حجاری شد که روایتی شاهی از سال اول حکومتش است، بسیاری از پژوهشگران بر این نکته اتفاق‌نظر دارند که نقش‌برجسته آنوبانینی الگویی برای نقش‌برجسته بیستون بوده است. (کلایس و همکاران، ۱۳۸۵: ۷۴). در دوران اشکانی سه نقش‌برجسته شاهی دیگر نیز در بیستون حجاری شد. نقش‌برجسته مهرداد دوم و ساتراپ‌ها، نقش‌برجسته نبرد سواره گودرز و نقش‌برجسته منفرد بلاش در حال انجام مراسم مذهبی (کلایس و همکاران، ۱۳۸۵: ۸۷؛ محمدی‌فر، ۱۳۸۹: ۱۸۸) که در سنت نقش‌برجسته‌سازی دوره ساسانی هر سه این نمونه‌ها تکرار شده‌اند.

سنت نقش‌برجسته‌سازی در جنوب غرب ایران توسط حاکمان الیمایی ادامه یافت. نقوش برجسته متعدد در هفت محوطه مختلف از محدوده حکومت حاکمان الیمایی نشان‌دهنده اهمیت هنر نقش‌برجسته‌سازی در این دوره است. یکی از بهترین نمونه‌های این سنت هنری نقش‌برجسته تنگ سروک است که در آن یک سوار زره‌پوش که باتوجه‌به روبان در اهتزاز در پشت سرش دارای مقامی سلطنتی است با نیزه‌ای بلند به دشمن خود حمله می‌کند (فون گال، ۱۹:۱۳۷۸). شاید بتوان گفت این نقش‌برجسته و نقوش برجسته دیگر ایلیمایی (واندنبرگ و شیپمن، ۱۲۳:۱۳۸۶)، به‌علاوه سنت‌های تصویری موجود در میان حاکمان محلی فارس که در زمان پاپک و پسرش شاپور به‌صورت نقوش گرافیتی بر سنگ‌های درگاه عمارت خزانه تخت‌جمشید نقش شده‌اند، پایه‌های اصلی هنر نقش‌برجسته‌سازی دوره ساسانی بوده‌اند (Herzfeld ,1941: 308).

با روی کار آمدن ساسانیان؛ اردشیر بابکان بنیان‌گذار سلسله ساسانی به پیروی از هخامنشیان هنر نقش‌برجسته‌سازی را به‌عنوان هنر رسمی دربار خود انتخاب کرد تا مضامین ایدئولوژیک خود را از این طریق به دیگران منتقل کند. دوران اردشیر را باید زمان تکوین و بلوغ هنر شاهی دوران ساسانی برای به‌دست‌آوردن سبک، الگو و قراردادهای هنری در این دوره دانست. این سیر تکامل را می‌توان با مقایسه سکه‌ها و نقوش برجسته و سیر تغییرات ایجاد شده در آنها مشاهده کرد (هرمان، ۱۳۸۹: ۵۳) قراردادهای هنری ایجاد شده در دوره اردشیر تا انتهای دورهٔ ساسانی با اندکی تغییر به قوت خود باقی ماند که شامل ثبات مضامین و نقش‌مایه‌ها هنری است. صحنه‌های دیهیم ستانی، پیروزی بر دشمنان، شاه و درباریان و درنهایت شکار شاهی مجموعه‌ای از صحنه‌ها را در مقابل چشم بیننده به تصویر می‌کشند، تا برای شاهان ساسانی مشروعیت بصری ایجاد کنند (سرخوش کرتیس، ۱۳۹۲: ۱۰۵). شاید بتوان گفت این مشروعیت به سه دسته الهی، خونی (ارثی) و نمایش برتری و قدرت شاه ساسانی قابل‌تقسیم است که نقوش

برجسته شکار در واقع سعی دارند تا برتری شاه را بر قوی‌ترین عناصر طبیعت به تصویر بکشند.

در دوران سلطنت شاپور اول بیشتر تمرکز بر حفظ مرزها و همچنین گسترش آنها در غرب شاهنشاهی ساسانی بو،، تثبیت و گسترش مرزهای شرقی در فاصله بین درگیرهای با امپراطوری روم اتفاق افتاد. (جلیلیان، ۱۳۹۶: ۸۵). اینچنین به نظر می رسد که پیروزهای شاپور اول در مقابل امپراتوران رومی چنان مهم و غیر قابل چشم پوشی بوده اند که در کنار مشروعیت الهی و دیهیم ستانی از اهورامزدا به شعار اصلی تبلیغات بصری شاپور تبدیل شده و به‌این‌علت در نقش‌برجسته‌های یادمانی در نقش‌رستم، داربگرد، نقش رجب و تنگ چوگان اثری از پیروزی‌ها شاپور در مرزهای شرقی ثبت نشده و فقط به ثبت آنها در کتیبه کعبه زرتشت بسنده شده است.به دلیل نبود هیچ ادله بصری و همینطور عدم استفاده از لقب کوشانشاه در کتیبه کعبه زرتشت برخی پژوهشگران تسط شاپور اول بر نواحی شرقی مورد ادعا را فقط یک شعار تبلیغاتی حکومت ساسانی در دوره این شاه می‌دانند (Lukonin and Ivanov, 1987 :270). سلطنت هرمز اول به‌قدری کوتاه بود که فرصتی برای ایجاد نقش‌برجسته نداشت. بهرام اول نیز در دوران سه سال سلطنتش (دریایی، ۱۳۸۴: ۲۵)، یک نقش‌برجسته دیهیم ستانی در تنگ چوگان ایجاد کرد که کپی از نقش‌برجسته پدرش شاهپور اول در نقش رجب است. پژوهشگران نقش برجسته دیهیم ستانی بهرام اول را با کیفیت ترین نقش برجسته ایجاد شده در دوره ساسانی می دانند و که حاصل تکمیل سنت نقش‌برجسته‌سازی در عصر شاپور اول است (گریشمن،۱۳۷۰:۱۶۶). اما بهرام دوم با سلطنت نسبتاً طولانی فرصت داشت تا طیفی از متنوع‌ترین نقش‌برجسته‌های دوره ساسانی را از نظر مکان و تنوع موضوع ایجاد کند. با توجه به شکست اولیه از امپراتور کاروس که با خوش‌شانسی بهرام دوم و مرگ زودهنگام امپراتور رومی منجر به نجات شاهنشاهی ساسانی شد. هیچ دلیل و بهانه‌ای برای نقش‌کردن پیروزی در غرب نداشت (دریایی، ۱۳۸۴: ۲۷)، از طرفی با افزایش نفوذ روحانیت زرتشتی و به خصوص کرتیر موبد نقش برجسته های دیهیم ستانی از اهورامزدا جای خود را به حضور نماینده مذهبی ایزدان بر روی زمین دادند (هرمان، ۱۳۸۹: ۶۰). اما بهرام دوم برای رسیدن به توازن بصری با جد خود شاهپور اول دو تصویر پیروزی در تنگ چوگان نقش کرد. اولی نقش پیروزی بر قبایل عرب و به حضور پذیرفتشان (Herrmann, 1970: 167) و دومی نقش‌برجسته ناتمام پیروزی بر هرمزسکانشاه است (لوکونین، ۱۳۷۲: ۳۲۰؛ موسوی حاجی، ۱۳۸۹: ۱۱۶). باید به این نکته توجه داشت که پس از بهرام دوم از نرسی فقط یک نقش برجسته دیهیم ستانی ایستاده که در آن دیهیم شاهی توسط ایزد بانو آناهیتا اهدا می شود ایجاد شد. پس از آن نقوش برجسته نبرد سواران منسوب به هرمزدوم که آخرین نقوش برجسته ایجاد شده در فارس هستند و بعد از آن تنها نقش برجسته های ایجاد شده در دوران اردشیر دوم ،شاهپور سوم ،پیروز اول و یا خسرو دوم (؟) در طاق بستان ایجاد شده اند.

پیشینه، جغرافیای نقش‌برجسته و توصیف آن

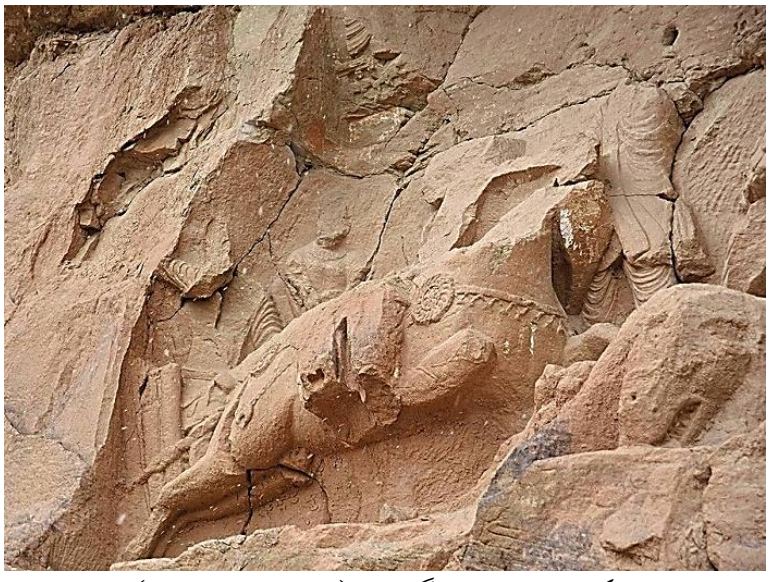
این نقش‌برجسته در پل خمری در افغانستان قرار دارد و برای اولین‌بار در سال ۲۰۰۲ توسط روزنامه‌نگاری افغانی به نام نجیب‌الله رزاق به محافل علمی باستان‌شناسی معرفی شد (موسوی حاجی، ۱۵:۱۳۹۶). پس از آن جاناتان لی مورخ و جامعه‌شناس بریتانیایی در سال ۲۰۰۴ از نقش‌برجسته بازدید و تصاویر تهیه شده از آن را با متن مقدماتی برای فرانسیس گرنه عضو هیئت باستان‌شناسی فرانسه ارسال می‌کند. باتوجه‌به حضور هیئت باستان‌شناسی فرانسوی در منطقه نقش توسط آنها اسکن سه‌بعدی شد و سپس در دو مقاله در سال‌های ۲۰۰۵ و

۲۰۰۷ توسط فرانسیس گرنه به زبان‌های فرانسه و انگلیسی معرفی شد. مقاله فرانسیس گرنه در سال ۱۳۸۶ توسط محروم آذرنوش به فارسی ترجمه و همراه با توضیح در رابطه با یک اثر ایرانی دیگر خارج از مرزهای ایران امروزی با عنوان دو یادگار از دوران درخشان ایران‌زمین در نشریه باستان پژوهشی به چاپ رسید. در کتاب نقش‌برجسته‌های ساسانی (موسوی حاجی، ۱۳۹۶) و نیز کتاب نقش‌برجسته‌های نویافته ساسانی (حسنی، ۱۳۹۳) نیز به همین منابع ارجاع داده شده است. باتوجه‌به وضعیت استراتژیک منطقه و درگیری‌های مداوم طرف‌های درگیر از سال ۲۰۰۴ به بعد امکان دسترسی جهت مطالعه مستقیم اثر وجود ندارد.

علت معرفی‌نشدن این اثر را تا سال ۲۰۰۲ میلادی، اهتمام ساکنان روستای هم‌جوار اثر (روستای شامرق) در پنهان نگاه‌داشتن آن دانسته‌اند. در اعتقادات مردم بومی این منطقه، این نقش زیارتگاهی است که تصویر بی‌بی فاطمه (س) دختر پیامبر اکرم (ص) را در خود دارد (Grenet, 2005: 243). در سال ۲۰۰۱ عوامل محلی طالبان به نقش آسیب‌هایی وارد کردند که باعث شد مردم محلی از ترس نابودی نقش‌برجسته آن را به مقامات محلی معرفی کنند.

این نقش در ده‌کیلومتری جنوب پل خمری واقع است. پل خمری نخستین شهری است که پس از خروج از کابل در مسیر شاهراه شمال و در دشت باختر است. نقش‌برجسته موردبحث بر روی صخره‌ای از سنگ ریگی و در ارتفاع ۱۰۵ متری از کنار چپ (غربی) سرخ آب، سر آب رود کُندز، حک شده است. از جاده جدید هم که در کنار دیگر رود واقع است می‌توان نقش‌برجسته را با دوربین مشاهده کرد.

این اثر ۶/۵ متر طول و ۴/۹۰ متر ارتفاع دارد و به‌صورت صحنه‌های پی‌درپی طراحی شده است. حداکثر عمق اثر در قسمت سینه اسب شاه به ۲/۵۰ متر بالغ می‌شود که این برجستگی در میان تمام نقوش برجسته ایرانی منحصربه‌فرد است. هنوز روی نقش‌برجسته بقایای اندود گچ و رنگ سرخ قابل‌مشاهده است و این تصور به وجود می‌آید که قسمتی از نقش و شاید هم تمامی آن در دوره ساسانی رنگ‌آمیزی شده است. همچنین این احتمال باتوجه‌به این که هیچ یک از قسمت‌های نقش‌برجسته صیقلی نشده است را تقویت می‌کند. برای حکاکی نقش‌برجسته از قلم حجاری پنج دندانه (که استفاده از آن در نقش‌برجسته‌های ساسانی ایران قابل‌مشاهده است) و اسکنه استفاده شده است (آذرنوش، ۱۳۸۶: ۶۵).



شکل ۱: نقش‌برجسته رگ بی‌بی (Grenet, 2005: 241)

دلایل انتساب نقش‌برجسته به شاهپور اول

اولین معرفی‌کننده این نقش‌برجسته فرانسیس گرنه است مقاله او توسط مرحوم آذرنوش ترجمه وبا توضیحات بیشتر به چاپ رسید. در این مقاله نگارنده نقش‌برجسته را متعلق به شاپور اول ساسانی دانسته و حجاری آن را در سال‌های آخر سلطنت شاهپور و پس از پیروزی بر والریان به سه دلیل عمده می‌داند:

۱- انتهای روبانی که در بالا و سمت چپ نقش‌برجسته رگ بی‌بی قابل‌تشخیص است که می‌تواند بدون تردید نیم‌تاج در دست پسرکی عریان بازسازی کرد که نمونه آن روی نقوش شاپور اول در بیشاپور ۲ و ۳ (صحنه پیروزی شاپور بر رومیان) قابل‌مشاهده است.

۲- شاه یا اشراف‌زاده کوشانی از نظر محل استقرار به شکلی دقیق در جایی قرار گرفته است که در سایر نقوش شاپور اول محل استقرار والرین است.

۳- وجود گل‌میخ‌های تزیینی بر زین‌وبرگ که در واقع نقش نشان خاندانی را بازی می‌کنند. نمونه این گل‌میخ‌ها را می‌توان بر زین‌وبرگ شاهپور اول در نقش‌برجسته نقش‌رستم ۶ (پیروزی شاپور بر رومیان) نیز مشاهده کرد (حسنی، ۱۳۹۳: ۱۹۵).

جغرافیای تاریخی نقش‌برجسته

نقش‌برجسته در پل خمری که در نزدیکی سرخ کتل که یکی از معروف‌ترین محوطه‌های کوشانی کاوش شده است، قرار دارد. پادشاهی کوشانیان توسط قبایل صحراگردی که مانند بسیاری از قبایل پیش‌وپس خود، تدریجاً از منطقه صحرای گبی به غرب رانده شدند تشکیل شد (هرمان، ۱۳۷۳: ۸۰). کوشانیان با تصرف سغد و باختر و همچنین، تسلط کامل بر افغانستان و شمال هند قسمت مهمی از جاده ابریشم را در اختیار خود داشته و این امر موجب شکوفایی اقتصادی این حکومت گردید (هرمان، ۱۳۷۳). با وجود درگیری‌های زیاد شاهنشاهی پارت با رومیان در غرب هیچگاه امکان حضور و تسلط شاهان پارتی در شرق ایران برای آنها میسر نشد. با روی کار آمدن اردشیر بابکان و شروع سلسله ساسانی عزمی جزم برای تحت انعقاد قراردادن شرق شاهنشاهی و تسلط دوباره بر جاده ابریشم یکی از اهداف مهم شاهان ساسانی شد البته در مورد زمان و میزان نفوذ و همچنین تسلط برکوشان و سرزمین‌های شرقی هنوز مباحث زیادی در میان پژوهشگران و جود دارد (خانمرادی و حدادیان، ۱۳۹۵: ۵۱).

موضوع و ترکیب‌بندی نقش‌برجسته رگ بی‌بی

نقش‌برجسته رگ بی‌بی در پل خمری افغانستان در نگاه اول به اعتقاد اکثر محققین فقط یک نقش‌برجسته شکار شاهی است (آذرنوش، ۱۳۸۶؛ حسنی، ۱۳۹۳؛ Grenet, 2005)، اما در واقع مهر تأییدی بر قلمرو سیاسی و فرهنگی ایران شهر دوره ساسانی است. در این نقش شاهنشاه با تأکید بر نشانه‌های جغرافیایی گیاهی و جانوری سعی بر اثبات صیانت خود بر کوشان، سکستان، هند و کرانه دریا دارد (آذرنوش، ۱۳۸۶). باتوجه‌به قراردادهای تصویری حاکم بر صحنه و جزئیات نقش، تردیدی در ساسانی بودن نقش‌برجسته باقی نمی‌ماند. البته باتوجه‌به شواهد سبک‌شناسی مثل عمق زیاد نقش‌برجسته، طبیعت‌گرایی به‌کاررفته در حجاری کرگدن‌ها و درخت انبه و همچنین اجزایی مانند تیردان دوگانه آویخته بر ساق پای شاه به نظر می‌رسد کار حجاری نقش توسط پیکرتراشان محلی و تحت نظارت یک یا چند ناظر سلطنتی انجام پذیرفته است (آذرنوش، ۱۳۸۶: ۶۹). اما به دلیل ازبین‌رفتن تاج و چهره شاه انتساب دقیق نقش به شاهپور جای بحث‌وبررسی دار. در بین تمام نقش‌برجسته‌های ساسانی منتسب به شاپور اول تنها نقش‌برجسته کوچک منفرد دارابگرد دارای موضوع شکار است، که آن را هم باید یک صحنه کاملاً نمادین

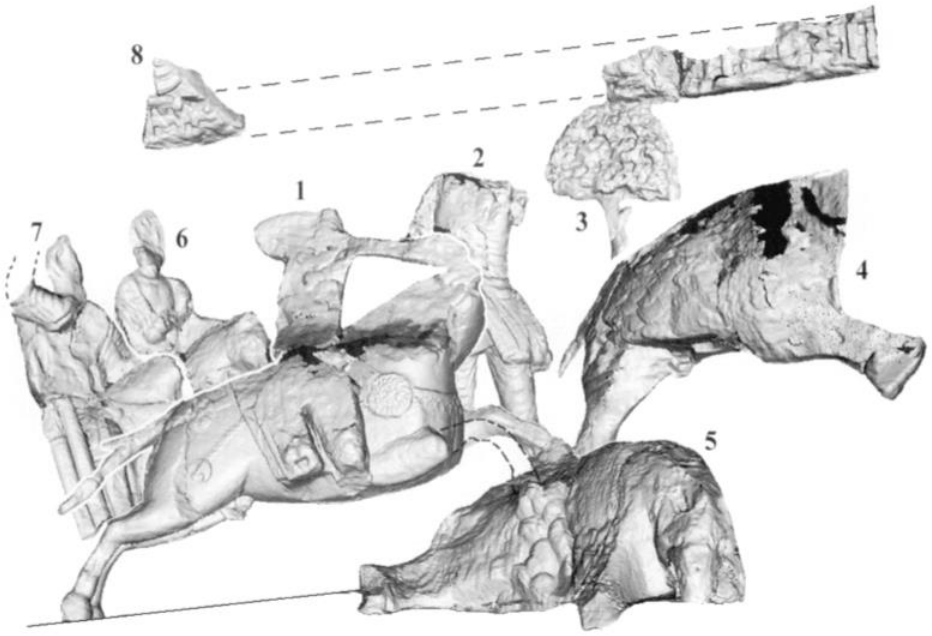
دانست (شفیعی،۱۳۸۳: ۱۹۹). در ترکیب‌بندی نقش‌برجسته اولین نقطه قابل‌توجه وجود عنصر حرکت است. عنصری که در هیچ‌کدام از نقش‌برجسته‌های شاپور اول وجود ندارد. تاخت شاه از چپ به راست درحالی‌که تیردان در معرض دید قرار می‌گیرد در نقش‌برجسته‌های نبرد اسواران رایج است که اولین آن‌ها نقش‌برجسته بزرگ اردشیر اول است که در آن شاپور در میانه میدان قرار دارد. اما در هیچ یک از نقش‌برجسته-های شاپور اول این اتفاق تکرار نمی‌شود و بعد از آن در سه نقش‌برجسته دیگر نقش‌رستم باز شاهد این ترکیب‌بندی هستیم که هیچ‌کدام از این نقش‌ها به شاپور اول منتسب نیست. نقش دارای ترکیب‌بندی چرخشی چلیپایی است (Thompson, 2008: 334). یعنی ابتدا شاه توجه بیننده را به خود جلب می‌کند و بعد از آن با پیروی از خط دست چپ که حامل کمان است و دنبال‌کردن خط سیر کمان بزرگ‌زاده کوشانی در معرض دید قرار می‌گیرد. سپس کرگدن یا کرگدن‌هایی که شاه به شکار آن‌ها مشغول است و در ادامه بازگشت نگاه به سمت شاه و سمت چپ آن که همراهان در آن قرار دارند در معرض دید قرار می‌گیرد. این ترکیب‌بندی مشابه ترکیب‌بندی نقش‌برجسته سر مشهد کازرون است.

تشابه در دو نقش‌برجسته رگ بی‌بی و سر مشهد فقط منحصر به ترکیب‌بندی نیست؛ بلکه در موضوع تعداد شخصیت‌های حاضر در نقش نوع به‌تصویرکشیدن شکار کاملاً مشابه هستند. حتی لحظه طلایی به تصویر کشیده‌شدن شاه شکارگر که در واقع انجماد لحظه کلیدی شکار است در دو نقش‌برجسته کاملاً مشابه است. تنها تفاوت‌ها در این دو نقش‌برجسته یکی نوع شکار است که باتوجه‌به جانور شکار شده سلاح و سبک شکار متفاوت است و دیگری حضور درخت انبه برای اثبات جغرافیای شکار شاهی کرگدن هندی در جلگه‌های شمال شبه‌قاره هند و در جنوب تنگه خیبر به وقوع پیوسته است.

شکل ۲: نقش‌برجسته شکار بهرام دوم در سرمشهد کازرون (Thompson, 2008: 338)

بررسی اجزا تشکیل‌دهنده نقش‌برجسته

در سال ۲۰۰۵ نقش‌برجسته توسط هیئت فرانسوی اسکن سه‌بعدی گردید و به هر بخش از نقش‌برجسته یک شماره اختصاص یافت (Grenet, 2005 :243). در راستای مقایسه اجزا موجود در نقش‌برجسته در رگ بی‌بی این اجزا را یک‌به‌یک به ترتیب همین شماره‌گذاری مورد بررسی قرار می‌دهیم.



شکل ۴: اسکن سه‌بعدی نقش‌برجسته رگ بی‌بی (Grenet, 2005: 243)

۱–شاه شکارگر: در مرکز نقش‌برجسته، یک سوار به تصویر کشیده شده که از شخصیت‌های دیگر نقش بزرگ‌تر است و می‌توان بلندی قامت او را در حالت ایستاده به ۲/۴۰ متر تخمین زد. درحالی‌که سه شخصیت دیگر نقش‌برجسته در حدود دو متر هستند. سوار با دست چپ خود کمانی را به جلو گرفته و با آن به‌سوی جانور بزرگی که دارای بدنی پوشیده از فلس است و در جهت مخالف می‌گریزد، تیراندازی می‌کند (آذرنوش، ۱۳۸۶: ۶۶). متأسفانه قسمت عمده پیکر شاه که نقطه ثقل و مرکز این نقش‌برجسته است باگذشت زمان محو گردیده و نقش دارای آسیب زیادی است. در رگ بی‌بی شاه در حال شکار با کمان است این سبک شکار یا نبرد در دیگر نقش‌برجسته‌های دوره اول ساسانیان دیده نمی‌شود؛ اما فرم تاخت اسب و جهیدن روبه‌جلو در نقش‌برجسته‌های نبرد سواران در تنگاب فیروزآباد و نقش‌برجسته‌های نبرد سواران در نقش‌رستم مشابهت دارد. از طرفی فرم قرارگیری شاه در حین تیراندازی که در آن دست تکیه‌گاه کمان کاملاً راست، دستی که زه را می‌کشد از آرنج کاملاً شکسته و کمان‌دار زه را تا انتهای صورت به عقب می‌کشد در تمامی نقوش شکار با کمان اعم از بشقاب‌های شکار و همچنین نقش‌برجسته شکار گوزن در طاق‌بستان ثابت است. شکارچی با توجه به ارتفاع اسب نسبت به شکار با زاویه کم از روی زین و در قسمت کمرگاه اندکی به جلو خم شده است. ازآنجایی‌که کشیدگی دست کامل است نیمه پایینی کمان در پشت سر اسب از دید بیننده مخفی می‌گردد. در واقع در این قسمت می‌بینیم که اثر کاملاً منطبق بر قراردادهای هنری دوره ساسانی است. نکته قابل‌توجه این است که تنها شاهی که در نقش‌برجسته‌های ساسانی کمان به دست دارد بهرام دوم در نقش‌برجسته تنگ چوگان در حال به حضور پذیرفتن اعراب است.

شکل ۵: نقش‌برجسته شکار گوزن طاق بزرگ در طاق‌بستان

شکل ۶: بشقاب پیروز – قباد اول، موزه متروپولیتن

یراق و زین کاملاً مشابه نمونه‌های به تصویر کشیده شده در دیگر نقش‌برجسته‌ها و آثار هنری ساسانی است. تنها زینت پشمی آویخته به انتهای زنجیر مفقود شده که فرانسیس گرنه معتقد است این بخش با گچ به نقش‌برجسته الصاق شده بوده است. استفاده از گچ و رنگ‌آمیزی پیکره‌ها در سنت هنری قندهار در کوشان بسیار رایج بوده که یکی از مراکز اصلی آن سرخ کتل است (هرمان، ۱۳۷۳: ۸۸).

شکل ۷: نشان‌های خاندانی در نقش‌برجسته‌های ساسانی (هرتسفلد،۱۳۸۱:۳۱۶)

در مورد نشان‌های خاندانی در دوره ساسانی اولین مورد قابل‌بحث به نقش‌برجسته دیهیم ستانی ایستاده اردشیر بازمی‌گردد که نقش‌مایه‌ای مانند گل لاله دو برگ بر روی کلاه ملازم اردشیر نقش شده است. در نقش‌برجسته نبرد سواره تنگ آباد فیروزآباد همین نقش بر روی کلاه و برگستوان اسب ملازم نقش شده و بر روی بر گستوان اسب اردشیر بابکان، شاپور و اردوان پنجم نیز نمادهایی به چشم می‌خورد. نماد روبان و حلقه شکل روی برگستوان اسب اردشیر بعدها در سکه‌های شاهپور و هرمز اول تکرار می‌شود (امینی،۱۳۸۹:۱۰۸،۱۱۳). این نمادها در کنار نمادهایی مانند قیچی روی کلاه کرتیر موبد و یا نمادهای دیگر روی کلاه بزرگ‌زادگان همراه با شاپور اول و بهرام دوم از طرف اکثر پژوهشگران به‌عنوان نمادهای خاندانی در دوره ساسانی شناخته شده؛ ولی معنی آنها و همچنین انتساب دقیق هرکدام به یک خاندان و یا منصب باتوجه‌به کمبود منابع در این زمینه امکان‌پذیر نیست (هرتسفلد،۱۳۸۱:۳۱۶).

در نقش‌برجسته رگ بی‌بی مدالیون‌ها موجود در یراق اسب شاه یکی از دلایل پژوهشگران برای انتساب این نقش‌برجسته به شاپور اول بوده است. استفاده از مدالیون برای تزیین یراق اسب به عصر مفرغ بازمی‌گردد. در نقش‌برجسته شکار آشور بانیپال در نینوا شاهد نمونه‌های متعددی از این مدالیون‌ها هستیم. در نقش‌های گرافیتی خزانه تخت‌جمشید اسب‌ها مدالیون‌های مدور با نقشی مانند پره‌های چرخ ارابه که شاید ساده شده گل‌های روی پلاک مدور باشد قابل‌مشاهده هستند. اما اولین نمونه‌ها در نقوش برجسته دوران ساسانی به نقش‌برجسته دیهیم‌ستانی سواره اردشیر اول از اهورامزدا باز می‌گردد. در این نقش مدالیون‌های یراق اسب اردشیر دارای نقش سرشیر غران هستند و مدالیون‌های اسب اهورامزدا به با یک دایره برجسته تزیین شده‌اند. در دوره شاپور اول و جانشینانش بر روی نقش‌برجسته‌ها و بعد از آن بر روی بشقاب‌های سیمین شکار و سایر آثار هنری دوره ساسانی که تصویر شاه یا بزرگان به‌صورت سواره نقش شده است این مدالیون‌ها دارای تنوع زیادی بوده و هیچگاه در دوره هیچ شاهی از الگویی خاصی پیروی نمی‌کنند. به طور مثال، در مورد شاهپور اول در خان تختی سلماس از دو دایره بزرگ در جلو که هر دایره برآمدگی دایره شکلی در میان دارد و در پشت سر یک دایره بزرگ و سپس اتصال زنجیروار دایره‌های کوچک استفاده شده است و همچنین در داراب گرد اتصال زنجیروار دایره‌ها در جلو و پشت زین و یراق دیده می-شود و در نقش‌برجسته در نقش رجب چهار مدالیون بزرگ با یک حاشیه مدور، در تنگ چوگان یک دایره بزرگ و دو دایره کوچک مسطح و بدون نقش و در نهایت در نقش‌رستم یک مدالیون در جلو ویکی در پشت سر با نقش گل قابل‌مشاهده است. با چنین تنوعی که در نوع چیدمان و نقوش این تزیین زین یراق در مورد فقط شاهپور اول وجود دارد پذیرفتن این نکته که این مدالیون‌ها کارکرد نشان خانوادگی را داشته و نشان شاهپور اول هستند دورازذهن است. از طرفی در نقش‌برجسته بزرگ تنگ چوگان که چهره و اسب شاه به‌شدت تخریب شده و این مدالیون‌ها قابل‌تشخیص نیستند. ردیف نجبا و سوارکاران ایرانی تماماً دارای مدالیون‌هایی مشابه تصویر شاهپور در نقش‌رستم هستند که این امر کاملاً وجود نشان خانوادگی بر این مدالیون‌ها را نفی می‌کند (شکل ۷ و ۸).

شکل ۷ : مدالیون‌های یراق اسب شاهپور در نقش رجب و تنگ چوگان (تصویر از نگارندگان)

شکل ۸: اسب بزرگ‌زادگان ساسانی نقش‌برجسته بزرگ شاپور اول بیشاپور (تصویر از نگارندگان)

۲-اشراف زاده کوشانی: در پشت سر اسب شاه شخصی ایستاده و تنها کسی است که در نقش سلاحی به همراه ندارد. وی همچون فرمانروایان کوشانی از روبه‌رو نقش شده است و بدون تردید پوشاک آن‌ها را نیز به تن دارد. جبه بلند با لبه پهن که دامن راست آن روی دامن چپ می‌افتد و شلواری با چین‌های سنگین تن‌پوش او را تشکیل می‌دهد (آذرنوش، ۱۳۸۶: ۶۵). وجود فرد تابع به‌صورت پیاده در مقابل شاه پیروز که به‌صورت سواره در صحنه نقش شده است را می‌توان سنتی دیرینه در حجاری نقش‌برجسته‌ها دانست. از نمونه‌های ما قبل ساسانی می‌توان به نقش‌برجسته خنگ نوروزی اشاره کرد که در آن شاه الیمایی به حضور مهرداد دوم اشکانی رسیده است.

در دوره ساسانی نیز نقش‌برجسته خان تختی سلماس از این نمونه است. واضح است که جانمایی شخص ایستاده کوشانی شبیه به جانمایی والریان در نقش‌برجسته نقش‌رستم شاهپور اول است؛ اما والریان در دو نقش‌برجسته تنگ چوگان در پشت سر و در کنار اسب شاهپور درحالی‌که دستش به نشانه اسارت در دست شاه قرار دارد و همچنین در نقش‌برجسته داراب گرد در روبه‌رو در حالی دست شاهپور به نشانه اسارت والرین روی سر امپراتور رومی قرار دارد به تصویر کشیده شده است. از طرفی والرین در تمامی نقش‌برجسته‌ها به‌صورت نیم‌رخ به‌نمایش‌درآمده اما فرد کوشانی از روبه‌رو نقش شده است و این بدان معنا است که فرد کوشانی تابع شاه است و در حال راهنمایی او در امر شکار کرگدن است؛ ولی اسیر شاه نیست.

۳- درخت انبه: شکار در زیر درخت انبه با میوه‌های رسیده اتفاق می‌افتد. این نیز اشاره آشکاری به سرزمینی است که شکار در آن اتفاق افتاده است. وجود میوه‌هایی که به یک خوشه آویخته‌اند تشخیص نوع درخت را تردیدناپذیر می‌سازد. برگ‌ها به‌صورت پیوسته به هم حجاری شده‌اند (نه به شکل جداگانه). آن‌گونه که به‌واقع هستند. شایان‌ذکر است این تفاوت مختصر در درخت انبهٔ نقش‌های بودایی نیز دیده می‌شود (آذرنوش، ۱۳۸۶: ۶۵). حضور درخت انبه تأکیدی جغرافیایی است بر تسلط شاهنشاه ساسانی بر جنوب تنگه خیبر و منطقه هندوستان همان گونه که در خان تختی سلماس در نزدیکی ارمنستان، تابعیت شاه ارمنی به‌نمایش‌درآمده در پل خمری نیز در مسیر و دروازه ورود به هند با این نقش تابعیت کوشان و هند به‌نمایش‌درآمده است.

۴ و ۵- کرگدن هندی: جانوری که از مقابل شاه کمانگیر می‌گریزد جانوری است بزرگ با بدنی پوشیده از فلس، درحالی‌که حیوان دیگر که به‌احتمال بسیار همان جانور قبلی است، با زبان آویخته، پشت صخره و در حال احتضار نشان‌داده‌شده است. با وجود این که بخش‌های افزوده، یعنی شاخ و گوش ازدست‌رفته‌اند اما می‌توان به‌سادگی تشخیص داد که این جانور یک کرگدن هندی است (آذرنوش، ۱۳۸۶: ۶۸).

جزئیات ویژگی جسمانی حیوان به‌قدری واقع‌بینانه به تصویر درآمده‌اند که می‌توان به‌خوبی استنباط کرد پیکرتراشان این نقش‌برجسته، حیوان موردنظر را به چشم خود دیده بوده‌اند، یا حداقل یکی از آن‌ها حیوان را پیش‌تر دیده است و توانسته جانور را به‌گونه‌ای تصور کند که از فیل متمایز است. همچنین می‌توان به فلس‌های روی بدن، پوست خشن بخش میانی و پشت جانور (که با خطوط طولانی مایل یا خمیده به تصویر کشیده شده و با اسکنه نقرشده‌اند) و دم کم‌وبیش کوتاه و ضخیم حیوان اشاره کرد. از نوع دویدن حیوان مشخص است هنرمند جانور را در حین دویدن دیده است. زیرا پاهای جلویی حیوان زیر شکم قرار گرفته و پاهای عقبی او از مچ به جلو خمیده‌اند. (نه به عقب مانند فیل) تنها موردی که هنرمند تخیل خود را به طور اغراق‌آمیزی به کار برده است ردیف دندان‌های مثلث شکل حیوان در حال احتضار است. (سر کرگدن در حال فرار مفقود شده است) درحالی‌که کرگدن هندی تنها دارای دو نیش روی فک پایینی است (آذرنوش، ۱۳۸۶: ۶۸). شاید این حالت تأکیدی بر خطرناک جلوه‌دادن آرواره‌های حیوان بوده که با وجود دو نیش جلویی ۱۳ سانتی‌متری، اصلی‌ترین سلاح دفاعی و تهاجمی جانور است. به‌تصویرکشیدن شکار کرگدن هندی همان گونه که در بالا گفته شد تأکیدی است بر تسلط بر سرزمین جغرافیایی که زیستگاه این گونه خاص جانوری است. ترکیب دو حیوان در صحنه شکار نیز از قراردادهای هنری در نقوش شکار ساسانی است که هم در نقش‌برجسته سر مشهد کازرون قابل‌مشاهده است و هم ترکیب غالب بشقاب‌های شکار در دوره ساسانی است.

۶ و ۸- بزرگ‌زاده ساسانی و بیرق: اولین سوار که از پی شاهنشاه کت چسبان به تن و کلاهی مانند اشراف‌زادگان ساسانی به سر دارد. حضور ملازم در نقش‌برجسته‌های ساسانی به اولین نقش‌برجسته‌ها و سنت هنری اردشیر باز می‌گردد. در تمامی نقش‌برجسته‌های اردشیر بزرگ‌زاده‌ای جوان او را همراهی می‌کند. اما به نظر این بزرگ‌زاده و ملازم در نقش‌برجسته رگ بی‌بی نقش دیگری را نیز به عهده دارد. در نقش‌برجسته‌های نبرد سواران در نقش‌رستم که دو انتساب به بهرام دوم در بین آن‌ها به چشم می‌خورد بیرقی که ترکیبی از گوی‌ها و روبان‌های در اهتزاز است به چشم می‌خورد اگر ما اشراف‌زاده ساسانی موجود در رگ بی‌بی را بیرق‌دار بدانیم قرینه‌سازی خوبی با درخت انبه در سمت مخالف نقش‌برجسته ایجاد می‌شود. از طرفی با کشیدن خط

فرضی به منتهی علیه نقش‌برجسته با عنصر شماره هشت در نقش‌برجسته مواجه می‌شویم در معرفی نقش فرانسیس گرنه با استناد به حضور فرشته عریان پیروزی در نقش‌برجسته‌های شاپور اول در بیشاپور این فرم روبان مانند را انتهای روبان فرشته دانسته است. اما در دو نقش‌برجسته بیشاپور فرشته پیروزی در جلو چهره شاه قرار دارد و به سمت او در پرواز است نه در پشت سر و در منتهی علیه نقش‌برجسته. از طرفی باتوجه‌به میزان برجسته بودن شخصتهای نقش برجسته که به نظر به دلیل سنت محلی حجاری کوشانی است عمق بسیارکم حجاری روبان باید دلیل بر قرارگیری آن بر روی شیی مسطح کانند بیرق باشد.جانمایی محل قرارگیری روبان نیز جایی برای فرشته موردنظر در کادر حجاری باقی نمی گذارد. اما می‌توان به‌سادگی و با مقایسه‌ای کوچک این روبان را می توان قسمتی از بیرق بزرگ‌زاده ساسانی دانست که در پشت سر شاه در حال تاختن است.

۷- ملازم کوشانی: سوار دوم به‌احتمال زیاد کت و کلاهی کوشانی به تن دارد (آذرنوش، ۱۳۸۶: ۶۵). او ملازم کوشانی است ،که در شکار شاهنشاه ساسانی را همراهی می کند.

نتیجه‌گیری

نقش‌برجسته‌های ساسانی را می‌توان امتداد سنت نقش‌برجسته‌های حکومتی در ایران از هزاره سوم پیش از میلاد دانست. این نقش‌برجسته‌ها در واقع اعلامیه‌های حکومتی هستند تا مشروعت شاهنشاه ساسانی را در مقابل چشم بینندگان به امری بدیهی تبدیل کنند که این مشروعیت به سه دسته الهی، خونی و برتری جسمی و ذهنی قابل‌تقسیم هستند. از ۳۵ نقش‌برجسته شاهی ساسانی تعداد ۲۹ نقش‌برجسته در فارس خواستگاه ساسانیان به تصویر کشیده شده است. نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان نیز از نظر زمانی متعلق به نیمه دوم سلسله ساسانی هستند. اما در دوره ابتدایی سلسله ساسانی دو نقش‌برجسته در خارج از فارس ایجاد شد. یکی نقش‌برجسته خان تختی سلماس و دیگری نقش‌برجسته رگ بی‌بی که در افغانستان حجاری شده است. کارکرد هر دو نقش‌برجسته یکسان است یکی تسلط ساسانیان به ارمنستان را به نمایش می گذارد و دیگری سلطه کامل بر کوشان را به ذهن متبادر می کند.

با مقایسه وضعیت سیاسی شاهنشاهی ساسانی در دوره شاپور اول و بهرام دوم به نظر می‌رسد که فتوحات سرزمین‌های شرقی شاهنشاهی ساسانی برای شاپور اول همسنگ پیروزی‌هایش بر امپراتوران رومی در غرب نیست به این جهت نقش‌برجسته‌ای به این رویداد در قلب سرزمین پارس و در محوطه نقش‌برجسته‌های حکومتی نقش رجب، نقش‌رستم، دارد گرد، تنگ چوگان ایجاد ننموده است. اما بهرام دوم که در جبهه غرب نتوانسته به پیروزی چشمگیری دست یابد و فتوحات در شرق که در دوره پدرش بهرام یکم به او واگذار شده بود، می‌توانست به مصالح حفظ پایگاه قدرت بهرام دوم باشد. پس پیروزی در شرق برای بهرام دوم اهمیت حیاتی داشته است و این امر می‌تواند حجاری نقش‌برجسته‌ای را با این مضمون در سرحد مرزی و در دل سرزمین کوشان را توجیه نماید. نقش‌برجسته رگ بی‌بی به جز نوع شکار که تنها دلیل آن نشان‌دادن جغرافیای شمال شبه‌قاره هند است در تمام جزئیات مشابه نقش‌برجسته سر مشهد کازرون است. درحالی‌که چنین ترکیب‌بندی در هیچ‌کدام از نقش‌برجسته‌های شاپور اول قابل‌مشاهده نیست. جانمایی شخص ایستاده کوشانی شبیه به جانمایی والریان در نقش‌برجسته نقش‌رستم شاهپور اول است؛ اما والریان در دو نقش‌برجسته تنگ چوگان و همچنین در نقش‌برجسته داراب گرد در جانمایی دیگری قرار گرفته و از طرفی به‌صورت نیم‌رخ ایستاده است؛ اما فرد کوشانی از روبه‌رو نقش شده است و این بدان معنا است

که فرد کوشانی تابع شاه است و در حال راهنمایی او در امر شکار کرگدن است، ولی مانند والرین اسیر شاه نیست. انتهای روبانی که به‌طورقطع از طرف معرفی‌کنندگان نقش‌برجسته روبان پسرک عریان در نظر گرفته شده باتوجه‌به فضای باقی‌مانده در قاب نقش‌برجسته و همچنین جهت حرکت پسرک عریان در هر دو نقش‌برجسته شاپور اول در تنگ چوگان نمی‌تواند چنین نقشی داشته باشد. ولی درصورتی‌که قسمتی از روبان درفشی باشد که توسط سواران ملازم حمل می‌شود می‌تواند کاملاً مشابه درفش در نقش‌برجسته‌های نقش‌رستم ۳ و ۵ و ۷ باشد. وجود گل‌میخ تزیینی تقریباً مشابه با نمونه استفاده شده توسط شاپور در نقش‌برجسته نقش‌رستم در پژوهش معرفی اثر به‌عنوان نشان خاندانی شاهپور در نظر گرفته شده است که در نقش‌برجسته-های شاپور اول با تعداد و انواع گوناگونی از این گل‌میخ‌ها مواجه هستیم. باتوجه‌به این دلایل به نظر می‌رسد به انتساب قطعی نقش‌برجسته رگ بی‌بی به شاپور اول باید به دیده تردید نگریست و این نقش را از آن بهرام دوم دانست که در دوران سلطنت خود و در راستای ایجاد تبلیغات بصری طیف متنوعی از نقش‌برجسته‌ها ایجاد کرد.

منابع

آذرنوش، مسعود (۱۳۸۶). دو یادگار از دوره درخشان تاریخ ایرانشهر. *باستان پژوهشی*، ۲(۴)، ۶۵-۸۱.

امینی، امین (۱۳۸۹). *سکه‌های ساسانی*. تهران: پازینه.

جلیلیان، شهرام (۱۳۹۶). *تاریخ تحولات سیاسی ساسانیان*. تهران: سمت.

حسنی، میرزامحمد (۱۳۹۳). *نقش‌برجسته‌های نویافته ساسانی*. تهران: ققنوس.

خانمرادی، امیر، حدادیان، محمدرضا (۱۳۹۵). رویدادهای شرق شاهنشاهی ساسانی با نگاهی به یافته‌های مجموعه محوطه‌های مس عینک افغانستان، *تحقیقات جدید در علوم‌انسانی*،۳(۸)،۴۷-۷۴.

دریایی، تورج (۱۳۸۳). *تاریخ شاهنشاهی ساسانی*. ترجمه مرتضی ثاقب‌فر. تهران: ققنوس.

سرخوش کرتیس، وستا، استوارت، سارا (۱۳۹۲). *ساسانیان*. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: مرکز.

شفیعی، فاطمه (۱۳۸۳). دومین نقش برجسته ساسانی در دارابگرد، *اثر*، (۳۷ و ۳۶)، ۱۹۰-۲۰۰.

صراف، محمد رحیم (۱۳۸۷). *نقوش برجسته ایلامی*. تهران: سمت.

فون گال، هوبرتوس (۱۳۷۸). *جنگ سواران*. ترجمه: فرامرز نجد سمیعی. تهران: نسیم دانش.

کلایس، ولفرام، کالمایر، پیتر (۱۳۸۵). *بیستون کاوش‌ها و تحقیقات سال‌های ۱۹۶۳-۱۹۶۷*. ترجمه فرامرز نجد سمیعی. تهران: سازمان میراث‌فرهنگی.

گیرشمن، رومن (۱۳۷۰). *هنر ایران در دوران پارت و ساسانی*. ترجمه: بهرام فره وشی. تهران: علمی و فرهنگی.

لوکونین، ولادیمیر (۱۳۷۲). *تمدن ایران ساسانی*. ترجمه عنایت‌الله رضا. تهران: علمی و فرهنگی.

محمدی‌فر، یعقوب (۱۳۸۹). *باستان‌شناسی و هنر اشکانی*. تهران: سمت.

موسوی حاجی، سید رسول (۱۳۸۹). پیروزی بهرام دوم بر شاه سکستان، هند تا کرانه‌های دریا با استناد به یک نقش‌برجسته ساسانی، *مطالعات شبه‌قاره*، ۲(۳)، ۱۰۱-۱۲۲.

موسوی حاجی، سید رسول، سرافراز، علی اکبر(۱۳۹۶). *نقش برجسته‌های ساسانی*. تهران: سمت.

واندنبرگ، لویی، شیپمن، کلاوس (۱۳۸۶). *نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی*. ترجمه: یعقوب محمدی‌فر. تهران: سمت.

هرتسفلد، ارنست (۱۳۸۱). *ایران در شرق باستان*. ترجمه: همایون صنعتی‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هرمان، جورجینا (۱۳۸۹). بین‌النهرین در دوره ساسانی، در *بین‌النهرین و ایران در دوره اشکانی و ساسانی، نقش‌برجسته‌های ساسانی*. ویرایش جان کرتیس. ترجمه زهرا باستی. تهران: سمت.

هرمان، جورجینا (۱۳۷۳). *تجدید حیات هنر و تمدن در ایران باستان*. ترجمه مهرداد وحدتی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

Grenet, F. (2005). Découverte d'un relief sassanide dans le Nord de l'Afghanistan (note d'information). *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, *149*(1), 115-134.

Herrmann, G. (1970). The sculptures of Bahrām II. *Journal of the Royal Asiatic Society*, *102*(2), 165-171.

Herzfeld, E. (1941). *Iran in the Ancient East: Archaeological Studies Presented in the Lowell Lectures at Boston*. Hacker Art Books.

Lukonin, V., Ivanov, A.A. (1987). *Persian Art*. Bournemouth and Leningrad.

Rawlinson, M. (1839). Notes on a March from Zohab, at the Foot of Zagros, along the Mountains to Khuzistan (Susiana), and from Thence Through the Province of Luristan to Kirmanshah, in the Year 1836. *Journal of the Royal Geographical Society of London*, 26-116.

Thompson, E. (2008). Composition and Continuity in Sasanian Rock Reliefs. *Iranica Antiqua*, *43*, 299-358.