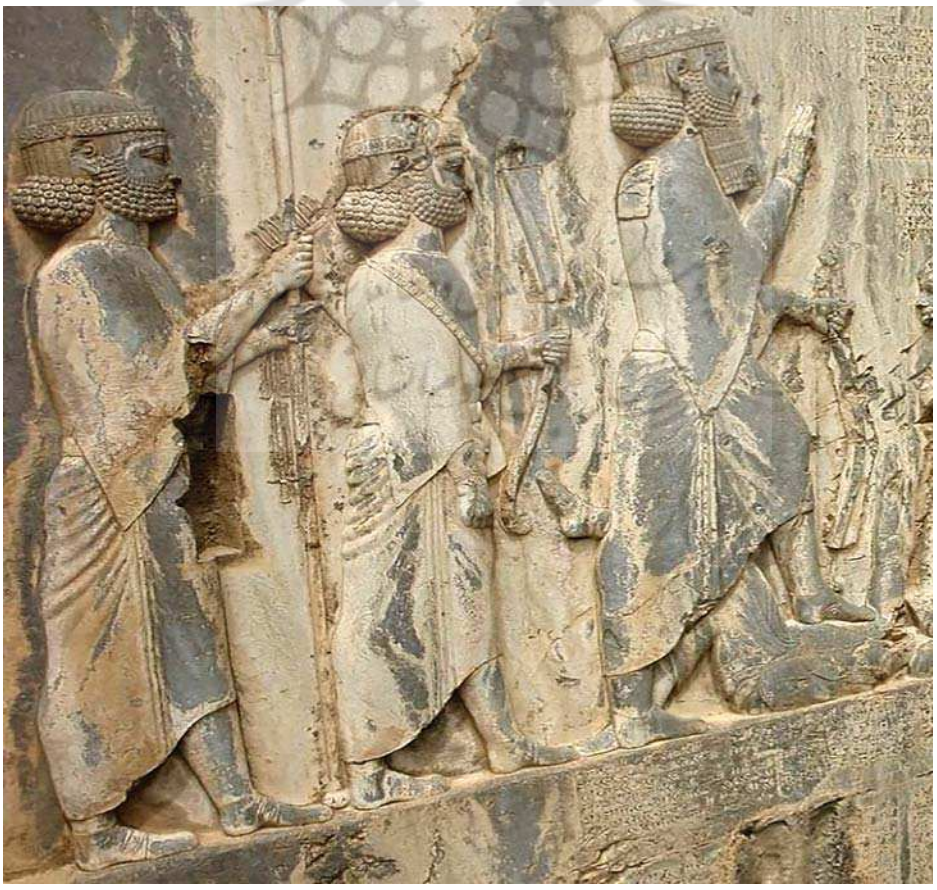


ملازمان داریوش در بیستون.
مأخذ: URL1

فصلنامهٔ علمی نگره

پژوهشی بصری در پیشینه، ویژگی‌ها و بازنمایی نقوش تمدنهای دیگر در نقش برجسته بیستون

هادی قائم‌پناه * دکتر مهتاب مبینی **

تاریخ دریافت : ۹۹/۷/۳۰
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۱/۱۹
صفحه ۱۳۹ تا ۱۶۱
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

نقش‌برجسته بیستون، یادمان مصوری از پیروزی‌های داریوش اول هخامنشی است که بهمراه کتیبهٔ پیرامونی‌اش به لحاظ تاریخی و هنری از اهمیت فراوانی برخوردار است. برخی از نقوش و ویژگی‌های هنر هخامنشی، برای بار نخست در این یادمان به نمایش درآمدند و در آثار بعدی آنان تکرار و بازنمایی شدند. بسیاری از نقشمایه‌ها و ویژگی‌های تصویری این نقش‌برجسته، برگرفته از نقوش و هنر تمدنها و اقوام پیشین بوده که در قابی جدید و متفاوت بازنمایی شده‌اند. **هدف** این پژوهش، شناخت و ریشه‌یابی نقوش و ویژگی‌های تصویری و نمادین نقش‌برجسته بیستون و چگونگی بازنمایی آنها است. **سؤالات** این پژوهش نیز چنین است: ۱. نقشمایه‌ها و ویژگی‌های تصویری و نمادین نقش‌برجسته بیستون، بیشتر بازنمایی از نقوش و هنر کدامیک از تمدنها و اقوام پیشین بوده و کدام ویژگی تصویری نقش‌برجسته بیستون، موجب متمایز و متفاوت شدن آن از نمونه‌های قبلی شده‌است؟ ۲. تصویر پیکرهٔ قرص‌بالدار در نقش‌برجسته بیستون، نشانگر کدام یک از فرضیات مطرح شده‌است؟ **روش تحقیق** این مقاله، توصیفی_تحلیلی_تاریخی، و شیوهٔ جمع آوری اطلاعات کتابخانه ای است؛ تمرکز پژوهش بر جنبهٔ بصری_هنری نقش برجسته بیستون قرار دارد. **نتایج** بررسی‌های انجام شده نشانگر آن است که نقشمایه‌ها و ویژگی‌های بصری و نمادین نقش‌برجسته بیستون، بازنمایی از نقش‌برجسته آنوبانینی، نقوش و هنر آشور نو و نقوش و هنر مصر بوده‌اند. مهمترین ویژگی تصویری متمایزکنندهٔ این یادمان از نمونه‌های پیشین، تأکید بر نمایش پیروزی یک پادشاه ایرانی (پارسی) و عدم نمایش خشونت و تحقیر در تصویر دشمنان مغلوب است. همچنین، ویژگی‌های تصویری و نمادین لحاظ شده در تصویر پیکره قرص‌بالدار، نشاندهندهٔ خدا (اهورامزدا) بودن آن است.

کلیدواژه‌ها

نقش برجسته بیستون، هنر هخامنشی، قرص بالدار، اهورامزدا

* کارشناس ارشد پژوهش‌هنر. دانشگاه پیام نور، شهر تهران،استان تهران. Email:ghaemhadii@gmail.com
*استادیار دانشگاه پیام نور، شهر تهران،استان تهران.

مقدمه

نقش‌برجسته صخره‌ای بیستون تنها اثر هنری_ تاریخی هخامنشیان است که به شکلی نمادین، پیروزی شاهان هخامنشی را نمایش داده‌است. این نقش‌برجسته به‌همراه کتیبهٔ سه زبانه‌اش، یادبودی از پیروزی‌های داریوش اول بر مخالفان و دشمنانش است که در اوایل سلطنت او (حدود ۵۲۰ ق.م)، بر سینهٔ کوه بیستون حک شده‌اند. داریوش در کتیبه بیستون به شرح مبسوطی از اتفاقات و نبردهایی که منجر به پیروزی‌های او و برپایی این یادمان شد، پرداخته‌است. علاوه بر این، کتیبه بیستون حاوی تفکرات سیاسی_ اعتقادی داریوش نیز بوده که تا حدودی نشانگر ایدئولوژی حکومتی او و جانشیانش است.

بنابر عقیدهٔ اکثر محققین، هنر رسمی هخامنشی تحت نظارت شاهان هخامنشی و مشاوران آنان شکل گرفت و در این میان داریوش اول بیشترین تأثیر را بر شکل‌گیری این هنر داشت. یادمان مصور بیستون، اولین اثر برجستهٔ هنری زمان داریوش است که برخی از نقشمایه‌ها و ویژگی‌های بصری_ نمادین هنر هخامنشی، برای بار نخست در آن به نمایش درآمد و در آثار بعدی آنان تکرار و بازنمایی شد. بنابراین جدای از هنر اولیهٔ هخامنشیان که زمان کوروش در پاسارگاد ایجاد شد و اکنون بقایای کمی از آن باقی مانده، میتوان نقش‌برجسته بیستون را پایه‌گذار هنر رسمی هخامنشی (به غیر از تندیس‌ها) به شمار آورد.

هنر هخامنشی، همانند هنر سایر حکومتهای بزرگ، هنری سلطنتی و ابزار اصلی تبلیغات حکومتی (پروپاگاندا) آنان بود. طراحان هخامنشی با بهره‌گیری از نقوش و ویژگی‌های تصویری هنر تمدنها و اقوام پیشین و تجمیع و گزینش آنها، تصاویری را خلق کردند که در راستای ایدئولوژی شاهنشاهی پارس و انعکاس دهندهٔ تفکر حاکمیت جهانی و فراگیر آنان بود. بنابراین علاوه بر تأکید در نمایش اقتدار و برتری پادشاهان، تصاویری به نمایش درآمد که (تا حدودی) برای مردمان گوناگون در سراسر امپراطوری شناخته شده بود تا از این طریق بتوانند ارتباط بصری بهتری با آنها برقرار کنند.

به لحاظ دیداری، تکرار یکی از اصلی‌ترین شاخصه‌های هنر هخامنشی است. تکرار زیاد تصاویری که ریشه در هنر تمدنهای قبلی داشتند، موجب شد این تصاویر به‌عنوان نقوش و ویژگی‌های هنر هخامنشی شناخته و معرفی شوند. **هدف** این پژوهش، شناخت و ریشه‌یابی نقوش و ویژگی‌های تصویری و نمادین نقش‌برجسته بیستون و چگونگی بازنمایی آنها است. در این راستا، تمرکز پژوهش حاضر بر جنبهٔ بصری_ هنری نقش‌برجسته بیستون قرار دارد. تا در نهایت به پاسخی برای این **سؤالات** دست یابد: ۱. نقشمایه‌ها و ویژگی‌های تصویری و نمادین نقش‌برجسته بیستون، بیشتر بازنمایی از نقوش و هنر کدامیک از تمدنها و اقوام پیشین بوده و کدام ویژگی تصویری نقش‌برجسته بیستون، موجب متمایز و متفاوت شدن آن از نمونه‌های قبلی شده‌است؟ ۲. تصویر پیکرهٔ قرص‌بالدار در نقش‌برجسته بیستون، نشانگر کدام یک از فرضیات مطرح شده‌است؟

ضرورت و اهمیت تحقیق: هنر و تمدن هخامنشی، به عنوان یکی از بزرگترین امپراطوری‌های تاریخ همواره از اهمیت شایانی برخوردار بوده‌است. در این میان، مطالعات زیادی نیز پیرامون یادمان بیستون به عنوان تنها اثر تاریخی_هنری این دوران صورت گرفته است اما بیشتر به جنبه‌های تاریخی و کتیبهٔ آن پرداخته شده و جنبه‌های هنری و بصری آن کمتر مورد توجه بوده‌اند. از آنجاییکه مطالعهٔ دیداری نقشمایه‌ها و ویژگی‌های تصویری و نمادین نقش‌برجسته بیستون که (به نوعی) پایه‌گذار هنر رسمی هخامنشی است، موجب درک بیشتری از کلیت هنر هخامنشی و شناخت بهتر از هویت یکی از نقشمایه‌های مهم آن (پیکره قرص‌بالدار) خواهد شد، لذا لزوم مطالعهٔ بیشتر پیرامون موارد ذکر شده و بررسی پیشینه و روند شکل‌گیری آنها به لحاظ بصری_ هنری احساس شد.

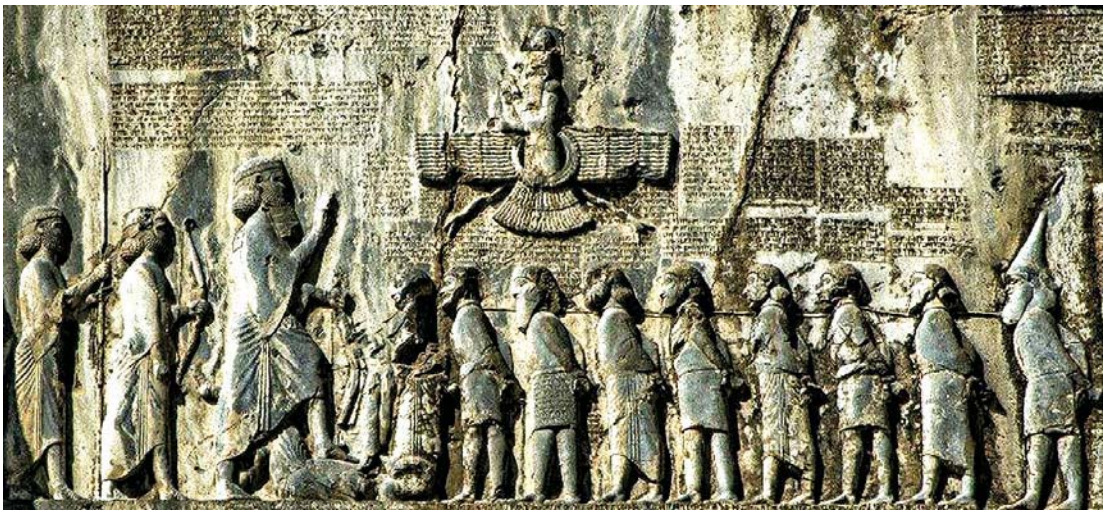
روش تحقیق

روش پژوهش حاضر توصیفی_ تحلیلی با رویکردتاریخی است. شیوهٔ جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است و از تصاویر و مطالب سایت موزه‌ها نیز بهره گرفته شده‌است. جامعهٔ آماری، نقش‌برجسته بیستون از دورهٔ هخامنشی است اما در راستای اهداف پژوهش به تعدادی از آثار پیش از هخامنشی در تمدنهای بین‌النهرین، مصر و ایران که در جهت رسیدن به اهداف پژوهش ضروری به‌نظر می‌رسید، اشاره شده‌است. این موارد به صورت گزینشی انتخاب شده‌اند و تصاویر آنها نیز در جهت پیشبرد اهداف تحقیق ارائه شده‌است. در مجموع ۲۹ تصویر در متن مقاله گنجانده شده که ۲۴ مورد از آنها مربوط به تمدنهای پیش از هخامنشی است. تمرکز این پژوهش بر ویژگی‌های بصری_ هنری نقش‌برجسته بیستون است، نه مباحث محتوایی. روش تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینهٔ تحقیق

رمزگشایی از کتیبه بیستون توسط هنری راولینسون در دورهٔ قاجار (۱۸۳۵-۱۸۴۸م)، آغازگر فصل تازه‌ای از مطالعات یادمان بیستون و هنر و تمدن هخامنشی بود. پس از آن افراد دیگری مانند جورج گلن کامرون، رودیگر اشمیت و.. به تحقیق و خوانش کتیبه ادامه دادند و پژوهشگران ایرانی نیز به تدوین یافته‌ها کمک کردند تا در نهایت اطلاعات مفیدی پیرامون چرایی برپایی یادمان بیستون و هویت پیکره‌های آن به‌دست آمد.

آغاز مطالعهٔ نقش‌برجسته بیستون در زمان پهلوی اول توسط ارنست هرتسفلد انجام گرفت. او تحقیقات فراوانی در زمینهٔ هنر ایران‌باستان و به ویژه هنر هخامنشی و



تصویر۱. نقش‌برجستهٔ بیستون. مأخذ: URL1.

نقش‌برجسته‌های آن انجام داد و کتابی با همکاری فر. سار، در مورد نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران‌باستان به چاپ رساند. هرتسفلد مناطق اطراف بیستون را دروازهٔ آسیا می‌نامید و کتابی نیز با این نام منتشر کرد که بررسی‌های اولیهٔ مفیدی پیرامون یادمان بیستون در آن دیده می‌شود. این کتاب به زبان آلمانی و دارای این مشخصات است:

Herzfeld, E (1920). Am Tor von Asien: Felsdenkmale aus Irans Heldenzit. Berlin: D. Reimer.

پس از هرتسفلد، هاینتس لوشای به مطالعهٔ میدانی یادمان بیستون پرداخت (۱۹۶۳-۱۹۶۴م). او از نزدیک نقوش و ویژگی‌های تصویری نقش‌برجسته بیستون را بررسی کرد و تحقیقات خود را در مقاله‌ای که اکنون نیز از مهمترین منابع بصری یادمان بیستون به شمار می‌رود، به زبان آلمانی با این مشخصات به چاپ رساند:

Luschey, H (1968). Studien zu dem Darius-Relief von Bisutun. AMI n.F. 1, 63-94.

پس از آن، تقریباً تمام پژوهشگران خارجی و داخلی که پیرامون هنر ایران‌باستان به خصوص هنر و تمدن هخامنشی مطالعه کردند، اشاره‌هایی نیز به نقش‌برجسته بیستون داشته‌اند. واندنبرگ، ویسهوفر، ماری کخ، استروناخ و.. از جمله محققینی هستند که پژوهشهای مفیدی در این زمینه انجام داده‌اند. اما از مهمترین بررسی‌ها پیرامون پیشینهٔ نقوش و ویژگی‌های بصری نقش‌برجسته بیستون توسط مارگارت کول روت انجام شده‌است. روت در کتاب خود با عنوان «شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی» (۱۳۹۷) انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، به جایگاه پادشاهان و شمایل‌نگاری در هنر رسمی هخامنشی (نقش‌برجسته‌ها) پرداخته است. در این کتاب مقایسه و بررسی‌های مفیدی پیرامون نقش‌برجسته بیستون و تأثیرپذیری آن از هنر مصر و بین‌النهرین دیده می‌شود.

مطالعهٔ هویت پیکره قرص‌بالدار نیز که از اهداف پژوهش حاضر است، پیشینهٔ مفصلی دارد. با توجه به محدودیت موجود تنها به دو اثر مهم که بیان کنندهٔ دو دیدگاه پرطرفدار در اینباره است اشاره می‌شود. علیرضا شاپور شهبازی در کتاب خود با عنوان «جستاری دربارهٔ یک نماد هخامنشی» (۱۳۹۰) نشر شیرازه، بر فره شاهی/ خورنه بودن این نماد تأکید کرده؛ دلایل او برای اثبات نظر خود، مبتنی بر پیشینهٔ بصری و نمادین این نقشمایه نبوده‌است. ابولعلاء سودآور نیز در کتاب خود با عنوان «فرهٔ ایزدی» (۱۳۸۳) نشر میرک، بر اهورامزدا بودن این نماد و فره بودن قرص‌بالدار تأکید کرده است. روش تحقیق سودآور به صورت معکوس، با بررسی نقوش دورهٔ اسلامی تا دورهٔ هخامنشی صورت گرفته و دلایل او نیز برای اثبات نظر خود، کمتر مبتنی بر پیشینهٔ بصری این نقشمایه است. تفاوت پژوهش حاضر این استکه تنها به جایگاه این نماد در یادمان بیستون نظر دارد.

علی‌اصغر سلحشور نیز در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی و تحلیل نقش‌برجسته‌های هخامنشی در ایران از دیدگاه اتنوماتمتیک و شمایل‌شناسی» (۱۳۹۳) با راهنمایی دکتر فرشید ایروانی‌قدیم از دانشگاه هنر اصفهان، اشاره‌ای به نقوش و ویژگی‌های تصویری نقش‌برجسته بیستون داشته‌است. با اینحال، مقالهٔ حاضر در نقد تحقیقات پیشین تنظیم نشده بلکه تلاش دارد تا از زاویه‌ای خاص، برخی از شاخصه‌هایی که در تحقیقات قبلی کمتر مورد توجه بوده‌اند را به شکل منظم و با

دغدغه‌ای جدید بررسی نماید.

یادمان‌های مصور پیروزی پادشاهان

اولین یادمان مصور پیروزی شاهان که در تاریخ هنر جلوه‌گری می‌کند، لوح سنگی نارمر است (مصر حدود ۳۰۰۰ ق.م). با این وجود، تصاویر قدیمی‌تری نیز در این زمینه باقی مانده‌اند که از اهمیت چندانی برخوردار نیستند. یادمان‌های پیروزی پادشاهان ابتدا بر روی لوح (استل) های سنگی و وسایل تزئینی، سپس بر روی صخره‌های طبیعی و در نهایت بر روی دیوار معابد و کاخ ها به تصویر درآمد. برخی مواقع کتیبه‌ای همراه این یادمانها وجود دارد که توضیحاتی (مختصر-زیاد) پیرامون هویت شاهِ پیروز و چرایی برپایی آنها ثبت کرده‌است.

یادمانهای به‌جا مانده از دوران پیش از هخامنشی، متعلق به تمدنهای مصر، بین‌النهرین و ایران هستند، از سایر تمدنهای دیگر تصویر قابل ملاحظه‌ای در این رابطه به‌دست نیامده‌است. از اقوام ایرانی تنها چند نقش‌برجسته صخره‌ای در منطقهٔ سرپل‌ذهاب باقی مانده که مربوط به پیروزی شاهان و حاکمان محلی است. دو یادمان صخره‌ای نیز از شاهان آشوری در مناطق غربی ایران به دست آمده است. نکتهٔ قابل توجه این است که در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای عیلام، اشاره‌ای به پیروزی پادشاهان نشده‌است و تنها تصاویری ناقص از پیروزی و اسارت دشمن، در هنر عیلام دیده می‌شود.

طرح کلی نقش‌برجسته بیستون

بخش مربوط به نقش‌برجسته بر سطح قابی مستطیل شکل به ابعاد حدود ۵/۵× ۳ متر و بر روی صخره‌ای با ارتفاع حدود ۶۰ متر بر سینهٔ کوه بیستون تراشیده شده‌است (تصویر۱). داریوش با قامتی بزرگ و تنومند رو به سمت راست ایستاده و پای چپ خود را بر پیکر مردی نهاده که دستهایش را ملتمسانه به سوی شاه بزرگ بالا برده‌است. مرد یاد شده گئومات یاغی، مدعی تاج و تخت هخامنشی است که داستانش را افزون بر کتیبه، هرودوت و کتسیاس نیز نقل کرده‌اند (روت،۱۳۹۷:۱۸۸،۱۸۹). داریوش با دست چپ، کمانی را که نشان فرمانروایی است نگهداشته و دست راست خود را تا مقابل صورت بالا آورده‌است (ویسهوفر،۱۳۷۸:۳۳). در پشت او دو ملازم مسلح ایستاده‌اند که اولی کمان و نفر دوم نیزه در دست دارند. در مقابل داریوش، نُه یاغی اسیر با دستان بسته در حالی صف بسته‌اند که گردنشان با طناب به یکدیگر وصل شده‌است. در مرکز و بالای صحنه، پیکره کوچک مردی شبیه به داریوش درون قرص‌بالدار قرار دارد. او رو به داریوش، دست راست خود را تا مقابل صورت بالا آورده و با دست دیگر حلقه‌ای را به سمت داریوش گرفته‌است. این قاب، تصویر کلی از نقش‌برجسته بیستون بود که به عقیدهٔ

تصویر۲. لوح نارام سین. موزه لوور. مأخذ:URL2.

بیشتر محققین، برگرفته از طرحِ کلی نقش‌برجسته آنوبانینی است. با این وجود، به‌منظور مَحقق شدن اهداف پژوهش، در ادامه هرکدام از نقشمایه‌ها، عناصر یا ویژگی‌های این طرحِ کلی به صورت جداگانه مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

نقشمایهٔ پادشاه پیروز

داریوش با قامتی بزرگتر از دیگران رو به سمت راست ایستاده و پای چپ خود را بر سینهٔ اصلی‌ترین دشمن خود (گئومات) گذاشته و با دستِ چپ کمان فرمانروایی خود را نگه داشته‌است. نقشمایه فیگوراتیوی که در اینجا دیده می‌شود، پیش از این نیز در تمام یادمان‌های صخره‌ای پیروزی (منسوب به) شاهان ایرانی به تصویر درآمده بود. با اینحال می‌بایست ریشهٔ این نقشمایه را در هنر اکد و لوح سنگی نارام‌سین جستجو کرد.

از کتیبه لوح نارام‌سین مشخص شده که این یادمان به مناسبت بزرگداشت پیروزی این پادشاه بر لولوبی‌های ساکن غرب ایران برپا شده‌است (مورتگات، ۱۳۷۷:

تصویر۳. نقش برجسته دربندغار. مأخذ: URL3.

۹۸)(تصویر۲). پادشاهِ تنومند اکد، با قامتی بزرگتر از دیگران رو به سمت راست ایستاده و پای چپ خود را بر روی پیکر برهنهٔ دو کشتهٔ دشمن قرار داده‌است. او با دست چپ و به شکلی خاص، کمان شاهی را به سینهٔ خود چسبانده و با دست دیگر سلاحی را نگه داشته‌است. «در اینحال، همراهانِ پیروزمند نارام‌سین در پشت او ایستاده‌اند و یکی از افراد دشمن که در روبروی او زانو زده، می‌کوشد نیزه‌ای را که به گلویش فرو رفته بیرون بکشد. دیگری ملتمسانه از او امان می‌طلبد و دو تن دیگر از صخره آویزانند» (دیویس،۱۳۸۸: ۱۰۶).

تصویر لوح نارام‌سین در سالیان بعد توسط یکی از پادشاهان سلسله سوم اور بر روی دیوار صخره‌ای در دروازهٔ آسیا در نزدیکی دربند غار مورد بازنمایی قرار گرفت تا از این طریق خاطرهٔ پیروزی بر لولوبی‌ها زنده نگهداشته شود» (مورتگات، ۱۳۷۷: ۱۰۰). این نقش‌برجسته، قدیمی‌ترین یادمان مصور پیروزی شاهان بر روی صخره‌های طبیعی است و اهمیت ویژهٔ آن در آغازگری سنت برپایی نقوش صخره‌ای پیروزی پادشاهان و الگو قرار گرفتن برای یادمانهای پیروزی شاهان در ایران است. صحنهٔ به نمایش درآمده در این نقش‌برجسته، مختصر شدهٔ لوح نارام‌سین است که تنها نقشمایه فیگوراتیو آن بازنمایی شده‌است با این تفاوت که در اینجا اجساد دشمن کوچکتر هستند و هر کدام از آنها در زیر یک پای شاهِ پیروز قرار گرفته‌اند (تصویر۳). «از آنجاییکه هنوز در آن زمان اعتقاد به قدرت تصاویر در میان مردم رایج بود، شاید گمان می‌کردند تا زمانیکه تصویر پادشاه در حال پا نهادن بر پیکر دشمن به خاک افتاده باشد، قوم مغلوب توان گردنکشی مجدد را نخواهد داشت» (گامبریج، ۱۳۷۹: ۶۰).

این نقشمایه فیگوراتیو مجدداً «در سالیان بعد، همزمان با دورهٔ ایسین اول (۱۷۹۴-۲۰۱۷ ق.م)، در چهار نقطه از گلوگاه سرپل ذهاب (کرمانشاه) بر روی صخره‌های طبیعی بازنمایی شد. مهمترین و مفصل‌ترینِ آنها، نقش‌برجسته آنوبانینی است که پیروزی و انتصاب آنوبانینی (شاه لولوبی‌ها) را همراه با کتیبه‌ای اکدی روایت می‌کند» (واندنبرگ، ۱۳۹۷: ۱۲-۱۳). در اینجا نیز همان نقشمایه فیگوراتیو دیده می‌شود با این تفاوت که شاهِ پیروز، پای خود را بر روی پیکر برهنهٔ یکی از افرادِ زندهٔ دشمن گذاشته‌است (تصویر۴). «در مقابل آنوبانینی، الهه ایشتار (الهه عشق و جنگ اکد) ایستاده و دو اسیر زانو زدهٔ برهنه را به همراه خود آورده؛ طنابی در دست الهه قرار دارد که با عبور از حلقه‌های متصل به بینی دو اسیر، آنها را به هم وصل کرده‌است» (همان،۱۲۲). آنوبانینی تنها دامن به تن دارد و بالاتنهٔ او برهنه است. شمایل و پوشش آنوبانینی (شامل دامن و کلاه) و سلاح او، همچنین شمایل و پوشش الهه ایشتار (لباس پشمی و کلاه شاخدار)، اکدی/سومری_ اکدی است (رضایی‌نیا،۱۳۸۶:۸۸).

سه نقش‌برجستهٔ دیگر سر پل‌ذهاب، مشابه همان نقش اول (آنوبانینی) هستند که به شکل خلاصه شده و تغییریافته بازنمایی شده‌اند. علاوه بر این، دو نقش‌برجستهٔ دیگر که تقریباً متعلق به همین دورهٔ زمانی و شبیه به یادمان‌های سرپل‌ذهاب هستند، در آنسوی مرز عراق یافت شده‌اند. وجه اشتراک همهٔ این نقش‌برجسته‌ها در استفاده از نقشمایه فیگوراتیو اکدی است که در آنها، پادشاهِ پیروز رو به سمت راست ایستاده و پای چپ خود را بر پیکر دشمن به خاک افتاده گذاشته‌است. از جمله تفاوتهای نقوش دیگر با نقش‌برجسته آنوبانینی در عدم وجود دشمنانِ اسیر و نمایش شاهانِ پیروز بدون ریش و محاسن است.

اگرچه یک نقشمایه فیگوراتیوِ مشابه و مشترک در لوح نارام‌سین، نقش‌برجسته دربند غار و یادمان‌های ایرانی وجود دارد، اما نقشمایه بازنمایی شده در نقش‌برجسته بیستون، شبیه به نمونه‌های ایرانی و نقش‌برجسته آنوبانینی است. در یادمان‌های ایرانی، شاهِ پیروز پای خود را تنها بر روی سینهٔ یکی از افراد زندهٔ دشمن گذاشته است، در حالیکه در یادمان‌های پیشین بین‌النهرین، پیکر

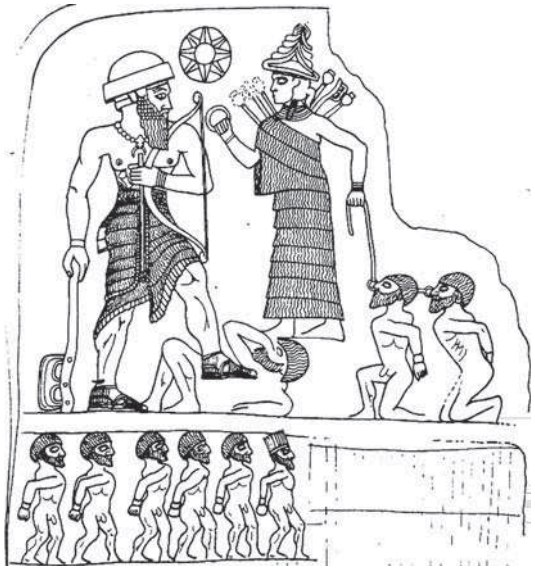
دو کشتهٔ دشمن در زیر پای شاهِ پیروز قرار دارد. در نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون، دشمن مذکور با فیگور مشابهی به پشت بر زمین افتاده؛ با این تفاوت که دشمن آنوبانینی برهنه است اما گئومات لباس پوشیده‌ای بر تن دارد. با این وجود، بازنمایی از این نقشمایه فیگوراتیو در یادمان بیستون، با سه تفاوت عمده نسبت به تمام موارد قبلی همراه شده است.

مورد اول در شیوهٔ متفاوت کمان‌گیری داریوش است. اگرچه تمام پادشاهان، کمان خود را با دست چپ گرفته‌اند اما برخلاف شاهان قبلی که آن را در مقابل سینه نگه داشته‌اند، داریوش کمان شاهی را عمود بر روی پای جلویی خود قرار داده و بالای آن را در دست گرفته است. این شیوهٔ کمان‌گیری در برخی تصاویر مربوط به شاهان آشوری و همچنین در تصویر مردِ جنگجو در جام طلایی حسنلو نیز دیده می‌شود. با این تفاوت که در نمونه‌های پیشین، قوس کمان به سمت داخل بدنِ نگهدارندهٔ آن است اما قوس کمان داریوش رو به بیرون بدن اوست. علاوه بر این، به نظر می‌رسد در تمام موارد قبل، انتهای کمان بر روی زمین قرار دارد نه بر روی پای جلویی (تصویر۵). شیوهٔ کمان‌گیری داریوش در بیستون، بعداز آن در نقش‌برجسته آرامگاه او و جانشینانش به نمایش درآمد و پس از آن در نقش‌برجسته قیزقاپان نیز مورد بازنمایی قرار گرفت.

تفاوت عمدهٔ دوم در ژست دست راست داریوش است. داریوش دست راست خود را تا مقابل صورت بالا آورده درحالیکه پادشاهان پیشین با دست راست خود سلاحی را نگه داشته‌اند. ژست دست داریوش نشانهٔ ستایش و درود به پیکره قرص‌بالدار است که او نیز در ارتباطی دوسویه دست راست خود را بالا آورده‌است. این حالت دست در هنر هخامنشی منحصر به‌فرد است زیرا در مابقی تصاویر، کفِ دست بالا آمده به سمت داخل بدن است نه به سمت روبرو (مانند دست پیکره قرص‌بالدار). از دیرباز در هنر خاور نزدیک، بالا آمدن یک یا هر دو دست تا حوالی صورت به سمت فرد یا نماد مقدس، نشانهٔ درود و تبرک، نیایش یا پرستش بوده‌است اما تنها در هنر مصر بوده که همواره کف دست به سمت روبرو گرفته می‌شد. با این وجود، حالت دست داریوش متفاوت با نمونه‌های مصری است. در هنر رسمی هخامنشی، تنها پادشاه، پیکره قرص‌بالدار و ولیعهد با این ژست به نمایش درآمده‌اند که همواره با دست راست بوده‌است و به این لحاظ با هنر نوآشوری و بابلی قرابت بیشتری دارد. «دست راست، دست قدرت و ضامن حیات است که به نشانهٔ درود و تبرک بالا برده می‌شود» (کوپر،۱۳۷۹: ۱۵۶). و بالا بردن آن در هنر آشوری، نشانهٔ احترام/ دعا یا پرستش بوده است (روت، ۱۳۹۷: ۱۷۶-۱۷۷). شایان ذکر است که در تصویر مرد بالدارِ پاسارگاد نیز شواهدی از این ژست دست دیده می‌شود.

تفاوت عمدهٔ دیگر در پیکره‌نگاری داریوش است. او همانند سایر افراد بیستون، به‌صورت کاملاً نیم‌رخ (سر، بدن و پاها در حالت نیم‌رخ از پهلو با یک پا جلوتر) نمایش داده شده‌است. اما در نمونه‌های قبلی، همواره شاهان پیروز با بالا تنهٔ تمام‌رخ و شانه‌های پهن به تصویر درآمده‌اند. برخی محققین ریشهٔ این نوع پیکره‌نگاری را به لوح نارمر نسبت داده‌اند که پس از آن، همواره فراعنه با بالاتنهٔ تمام‌رخ و شانه‌های پهن به نمایش درآمدند. این ویژگی در بسیاری از نقوش سومری، اکدی و تمام نقش‌برجسته‌های صخره‌ای معرفی شده در این پژوهش نیز به چشم می‌خورد. با اینحال در هنر بین‌النهرین (به ویژه هنر آشوری) و هنر عیلام، تصویر پادشاهان با بالاتنهٔ نیم‌رخ نیز وجود دارد. لازم به‌ذکر است که در هنر هخامنشی، هیچگاه پادشاه (ایستاده یا نشسته) با بالا تنهٔ تمام‌رخ و شانه‌های پهن دیده نمی‌شود.

در مجموع، میتوان نقشمایه فیگوراتیو پیروزی داریوش در بیستون را برگرفته از نقش‌برجسته آنوبانینی دانست که با برخی ویژگی‌های تصویری_ نمادین هنر نوآشوری تلفیق شده و در شکلی منحصر به‌فرد بازنمایی شده‌است.



تصویر۴. طرح نقش برجسته آنوبانینی. مأخذ: واندنبرگ،۱۳۹۷: ۱۴

داریوش پادشاهِ پیروز پارسی

برطبق سنتی دیرین که احتمالاً شروع آن از لوح پیروزی نارمر بوده، برای تأکید بر بلندمرتبگی و اقتدار پادشاهان، آنها را بزرگتر و باشکوه تر از افراد پیرامونشان نشان می‌دادند. این بزرگ‌نمایی ویژگی ثابت و پایداری نبوده، به عنوان مثال «در هنر آشوری، تنها در نقوش قرن هفتم ق.م است که پادشاه بزرگتر از سایرین دیده می‌شود» (Lehmann et al,2019:34). همچنین در برخی مواقع

تصویر۵. قسمتی از ابلیسک سیاه شلمانصر سوم، موزه بریتانیا. مأخذ:URL4.

(در هنر مصر و عیلام) این بزرگ‌نمایی به شکلی افراطی پردازش شده‌است. در هنر رسمی هخامنشی که تحت نظارت مستقیم پادشاهان بود، همواره پادشاه بزرگتر و برتر از دیگران در صحنه حضور دارد.

در نقش‌برجسته بیستون نیز تصویر داریوش بزرگتر، باشکوه‌تر و مفصل‌تر از دیگران و در کانون صحنه دیده می‌شود. او تاج مخصوص باریک کنگره‌داری بر سر دارد که بطور متناوب آراسته به ستاره‌های هشت‌پر داخل دایره و غنچه‌های نیلوفر دوتایی (رو به بالا و پایین) است. «این طرح، منشأ فنیقیه‌ای دارد اما در ظروف بدل چینی و مفرغی عیلام نیز به کار رفته که احتمالاً همانند کنگره‌ها معنایی خجسته داشته‌است» (پرادا،۱۳۸۳:۲۲۷). کنگره‌های تاج داریوش همانند کنگره‌های تخت‌جمشید چهار پله دارند، «این پله‌ها ارتباط بین زمین و آسمان را نشان می‌دهد و بنابراین می‌تواند نشانگر ارتباط با خداوند و دریافت موهبت الهی باشد» (Root,2013:41). دکتر فن‌گال متذکر شده که در نقوش رسمی هخامنشی، داریوش همواره تاج کنگره‌دار بر سر دارد (جز آنهاییکه در لباس مصری بوده)(رُف،۱۳۸۱: ۱۴۷) اما هیچکدام از آنها تزئیناتی به این شکل ندارند. در واقع تاج پیروزی داریوش، علاوه بر هنر هخامنشی در سرتاسر هنر باستان نیز منحصر به‌فرد است. «تاج همواره نماد سلطنت، قدرت، پیروزی و نیل به افتخارات بوده‌است» (هال،۱۳۸۷:۲۳۳). پیش از آن نیز برخی افراد دیگر از جمله شاهان و عالی‌رتبه‌گان آشوری با سربندهای مزین به نمایش درآمده بودند اما سربند آنان فاقد کنگره و به پیشانی‌بند شبیه است (تصویر۶).

موی سر داریوش در قسمت بالا تقریباً صاف است و در پشت، با بافتی فِردار به صورت گرد جمع شده‌است. «این تصویر، آغازگر تغییر پردازش موی صاف در پیکره‌های ایرانی از شیوهٔ ایجاد شیارهای افقی موجدار، به نوعی خطوط نسبتاً مجعد عمودی بود که درست در زیر دایرهٔ کوچک بالای سر داریوش ظاهر شد (کرتیس،۱۳۹۳:۶۹). پردازش موی داریوش، شبیه به برخی نقوش نوآشوری است با این تفاوت که موی آشوریان در پشت سر حالتی چهارگوش دارد. ریش بلند و چهارگوش داریوش نیز به‌مانند تصاویر آشوری از دو قسمت تشکیل شده‌است. قسمت بالایی، بافت فِر مانندی شبیه موهای جمع شدهٔ پشت سر او دارد و قسمت پایینی از بافت متفاوتی تشکیل شده که بوسیلهٔ نوارهایی موجدار به سه بخش تقسیم شده‌است. پردازش ریشِ پهن و دو قسمتی پادشاهان، ریشه در هنر اکد و سلسلهٔ سوم اور دارد که شکل اولیهٔ آن در نقش‌برجسته دربندغار و پس از آن در تصویر آنوبانینی نیز دیده می شود. در مجموع، چهره و آرایش داریوش در این صحنه تا حدود زیادی تأثیرپذیرفته از شمایل پادشاهان اواخر دورهٔ نوآشوری است (تصویر٦). «چهرهٔ پادشاهان آشوری، آرمانی و شبیه به خدایان نمایش داده می‌شد تا از این طریق بتوانند مشروعیتی الهی برای خود کسب کنند» (موسوی،۱۳۹۰:۱٤۹).

داریوش لباس پارسی بر تن دارد. بر طبق نظر استروناخ، لباس داریوش، دو ملازم مسلح، گئومات و پیکره قرص‌بالدار، قدیمی‌ترین تصویر از جامهٔ چند لایه و پُرچین پارسی است که (در آن زمان) با طرح طبیعت‌گرایانهٔ متفاوتی توسط حجاران بیستون به نمایش درآمد (کرتیس،۱۳۹۳:۶۸). مشخص شدن بازوان و ماهیچه‌ها از زیر لباس و ترسیم چین‌های منظم از ویژگی‌های این سبک است که تقریباً بطور همزمان در هنر یونان نیز (با تفاوت) به کار برده می‌شد (Frankfort, 1946: 9). لباس بلندِ فراخ و رسمی پارسی، آستین‌های بلندِ گشاد و آویخته‌ای دارد، کمربندی در میان آن دیده می‌شود و احتمالاً دو تکه بوده‌است. در قسمت جلوی دامن آن، سجافی با چین‌های صاف وجود دارد که در پایین به طرح مواج اُمگا شکلی منتهی می‌شود. در یادمان بیستون، نمونهٔ ابتدایی این پوشش به تصویر درآمده اما در تخت‌جمشید پردازش بهتر و کاملتری از این لباس صورت گرفته است.

ردای پارسی تا اواخر سلطنت کوروش وجود نداشت (Curtis and Simpson,2005:271). برخی محققین عقیده دارند که جامه پارسی از لباس عیلامی‌ها اقتباس شده اما در هیچیک از نقوش پیش از هخامنشی (در نقوش عیلامی و آشوری)، عیلامیان با پوششی شبیه ردای پارسی دیده نشده‌اند. در واقع لباس مرد بالدارِ پاسارگاد، مشابه لباس سلطنتی عیلامیان است. نقش‌برجسته صخره‌ای سکاوند نیز که دارای تصویر نیایشگری با لباسی شبیه ردای پارسی است، به‌مانند سایر نقوش صخره‌ای دیگری که پیش از این به مادها نسبت داده می‌شد، اکنون متعلق به اواخر دورهٔ هخامنشی یا پساهخامنشی دانسته می‌شود (کخ، ۱۳۷۶: ۳۳۸؛ واندنبرگ، ۱۳۹۷: ۳۲؛ روت، ۱۳۹۷: ۱۸۱).

در هنر خاور نزدیک، تفاوت میان مردمان و حکومتها غالباً بر اساس نوع لباس آنان مشخص می‌شد

(Porada,1985:822). پوشش، تاج و شمایل مصریان به ویژه فراعنه و خدایان آنها همواره متفاوت‌تر از دیگر سرزمین ها بود. خدایان و پادشاهان آشوری نیز با پوششی متفاوت، از حاکمان پیشین بین‌النهرین یعنی سومری‌ها و اکدی‌ها متمایز شده‌اند. هیتی‌ها نیز با لباس، تاج و چکمه‌های مخصوص خود به نمایش درآمده‌اند. این ویژگی در هنر ایران هم به خوبی نمایان است. آنچه که در نگاه اول، نقوش رسمی عیلامی، هخامنشی و ساسانی از هم متمایز می‌کند، نوع پوشش و شمایل پادشاهان و اطرافیان آنهاست.

برای شاهنشاهی بزرگ هخامنشی که ایدئولوژی جدید و متفاوتی را برای ادراۀ سرزمینهای وسیع خود به ارمغان آورده بود، ضرورت داشت تا نقوش و تصاویر خود را از تصاویر حکومتهای پیشین مجزا کند. «داریوش پس از رسیدن به قدرت بر ایرانی بودن حکومت خود اصرار داشت. او شماری از نمادهای قدرتمند تصویری را گسترش داد تا هویت جدیدِ بومی را در نظام شاهنشاهی هخامنشی ایجاد کند (مانند خط پارسی). بنابراین ردای درباری پارسی را که در زمان کوروش ابداع شده بود، به عنوان لباس رسمی هخامنشیان معرفی کرد» (Curtis and Simpson, 2005:271) و به نمایش آن در نقوش اصرار ورزید.

بنابراین در یادمان بیستون، تصویر داریوش و حامیان او که ملبس به ردای بومی پارسی هستند، تأکیدی بر پیروزی و اقتدار یک پادشاه ایرانی است. پس از آن نیز، همواره شاهان هخامنشی تصویر خود را با همین لباسِ مخصوص به نمایش درآوردند و بر این اساس، نمایشِ شاه و اطرافیان او که ملبس به جامه پارسی بودند، به یکی از مهمترین ویژگی‌های تصویری هنر رسمی هخامنشی و متمایز کنندۀ نقوش آنها از سایر نقوش پیشین تبدیل شد. اهمیت ردای پارسی داریوش در بیستون زمانی بیشتر نمایان می‌شود که نگاهی به یادمان آنوبانینی بیندازیم. نقش‌برجسته آنوبانینی به عنوان شبیه‌ترین نمونه و در فاصلۀ مکانی کمی از نقش‌برجسته بیستون، تصویری غیر بومی از پیروزی پادشاه را به دلیل پوشش بین‌النهرینی آنوبانینی و الههٔ حامی او، نمایش داده‌است. از اینرو اگر تا کنون کتیبه اکدی این یادمان که نام آنوبانینی را به‌عنوانِ شاهِ پیروز لولوبی ذکر کرده رمزگشایی نشده بود، احتمالاً مانند دو یادمان آشوری موجود در خاک ایران، این نقش‌برجسته نیز یادمانی از پیروزی شاهان بین‌النهرینی به شمار می‌رفت.

در مجموع، علیرغم اینکه سیمای داریوش در بیستون متأثر از نقوش نوآشوری است اما تصویر متمایز و متفاوتی را از یک پادشاه پیروز نشان می‌دهد. این تفاوت و تمایز به دلیل پوشش بومی (لباس پارسی) داریوش و تاج ویژۀ اوست. تنوع پوشش رهبران اقوام شورشی، در مقابل لباس پارسی داریوش و حامیان او، داریوش را به‌عنوان

خ، ۱۳۷۶: ۳۳۸؛ واندنبرگ، ۱۳۹۷:)
(۳۲؛ روت، ۱۳۹۷: ۱۸۱

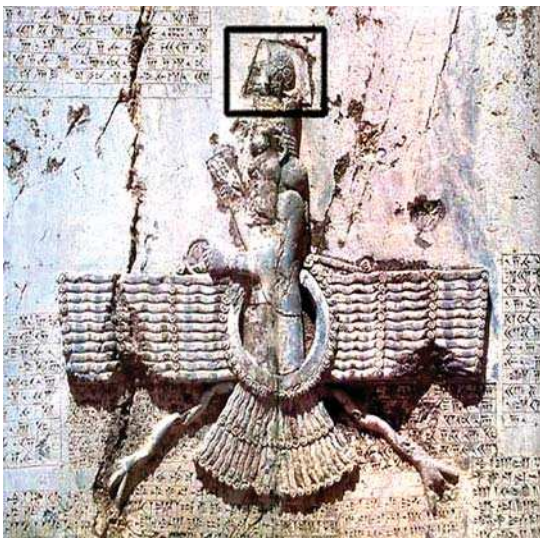
تصویر۶. سمت چپ، تصویر داریوش در بیستون. مأخذ URL۱:- سمت راست، تصویر آشوربانیپال در نقش برجسته دیواری، موزه بریتانیا. مأخذ: URL4.

یک پادشاه مقتدر ایرانی و شاهنشاهِ سرزمینهای مختلف نشان داده است.

پیکرۀ قرص بالدار

در فراز و مرکز نقش‌برجسته بیستون، نمادی متشکل از قرص‌بالدار و نیم‌پیکره کوچک مرد پارسی درون آن دیده می‌شود. در هنر هخامنشی، این نماد ابتدا در یادمان بیستون به تصویر درآمد و پس از آن با ویژگی‌های تقریباً مشابهی (با تاج متفاوت) در نقوش آرامگاه داریوش و جانشینان او بازنمایی شد. علاوه بر این با تغییراتی که بیشتر در قسمت بالها و گاهی دو زائدۀ پایینی آن بوجود آمد، در نقوش تخت‌جمشید نیز مورد بازنمایی قرار گرفت. بر روی مُهرهای هخامنشی نیز شکلهای متنوعی از آن دیده می‌شود.ای‌نگونه به نظر می رسد که الگوی بدون پیکرۀ آن (قرص بالدار) نیز پس از برپایی یادمان بیستون در آثار هخامنشی به کار برده شد. در بین پژوهشگران اجماعی در خصوص چیستی این نماد حاصل نشده‌است. اهورامزدا، فره شاهی و فروهر، از جمله مواردی هستند که محققین در مورد چیستی آن عنوان کرده‌اند که در این میان به ترتیب اهورامزدا و فره شاهی طرفدار بیشتری دارند. داریوش در کتیبه بیستون به فراوانی از اهورامزدا به عنوان خدای برتر و آفریننده یاد کرده و پیروزی و سلطنت خود را به خواست او دانسته است. اما در یادمان بیستون و سایر نوشته‌های هخامنشی هیچ اشاره‌ای به فره شاهی و فروهر نشده‌است. بنابراین محتمل است این مفاهیم، در ادوار بعدی که کیش زرتشت به صورت مدون و مکتوب تهیه گشت، پدید آمده باشند.

تصویر این نماد در یادمان بیستون به این شکل است که پیکره آن به صورت نیم‌رخ با دو سوم بالایی بدن از دورن قرص‌بالدار بیرون آمده (گریسون، ۱۳۹۹: ٦٥) و مابقی آن در پایین به شکل دُم پرنده ادامه یافته‌است (تصویر۷). او رو به داریوش دارد و با دست چپ، حلقۀ قدرت و سطنت را به سمت شاهِ پیروز گرفته و دست راست خود را به



تصویر۷. نماد قرص‌بالدار با پیکره در بیستون. مأخذ URL1.

تصویر۸. اثر مُهر نوآشوری. موزه بریتانیا. مأخذ URL4.

نشانهٔ احترام و پیوندی دوسویه بالا آورده‌است. او ریش بلندِ چهارگوشِ بدون تزئین و سر بزرگی دارد که موهایش در پشت به صورت گرد جمع شده‌اند. «جامه پارسی درباری بر تن دارد که کمربندی روی آن بسته شده و یک چین عمودی در قسمت پایین آن وجود دارد. تاج او همانند تاج خدایان متأخر بین‌النهرین، شاخهایی به صورت نیم‌رخ داشته که تخریب شده‌اند. بر بالای این تاج، نماد ایشتار (ستاره هشت‌پر درون دایره) قرار دارد که در طرح اولیه وجود نداشته و بعداً به آن اضافه شده‌است» (همان:۶۵،۶۶). در دو طرف قرص مرکزی، دو بال مستطیل شکل، شبیه برخی به نمونه‌های ایرانی و برخی نمونه‌های بین‌النهرینی و اورارتویی قرار دارد که از نوارهای مواج افقی بر روی یکدیگر تشکیل شده‌اند. «بر روی بالها و اطَرف پیکره، دو زائده مارپیچ کوچک قرار دارد که احتمالاً بازنمایی تغییر یافته‌ای از اورائوس‌های مصری بوده‌اند» (Luschey, 1968:83) این دو زائده در نمونه‌های نوآشوری نیز دیده می‌شوند. در قسمت پایین بال، دو زائدهٔ مواج بزرگ قرار دارد که در انتها به سه شاخهٔ کوچک ختم شده‌اند. به عقیدهٔ لوشای، این دو زائده در هنر آشوری نشانهٔ جریان آب بوده‌اند (Ibid) و تنها بر روی برخی مُهرهای آشوری_بابلی و برخی نمونه‌های اورارتویی دیده می‌شود (تصویر۸)(در اینجا قرص‌بالدار با پیکره منظور است).

به باور بیشتر محققین، منشأ این نماد به شکل قرص‌خورشید بالدار (بدون پیکره) از هنر مصر در هزارهٔ سوم ق.م، و نمادی از خدایان هوروس و رع بوده‌است. «از آنجاییکه فرعون با هوروس و رع پیوند داشت، این نقشمایه به شکل نمادی سلطنتی درآمد و پس از آن به عنوان محافظ در بالای ورودی معابد نمایان شد» (هال،۱۳۸۷: ۷۴). از مصر به نزد سوری‌ها و هیتی‌ها راه یافت (اوایل هزارهٔ دوم ق.م) و پس از آن از طریق میتانی‌ها به هنر آشوری و بابلی انتقال پیدا کرد» (Black and Green,2003:185,186).

در فرآیند انتقال قرص‌بالدار از مصر به سرزمینهای دیگر خاور نزدیک، در تصویر و گاهی در معنای آن نیز تغییراتی بوجود آمد. دالی پژوهش مفصلی پیرامون قرص‌بالدار در آثار اواخر هزارهٔ دوم و هزاره اول ق.م انجام داده‌است. او نام‌های گوناگونی را برای قرص‌بالدار در برخی نقاط خاور نزدیک شناسایی کرده‌است که تقریباً تمام آنها برای خورشید_ خدا به کار برده می‌شدند و پیوندهایی با سوگند وفاداری به پادشاهان داشته‌اند. بر طبق نظر او، از زمان امپراطوری هیتی تا دورهٔ هلنی سوگندهای وفاداری به پادشاه، در این منطقه وجود داشته و اغلب زمانیکه بطور مستقیم به این سوگندها نیاز بود، این نماد به نمایش در می‌آمد . (Dalley, 1986, 98-101)

بنابراین، قرص‌بالدار در مصر و سرزمینهای دیگر، نشانی الهی- سلطنتی بود که توسط پادشاهان برای منافع سیاسی و تبلیغاتی از آن بهره گرفته می‌شد. ملک‌زاده بیانی در کتاب خود تصویری از قرص‌بالدار متعلق به شوش در هزاره دوم ق.م معرفی کرده که میتوان آن را قدیمی‌ترین نمونهٔ ایرانی این نقشمایه دانست (تصویر۹). علاوه بر این در آثار به دست آمده از حسنلو (هزارهٔ اول ق.م) نیز تصاویری از قرص‌بالدار وجود دارد.

بنا بر شواهد موجود، اولین نمونه از همراهی پیکره انسانی در درون قرص‌بالدار، مربوط به نقوش نوآشوری قرن ۹ ق.م است. در این ترکیب جدید، پیکره کوچک مردی شبیه شاهان آشوری با تاج شاخدار خدایان و پایین تنه‌ای شبیه دُم پرندگان درون قرص‌بالدار قرار گرفت (تصویر ۱۰).

«این پیکره نشانگر آشور، خدای بزرگ و محافظ کشور آشور بود» (هال، ۱۳۸۷: ۷۴). عده‌ای نیز آن را نشانگر شَمَش/اُتو (خورشید_خدا) دانسته‌اند (گریسون،۱۳۹۹: ۸۷). وجه اشتراک این دو عقیده، در خدا بودن این پیکره است که «در هنر آشوری و بابلی نشانهٔ مشروعیت و محافظت پادشاه بود (Pritchar, 1954: 536). این نقشمایه در هنر اورارتو نیز با کمی تأخیر و «به عنوان نماد شیوینی (خورشید_ خدا) ظاهر شد» (پیوتروفسکی،۱۳۸۳: ۳۰۹).

علاوه بر پیشینهٔ این نقشمایهٔ که مورد اشاره قرار گرفت، چند ویژگی و نشانهٔ تصویری-نمادین در پیکره قرص‌بالدار بیستون دیده می‌شود که بررسی آنها در تشخیص هویت آن بی‌تأثیر نخواهد بود. این موارد شامل: جایگاه قرارگیری بر فراز پادشاه و در مرکز صحنه، حلقهٔ قدرت، تاج شاخدار و ستارهٔ بالای آن است. به منظور روشن شدن این بحث و در راستای اهداف پژوهش، اشارهٔ کوتاهی به پیشینهٔ نمایش نمادهای فراطبیعی (الهی) در نقوش پیروزی پادشاهان می‌شود.

در یک طرفِ لوح پیروزی نارمر، پادشاه پیروز با پوشش سنتی مصر و تاج دوکی سلطنت مصر علیا، با قامتی بزرگ رو به سمت راست ایستاده و «در صدد است دشمنی را به‌عنوان قربانی بکُشد. در برابر او یک شاهین که نماد هوروس خدای آسمان و نگهبان پادشاه است، تکه زمینِ انسان_ سری را به نشانهٔ مصر سفلی به‌نزد او به اسارت آورده‌است. در بالای هر دو طرف لوح، دو سردیس گاو (نماد الههٔ هاثور) دیده می‌شود که نظر مساعدی به نارمر دارند» (گاردنر، ۱۳۹۱: ۷۵)(تصویر۱۱). در این صحنه، تصویر خدایانِ حامی (به شکل حیوانی)، موجب پیوند نمادینِ سلطنت نارمر با نیروهای فراطبیعی (الهی) شده‌است. این شیوهٔ تبلیغاتی و بهره‌گیری از نمادهای الهی برای مشروعیت‌بخشی به اقدامات و سلطنت پادشاهان، پس از آن نیز در هنر باستان ادامه یافت که در معرفی قرص‌بالدار به آن اشاره شد.

لوح سومری کرکسها، قدیمی‌ترین یادمان پیروزی پادشاهان است که نمادهای فراطبیعی انسانی در آن به نمایش درآمده‌اند (تصویر۱۲). «در ردیف بالای یک طرف این لوح، شاهِ پیروز در پیشاپیش سپاهیان خود قرار دارد که بر روی اجسادِ برهنه و کوچک‌اندام دشمن رژه می‌روند. تصاویر طرف دیگر لوح نشان می‌دهد پیروزی بر دشمن، به‌دلیل شرکت و حمایت خدایان بوده‌است» (پارو،۱۳۹۱: ۱۶۹). در ردیف بالا، خدای تنومند دولتشهرِ پیروز که پوششی از نوع لباس شاهان دورهٔ آغاز تاریخیِ بین‌النهرین دارد، دشمنان برهنهٔ کوچک‌اندام را در یک تور به اسارت درآورده و با گُرز بر سر آنها می‌کوبد (مورتگات،۱۳۷۷: ۸۳).

لوح نارام‌سین نیز که پیشتر به نقشمایه فیگوراتیو آن اشاره شد نخستین یادمان پیروزی است که خدایانِ حامی را به شکل نجومی نمایش داده‌است (تصویر۲).

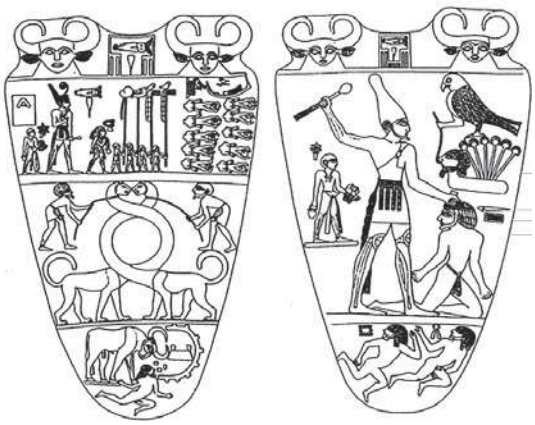
تصویر۹. طرح اثر مُهر عیلامی. مأخذ: ملکزاده ، ۱۳۶۳: ۹۹

تصویر۱۰. قرص بالدار با پیکره، قرن ۹ ق.م. قسمتی از نقش برجستهٔ دیواری آشور نو، موزه بریتانیا.مأخذURL4.

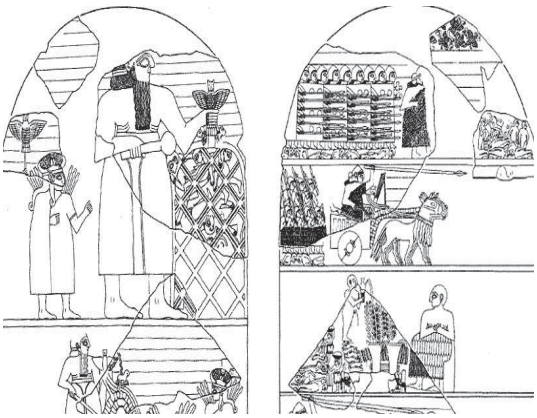
«در بالاترین قسمت این لوح، ستاره‌های ِ بزرگی قرار دارند که نوری از آنها ساطع می‌شود» (همان، ۱۰۰). این ستاره‌ها نماد رب‌النوع‌هایی هستند که ضامن پیروزی در جنگ بوده‌اند (پارو،۱۳۹۱: ۲۱۰). اگرچه پیش از آن نیز نمادهای نجومی الهی بر فراز صحنه‌ها قرار گرفته بودند، اما برای نخستین بار در لوح نارام‌سین است که نمادهای الهی در مرکز و بالای صحنه بر فراز پادشاه پیروز دیده می‌شوند. این جایگاه بعد از آن، در نقش‌برجسته آنوبانینی، ابلیسک آشور بل_کالا ... تا نقش‌برجسته بیستون، همواره مخصوص نمادهای نجومی خدایان یا نمادهای تلفیقی از آنها، باقی ماند.

در نقش‌برجسته آنوبانینی نیز نماد نجومی الهه ایشتار (ستاره هشت‌پر درون دایره) در مرکز صحنه و بر فراز پادشاه قرار دارد. در اینجا هر دو شکل انسانی و نجومی الهه ایشتار به عنوان ایزدبانوی جنگ و حامی پادشاه به نمایش درآمده است ایشتار در شکل انسانی خود، تاج شاخدار خدایان متقدم بین‌النهرین (شاخهای از روبرو) را بر سر دارد (تصویر۴).

ویژگی مهم دیگر نقش‌برجسته آنوبانینی در نمایش نمادین اعطای حلقهٔ قدرت/سلطنت توسط ایزدبانو به شاهِ پیروز است که در یادمان بیستون نیز بازنمایی شده‌است. احتمالاً این صحنه قدیمی‌ترین نمونه از این نوع تفویضِ نمادین را نشان می‌دهد. البته پیشتر نیز در صحنه‌ای از لوحِ



تصویر۱۱. طرح لوح نارمر، موزه قاهره. مأخذ URL5:



تصویر۱۲. طرح لوح کرکسها، موزه لوور. مأخذ: همان.

تصویر۱۳. قسمتی از سنگ یادمان اورنمو، دانشگاه فیلادلفیا. مأخذ: URL3.

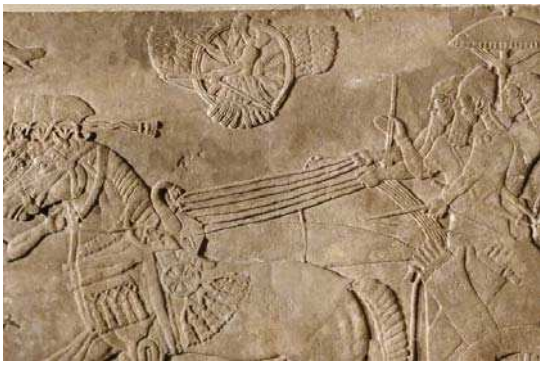
تصویر۱۴. بخشی از نقاشی کاخ ماری، موزه‌لوور. مأخذ: پارو،۱۳۹۱: ۳۱۵

سنگی اور_نمو (سلسله سوم اور)، تصویر خدا با حلقهٔ قدرت به نمایش درآمده بود (تصویر۱۳). با این تفاوت که صحنهٔ مذکور، ارتباطی به پیروزی و انتصاب پادشاه نداشت و خدای بر تخت نشسته، همراه حلقه یک عصا (؟) نیز در دست خود نگه داشته بود. قرارگیری همزمان حلقه و عصا در دست خدایان، همواره تا دورهٔ آشور نو و تلفیق پیکره خدا با قرص‌بالدار ادامه داشت و از آنجا بود که حلقه به تنهایی در دست خدای درون قرص بالدار قرار گرفت. برای نمونه میتوان به «صحنهٔ نمادین اعطای موهبت شاهی در نقاشی دیواری کاخ ماری (بابلِ قدیم) اشاره کرد (تصویر۱۴). در این صحنه ایزدبانوی ایشتار در حال اعطای حلقهٔ سلطنت و عصای عدالت به شاه بابل است و پادشاه نیز در مقابل او دست راست خود را به نشانهٔ احترام بالا برده‌است (مجیدزاده،۱۱۸:۱۳۹۷).

علاوه بر این، در بسیاری از نقوش دیگر نیز نمادهای الهی در کنار هم بر فراز صحنه نمایان شدند (تصویر۵). ابلیسک شکسته آشور بل _ کالا (آشور میانه) نمونه‌ای از این آثار است (تصویر۱۵). در این صحنه، شاه پیروزِ آشور با قامت بزرگ رو به سمت راست ایستاده و «در دست خود گرز و کلاف طنابی دارد که به دست اسیران وصل شده‌است. در بالای صحنه و در کنار نمادهای الهی دیگر، یک قرص‌تابان دیده می‌شود که دو دست از آن بیرون آمده و بسوی شاه دراز شده است. یک دست کمان دارد و دست دیگر به نشانهٔ تبرک و احترام به سمت شاه جلو آمده‌است. احتمالاً این صحنه نشانگر اعطای نمادهای قدرت (تیر و کمان) از جانب خدا (شَمَش) به پادشاه پیروز است» (روت،۲۰۵:۱۳۹۷). تصویر دو دست بیرون آمده از قرص‌خورشید، مقدمه‌ای برای قرارگیری پیکره خدا در درون قرص‌بالدار در دورهٔ آشور نو به‌شمار می‌رود.

همانگونه که ملاحظه شد، همواره جایگاه نماد نجومی خدایان در بالای صحنه و بر فراز پادشاهان بوده است. قرص‌بالدار نیز به عنوان نمادی الهی_ سلطنتی، مرکب از قرص‌خورشید و بال شاهین، از جایگاه مشابهی برخوردار بود (تصویر۵). پس از آن و با ترکیب پیکرهٔ خدا با قرص

تصویر۱۵. ابلیسک شکسته آشور بل کالا، موزه بریتانیا. مأخذ URL4.



تصویر ۱۶. قسمتی از نقش برجسته دیواری آشورنصیرپال، موزه بریتانیا. مأخذ URL4.

تصویر۱۷. قسمتی از نقش برجسته دیواری آشورنصیرپال، موزه بریتانیا. مأخذ: URL4

تصویر۱۸. ترکش مفرغی لرستان. قرن۸ق.م، مأخذ: سودآور، ۱۳۸۲: ۱۸۴

بالدار نیز این جایگاه همچنان برای این نقشمایه محفوظ باقی ماند.

قرارگیری پیکره خدا درون قرص‌بالدار، تنها در اوایل دورهٔ آشور نو و به دو شکل عمده در هنر رسمی بین‌النهرین دیده می‌شود. شکل اول در تصاویر جنگ و پیروزی آشورنصیرپال دوم (قرن ۹ ق.م) بوده؛ در این تصاویر، قرص‌بالدار در بالای صحنه قرار دارد، خدا و پادشاه هم‌جهت با یکدیگر و با فیگوری مشابه، کمان خود را در دست گرفته‌اند. « تصویر شمارهٔ ۱۶ این ویژگی را نشان می دهد؛ «شاه آشور پس از پیروزی در جنگ، سوار بر ارابهٔ شاهی در مسیری حرکت می کند که دو طرف آن را اجساد کشته شدگان دشمن فرا گرفته و خدای آشور بر فراز صحنه درون قرص بالدار نمایان شده است»

خدا و پادشاه، پوشش و شمایلی شبیه به هم دارند و هر دو با فیگوری همانند، با دست چپ کمان خود را نگه داشته و دست راست خود را تا مقابل چهره بالا آورده‌اند. لباس آنها مانند تمام نمونه‌های آشوری دارای آستین‌های کوتاهی است که بازوهای ورزیدهٔ آنها را نمایان کرده‌است. تنها تفاوت بارز آنها در تاج‌هایشان است. آشورنصیرپال تاج مخروطی مخصوص پادشاهان آشوری و خدای آشور کلاه شاخدار خدایان متأخر بین‌النهرین (با شاخ نیم‌رخ) را بر سر دارند.

شکل و حالت دوم بیشتر مربوط به صحنه‌های آئینی_ اساطیری است. در این تصاویر (معمولاً) قرص‌بالدار در بالا و مرکز صحنه قرار دارد و پادشاه/ نیایشگر در دو سمت آن ایستاده‌اند (تصویر۱۷). خدای درون قرص‌بالدار با دست چپ حلقه‌ای را نگه داشته و دست راست خود را به‌مانند نیایشگران تا حوالی صورت بالا آورده‌است. مشابه این صحنه در نقوش اقوام ایرانی پیش از هخامنشی نیز دیده می‌شود (تصویر۱۸).

در نقش‌برجسته بیستون نیز پیکرهٔ قرص‌بالدار در مرکز و بالای صحنه بر فراز داریوش قرار دارد، جایگاهی که همواره مختص به نمادهای الهی بوده‌است. در اینجا شکل و ارتباط خاصی میان پیکره قرص‌بالدار و پادشاه برقرار شده که مخصوص هنر هخامنشی است. در این ارتباط دوسویه که در نقوش آرامگاه داریوش و جانشینان او نیز بازنمایی شده‌است، پیکره قرص‌بالدار و داریوش روبروی هم قرار دارند و دست راست خود را به سمت یکدیگر

تصویر ۱۹. خدای اورارتوییِ تیشبا (خدای طوفان). مأخذ URL3.

تصویر ۲۰. قسمتی از جعبهٔ استاندارد اور، موزه لوور. مأخذ: URL2.

بالا آورده‌اند؛ پیکره (مانند صحنه‌های تفویض یادمان آنوبانینی و نقاشی کاخ ماری) حلقهٔ قدرت و سلطنت را به سمت پادشاه گرفته‌است. در نمونه‌های آشوری، زمانیکه پادشاه تنها در یک طرف قرص‌بالدار ایستاده باشد، خدا و پادشاه هم جهت با یکدیگر قرار دارند نه روبروی یکدیگر (تصویر۱۶). همچنین، زمانیکه پادشاه در دو سمت خدای قرص‌بالدار ایستاده باشد، معمولا دست راست او در حالت مُشت شدهٔ خاصی رو به جلو بالا آمده‌است (تصویر۱۷).

علاوه بر جایگاه قرارگیری و حلقهٔ قدرت و تاج شاخدار خدایان که به آنها اشاره شد، ستارهٔ نشسته بر تاج پیکرهٔ قرص‌بالدارِ بیستون نیز نشانهٔ قابل ملاحظه‌ای برای شناسایی هَویت آن است. در هنر آشوری و اورارتویی، تصاویر متعددی از قرارگیری ستاره بر روی تاج خدایان وجود دارد. (تصویر۱۹). «در مُهرهای آشوری نیز گاهی ستاره بر بالای تاج خدای قرص‌بالدار می‌نشست» (روت، ۱۳۹۷: ۲۱۵). این ویژگی نمادین، مختص خدایان بوده و هیچ تصویری از قرارگیری ستاره بر روی تاج افراد دیگر از جمله پادشاهان دیده نشده‌است. از سویی دیگر، شکل و جایگاه قرارگیری این ستاره در مرکز یادمان بیستون، تداعی کنندهٔ ستاره هشت‌پر داخل دایره در نقش‌برجسته آنوبانینی است. این یادآوری نشانگر آن است که طراحان بیستون در جهت القاء مشروعیت و حقانیت داریوش، نگاه ویژه‌ای نیز به نماد نجومی آشنای ایشتار (به‌عنوان ایزد جنگ)، در یادمان کهن آنوبانینی داشته‌اند.

در مجموع میتوان گفت، نمادی که در مرکز و فراز نقش‌برجسته بیستون قرار دارد، بازنمایی از نمونه‌های نوآشوری است که تغییراتی در شکل ظاهری و نوع ارتباط دوسویهٔ آن با پادشاه اعمال شده‌است. از جمله تفاوتهای نماد بیستون با نمونه‌های قبلی در برزگتر بودن پیکره آن نسبت به قرص‌بالدار است که بیش از سایر نمونه‌های قبلی از داخل قرص مرکزی بیرون آمده‌است. اما مهمترین ویژگی متمایزکننده در پوشش پارسی (بومی) پیکرهٔ آن است که او را به‌عنوان یک خدای ایرانی/پارسی معرفی کرده‌است. علاوه بر پیشینهٔ هویتِ این نقشمایه که در هنر آشوری و اورارتویی، نشانی از خدایان بود، ویژگی ها و نشانه های تصویری و نمادینی که نشانگر الهی بودن پیکرهٔ قرص‌بالدار است شامل این موارد می‌باشند: قرص‌بالدار، جایگاه قرارگیری در صحنه، حلقهٔ قدرت، تاج شاخدار، ستارهٔ روی تاج و مشروعیت‌بخشی به اقدامات و سلطنت پادشاه.

از آنجاییکه قرص‌بالدار (با پیکره و بدون پیکره) در میان بیشتر اقوام و ملل تابعهٔ هخامنشی از دامنه‌های زاگرس تا مصر، یک نماد الهی-سلطنتی شناخته شده بود، داریوش آگاهانه این نماد را برگزید و با نمایش آن در یادمان پیروزی خود، در جهت مشروعیت بخشی به اقدامات و تثبیت سلطنت نوپای خود از آن بهره برد. او خدای بزرگ را با پوشش و شمایلی شبیه به خود ترسیم کرد تا علاوه بر معرفی آن به عنوان خدای ایرانی/پارسی که برتر از خدایان ملل دیگر بود (بنا به گفتهٔ کتیبه)، سلطنت خود را نیز الهی و برتر از حکومتهای پیشین نشان دهد.

ملازمان مسلح

از جمله ویژگی‌های هنر رسمی هخامنشی این است که هیچگاه پادشاه را بدون همراه نشان نمی‌دهد (اگر پهلوان پارسی را شاه ندانیم). در نقش‌برجسته بیستون نیز دو ملازم مسلح با پوشش و شمایلی شبیه به‌هم در حالتی رسمی پشت داریوش ایستاده‌اند. قدیمی‌ترین تصویر از همراهی ملازمان مسلح ایستاده در پشت پادشاهِ پیروز، مربوط به جعبه استاندارد/پرچم اور از سومر است. دو طرف اصلی این صندوق، به صورت مجزا از صحنه‌های رزم و بزم تشکیل شده‌اند. در ردیف بالای قسمت رزم، پادشاه پیروز با پوشش و شمایلی سومری و با قامت بزرگ، ایستاده رو به سمت راست دیده می‌شود. ملازمان

مسلح در پشت او ایستاده‌اند و از سمت مقابل، اسیران برهنهٔ دشمن توسط سربازان به نزد او هدایت می‌شوند (تصویر ۲۰). در نقوش نوآشوری نیز، تصاویر زیادی از ایستادن ملازمان مسلح در پشت پادشاهِ ایستاده/نشسته وجود دارد. در واقع «شاهان آشور در نقوش قرون نهم تا هشتم ق.م همواره در حالی اسرا یا خراجگزاران را به حضور می‌پذیرند که ملازمان مسلح در پشت آنها ایستاده‌اند» (همان، ۲۱۲) (تصویر ۵).

تصویر دو ملازم بیستون شبیه به یکدیگر است و مانند داریوش جامه پارسی بر تن دارند. آنها کفش سه‌بند به پا، سربند مزین بر پیشانی و مُچ‌بند بر دست دارند(تصویر ۲۱). «طرح مچ‌بند آنان مشابه مچ‌بند پیکره قرص‌بالدار و متفاوت با مچ‌بند داریوش است، این طرح که در سرتاسر هنر باستان بی‌نظیر است در مرکز به یک روزت کوچک ختم می‌شود» (Luschey, 1968: 71). نمایش مچ‌بند و گردنبد بر پیکره افراد بلند مرتبه، سابقهٔ دیرینی در هنر باستان داشته‌است. در لوح نارام‌سین، نقش‌برجسته دربندغار و نقش‌برجسته آنوبانینی نیز تزئینات الحاقی بر دست و گردن پادشاهان و الهه دیده می‌شود. با این وجود، اوج نمایش الحاقات تزئینی مربوط به هنر نوآشوری است که پادشاهان و عالی رتبه‌گان را با انواع مچ‌بند، بازوبند، گوشواره و گردنبد به تصویر درآورده‌اند.

ریش ملازمان بیستون بر خلاف ریش دو قسمتی و چهارگوش داریوش، یک قسمتی و گرد است. «مشابه این ریش کوتاه و گرد در هنر آشوری نیز دیده می‌شود» (Ibid,90).

در نمای‌ش افراد در هنر رسمی هخامنشی، تنها پادشاه، اهورامزدا و ولیعهد با ریشِ بسیار بلندِ دوقسمتی و مزین به نمای‌ش درآمده اند اما در هنر آشوری، تصاویر زیادی وجود دارد که افراد دیگری نیز ریش‌هایی مشابه پادشاهان دارند (تصویر۵). علاوه بر این، چنانچه در شمایل ملازمان آشوربانیپال نیز مشاهده می‌شود (تصویر ۲۲)، در بسیاری از مواقع همراهان و ملازمان شاه آشور فاقد پوشش سر هستند، درحالیکه در هنر هخامنشی هیچگاه ایرانیان بدون پوشش سر، کلاه یا سربند نشان داده نشده‌اند.

موی سر دو ملازم بیستون در قسمت بالا بافت متفاوتی دارد اما در قسمت پشت، مانند موی داریوش با بافت فرمانندی به صورت گرد جمع شده‌است. سربندهای آنان آراسته به ردیفی از گلهای رُزت هشت‌برگ است، «که در نقوش آشوری جایگزین ستاره ایشتار شده بود» (Black and Green, 2003:129). هارمونی ایجاد شده میان رزت‌های هشت‌برگ سربند ملازمان، ستاره هشت‌پرِ بالای تاج اهورامزدا و ستاره‌های هشت‌پرِ تاج داریوش، خط ارتباط معناداری را در پیوند با الهه ایشتار و مفهوم پیروزی ایجاد کرده‌است. گل رُزت از نقشمایه‌های تزئینی کهن خاور نزدیک بوده؛ پیشتر نیز در نقوش آشوری (گاهی

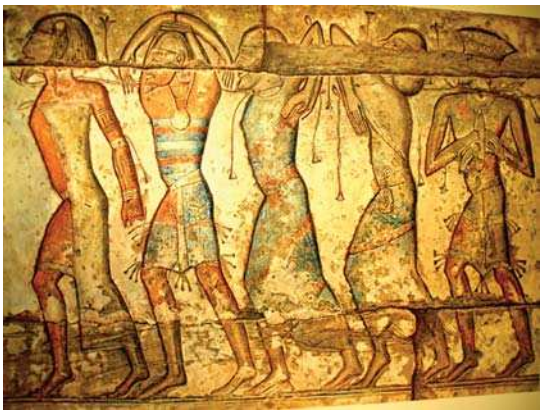
تصویر۲۱. ملازمان داریوش در بیستون. مأخذ:URL1

تصویر۲۲. قسمتی از نقش‌برجسته دیواری، آشوربانیپال موزه بریتانیا.مأخذ: URL4.

عیلامی و اورارتویی)، افراد بلندمرتبه با سربند و کلاه‌هایی مزین به انواع رزت (البته متفاوت) به نمایش درآمده بودند (تصویر۶). در تخت‌جمشید نیز به فراوانی از گلهای رزت/ نیلوفر استفاده شده اما رزت‌های تزئینی آنجا دوازده برگ دارند.

از آنجاییکه داریوش در یکی از بندهای کتیبه به نام شش هم‌پیمانِ خود در سرنگونی گئومات اشاره کرده و از آنها با عنوانِ مردان پارسی یاد کرده‌است، «کخ اعتقاد دارد که تصویر دو ملازم بیستون مربوط به ویندَه‌فَرنه (کماندار) و گئوبَروَه (نیزه‌دار) است که از اعضای آن گروه هفت نفره بوده‌اند» (کخ،۱۳۷۶:۲۰). تصویر آنها در سمت چپ نقش‌برجسته، به ایجاد توازنِ بصری در

تصویر۲۳. صف اسیران بیستون. مأخذ: URL1.



تصویر۲۵. صف اسیران رامسس سوم از اقوام مختلف، معبد هوبو، مأخذ: URL6.

تصویر۲٤.صف اسیران در قطعه یادمان اکدی، موزه بغداد. مأخذ: URL3

صحنه انجامیده‌است. «احساس توازن در نقش‌برجسته‌ها از مختصات عمومی هنر خاور نزدیک بود» (پوپ، ۱۳۸۷: ٤٥٦) که باعث افزایش زیبایی و گیرایی قاب تصاویر می‌شد.

در هنر هخامنشی (مانند هنر نوآشوری) مسلح نشان دادن افراد با کمان و نیزه بسیار رایج بود. «کسنوفانس در تربیت کوروش بر این نکته تأکید می‌کند که پارسیان فرزندانشان را در فن سوارکاری، کمان‌گیری و نیزه‌وری پرورش می‌دادند و اقتدار آنها را نیز به همین سه مورد مربوط می‌داند» (وکیلی،۱۳۹۰:۵۷۱،۵۷۰). ملازم اول، با دست چپ کمان خود را در جلوی سینه‌اش گرفته و تیردانی به صورت مایل بر شانهٔ چپ او قرار دارد. این شیوهٔ کمان‌گیری که پیشتر در هنر نوآشوری رواج داشت (تصویر۲۲)، به‌ندرت در هنر عیلامی نیز دیده شده‌است نوکِ کمان ملازم اول، به‌مانند کمان داریوش تزئینی شبیه سرِ اُردک دارد که برگرفته از هنر نوآشوری است. «نوار نگهدارندهٔ تیردان او نیز مزین به ردیفی از رُزتهای کوچک است» (Luschey, 1968: 71).

ملازم دوم، با دو دست خود نیزه را به گونه‌ای گرفته که انتهای آن در جلوی پایش عمود شده‌است. این شیوهٔ نیزه‌گیری از ویژگی‌های هنر هخامنشی است که در نقوش مربوط به سربازان گارد جاویدانِ شوش و تخت‌جمشید نیز به فراوانی دیده می‌شود. با این تفاوت که در بازنمایی‌های بعدی، همواره انتهای کُروی نیزه‌ها کاملاً بر روی پای جلویی سربازان قرار دارد. آمیه منشأ این نوع نیزه‌گیری را عیلامی می‌داند (آمیه،۱۳۸۹: ١٦٤). اما بنظر می‌رسد آن چیزی که در نقوش عیلامی و نقوش دیگر (از جمله نقوش نوآشوری) به این حالت گرفته شده، عصا/پرچم یا وسیلهٔ دیگری غیر از نیزه باشد.

در مجموع میتوان گفت، تصویر ملازمان داریوش، بازنمایی از نقوش نوآشوری است. این بازنمایی با تغییراتی همراه شده است که مهمترین آنها پوشش پارسی ملازمان است. بر این اساس، دو ملازم مسلح به‌عنوان حامیان زمینی و بومی داریوش، در تقابل و تکامل با حامی الهی و بومی او (پیکره قرص‌بالدار)، به تصویر درآمده‌اند.

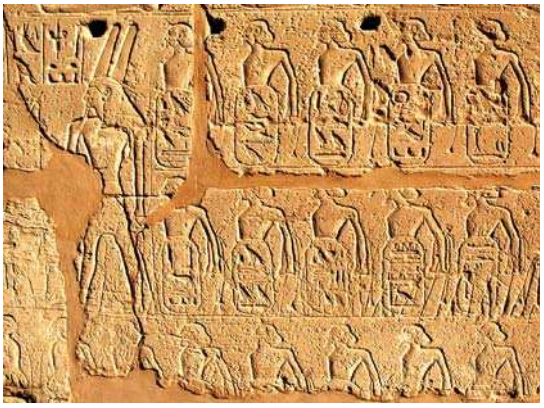
دشمنان مغلوب

در مقابل داریوش نُه یاغی اسیر با دستان بسته در حالی صف بسته‌اند که گردن‌هایشان با طناب بهم وصل شده‌است. اندازه و قامت این افراد کوچکتر از داریوش و ملازمان اوست و هر کدام لباس مرسوم محل شورششان را بر تن دارند. مقصود از آرایش متفاوت چهره و پوشش اسیران، بیان فردیت آنها با تأکید بر قومیت و خاستگاه سرزمینی آنها بوده‌است. اسیران دارای پوشش کاملی می‌باشند با این تفاوت که هشت اسیر اول، کلاهی بر سر ندارند (تصویر۲۳). آنها رهبران شورش‌هایی هستند که در سال نخست سلطنت داریوش در مرکز و برخی نقاط شاهنشاهی ایجاد شده بود (روت، ۱۳۹۷: ۱۸۸). تصویر نفر آخر با کلاه نوک‌تیز، مربوط به اسکونخا (اسکونخه) رهبر سکاهای تیزخود است که پس از سرکوبی به دست داریوش،

در سال بعد به صحنه افزوده شد. به کمک نقش‌برجسته و کتیبهٔ آن ثابت شده که صف اسرا به‌ترتیب زمانی سرکوب آنها به تصویر درآمده‌است (ویسهوفر،۱۳۷۸:۳٤). در بالای سر هر یک از اسیران، در زیر پیکر گئومات و بر روی دامن اسیر سوم، نام هر کدام و سرزمین محل شورش آنها نوشته شده‌است» (دادور و غربی،۱۳۹۱:۹۹). چند سطر اخیر، توصیفی از تصویر قابِ دشمنان مغلوب داریوش در بیستون بود، اما به‌منظورِ پیشبرد اهداف تحقیق، اشارهٔ کوتاهی به پیشینهٔ تصویرگری دشمنان مغلوب در یادمانهای پیروزی پادشاهان می‌شود.

نمایشِ نمادین دشمن یا سرزمین مغلوب به شکل اسیران دربند شده، به منظور تحقیر آنان و تجسم قدرت پادشاهان، از سابقهٔ دیرینی در هنر مصر و بین‌النهرین برخوردار بوده‌است. در صحنهٔ رزم پرچم اور و لوح پیروزی کرکسها (سومر) به ترتیب، هَدایت اسیران برهنه به نزد شاهِ پیروز و به اسارت درآمدن دشمنان کوچک‌اندام در تور خدای دولتشهر پیروز دیده می‌شود (تصاویر۱۲و ۲۰). علاوه بر این، نمایش دشمنان مغلوب به شکل اجسادِ برهنهٔ زیر پا افتاده نیز از همان ابتدا در یادمانهای پیروزیِ پادشاهان مرسوم بود. در لوح نارمر، علاوه بر دو دشمن برهنه‌ای که در زیر پای او قرار دارند، «در طرف دیگر لوح، در مقابل پادشاهِ پیروز، ردیفی از اجسادِ سر بریدهٔ دشمن در دو ستون به هم وصل شده‌اند (دریوتون، ۱۳۴۳: ۱۲۵) (تصویر۱۱). در لوح کرکسها، سپاهیان پیروز در حالی بر روی اجساد برهنهٔ کوچک‌اندام دشمن رژه می‌روند که روبروی آنها نیز شمار دیگری از افراد برهنهٔ دشمن قرار دارند که بعضی از آنان به هلاکت رسیده‌اند و همزمان در زیر قوس بالایی، کرکسها در حال پاره کردن اجساد دشمن و بلعیدن آنها می‌باشند (پارو، ۱۳۹۱: ۱۶۸)(تصویر۱۲). در استل نارام‌سین و نقش‌برجسته دربند غار نیز دو کشتهٔ برهنهٔ دشمن در زیر پای شاه پیروز قرار دارند. در لوح نارام‌سین، چند کشته و زخمی دیگر نیز به طرز تحقیرآمیزی به نمایش درآمده‌اند (تصویر۲). علاوه بر این، در برخی قطعات سنگی باقی‌ماندهٔ اکدی نیز تصویر اسیران برهنه با دستان بسته و در صف ایستاده، دیده می‌شود (تصویر۲۴).

یادمان‌های پیروزی پادشاهان در دوره‌های بعدی هنر مصر و بین‌النهرین، بیشتر با تصاویر جنگ و کشتار، محاصرهٔ شهرها، غنیمت گرفتن و به اسارت آوردن مردم سرزمین مغلوب همراه شد. «در هنر مصر (به ویژه در پادشاهی جدید)، تصاویر زیادی از نبردهای پیروزمندانهٔ فرعون و بازگشت او با اسرای غنیمت گرفته شدهٔ دشمن دیده می‌شود. معمولاً اسیران در صف‌های چندنفره قرار دارند، دست‌های آنها به شکلهای گوناگون و سخت بسته شده و از طریق گردن به یکدیگر وصل شده‌اند (تصویر۲۵). اسرا توسط مصریان (خدا، فرعون، شاهزاده یا سربازان)



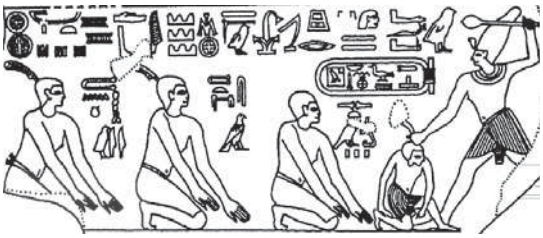
تصویر۲۶. فهرست دشمنان اسیر رامسس دوم، نقش برجسته دیوار معبد کارناک. مأخذ: URL6.

تصویر۲۷. قسمتی از نقش برجسته دیواری یادمان پیروزی آشوربانیپال بر عیلامیان، موزه بریتانیا. مأخذ URL4:

هدایت می‌شوند که در بیشتر مواقع، این هدایت با خشونت همراه است. در پایان نبردها، گاهی فرعون اسرا را به نزد خدا آورده و گاهی نیز خدا یا شاهزاده آنها را به نزد فرعون آورده‌اند. در برخی صحنه‌ها نیز، فرعون طناب اسارت آنان را در دست گرفته و همراه خود می‌آورد» (Janzen,2013:120-210). علاوه بر این، در دورهٔ پادشاهی جدید، نمایش دشمنان مغلوب به شکل اسیرانی در قالب نام_ حلقه‌های کوچک که هرکدام (با ذکر نام سرزمین) نمایندهٔ یکی از مناطق تصرف شده بودند، رواج پیدا کرد (Lehmenn et al, 2019:39)(تصویر۲۶).

در هنر آشوری نیز یادمان‌های پیروزی پادشاهان به گاهشمار مصور جنگهای آنان تبدیل شد. شمار عظیمی از افراد کشته و زخمی در جنگهای فجیع و هول‌انگیز آنان دیده می‌شود که حتی یک‌نفر از آنها هم آشوری نیست (گامبریج، ۱۳۷۹: ۶۱)(تصویر۲۷). این تصاویر تا حدودی متأثر از نقوش مصری بوده‌اند، با این تفاوت که در هنر

تصویر۲۸. طرح نقش‌برجستهٔ پیروزی رامسس دوم در بیت الوالی.مأخذ: روت، ۱۳۹۷: ۳۸۰



تصویر۲۹. طرح نقش برجسته پیروزی منتوهوتپ، معبد جبلین. مأخذ: Butner,2007: 45

آشوری، به ندرت اسیران با دستان بسته در صف قرار دارند.

صف دشمنان بیستون در نگاه اول، یادآور صف اسیرانِ دست‌بسته، در ردیف پایینِ یادمان آنوبانینی است. با این تفاوت که شش اسیر آنوبانینی کوچک‌اندام و برهنه هستند و تنها کلاه بر سر دارند، دست آنها نیز از آرنج و در وضعیت سختی بسته شده اما گردنهایشان آزاد است (تصویر۴). به‌نظر می‌رسد تصویر این اسیران، در ادامهٔ تصویر دو اسیر زانو زده در ردیف بالا باشد که به دلیل محدودیت فضا در قسمت پایین نشان داده شده‌اند. دو اسیر زانو زدهٔ ردیف بالا نیز به طرز خشونت‌واری از طریق بینی به یکدیگر وصل شده‌اند. نمایش تحقیرآمیز و خشونت‌وارِ دشمنان آنوبانینی، متأثر از نقوش پیشین بین‌النهرین بوده است (شباهتی نیز به نقوش مصری دارد). علاوه بر نمایش خشونت و برهنگی در تصویر دشمنان آنوبانینی، تفاوت دیگر آنان با تصویر دشمنان داریوش، در عدم اتصال آنها از طریق گردن به یکدیگر است. در هنر بین‌النهرین نیز به‌ندرت تصویر اسیران با گردنهای متصل به یکدیگر یافت می‌شود اما همانگونه که اشاره شد، این ویژگی در هنر مصر رواج زیادی داشته‌است (تصویر۲۵و ۲۸).

ویژگی دیگر تصویر دشمنان بیستون در پوشش و شمایل متفاوت آنهاست. چنانچه پیشتر اشاره شد، در هنر باستان پوشش متفاوت افراد، مهمترین ویژگی متمایزکنندهٔ اقوام از یکدیگر بود. این ویژگی در یادمانهای پیروزی پادشاهان و تصاویر نبردهای آنان به خوبی نمایان است. معمولاً در صحنه‌های نبرد و پیروزی، پوشش سپاهِ غالب، متفاوت از پوشش سپاه و قوم مغلوب بوده است (در صورت عدم برهنگی).

ویژگی مذکور، به‌طور مشخص در لوح نارام‌سین به‌عنوان یکی از نخستین یادمان‌های پیروزی پادشاهان، دیده می‌شود (تصویر۲). «در مقابل سپاهیان پیروز نارام‌سین، افراد مغلوب دشمن با پوشش و شمایل متفاوتی که نشانگر قومیت آنهاست ایستاده‌اند. برخی از آنها نیز برای تحقیر لباسی شبیه پوست حیوانات بر تن دارند» .(Stavis,2020:112)در اوبلیسک آشور بل-کالا نیز اسرایی که در مقابل شاه آشوری ایستاده‌اند، پوشش متفاوتی بر تن دارند (روت، ۱۳۹۷: ۲۰۵)(تصویر۱۵). با این وجود، نمایش چندین دشمنِ اسیر در کنار یکدیگر با پوشش و شمایل متفاوت، در هنر بین‌النهرین مرسوم نبوده‌است. این ویژگی نیز مانند تصویر اسیران دست‌بسته‌ای که از طریق گردن به یکدیگر وصل شده‌اند، در هنر مصر رواج داشته‌است.

از آنجاییکه داریوش زمانی در مقام نیزه‌دار کمبوجیه در مصر حضور داشت، از نزدیک با هنر و تفکر مصریان آشنا شده بود، بنابراین بدیهی به‌نظر می‌رسد که او در یادمان پیروزی خود از برخی ویژگی‌های تصویری و نمادینِ یادمانهای پیروزی فراعنه بهره گرفته باشد. این ویژگی‌ها، در تصویر دشمنان مغلوب و نوع ارتباط آنها با داریوش نمایان شده‌است.

در هنر مصر، مردم جهان به چهار گروهِ کلی یعنی مصری‌ها،نوبیایی‌ها،لیبی‌ها و اقوام آسیایی تقسیم می‌شدند که از لحاظ مشخصات ظاهری از قبیل رنگ پوست، مدل مو و ریش، نوع پوشش و تزئینات الحاقی، با هم تفاوت داشتند (Butner, 2007:2-3). ازسویی دیگر، در تفکر مصریان، بیگانگان و آشوبگران عوامل هرج و مرج و بی‌نظمی به شمار می‌آمدند که می‌بایست تحت نظم ایده‌آل مصر درآیند. وظیفهٔ برقراری این نظم کیهانی (ماآت) برعهدهٔ فرعون بود که با غلبه بر بیگانگان بَه این مهم دست می‌یافت. بنابراین تصاویر نبرد فرعون با بیگانگان و به اسارت گرفتن آنها (به عنوان اصلی ترین منابع هرج و مرج)، جدا از تاریخی بودن یا نبودن این رویدادها، نمایش نمادینی از پادشاه در جهت حمایت از الههٔ ماآت و پیروزی بر بی‌نظمی بود (Janzen,2013: 14-17). از اینرو، نمایش فرعون در قاب یک صحنه که یکجا بر برخی اقوام یا همهٔ آنها پیروز شده باشد، سنت دیرپایی در هنر مصر بوده‌است (روت، ۱۳۹۷: ۲۲۰). سنت مذکور، در نقش‌برجسته بیستون نیز بازنمایی شده‌است؛ شاهنشاه هخامنشی، تعدادی از رهبران شورشی (رهبر اقوام مختلف) را به اسارت گرفته و آنها را در مقابل خود به‌نظم درآورده‌است.

به‌منظور روشن شدن این بحث، در این قسمت به دو نمونه از یادمانهای پیروزی فراعنه (به نمایندگی از هنر مصر) اشاره می‌شود. تصویر۲۸، مربوط به

نقش‌برجسته‌ای از معبد رامسس دوم (پادشاهی جدید) است که پیروزی فرعون بر دشمنان آسیایی، لیبیایی و نوبیایی را نشان می‌دهد. رامسس با قامتی بزرگ بر سکویی متشکل از دو اسیر به خاک افتادهٔ آسیایی و لیبیایی ایستاده و با یک دست موی سه دشمن زانو زده را که شمایل متفاوتی دارند گرفته‌است. از روبرو، یک شاهزاده صفی متشکل از چهار اسیر بیگانه که گردن آنها با طناب به یکدیگر وصل شده، به حضور فرعون می‌آورد. اسیرانِ پابرهنه بر روی نوک انگشتان خود راه می‌روند و دست آنها با طنابی به شکل گیاهان بومی مصر، از پشت و در حالت سختی به گردنشان بسته شده‌است. نفر اول لیبیایی و نفر دوم آسیایی هستند (Janzen,2013: 167-174) که پوشش و شمایل متفاوتی دارند. تصویر دو نفر بعدی آسیب دیده و نامشخص است. در این صحنه، دو ویژگی مرتبط با تصویر دشمنان بیستون دیده می‌شود. ویژگی اول، صف اسیران دسته‌بسته‌ای است که گردنشان با طناب به هم وصل شده و در حضور پادشاه ایستاده‌اند. ویژگی دوم، پوشش و شمایل متفاوت این اسیران است که کنار هم در یک قاب قرار دارند.

همانگونه که پیشتر به آن اشاره شد و در صحنهٔ فوق نیز مشاهده می‌شود ، معمولاً در نقوش مصری و بین‌النهرینی، اسیران توسط افراد دیگر به نزد شاهِ پیروز آورده می‌شوند. پیشینهٔ این سنت تصویرگری به لوح نارمر و صندقچهٔ اور بازمی‌گردد که در آنجا به ترتیب هوروس و سربازان، دشمنان اسیر را به نزد شاهِ پیروز آورده‌اند. در نقش‌برجسته آنوبانینی نیز، الهه اسیران را به نزد شاه آورده است. با این وجود در هنر مصر و آشور، تصاویر اندکی نیز وجود دارد که اسیران بدون هدایت فرد دیگری در مقابل شاهِ پیروز قرار گرفته‌اند که از این لحاظ، شباهتی نیز به تصویر اسرای بیستون دارند. اوبلیسک شکسته آشور_ بل_ کالا از آشور میانه (تصویر۱۵)، نمونه‌ای از این نقوش است که پیشتر به آن اشاره شد.

نمونهٔ دیگری از این نوع پردازش در نقش‌برجسته دیواری معبد جبلین (منتوهوتپ، پادشاهی میانه) دیده می‌شود. در این صحنه فرعون در حال مجازات چهار یاغی مصری، نوبیایی، آسیایی و لیبیایی به تصویر درآمده‌است (دریوتون،۱۳۴۳: ۲۰۴،۲۰۵). این نقش‌برجسته به‌عنوان یکی از نخستین مدارک سنتِ بصری مصر که پیروزی پادشاه را یکباره بر گروهی از اقوام نمایش داده از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در مقابل فرعون چهار اسیر زانو زده قرار دارند (تصویر۲۹)، نفر اول جامهٔ مصری برتن دارد و اسرای بعدی نیز به‌مانند فرعون و اسیر اول، تنها دامن کوتاهی برتن دارند. آنها با آرایش متفاوتِ موی سر و کنار نبشته‌هایی که قومیت آنها را بازگو کرده از هم متمایز شده‌اند (روت،۱۳۹۷:۲۲۱-۲۲۲).

علیرغم اینکه در این دو صحنه، اسیران بدون هدایت فرد دیگری در مقابل شاهِ پیروز قرار گرفته اند، اما تفاوتهای زیادی میان آنها با تصویر اسیران بیستون دیده می‌شود. در نقش‌برجسته جبلین هر چهار اسیر، زانو زده هستند و در ابلیسک آشوری، چهار اسیر حاضر در صحنه به صورت دو به دو در مقابل پادشاه ایستاده‌اند. اما در نقش‌برجسته بیستون، تمام اسیران در یک ردیف و در شکلی تقریباً برابر در مقابل داریوش ایستاده‌اند.

دو ویژگی مرتبطِ دیگر با تصویر اسرای بیستون، در نقش‌برجسته جبلین دیده می‌شود. ویژگی اول، کنارنبشته‌هایی است که نام سرزمین اسیران و قومیت آنها را مشخص کرده‌است. در هنر مصر، ذکر نام سرزمین اسیران در کنار تصاویر آنان رواج زیادی داشت. علاوه بر نمونه‌هایی از این دست، چنانچه پیش از این اشاره شد اسامی شهر و سرزمین‌های تصرف شده در قالب نام_ حلقه‌های کوچک نیز به نگارش در می‌آمد. با اینحال، در نقش‌برجسته بیستون علاوه بر نام سرزمین اسیران، نام هر کدام از آنها نیز در کنار نوشته‌ها ثبت شده‌است. ویژگی دوم، نمایش اسیر مصری (بومی) در میان دشمنان بیگانه است. «در هنر مصر، تصویر اسیران بومی (مصری) نیز به عنوان نمادی از بی قانونی و سرکشی و دشمنان فرعون درنظر گرفته می‌شد. البته محتمل است نمایش آنها در قالب دشمنان بیگانه نوعی تبلیغات سلطنتی نیز بوده باشد» (Butner, 2007:16). اسیر اولی که فرعون موی او را با دست گرفته (اسیر مصری)، مانند فرعون دامن چین‌دار مصری بر تن دارد. تصویر او در این صحنه، یادآور تصویر گئومات در نقش‌برجسته بیستون است که او نیز مانند داریوش، لباس بومی (پارسی) بر تن دارد.

چنانچه ملاحظه شد، تقریباً تمام ویژگی‌های تصویری‌به‌کار رفته در نمایش دشمنان داریوش، پیش از این (با شباهت کمتر و بیشتر) در نقوش تمدنها و اقوام پیشین وجود داشته است، اما هیچ‌یک از این نقوش به‌تنهایی شبیه به تصویر اسیران بیستون نبوده‌اند. قابِ اسرای بیستون، همزمان از چند ویژگی تصویری بهره برده که باعث منحصر به‌فردی آن شده‌است؛ این موارد عبارتند از: اسیران در صف قرار گرفته‌ای با یک فیگور مشابه، در یک ردیف و به‌طور منظم پشت سر هم ایستاده‌اند. دست آنها از پشت بسته شده و گردنهایشان با طناب به‌هم وصل شده‌است. پوشش کاملی دارند، شمایل و لباس آنها متفاوت از یکدیگر است. نام سرزمین و نام هریک از آنها در کنارش ثبت شده‌است و در نهایت، با پای خود و بدون هدایت فرد دیگری در پیشگاه پادشاهِ پیروز حاضر شده‌اند.

با وجود اینکه در تصویر دشمنان داریوش نشانه‌های اسارت، پشیمانی و تسلیم وجود دارد اما علامتی از اعمال خشونت و مجازات بر آنها دیده نمی‌شود و علیرغم اینکه درکتیبه به سرنوشت شوم تاریخی شورشیان اشاره شده اما در تصاویر هیچ نشَانه‌ای از شکنجه، خونریزی

و کشتار لحاظ نشده‌است. «در حالیکه اگر طراحان تصمیم می‌گرفتند صحنهٔ خشنی که منطبق با نوشته‌ها باشد به‌تصویر درآورند، براحتی می‌توانستند آنرا انجام دهند» (روت، ۱۳۹۷: ۱۹۶). اسیران بیستون برخلاف یادمانها و نقوش پیشین، برهنه و کوچک‌اندام، کشته و مجروح، زیر پا قرار گفته و زانو زده به نمایش درنیامده‌اند. آنها با پوشش کامل (حتی کفش)، با احترام و با جایگاهی برابر در مقابل پادشاه ایستاده‌اند؛ تصویر به‌پشت افتادن گئومات در زیر پای داریوش نیز بازنمایی از نقشمایهٔ فیگوراتیو رایجی است که پیش از این همواره در جهت نمایش پیروزی و اقتدار پادشاهان به تصویر درآمده بود و فیگور آشنایی برای القاء شکست دشمن به‌شمار می‌رفت. با این وجود در بازنمایی صورت گرفته از این نقشمایه، دشمن زیر پا افتاده (گئومات) با پوشش کامل به تصویر درآمده‌است.

عدم نمایش خشونت و برهنگی، از ویژگی‌های هنر هخامنشی است که همواره نزد آنان مورد توجه بوده؛ اگرچه در عمل رفتارهای خشونت‌واری از آنها ثبت شده‌است. «از جمله تکنیکهای پروپاگاندا این است که تصاویر ناخوش‌آیند را حذف می‌کند یا تصاویر دیگری جایگزین آن می‌کند» (Asena,2002: 61). بر این اساس در نقوش هخامنشی که نوعی تبلیغات بصری در راستای ایدئولوژی حکومتی آنان محسوب می‌شد، همواره روح بصری انسان‌دوستانه‌ای حاکم است که هم‌زمان با نمایش بزرگی و اقتدار پادشاهان، القاءکنندهٔ حس صلح‌جویی و احترام آنها نسبت به افراد و اقوام دیگر است. این ویژگی بصری از نقش‌برجسته بیستون آغاز شد و بطور مشخص در تصاویر گروه‌های هدیه‌آورِ تخت‌جمشید انعکاس پیدا کرد.

داریوش برخلاف فراعنه و شاهان آشوری و سایر پادشاهان پیشین، در یادمان پیروزی خود تلاشی در جهت تحقیر دشمنان و نمایش تصویر خشنی از پادشاهی خود نکرده است. او هیچ‌یک از وقایع تاریخی و نبردهایی که منجر به پیروزی‌هایش شد را به نمایش درنیاورد. در نقش‌برجسته بیستون، تنها تصویر یک پادشاهِ مقتدر پارسی دیده می‌شود که بر یاغیان و برهم‌زنندگان نظم و اتحاد شاهنشاهی بزرگ هخامنشی چیره شده‌است؛ داریوش پادشاه سرزمینهای مختلف، شورشیان و عاملان هرج و مرج را به تسلیم واداشته و در برابر خود به نظم درآورده‌است.

در مجموع، صف دشمنان مغلوب بیستون دارای ویژگی‌های تصویری گوناگونی است که به طور دقیق نمیتوان آنها را متأثر از نقوش و هنر خاصی دانست. برخی از این ویژگی‌ها (مانند صف اسیرانِ دست بسته) هم‌زمان در نقوش چند تمدن وجود داشته‌اند. با این وجود و در یک نگاه کلی، میتوان تصویر دشمنان مغلوب داریوش را اینگونه تحلیل کرد: طراحان بیستون در نمایش دشمنان مغلوب، ابتدا به طرح نقش‌برجسته آنوبانینی و صفِ اسیران آن نظر داشته‌اند و در بازنمایی این طرح، ویژگی‌های بصری هنر مصر را مدنظر قرار داده‌اند. این ویژگی‌ها شامل این موارد می‌باشند: متصل شدن اسیران با طناب از طریق گردن به یکدیگر، قرارگیری آنها در مقابل پادشاهِ پیروز با پوشش و شمایل متفاوت در یک قاب، ذکر نام سرزمین آنها در کنارنبشته‌ها و نمایش دشمن بومی در کنار دشمنان بیگانه. در این میان، مهمترین تفاوتِ تصویر دشمنان مغلوب بیستون با نمونه‌های پیشین، نمایش احترام‌آمیز و بدون خشونت آنهاست که با عدم تحقیر و برهنگی همراه بوده‌است.

داریوش طرح اولیهٔ یادمان پیروزی خود را از نمونه‌های مصری و آشوری که صحنه‌های فراوانی از جنگ و کشتار، برهنگی و خشونت، تصرف شهرها و غنیمت گرفتن دشمنان داشت، انتخاب نکرد. طرح اولیهٔ یادمان بیستون، متأثر از یادمان پیروزی آنوبانینی است که تنها به شکلی نمادین، پیروزی پادشاه را پس از اتمام نبرد و درگیری نمایش می‌دهد. یادمان بیستون در امتداد همان جادهٔ کهن و پر رفت و آمدی برپا شد که سالها پیش، یادمان آنوبانینی بر یکی از کوه‌های اطراف آن به نمایش درآمده بود. طرح کلی نقش‌برجسته بیستون، شباهت زیادی به طرح نقش‌برجسته آنوبانینی دارد. این طرح/داستان به شکلی نمادین، پیروزی یک پادشاه مقتدر را روایت می‌کند که با حمایت و خواست خدای خود بر دشمنانش فائق آمده‌است. خدای مذکور در مقابل پادشاه پیروز ایستاده و با نشان دادن حلقهٔ شاهی، اقدامات او را تأیید و سلطنت او را تفویض می‌کند. دشمنان مغلوب نیز به اسارت درآمده‌اند و شاهد این انتصاب می‌باشند. قاب نمادین پیروزی داریوش، اگرچه بیشترِ نقوش و ویژگی‌های بصری خود را از هنر تمدنها و اقوامِ پیشین گرفته اما در مجموع، تصویر نو و بی‌همتایی از پیروزی پادشاه را در ترکیبی موزون و متناسب نمایش داده‌است. این قاب در عین القاء بزرگی و اقتدار شاهنشاه هخامنشی، سیمای انسانی و دادگر بودن او را نیز منعکس کرده است.

تأثیر و جذابیت یادمان بیستون بر مسافرانی که از جادهٔ کنار آن عبور می‌کردند، فقط به نقش‌برجستهٔ آن محدود می‌شد (روت، ۱۳۹۷: ۱۹۵). بدیهی است عدهٔ کمی که در آن زمان سواد خواندن و نوشتن داشتن نیز، به دلیل فاصله و ارتفاع زیاد کتیبه به آسانی موفق به خواندن نوشته‌ها نبودند. بنابراین نقش‌برجسته جنبهٔ عمومی و تبلیغاتی بسیار بیشتری نسبت به کتیبه داشت و به راحتی پیام بصری مورد نظر خود را به بینندگان منتقل می‌کرد. این پیام، گویای اقتدار و حقانیت پادشاه هخامنشی بود. پادشاهی پارسی که با خواست و کمک خدای خود بر یاغیان و دروغگویانی که درصدد از هم گسستن نظم و اتحاد شاهنشاهی هخامنشی بودند پیروز شده‌است.

نتیجه

نقش‌برجسته بیستون، تصویر نمادینی از پیروزی‌های داریوشِ اول بر دشمنانش است که طرح کلی و داستان روایت شدهٔ آن، متأثر از نقش‌برجسته آنوبانینی بوده؛ با این وجود، نقشمایه و ویژگی‌های تصویری متعددی در نقش‌برجسته بیستون دیده می‌شوند که برگرفته از نقوش و هنر تمدنهای دیگر هستند. استفاده از این عناصر تصویری و نمادینِ مختلف و متعدد در کنار یکدیگر، قاب متفاوت و متمایزی را از پیروزی شاهان پدید آورده که ویژگی‌های منحصر به فردی در آن دیده می‌شود. این تفاوت و تمایز، در راستای ویژگی های هنر هخامنشی و ایدئولوژی حکومتی_تبلیغاتی داریوش صورت گرفته‌است.

بدیهی است که با گذشت زمان طولانی از دورهٔ پیش از هخامنشی، بسیاری از آثار و نقوش تمدنهای گذشته از بین رفته و به دست ما نرسیده‌اند، لذا نتایج حاصل شده تنها از روی آثار و شواهد باقی‌مانده استنتاج شده‌است. نقشمایه پیروزی داریوش و فیگورِ افتادن گئومات در زیر پای او، بازنمایی از نقشمایه فیگوراتیو یادمان آنوبانینی است اما برخی از ویژگی‌هایِ بصری هنر نوآشوری نیز در آن لحاظ شده‌است. نقشمایه قرص‌بالدار با همراهی پیکره و نوع ارتباط آن با داریوش، بازنمایی از نقوش و هنر نوآشوری است که به شکلی منحصر به‌فرد به تصویر درآمده‌است. نمایش ملازمان مسلح ایستاده در پشت داریوش، بازنمایی از نقوش و هنر نوآشوری است. صف دشمنان مغلوب، با نگاه اولیه به نقش‌برجسته آنوبانینی، تلفیقی از چند ویژگی متفاوت است که در قابی منحصر به‌فرد بازنمایی شده‌اند با این وجود، قاب مذکور بیشتر متأثر از نقوش و ویژگی‌های هنر مصر بوده‌است. تصویر داریوش به عنوان یک شاهنشاهِ قدرتمند که رهبران اقوام مختلف آشوبگر را به نظم درآورده، متأثر از هنر مصر است. نتایج بررسی‌های انجام شده (در یک نگاه کلی) گویای آن است که: نقشمایه‌ها و ویژگی‌های بصری و نمادین نقش‌برجسته بیستون، بیشتر، بازنمایی از نقش برجسته آنوبانینی، نقوش و هنر نوآشوری و نقوش و هنر مصر بوده‌اند.

تقریباً تمام نقوش و ویژگی‌های تصویری و نمادین نقش‌برجسته بیستون، در آثار قبلی تمدنهای پیشین وجود داشته‌اند. در این میان، دو ویژگیتصویری مهم در نقش‌برجسته بیستون وجود دارد که آن را از نمونه‌های پیشین خود متمایز و متفاوت کرده‌است. ویژگی اول، تأکید بر نمایش پیروزی یک پادشاهِ ایرانی در قالب فرمانروای مقتدر سرزمینهای گوناگون است. خصوصیت ایرانی بودن این صحنه، از طریق نمایش ردای پارسی بر تن داریوش، دو ملازم مسلح و خدای بزرگ او ایجاد شده‌است که در هیچ‌یک از آثار پیشین وجود نداشته‌است. ویژگی دوم، در عدم نمایش خشونت و تحقیر در تصویر دشمنانِ مغلوب است. در نقش‌برجسته بیستون (برخلاف یادمانهای پیروزی پادشاهان پیشین) توجهی به نشان دادَن تصویری خشن از داریوش و پادشاهی او نشده‌است، اسیران با تحقیر و برهنگی نمایش داده نشده‌اند و خشونتی در قبال آنها صورت نگرفته‌است.

همچنین بررسی‌های انجام شده پیرامون ویژگیها و نشانه های تصویری لحاظ شده در تصویر پیکرهٔ قرص‌بالدار، نشاندهندهٔ خدا بودن آن است و از آنجایی که داریوش در کتیبه به کرات از اهورامزدا به عنوان خدای برتر و پشتیبان سلطنت خود نام برده‌است، بنابراین پیکرهٔ قرص‌بالدار نشانگر اهورامزدا است.

منابع و مآخذ

آمیه، پی یر. ۱۳۸۹. شوش شش هزار ساله. مترجم علی موسوی، چاپ اول، تهران، نشر فروزان.

اکبرزاده، داریوش و یحیی نژاد، آرزو. ۱۳۸۵. کتیبه بیستون. چاپ اول، تهران، نقش هستی.

پارو، آندره. ۱۳۹۱. سومر و اکد. مترجمان محمدرحیم صراف و منیژه ابکائی. چاپ اول، تهران، انتشارت سمت.

پرادا، ادیت. ۱۳۸۳. هنر ایران باستان. مترجم مجید یوسف زاده، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

پوپ، آرتورآیم. ۱۳۸۷. سیری در هنر ایران (جلد اول). گروه مترجمان، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

پیوتروفسکی، باریس باریوویچ. ۱۳۸۳. تمدن اورارتو. مترجم حمید خطیب شهیدی، تهران، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
دادور، ابوالقاسم و غربی، الهه. ۱۳۹۱. مطالعه تطبیقی نقش‌برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران. تهران، دانشگاه‌الزهرا.
دریوتون، اتین ماری. ۱۳۴۳. تاریخ مصر قدیم (جلد اول). مترجم احمد بهمنش، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه‌تهران.
دیویس و همکاران. ۱۳۸۸. تاریخ هنر جنسن. مترجم فرزان سجودی، چاپ اول، تهران، فرهنگسرای میردشتی.
رضایی‌نیا، عباس (۱۳۸۶). سیر تحول هنری نقش برجسته‌های صخره‌ای ایران. گلستان هنر، شماره ۱۰، ۸۷-۱۰۴.
رُف، مایکل (۱۳۸۱). نقش برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید. مترجم هوشنگ غیاثی نژاد، تهران، انتشارات گنجینه‌هنر.
روت، مارگارت کول (۱۳۹۷). شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی. مترجم علی بهادری، تهران، انتشارات دانشگاه‌شهیدبهشتی.
سلحشور، علی‌اصغر (۱۳۹۳). بررسی و تحلیل نقش‌برجسته‌های هخامنشی در ایران از دیدگاه اتنوماتمتیک و شمایل‌شناسی. پایان نامه کارشناسی ارشد باستان شناسی، دانشگاه هنر اصفهان.
سودآور، ابوالعلا. ۱۳۸۳. فرهٔ ایزدی. چاپ اول، تهران، نشر میرک.
شهبازی، علیرضا شاپور. ۱۳۹۰. جستاری دربارهٔ یک نماد هخامنشی. مترجم شهرام جلیلیان. تهران، نشر شیرازه.
غیبی، مهرآسا. ۱۳۸۵. هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. تهران، انتشارات هیرمند.
کخ، هایدماری. ۱۳۷۶. از زبان داریوش. مترجم پرویز رجبی، چاپ دوم، تهران، نشر کارنگ.
کرتیس، جان. ۱۳۹۳. بین‌النهرین و ایران در دوران هخامنشی. مترجم زهرا باستی، چاپ دوم، تهران، انتشارات سمت.
کوپر، جی.سی. ۱۳۷۹. فرهنگ مصور نمادهای سنتی. مترجم ملیحه کرباسیان، چاپ اول، تهران، نشر فرشاد.
گاردنر، هلن. ۱۳۹۱. هنر در گذر زمان. مترجم محمدتقی فرامرزی، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات نگاه.
گریسون، مارک. ۱۳۹۹. شمایل‌نگاری خدا و موجودات فرازمینی در هنر ابتدایی هخامنشی. مترجم علی سلحشور، تهران، ققنوس.
گمبریچ، ارنست. ۱۳۷۹. تاریخ هنر. مترجم علی رامین، چاپ اول، تهران، نشر نی.
مجیدزاده، یوسف. ۱۳۹۷. تاریخ و تمدن بین‌النهرین (جلد سوم). چاپ پنجم، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
ملک زاده، فرخ. ۱۳۴۷. بررسی تاریخ و هنر گوتیان و لولوبیان. بررسی‌های تاریخی، سال سوم (۶)، ۵۳-۸۲.
ملک زاده بیانی، ملکه. ۱۳۶۳. تاریخ مُهر در ایران. تهران، انتشارات یزدان.
موسوی، مهرزاد. ۱۳۹۰. جستاری در پیشینه هنر هخامنشی. چاپ اول، شیراز، رخشید.
مورتگات، آنتوان. ۱۳۷۷. هنر بین‌النهرین باستان. مترجمان زهرا باستی و حمید صراف، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت.
نیکنامی، کمال الدین و میرقادری، امین. ۱۳۹۷. سرنخ های جدید از رویدادهای تاریخی در سرپل ذهاب در اواخر هزاره سوم ق.م با نگاهی به نقش‌برجسته آنوبانی نی. پژوهش‌های ایرانشناسی، سال هشتم (۲)، ۱۲۷-۱۴۵.
واندنبرگ، لویی. ۱۳۹۷. نقش برجسته‌های صخره‌ای ایران باستان. مترجمان حسن کهنسال و ستاره صفا، رشت، دانشگاه گیلان.

وکیلی، شروین. ۱۳۹۰. داریوش دادگر. تهران، نشر شور آفرین (نسخه پی دی اف /الکترونیک).
ویسهوفر، یوزف. ۱۳۷۸. ایران باستان. مترجم مرتضی ثاقب فر. چاپ سوم، تهران، انتشارات ققنوس.
هال، جیمز. ۱۳۸۷. فرهنگ نگاره‌ای نمادهای شرق و غرب. مترجم رقیه بهزادی، چاپ سوم، تهران، فرهنگ معاصر.

Asena, Burcu. 2002. The rhetoric of Achaemenid art. Master thesis of department of graphic design and the institute of fine arts of Bilkent university.

Black, Jeremy and Green, Anthony.2003. God, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: Illustrated Dictionary. London, The British museum press. Electronic version/ pdf.

Butner, Amy. 2007. The Rhetoric and the Reality: Egyptian Conceptions of Foreigners during the Middle Kingdom (c. 2055-1650 BCE). Senior Thesis Project, University of Tennessee – Knoxvill.

Curtis, John and Simpson, St John. 2010. The world of Achaemenid Persia. History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East. Proceedings of a conference at the British Museum (2005). I.B.TAURIS.
London. New York.

Dalley, S. 1986. The God Salmu and the Winged Disk. Iraq, vol. 48, pp. 85-101.

Frankfort, Henri. 1946. Achaemenian sculpture. American journal of archaeology: Published by Archaeological institute of America. Vol. 50. No. 1: 6 – 14

Herzfeld, E (1920(. Am Tor von Asien: Felsdenkmale aus Irans Heldenzit. Berlin: D. Reimer.

Janzen, Mark D. 2013. The Iconography of Humiliation: The depiction and treatment of Bound Foreigners in New Kingdom Egypt. A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy Major: History The University of Memphis.

Lehmann, Mannela et al. 2019. Esarhaddon in Egypt: An Assyrian-Egyptian battle scene on glazed tiles from Nimrud. London, The British museum press.

Luschey, H (1968). Studien zu dem Darius-Relief von Bisutun. AMI n.F. 1, 63-94.

Porada, E (1985). Classical Achaemenid Architecture and sculpture in camb. Hist. Iran ii, pp 793-827.

Pritchar, James. 1954. Ancient near eastern in pictures. Priceton university press

Root. M. C. 2013. Defining the divine in the Achaemenid Persian Kingship: The view from Bisitun. Every inch a king: Comparative Studies on king and kingship in the ancient and medieval worlds. Edited by Lynette Mitchell and Charles Melville, Leiden, Boston: Brill: 23 – 66.

Stavis, Marc Jacob. 2020. The Formation of Achaemenid Art: Beyond Iconography and Attribution. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the Executive Committee of. Colombia University.

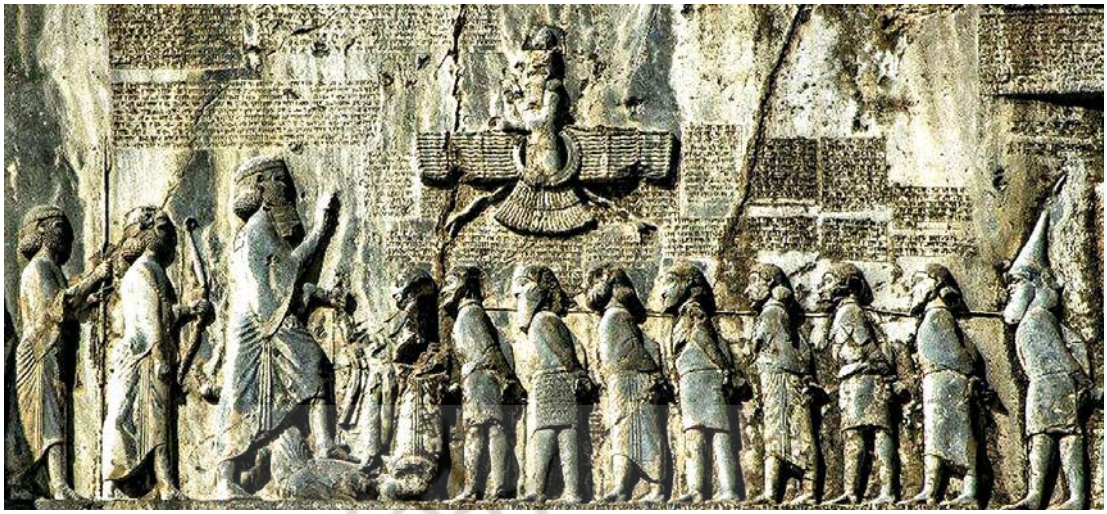
URL1: htpp//www.itto.org (data of access 11/9/2020).
URL2: htpp//www.lover.fr (data of access 11/9/2020).
URL3: htpp//www.pinterest.com (data of access 10/9/2020).
URL4: htpp//www.britishmuseum.org (data of access 11/9/2020).
URL5: htpp//www.studyblue.com (data of access 10/9/2020).
URL6: htpp//www.salimbeti.com (data of access 15/9/2020).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Scientific Quarterly Journal Faculty of Art Shahed University

A Visual Research on History, Features and Representation of Motifs of Other Civilizations in the Bistoon Relief

Hadi Ghaempanah, MA in Art Research, Payam Noor University of Tehran, Tehran, Iran.
Received: 2020/08/16 Accepted: 2020/12/21



Bistoon relief is the only Achaemenid art-historical work that symbolically depicts the victory of the Achaemenid kings. This relief, along with its trilingual inscription, commemorates the victories of Darius I over his opponents and enemies, which are engraved on the wall of Mount Bistoon in the beginning of his reign (around 520 BC). Bistoon illustrated memorial is the first outstanding work of art of Darius's time in which some motifs and visual-symbolic features of Achaemenid art were displayed for the first time and were repeated and represented in their next works. Therefore, except for the early Achaemenid art that was created in Susa during the time of Cyrus, and now there is a little remnants of it, Bistoon relief can be considered as the foundation of Achaemenid formal art (except for statues). Many of Bistoon's motifs and visual features are taken from the motifs and art of previous civilizations and nations, which are shown in a new and different frame. The purpose of this study is to identify and track the visual and symbolic features of the Bistoon relief and how they are displayed. The questions of this research are as follows: The motifs and the visual and symbolic features of the Bistoon relief are more representations of the motifs and art of which of the earlier civilizations and nations, and which visual feature of the Bistoon's carving distinguishes it from previous examples? According to the visual features included in the image of the winged circle's body, which possible hypothesis does this symbol indicate? The research method of this article is descriptive-analytical with a comparative approach and the method of collecting information is library-based. The focus of this research is on the visual artistic aspect of Bistoon's relief (not the historical aspect (.This article is not written in opposition to previous research and opinions, but seeks to systematically examine some of the features that have received less attention in previous research and to examine new concerns from a particular angle. The method of analysis of this research is qualitative.

Bistoon relief is a symbolic depiction of the victories of Darius I over his enemies, whose plan and narrative are influenced by Anubanini's relief plan. Despite this, several motifs and visual features can be seen in Bistoon's relief map, which have been taken from the motifs and art of other civilizations. The use of these different and numerous visual and symbolic elements together

creates a distinct framework of the victory of the kings, which has unique features. This difference is in line with the characteristics of Achaemenid art and Darius's government-propaganda ideology. Figurative motif of stepping on the body of the enemy is a representation of this motif in Anubanini relief, but some visual features of Neo-Assyrian art are also included in it. The role of the winged circle with the body and the type of its relationship with Darius are a representation of the Neo-Assyrian art and motifs that is uniquely portrayed. The image of armed guards standing behind Darius has been a representation of the motifs of Neo-Assyrian art. The Captive Line is a combination of several different features assembled into a unique frame, which initially was focused on Anubanini's plan. Nevertheless, this frame is mostly influenced by the motifs and features of Egyptian art. The image of Darius, as a powerful emperor, who brought order to the rebellious leaders of various nations is influenced by Egyptian art. The results of the studies (in an overview) show that the motifs and the visual and symbolic features of the Bistoon relief were representations of the Anubanini reliefs, the motifs and art of Neo-Assyrian as well as the motifs and art of Egypt. In the meantime, there are two important visual features in Bistoon relief which distinguish it from previous examples. The first feature shows the victory of an Iranian king in the form of a powerful ruler of other lands. The Iranian character of this scene is created through the display of a Persian robe on the body of Darius, two armed soldiers and his great god. The second feature is not showing violence and humiliation in the image of defeated enemies. In Bistoon relief (unlike previous monuments) attention is not paid to showing a harsh image of the king and kingdom against enemies, and the captives are not shown humiliated and nude.

Also, the visual and symbolic features that are included in the illustration of the body of the winged circle show that he is a God. Because Darius mentions Ahura Mazda as the supreme deity, protector and supporter of his kingdom in the inscription, the winged circle's body belongs to Ahura Mazda.

Keywords: Visual Features, Motifs, Bistoon Relief, Achaemenid Art

References: Akbarzadeh, D and Yahyanejad, A. 2006. Bistoon Inscription. Tehran, Naghshe hasti.
Amite, P. 2010. Susa is six thousand years old. Translator: Ali Mousavi. Tehran, Foruzan.
Asena, Burcu. ¬ 2002. The rhetoric of Achaemenid art. Master thesis of department of graphic design and the institute of fine arts of Bilkent university.
-Black, Jeremy and Green, Anthony.2003. God, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: Illustrated Dictionary. London, The British museum press. Electronic version/pdf.
-Butner, Amy. 2007. The Rhetoric and the Reality: Egyptian Conceptions of Foreigners during the Middle Kingdom (c. 2055-1650 BCE). Senior Thesis Project, University of Tennessee – Knoxvill.
Cooper, J.C. 2000. An Illustrated encyclopaedia of traditional symbols.Translator: M. Karbasiyan. Tehran, Farshad.
Curtis, John and Simpson, St John. 2010. The world of Achaemenid Persia. History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East. Proceedings of a conference at the British Museum (2005). I.B.TAURIS.
London. New York.
Curtis, John. 2014. Mesopotamia and Iran in the Persian period. Translator: Zahra Basti. Tehran, Samt.
Dadvar, Abolghasem and Gharbi, Elahe. 2012. A comparative study of Achaemenid and Sassanid reliefs in Iran. Tehran, Alzahra University.
Dalley, S. 1986. The God Salmu and the Winged Disk. Iraq, vol. 48, pp. 85-101.

Davis et al. 2009. Jensen Art History. Translator: Farzan Sojudi. Tehran, Mirdashti.
Driton, E. M. 1964. History of ancient Egypt (first volume).Translator: A. Behmanesh. Tehran, Tehran University.
Frankfort, Henri. 1946. Achaemenian sculpture. American journal of archaeology: Published by Archaeological institute of America. Vol. 50. No. 1: 6 – 14.
Gardner, Helen. 2012. Art through the Ages. Translator: M.T. Faramarzi. Tehran, Negah.
Garrison,M. 2020. Visual Representation of the Divine and the Numinous in Early Achaemenid Iran. Tehran, Qoqnoos.
Gheybi, M. 2006. Eight thousand years of Iranian ethnic clothing. Tehran, Hirmand.
Gombrich, E. 2000. The Story of Art. Translator: Ali Ramin. Tehran, Nashre Ney.
Hall, James. 2008. Illastrated dictionary of symbols in Eastern. Translator: R. Behzadi. Tehran, Farhange moaser.
Herzfeld, E (1920(. Am Tor von Asien: Felsdenkmale aus Irans Heldenzit. Berlin: D. Reimer.
Janzen, Mark D. 2013. The Iconography of Humiliation: The depiction and treatment of Bound Foreigners in New Kingdom Egypt. A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy Major: History The University of Memphis.
Koch, H. 1997. From the language of Darius. Translator: Parviz Rajabi. Tehran, Karang.
Lehmann, Mannela et al. 2019. Esarhaddon in Egypt: An Assyrian-Egyptian battle scene on glazed tiles from Nimrud. London, The British museum press.
Luschey, H (1968). Studien zu dem Darius-Relief von Bisutun. AMI n.F. 1, 63-94.
Majidzadeh. Y. 2019. Ancient Mesopotamia: history and civilization (third volume). Tehran, Nashre daneshgahi.
Malekzadeh, F.1968. A study of the history and art of the Goths and Lulubians. Barresihaye Tarikhi, third year (6). 82-53.
Malekzadeh bayani, M.1984. History of seals in Iran. Tehran, Yazdan.
Moortgat, A.1999. Ancient Mesopotamian Art. Translator: Z. Basti and H. Saraf. Tehan, Samt.
Mousavi, M. 2011. An Inquiry into the Background of Achaemenid Art. Shiraz, Rakhshid.
Niknami, K and Mirghaderi, A. 2018. New reds from the historical events of Sare pole zahab in the late third millennium BC with a look at the relief of Anubanini. Pajuheshaye Iran shenasi. Eighth year (2), 127-145.
Parro, Van Andre. 2012. Sumer and Akkad. Translators: M. Saraf and M. Abkaie. Tehran, Samt.
Piotrovsky, Boris. B. 2004. Urartu civilization. Translator: H. Khatib shahidi.Tehran, Farhangi gardeshgari.
Pope, Arthur Upham. 2008. A survey of Persian Art (first volume). Group of translators. Tehran, Elmi farhangi.
Porada, E.1985. Classical Achaemenid Architecture and sculpture in camb. Hist. Iran ii, pp 793-827.
Porada, E.2004. Ancient Iranian Art. Translator: Y. Majidzadeh. Tehran, Tehran University.
Pritchar, James. 1954. Ancient near eastern in pictures. Priceton university press.
Rezaieniya, Abbas. 2007. The evolution of Iranian rock reliefs. Golestane honar.N,10 .104-87.
Roaf, M .2002. Sculptures and sculptors at Persepolis. Translator: H. Ghiyasinejad. Tehran, Ganjine honar.
- Root. M. C. 2013. Defining the divine in the Achaemenid Persian Kingship: The view from Bisitun. Every inch a king: Comparative Studies on king and kingship in the ancient and medieval worlds. Edited by Lynette Mitchell and Charles Melville, Leiden, Boston: Brill: 23 – 66.

- Root. M. C. 2019. The King and Kingship in Achaemenid Art. Translator: Ali Bahadori. Tehran, Shahid Beheshti University.
-Salahshoor, Ali Asghar. 2014. Study and analysis of Achaemenid reliefs in Iran from the perspective of automatomatics and iconology. Master Thesis, Esfehan Art University.
-Shahbazi, A.Sh. 2011. An Inquiry into an Achaemenid Symbol. Translator: Sh. Jaliliyan. Tehran, Shiraze.
-Soudavar, Abolala. 2004. Divine Charisma. Tehran, Mirak.
-Stavis, Marc Jacob. 2020. The Formation of Achaemenid Art: Beyond Iconography and Attribution. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy under the
Executive Committee of. Colombia University.
-Vakili, Shervin. 2011. Joust Driuse. Tehran, Shourafarin.
-Vanden Berghe, L. 2019. Reliefs rock of Iran ancient. Translator: H. Kohansal and S. Safa. Rasht, University of Guilan press.
-Wiesehofer, Josef. 1998. Ancient Persia. Translator: M, Saghebear. Tehran, Qoqnoos.
-URL1: htpp//www.itto.org (data of access 11/9/2020).
-URL2: htpp//www.louver.fr (data of access 11/9/2020).
-URL3: htpp//www.pinterest.com (data of access 10/9/2020).
-URL4: htpp//www.britishmuseum.org (data of access 11/9/2020).
-URL5: htpp//www.studyblue.com (data of access 10/9/2020).
-URL6: htpp//www.salimbeti.com (data of access 15/9/2020).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی