

## پیکرنگاری نقاشی دیواری دوره هخامنشی در مقبره تاتارلی

مهتاب مبینی<sup>۱\*</sup>، زهره فولادی<sup>۲</sup>

استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.  
<sup>۲</sup> کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.  
 (تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۹/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۱۲/۲۳)

### چکیده

جاده شاهي هخامنشي از شوش آغاز و به سارد در آسيای صغیر ختم می‌شد. کلایناي یکی از شهرهای فریگیه در آسيای صغیر بود. از مهم‌ترین یافته‌ها در کلایناي؛ مقبره‌های واقع در تاتارلی است. این آرامگاه دارای نقاشی‌هایی روی تیرهای چوبی است که بزرگ‌ترین نقاشی روی چوب باستان می‌باشد و تاریخ آن اواسط قرن ۵ ق.م است. هدف مقاله شناخت ویژگی پیکرنگاری نقاشی‌های تاتارلی و ارتباط سنت‌های پیکرنگاری آناتولی و ایرانی است که از طریق روابط فرهنگی و هنری بین آناتولی و ایران هخامنشی صورت گرفت. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با گردآوری اسنادی به بررسی نقاشی‌های مقبره و تأثیر سبک هنر هخامنشی در آن می‌پردازد. نتایج مشخص می‌کند پیکره‌های دیوارنگاره‌های مقبره از پس‌زمینه‌های فرهنگی و هنری حاکمان پارسی تزئین شده که نشان‌دهنده تعامل فرهنگی و هنری متقابل بین فریگیه و حکام ایرانی است. آنها در ترسیم نقوش دیواری آرامگاه، تصاویری از هنر هخامنشی و یونانی را براساس نیازشان در کنار هم تلفیق کرده‌اند. نقطه عطف صحنه نبرد نقاشی دیواری مقبره، جدال بین دو فرد پیاده است؛ همانطور که در نقوش برجسته و مهرهای هخامنشی دیده می‌شود. بدین ترتیب آنها خود را با شکوه قدرت حاکم پارسی همراه می‌کردند.

### واژه‌های کلیدی

هنر هخامنشی، پیکرنگاری، نقاشی دیواری، مقبره تاتارلی، هنر آناتولی.

## مقدمه

مربوط به قرن ۶ پیش از میلاد است و به الهه زیبایی در اساطیر یونان پیشکش شده و همچنین نمونه‌هایی از مقابر مصر نیز یافت شده است. (Nicholls, 1979, 74) در میان این نمونه‌های نادر از نقاشی روی چوب دوره باستان، نقاشی‌های معبد تاتارلی است که شامل ۴ قسمت نقاشی شده روی تیرهای چوبی از درخت سدر است.<sup>۱</sup> مقبره تاتارلی تنها نمونه نقاشی روی چوب در زمینه تشییع جنازه در آناتولی است، اگرچه منابع مکتوب حاکی از آن است که در دوران باستان این امر یک شیوه مرسوم بوده است اما سوابق باستان‌شناسی نقاشی روی چوب بسیار نادر است. هدف این مقاله شناخت ویژگی نقاشی‌های مقبره تاتارلی و ارتباط سنت‌های پیکرنگاری آناتولی و ایرانی است که از طریق روابط فرهنگی و هنری بین آناتولی و ایران در دوره هخامنشی صورت گرفت. بر این اساس سوالات پژوهش بدین شکل مطرح می‌شود که پیکرنگاری نقاشی دیواری‌های مقبره تاتارلی در آناتولی دارای چه ویژگی‌هایی است؟ و این نقوش تا چه حد تحت تأثیر آثار هنری دوره هخامنشی قرار گرفته‌اند؟



تصویر ۱- تاتارلی و منطقه اطراف آن در نقشه. مأخذ: (Acar, 2010, 49)

در نیمه دوم قرن ششم قبل از میلاد، نخستین امپراطوری بزرگ که از مدیترانه تا سند گسترش داشت، امپراتوری هخامنشی بود که توسط کوروش و داریوش پایه‌گذاری شد. از ویژگی‌های این سلسله وحدت‌طلبی، با وجود تنوع قومی- فرهنگی آن است که به ویژه در قلمرو هنر اهمیت فراوان دارد (بریان، ۱۳۸۶، ۳۳۹). جاده شاهی امپراتوری هخامنشی از شوش آغاز و به سارد در آسیای صغیر ختم می‌شد. آسیای صغیر به دلیل اینکه حلقه ارتباطی با سرزمین یونان، رقیب همیشگی پارسیان بود، از نظر استراتژیکی اهمیت فراوانی داشت. اولین حضور قدرت هخامنشیان در شبه جزیره آناتولی (آسیای صغیر) به ۵۴۶ ق.م در جنوب شرقی یونان باستان می‌رسد، زمانی که کوروش دوم به حمله کاپادوکیه<sup>۲</sup> توسط کروزوس<sup>۳</sup> پادشاه لیدی پاسخ داد (Johanson, 2010, 4). در اواخر قرن ۵ ق.م در متون به اسم ۶ ساتراپی هخامنشی در آسیای صغیر اشاره شده است: کیلیکیه<sup>۴</sup>، کاپادوکیه، فریگیه<sup>۵</sup> بزرگ، لیدییه<sup>۶</sup>- ایونیا<sup>۷</sup>، کاریا<sup>۸</sup> و فریگیه هلسپونت<sup>۹</sup> (هژبری نوبری- ویسی، ۱۳۹۲، ۶۱). کلانیای یکی از شهرهای معروف و بزرگ فریگیه بود که به دلیل قرار گرفتن در مسیر جاده شاهی در دوره هخامنشی اهمیت خاصی پیدا کرد. از مهم‌ترین یافته‌ها در محدوده کلانیای؛ مقبره ای واقع در تاتارلی در نزدیکی دینار در مرز بین لیدییه و فریگیه است (همان، ۱۶۴). احتمالاً این مکان به عنوان محلی برای سکونت ساتراپ بوده است. این آرامگاه دارای نقاشی‌هایی بر روی تیرهای چوبی است (تصویر ۱). نقاشی روی چوب که به‌طور گسترده در دوران باستان موجود بوده و تقریباً به‌طور کامل از بین رفته است که فقط چند نقاشی چوبی صدمه ندیده و جان سالم بدر برده، در تالار یا اتاق‌های دفن وجود دارند. اولین نمونه بازمانده از نقاشی چوبی به‌طور مثال از یونان که

## روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات براساس مطالعات کتابخانه‌ای است.

## پیشینه پژوهش

پیتر کالمیر<sup>۱۰</sup> در سال ۱۹۹۳ گزارشی مقدماتی در خصوص چوب‌های یافت‌شده از مونیخ چاپ کرد که متأسفانه با تصاویر ناکافی و حالت وارونه همراه بود (Calmeyer, 1993, 7-18). احتمالاً به دلیل ناکارآمدی اطلاعات این تصاویر، دانشمندان به سختی می‌توانستند به اهمیت نقاشی‌های روی چوب دوران هخامنشی توجه کنند. «در سال ۲۰۰۰ پروفیسور لطیفه سامرر در زمینه ارتباط چوب‌های نقاشی شده مونیخ و اکتشافات مقابر تاتارلی مطالعه کرد و هر دو را از همان محل آرامگاه تاتارلی دانست» (Demeter, 2010, 225). که شرح توصیفی از نقوش دارد. ابوالعلا سوداوار نیز در بخشی از کتابش (Soudavar, 2018) به طرح نظریه‌ای در مورد مفهوم دو صحنه نقاشی مقبره تاتارلی پرداخته است که با نظر محققان دیگر متفاوت است. فخرالدین محمدیان و دیگران (۱۳۹۶) در مقاله «آیین سوگواری در نقوش تاتارلی آناتولی و مقایسه آن با شاهنامه و مراسم کتل در غرب ایران»، در قسمتی از پژوهش به معرفی

نقوش معبد تاتارلی و مراسم سوگواری در آن پرداخته است. اما در زمینه شناخت ریشه این تصاویر و شباهت آن به صورت اسنادی با آثار دوره هخامنشی ایران، پژوهشی صورت نگرفته است.

## مبانی نظری پژوهش

### هنر فریگیه

فریگی‌ها نژادی اروپایی، که به آسیای صغیر وارد شدند و دارای سنت‌های یونانی بودند. آثار قدیمی فریگیه تحت فرمانروایی لیدی‌ها و برتری پارس‌ها و نفوذ یونان، سبک‌های متفاوتی را در هنرش ایجاد کرد. اغلب آثار هنری فریگی شامل کمربند و مجسمه حیوانات برنزی، آثار چوبی، سفال نقاشی‌شده با نقوش هندسی و یا با گچ‌بری‌های پیش‌ساخته از حیوانات است. نقوش هندسی روی سفال‌ها بویژه از قرن ۷ تا ۶ ق.م بر روی آثار هنری، جنبه‌هایی از هنر اصیل فریگی را نشان می‌دهد. جنگجویان در حال نبرد در این آثار تأثیر هنر لیدییه را نشان می‌دهد (Isik, 2007, 20) هنر فریگیه همچنین تحت تأثیر از سریانی‌ها<sup>۱۱</sup> و هنر هیتی<sup>۱۲</sup> بود که به‌طور گسترده در آسیای صغیر یافت شده است. از ویژگی‌های هنر فریگی الگوی خطوط نازک بر روی سطوح می‌باشد و نیز استفاده از تزئینات گل‌روز و گل نیلوفر آبی و برگ نخل که تحت تأثیر هنر پارسی

از این منابع نشان نمی‌دهد که ایرانیان به بازنمایی روایت جنگ در آثار هنری با مقیاس بزرگ می‌پرداختند. با این وجود، چندین حکاکی و نقاشی یادبود از منطقه داسکیلیون<sup>۱۸</sup> و کلاینا<sup>۱۹</sup> در آسیای صغیر؛ شواهد از وجود بازنمایی صحنه‌های نظامی در مقیاس بزرگ در دوره هخامنشی ارائه می‌دهد. کشف تیرهای چوبی در مونیخ نیز که متعلق به مقبره‌ای در تاتارلی از قرن ۵ ق.م و جز ساتراپ‌های هخامنشیان بود بزرگ‌ترین نقاشی روی چوب باستانی با صحنه‌های مختلف و از جمله صحنه‌های نبرد را از دوره هخامنشی نشان می‌دهد.

### نقاشی‌های تالار آرامگاه چوبی تاتارلی

منشأ پیدایش تومولوس<sup>۲۰</sup> در آناتولی هنوز مورد بحث است. با این حال، از ابتدای قرن ۸ تا ۹ قبل از میلاد، مردم فریگیه در آناتولی مرکزی، پادشاهان و نخبگان خود را در تومولوس‌ها دفن می‌کردند (Roosevelt, 2003, 123). تومولوس فریگیان شامل یک محفظه مقبره‌ای ساخته شده از چوب بود و یک تپه خاک رس که منطقه بزرگی را در بالا و اطراف آن پوشانده بود. آرامگاه تاتارلی که نوعی تومولوس به ارتفاع ۶ متر و قطر ۵۰ متر است که داخل آن یک راهرو منتهی به محفظه سنگی و داخل آن اتاق چوبی به ابعاد ۲ در ۵/۲ متر و ارتفاع ۵۸/۱ متر است که در آن ۱۵ جسد دفن شده‌اند (تصویر ۲). دیوارهای اتاق چوبی از ۷ الی ۸ تیر چوبی با طول بین ۲ تا ۵/۲ متر و عرض ۲۰ تا ۳۰ سانتی متر تشکیل شده است (Summère, 2007b, 141). نقاشی‌های این تالار که اکنون در موزه افیون<sup>۲۱</sup> قرار دارد، در شرایط نامناسبی پیدا شد. دیوار شمالی آرامگاه بهترین نمایش از نقاشی‌های روی چوب را نشان می‌دهد. در نقاشی این تالار تصاویر منقوش گربه‌سانان و سایر موجودات تزئین شده که فقط بدن‌ها حفظ شده است (تصویر ۳). به دلیل ازبین‌رفتن سرها تشخیص

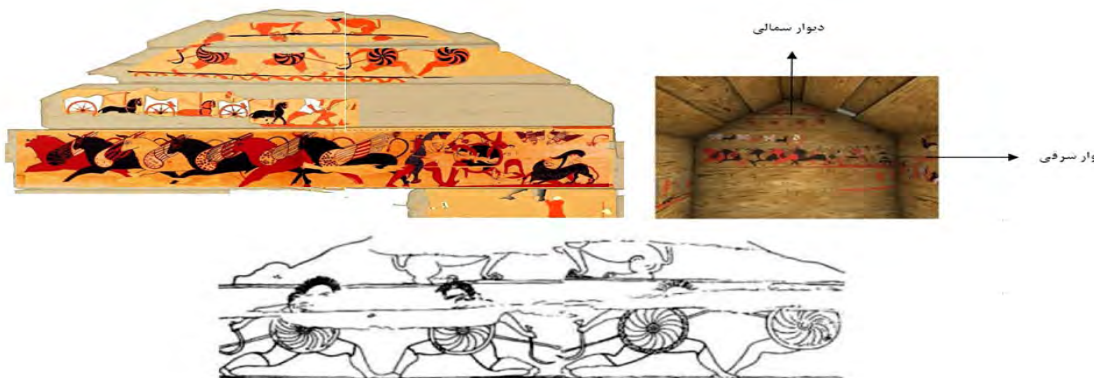
است. فریگیه زمانی زیر سلطه لیدییه و سپس تحت حکومت پارسیان بود و هنر پارسی نفوذ زیادی در هنر فریگیه داشته است (Ramasay, 1889, 151).

### هنر نقاشی در دوره هخامنشی

تکنیک اجرای نقاشی دیواری‌های هخامنشی در چند نوع به دست آمده است، که عبارتند از: ۱. نقاشی روی اندودگچ و آهک، ۲. نقاشی روی چوب، و ۳. نقاشی روی سنگ آهک. نقاشی روی اندودگچ و آهک همان فرسکو<sup>۱۳</sup> می‌باشد که به دو قسم فرسکو حقیقی یا فرسکو خشک تقسیم می‌شود و زیر این اندودگچ ممکن است دیوار گلی یا از سنگ باشد (فدایی اردستانی، ۱۳۹۲، ۱۷). همانند نقاشی‌های به دست آمده از کاخ شائور<sup>۱۴</sup> (محسنی، ۱۳۸۸، ۷۲-۷۳) یا دهانه غلامان<sup>۱۵</sup> (سید سجادی، ۱۳۸۵، ۹) روش دیگر نقاشی روی چوب به جهت دوام بیشتر، روی چوب را با وسیله‌ای نوک تیز کمی تراشیده و سپس رنگ مستقیماً بر روی چوب قرار می‌گرفت که این روش در دوره هخامنشی کاربرد داشته است. نمونه آن نقاشی‌های روی چوب از تومولوس تاتارلی است که در این پژوهش بدان پرداخته می‌شود. روش سوم که اغلب شامل صندوق‌های سنگی تدفینی<sup>۱۶</sup> هستند نقاشی‌ها روی سنگ حک شده و سپس بدون واسطه رنگ آمیزی می‌شدند، مانند مقبره کارابورون<sup>۱۷</sup> (Mellink, 1997, 253) در پرسپولیس، اسناد حسابرسی در لوح‌ها نشان می‌دهد که خزانه‌داری کاخ تخت جمشید با مجسمه‌های برجسته چوبی تزئین شده بود (Cameron, 1958, 12). حفاری در تخت جمشید نیز با کشف رنگدانه باقی مانده روی دیوار که در اصل برای تزئین دیوار مورد استفاده بوده؛ وجود نقاشی دیواری در این دوره را نشان می‌دهد. همچنین حفاری شوش نیز وجود نقاشی‌های دیواری بر دیوار کاخ‌ها را نمایان می‌کند (Xin, 2005, 96). اما هیچ‌یک



تصویر ۲- سمت راست: ساختار مقبره تومولوس تاتارلی. مأخذ: (Uçankus 2002, 398)؛ سمت چپ: بازسازی اتاق چوبی مقبره تاتارلی. مأخذ: (Emmerling, Demeter and Kenidel-berger, 2010, 259)



تصویر ۳- سمت راست بالا: نمای داخلی اتاق چوبی مقبره تاتارلی در آناتولیا. مأخذ: (Summère, 2010, fig. 17)؛ سمت چپ بالا: طرحی از نقاشی تالار شمالی مقبره. مأخذ: (Summère, 2007b, fig. 10)؛ پایین: طرح خطی از نقش سربازان نقاشی دیوار شمالی. مأخذ: (Ibid, 151)

هخامنشی مطابقت دارد (تصویر ۶). بال‌های گسترده و نقوش زیگزاگی بدن و خطوط راه راه بال‌ها شباهت به پرندگان دیوار شمالی تاتاری دارد. «تصویر پرندگانی از این نوع در اشیای گنجینه زیویه نیز دیده شده و در هنر سکایی رواج داشته است» (کالیکان، ۱۳۸۵، ۲۰۶).

در سمت راست نقاشی دیوار شمالی (تصویر ۷) هراکلس به شکل انسانی که لباسی از پوست حیوان درنده‌ای را پوشیده و با گریونیس<sup>۳۳</sup> سه‌سر در حال مبارزه است را می‌بینیم. این صحنه در اساطیر یونانی به صحنه دزدیدن گاو میش‌های گریونیس توسط هراکلس شهرت دارد و دهمین مأموریت وی از دوازده مأموریتش محسوب می‌شود. روی زمین موجودی دوسر نمایان است. این جانور سگ گریونیس (آرتوس<sup>۳۵</sup>) است که برادر سگ جهان زیرین محسوب می‌شود (Summerville, 2010, 147) اسطوره گریونوس، مرگ در جهان دیگر را تداعی می‌کند و شاید به همین دلیل بر دیوار اتاقک گور در این مقبره مصور شده است.

وجود این تصویر ثابت میکند که در این نقاشی‌ها از اساطیر یونان نیز روایت شده است. مشابه این صحنه اساطیری در دیوار شمالی کارابورون نیز دیده می‌شود (تصویر ۷چپ) که تشابه موضوعات در مقابر تحت سلطه امپراطوری هخامنشی در آناتولی را نشان می‌دهد. شیوه متقارن از ویژگی‌های کلی هنر خاور نزدیک و زبان بصری نقاشی‌های چوبی براساس سنت پیکرنگاری پارسیان است. مقایسه این نقاشی با نقاشی‌های دیگر این آرامگاه (تصاویر ۸ و ۱۹) شباهت زیاد از نظر تجهیزات و آرایش رزمندگان بجز داسی که در دست آنان است را نشان می‌دهد. اما این جنگجویان عملکردی شبیه رقصندگان مسلح را انجام می‌دهند که منشأی غیرپارسی دارد و به نوعی ورود فرهنگ و سنت‌های محلی در نقاشی‌های مقبره شباهت به سیاست پادشاهان هخامنشی در بیان قدرتش از طریق سنت‌ها و هویت محلی و قومی هر منطقه دارد.

### نقاشی‌های دیوار شرقی آرامگاه تاتاری

در دیوار شرقی در اولین تیر چوبی که بهتر حفظ شده، یک صحنه نبرد ارائه شده در سمت چپ شامل ۱۲ جنگجو و گروه دیگری که در سمت راست ترسیم شده شامل ۱۱ جنگجو می‌باشد و گروه سمت چپ

نوع جانور ممکن نیست اما «استفاده از نقش جانوران در تدفین باستانی آناتولی و یونان رواج داشته است و به عنوان نگهبانان معبد و مقبره تفسیر می‌شوند» (Summerville, 2008, 270).

این حاشیه تزئینی<sup>۳۴</sup> در تیرچه پایینی نیز گسترش یافته و گروهی از جنگجویان را نیز نشان می‌دهد. سر جنگجویان از بین رفته اما کلاهخودشان مشخص است و دارای زره و سلاح‌های مشابه هستند. «در دست چپ جنگجویان خنجر داسی شکل است که سلاحی آناتولیایی است» (Sekunda, 1996, 7) سیرهای محدب با تزئینات هلالی با نمونه‌های یونان شرقی مطابقت دارد (Summerville, 2008, 270). به نظر می‌رسد سیرهای جنگجویان با دست راست نگهداری شده در حالی که دست راستشان را بالا برده‌اند؛ چنین خطایی به نظر نمی‌رسد که از بی‌دقتی هنرمند باشد بلکه هنرمند تغییر مدل خود را به منظور دنبال کردن یک سنت آناتولی از تناسب و تقارن دقیق بیان می‌کند که در نقوش برجسته اواخر دوره هیتی در کاراتپ<sup>۳۶</sup> می‌توان دید (Summerville, 2007b, 136). فلوت‌زنی بین جنگجویان وجود دارد که بیانگر آن است که این حالت یک رقص است و نه جنگ. نمایش رقص اسلحه در زمینه دیوار یک مقبره حیرت‌انگیز نیست، با توجه به اینکه «رقص‌های فریگیه نقش مهمی را در طول مراسم تشییع جنازه ایفا می‌کردند» (Wheeler, 1982, 231). نقش ارابه‌ران‌ها در ردیف سوم ظاهر می‌شود. سبک طراحی اسب‌ها و ارابه‌هایی با چرخ‌های هشت‌پر را در نقش برجسته‌های تخت جمشید نیز می‌بینیم (تصویر ۴).

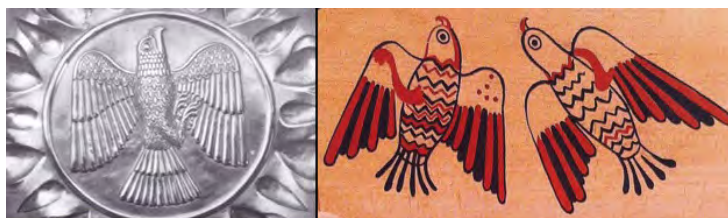
در ردیف آخر تصاویر گاوهای بالدار که در هنر شرق رواج داشت؛ مشاهده می‌شود. گاو بالدار دارای پیشینه طولانی در هنر خاور نزدیک است. در آثار هنری مارلیک، حسنلو و نیز در نقوش برجسته و دیگر هنرهای دوره هخامنشی وجود دارند. اما در مقایسه با نمونه‌های خاور نزدیک گاو بالدار تاتاری از نظر شکل بال و جزئیات، متفاوت از بدن کوتاه و تنومند گاو ایرانی است. «گاو بالدار تاتاری دارای سر کوچک و بدن باریک و پاهای بلند است و بیشتر شبیه به نقش گاو تصویر شده بر روی گلدان‌های فریگی است» (Sams, 1974, 172) (تصویر ۵). همچنین تصاویر پرندگان با بال‌های گسترده در پشت سر گاوهای بالدار با تصاویر پرندگان در هنر



تصویر ۵- سمت راست: گاو بالدار هخامنشی، شوش. مأخذ: (گیرشمن، ۱۳۷۱، ۱۴۲)؛ سمت چپ نقش گاو بر روی گلدان فریگی. مأخذ: (Sams, 1974, fig. 4)



تصویر ۴- صف خراجگران، پلکان آپادانا، تخت جمشید. مأخذ: (شهبازی، ۱۳۸۹، ۱۳۰)



تصویر ۶- سمت راست پرندگان، قسمتی از تصویر، نقاشی دیوار شمالی آرامگاه تاتاری. سمت چپ: بشقاب مفرغی از همدان، قرن ششم تا پنجم ق.م. مجموعه کیورکیان نیویورک. مأخذ: (گیرشمن، ۱۳۷۱، ۳۷۰)

ایرانیان باستان؛ اهورامزدا مشاهده می‌شود. در صحنه مبارزه دیوار شرقی مقبره تاتاری رهبر لشکریانی که در سمت چپ هستند دارای گوشواره مدور است که شباهت به گوشواره‌های سربازان و پادشاهان هخامنشی دارد و در کاخ آپادانای شوش و نقش برجسته‌های تخت جمشید مشاهده می‌شوند (تصویر ۹). دو کماندار در قسمت دوری از سمت چپ تصویر شده‌اند که دارای همان سبک مو و ریش و همان تاج می‌باشند. آنها نیز لباس‌های پارسی-عیلامی پوشیده‌اند. حالت پرتاب کمان در این نقش را در تصویر سکه‌های هخامنشی داریک نوع ۲ می‌بینیم (۱۰). این سکه‌ها در زمان فتح لیدیه و فتوحات شهرهای یونانی در امپراطوری هخامنشی جهت پرداخت کارمزد به کارگران یونانی رایج شد. همچنین بین نقوش کمان‌ها و تیردان‌ها نقاشی دیوار شرقی تاتاری با نقش کمان‌ها و تیردان‌های حجاری‌های تخت جمشید و شوش شباهت وجود دارد (تصویر ۱۱). ظاهراً این کمانداران در نقاشی تاتاری نشان‌دهنده نظام پارسی واحد می‌باشند که رهبر نیز به آنها تعلق دارد.

چرخ‌های ارابه با هشت پره متعلق به ارابه‌های هخامنشیان است و این حالت در مهرهای هخامنشیان نیز مرسوم بوده است. همچنین ارابه به دست آمده از گنجینه جیحون نیز شباهت زیادی با ارابه‌های تاتاری دارد (تصویر ۱۲). این ارابه به دنبال دو ردیف از سواره‌ها قرار گرفتند که پشت سر یکدیگر ترسیم شده است. همه سواره‌ها شلوارهای طرح مادی با الگوی زیگ زاگ پوشیده‌اند و دارای کلاه شبیه مادها هستند. این نوع صحنه و لباس را می‌توان در غرب ایران همچون مادها و ارامنه

برنده صحنه نبرد هستند. گروه سمت چپ متشکل است از ۳ کماندار، ۷ سواره یک ارابه‌ران یک کماندار بر روی ارابه و گروه سمت راست شامل ۵ کماندار و ۶ سواره. در مرکز تصویر رهبران هر گروه در حال مبارزه ترسیم شده است. «قهرمانان در سمت چپ لباس‌هایی به رنگ قرمز با پارچه‌های پیچیده شبیه به پوشش پارسی عیلامی دارند و کفش‌هایی که مربوط به مردم پارسی است» (Calmeyer, 1993, 14). دو کماندار در سمت چپ لباسی بلند شبیه آنچه در نقش برجسته‌های پرسپولیس نقش شده پوشیده‌اند.

خطوط محیطی با رنگ‌های سیاه و قرمز کشیده شده‌اند و با رنگ‌های سفید، سیاه، قرمز، خاکستری، آبی و زرد پر شده‌اند اما رنگ‌های باقی‌مانده قرمز و سیاه و سفید و خاکستری است. در مرکز تصویر، رهبر گروه در سمت چپ، خنجر خود را با دست راستش در شکم حریف خود فرو می‌برد (تصویر ۱۵). «چشم‌های فرمانده حالت خلاصه‌شده‌ای از تصاویر گلدان‌های کلاسیک است» (تصویر ۹چپ) (Summer, 2007b, 6-7). وی دارای بینی خمیده؛ مو و ریش بلند و مجعد و تاجی استوانه‌ای بر سر است که کالمیر آن را کیداریس<sup>۲۶</sup> نامیده است (Calmeyer, 1993, 13). واژه کیداریس توسط نویسندگان یونانی برای کلاه سلطنتی استفاده می‌شد. بر خلاف نظرهای گسترده موجود، پوشیدن یک تاج استوانه‌ای کنگره‌دار و دندان‌دار برای پادشاهان مرسوم نبوده است (Jacobs, 1994, 38). چنین تاج‌هایی برای دیگر اشراف زادگان و نجیب زادگان کاربرد داشته که در نقش برجسته‌های تخت جمشید و نیز در نقوش نمادین خدای



تصویر ۷- سمت راست: صحنه نبرد قسمتی از دیوار شمالی تاتاری. مأخذ: (Summere, 2010, 147) سمت چپ: دیوار شمالی کارابورون، صحنه نبرد. مأخذ: (Summer, 2010, 146)



تصویر ۸- طرح بازسازی شده نقاشی روی چوب در معبد تاتاری. مأخذ: (Summerer, 2007b, 149)



تصویر ۹- سمت راست بخشی از نقاشی دیوار شرقی تاتاری، وسط: سرباز هخامنشی تخت جمشید. مأخذ: (شهبازی، ۱۳۸۹، ۱۱۵) چپ: چهره مرد نقاشی از گلدان یونانی. مأخذ: (Summere, 2007b, 7)

نویسانی چون هرودوت<sup>۲۷</sup> نیز درک می‌شود که حداقل بعد از قرن ششم ق. م مبارزات داریوش با سکاها و سپس خشایار شاه حضور پادشاهان سلطنتی فارسی را در این ناحیه بیشتر کرده است» (Draycott, 2010, 8). تصاویر از جنگ در هنر هخامنشیان که تاکنون شناخته شده است؛ بسیار نادر است. به عنوان مثال نبرد میان ایرانیان و سکاها بر روی مهرهای استوانه ای که به صورت بسیار مختصر هستند (تصاویر ۱۹ و ۲۰). اما در صحنه نبرد در مقبره تاتارلی تصویر نبردی به صورت کامل و مفصل نشان داده شده است. در تصویر ۸ در آغاز صفوف، سوار کاران بر سرشان کلاه قرمز رنگ با لباس قرمزی بر تن دارند. «سبک ترسیم اسب‌ها با یال‌هایی که به سمت بالا پیچیده و یا گیس بافت شده است شباهت به سبک ایرانی در آناتولی آن دوره دارد» (nolle, 1992, 58) و در نقش برجسته‌های کاخ آپادانا (تصویر ۴) نیز دیده می‌شود.

تصویر مرکزی تیر چوبی (تصویر ۱۹) که نقطه عطف و صحنه نبرد رهبران گروه‌های سمت چپ و راست یا همان پارسیان و سکاهاست شباهت زیادی به نقش مهرهای (تصویر ۱۴) دارد. در این صحنه (تصویر ۱۴ چپ) فرد سمت راست با کلاه سکایی؛ دارای سلاحی به کمر شبیه تبر است. در نقش مهرهای هخامنشی نیز این سلاح در دست جنگجوی سکایی آماده برای ضربه زدن است. در حالی که در نقاشی تاتارلی جنگجو مهلت استفاده از سلاح را نیافته و صحنه غلبه پادشاه پارسی بر وی در حالی که پا بر روی سر جسد دشمن نهاده است را نشان می‌دهد. همچنین با توجه به فرم جنگ مابین آنها، لباس و لبه تکه دوزی روی آستین و طرح چین خورده و

مشاهده نمود. پوشیدن چنین شلوارهایی در نقش برجسته‌های آپادانا نیز قابل رویت است (تصویر ۱۱). گروه مخالف که از سمت راست در حال حرکت‌اند که کمانداران آنها شامل پیاده نظام و سواره نظام است. «همه این جنگجویان شلوارهای مادی و پوششی که مناسب این موقعیت خاص است پوشیده‌اند و سلاح‌هایی با کمان‌های دابل کشیده شده که معمولاً توسط سکاها و دیگر مردم کوچ نشین شمال استفاده می‌شد» (summerer, 2007b, 132).

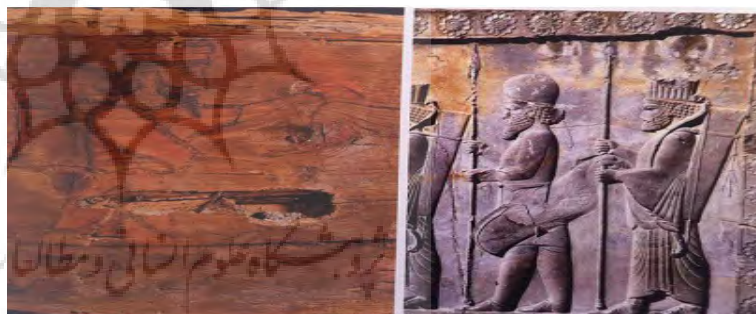
سامر بیان می‌کند که این صحنه نبرد بین ایرانیان و سکاها را نشان می‌دهد که در آن ایرانیان پیروز شدند. همانطور که کالمیر صحنه نبرد روی تیرهای چوبی را مبارزات داریوش در مقابل سکاها می‌داند. کالمیر استدلال می‌کند که جنگ‌های پارسی-سکاها از منابع مکتوب شناخته شده که فقط در این دوره است و در دوره‌های بعد سکاها هیچ نقش مخالف و دشمنی با ایرانیان نداشتند. جنگی که در سال ۱۵۹-۵۲۰ ق.م. میانشان در گرفت (calmeyer, 1993, 14-15). «از نوشته‌های تاریخ



تصویر ۱۰- دو نمونه سکه داریک دوره هخامنشی. مأخذ: (engcoins.com)



تصویر ۱۲- ارابه طلایی، گنجینه جیحون، موزه بریتانیا.



تصویر ۱۱- سمت راست سربازان هخامنشی کاخ آپادانا. مأخذ: (شهبازی، ۱۳۸۹، ۱۱۷) چپ بخشی از تصویر ۷، نقاشی دیوار شرقی تاتارلی.



تصویر ۱۳- هیئت نمایندگی مادها، آپادانا، تخت جمشید. مأخذ: (کخ، ۱۳۸۰، ۷۹)



تصویر ۱۴- دو نمونه مهر استوانه‌ای هخامنشی راست. مأخذ: (Ghirshman, 1964, f 331) چپ: مأخذ: (tallis, 2005, 229)

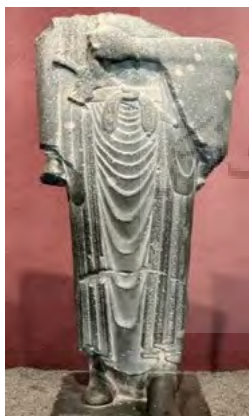
دست دشمن را نگه داشته و با دست دیگرش خنجر را به شکم دشمن فرو می‌برد. مهری از منطقه فریگیه به دست آمده است که شاه هخامنشی را در حال غلبه بر دشمن یونانی که دارای کلاهخودی شبیه به کلاهخود سرباز در نقاشی دیوار شمالی تاتارلی است؛ نشان می‌دهد (تصویر ۱۷). از جمله دیگر ویژگی‌های هنر هخامنشی در این صحنه پا نهادن بر جسد دشمن توسط پادشاه است که نمونه آن را در نقش برجسته بیستون داریوش می‌بینیم (تصویر ۱۸). این صحنه ترکیبی از صحنه نقش برجسته بیستون داریوش و پهلوان سلطنتی در نبرد کاخ تچر داریوش است و به احتمال قوی این نقش داریوش در حال نبرد با دشمن سکایی است.

ابوالعلا سوداور معتقد است که «این صحنه نبرد داریوش با دشمنان سکایی نیست بلکه صحنه کشته‌شدن گئومات<sup>۲۸</sup> (بردیای دروغین) به دست داریوش طبق روایت هرودوت است. بر طبق گفته هرودوت، داریوش همراه با گوبر یاس<sup>۲۹</sup> در برابر گئومات و برادرش قرار می‌گیرد و ابتدا برادر گئومات و متعاقباً گئومات را که در حال نبرد با گوبر یاس بود را می‌کشد. در این صحنه دو نفر (دشمن) در برابر رهبر تاجدار (داریوش) ایستاده‌اند و برای تبلیغات مؤثر قدرت داریوش، نقش گوبر یاس حذف شده اما دو نفر دیگر با لباس سلطنتی مشابه داریوش، در انتهای سمت چپ (تصویر ۸) حضور دارند که دو اشراف‌زاده یاری‌رسان به داریوش هستند و بقیه اشراف‌زادگان به خاطر کمی فضا حذف شدند یا بخش‌هایی از تصویر از بین رفته است. همچنین به کلاه قرمز افراد سمت راست اشاره می‌کند که بیشتر شبیه کلاه فریگی‌ها در انواع آیین‌های میتراپیسم زیرزمینی است تا کلاه سکاها» (Soudavar, 2018, 38-40). سوداور بیان می‌کند که در تخت جمشید نبرد پهلوان سلطنتی با شیر دارای دم عقرب (تصویر ۱۵ چپ) نیز نبرد داریوش با گئومات را نشان می‌دهد. گئوماتی که از دین دیگری و آیین

پلیسه دار لباس و شنل گشاد رهبر سمت چپ مشابه لباس هخامنشیان است و خنجری را در بدن دشمن فرو می‌کند که شباهت زیادی به خنجر مجسمه داریوش از شوش دارد (تصویر ۱۶).

همچنین در صحنه نبرد نقاشی تاتارلی، ایرانی فاتح بازوی چپش را بالا برده و دست دشمن را نگه داشته است و با دست راست در حال زدن خنجر به شکم دشمن می‌باشد که شبیه صحنه رویارویی پهلوان سلطنتی (تصویر ۱۵) در هنر هخامنشی است. کفش فاتح ایرانی تاتارلی نیز شباهت به کفش سه‌بند پهلوان سلطنتی کاخ تچر داریوش دارد. همچنین «از بقایای رنگ در نگاره‌های کاخ داریوش در تخت جمشید می‌فهمیم که کفش‌های شاه و خدمتکارش قرمز رنگ بوده است» (کخ، ۱۳۸۰، ۱۶۸). در نقوش برجسته کاخ تچر داریوش در تخت جمشید نیز پهلوان ایرانی بازوی چپش را برای گرفتن شاخ یا کاکل موجود اساطیری که نماد دشمن و اهریمن است؛ دراز می‌کند و با دست دیگر با خنجر بر شکمش ضربه می‌زند. بر خلاف صحنه کاخ تچر که پهلوان بدون تاج و نشان سلطنتی است، صحنه نبرد پهلوان سلطنتی در مهرها؛ پیوسته با نشانه‌های سلطنت همچون تاج و جامه شاهی آمده است. می‌توان این تفاوت شکل را ناشی از مخاطبان متفاوت دانست. از آنجا که مهر به اکثر نقاط فرمانروایی هخامنشی ارسال می‌شد و مردم عادی نیز می‌توانستند نقش آن را ببینند لازم بود که شاه با نشان‌های سلطنت نمایش داده شود. در واقع این تفاوت ناشی از ایدئولوژی قدرت شاهان بود.

مشخص است که صحنه نبرد مقبره تاتارلی نیز از روی مهرهای هخامنشی اقتباس شده است. کشف مهرهای هخامنشی در قسمت غربی امپراطوری در منطقه آسیای صغیر این مسأله را تأیید می‌کند. به ویژه آنکه در صحنه نبرد مهرها همانند نبرد تاتارلی، پادشاه با دست خود



تصویر ۱۶- مجسمه داریوش اول، شوش. مأخذ: (کخ، ۱۳۸۰، ۱۸۴)



تصویر ۱۵- جزئی از طرح نقاشی دیوار شرقی تاتارلی. چپ: پهلوان در حال نبرد با حیوان افسانه‌ای، کاخ تچر. مأخذ: (کخ، ۱۳۸۰، ۱۴۶)



تصویر ۱۸- نقش برجسته بیستون، داریوش اول. مأخذ: (کخ، ۱۳۸۰)



تصویر ۱۷- مهر هخامنشی. مأخذ: (Kaptan, 2005, pl. 4)

است. مانند نقاشی دیواری از کارابورون II در لیکیه شمالی که مربوط به اوایل قرن ۵ ق.م است (تصویر ۲۰ الف) و نیز در استل‌های تدفینی از منطقه داسکیلون (تصویر ۲۰ ب). یا حاشیه تزئینی تابوت زنان عزادار از صیدون اواسط قرن ۴ ق.م (تصویر ۲۰ ج)، با این تفاوت که در نقاشی مقبره تاتارلی بسیاری از عناصر مانند لباس، زین، افسار اسب به شیوه پارسی استفاده شده است.

پیکره دوم از سمت چپ دارای اسبی با تزئینات و منگوله است که یادآور اسب‌های با نژاد نیسا است، اسبی که در زمان هخامنشیان محبوب بوده است. این اسب با یال پیشانی مخروطی شکل رو به بالا نمایان می‌شود. «این سنت یال اسب‌ها از ایران آمده است و مشابه آن در هنر آناتولی دوران پارسی دیده می‌شود» (Nolle, 1992, 83-84). آنها مشخصاً مشابه اسبان هیئت کاپادوکیه در نقوش برجسته تزئینی پله شرقی تخت جمشید هستند. و نیز در طرح اسب‌های قالی پازیرک نیز مشاهده می‌شوند (تصویر ۲۱).

مهروی بود و عقرب نیز با آیین مهر پیوند دارد و در کاخ خشایار شاه با تأکید بیشتری در ابعاد، این صحنه حک شده است و در کتیبه دیوان خشایار شاه نیز ذکر شده است که سرزمین‌هایی بودند که در گذشته در آنجا دیوان ستایش می‌شدند. پس به خواست اهورامزدا، من (خشایار شاه) مکان‌های عبادت دیوان را نابود ساختم (Soudavar, 2014, 245). بنابراین از نظر سودآور صحنه نبرد بین پارس‌ها به رهبری داریوش و مادهای مهرپرست است که نماد کشتن مغ‌ها و پیروزی پارس‌ها است.

بر روی تیر چوبی دیگر در مقبره تاتارلی (تصویر ۱۹) صحنه نمایش یک حرکت دسته‌جمعی است که ۱۹ نفر همراه با ۱۶ اسب و ۲ ارابه و ۴ مرد که پیاده در صحنه دیده می‌شود. این کاروان از سمت راست به چپ در حال حرکت است. همه پیکره‌ها لباس‌های مشابهی پوشیده‌اند. در صحنه دو ارابه مشاهده می‌شود. «معمولاً ارابه‌های متصل به گاری برای مراسم تشییع جنازه بوده‌اند» (Weller, 1970, 219). صحنه‌های کاروانی مشابهی از برخی آثار تاریخی مراسم تشییع جنازه از دوره هخامنشی شناخته شده



تصویر ۱۹- صحنه کاروان بر روی دیوار شرقی مقبره تاتارلی. مأخذ: (Summerer, 2007b, 149)



تصویر ۲۰- الف: نقش ارابه در نقاشی دیوار جنوبی معبدی در کارابورون. مأخذ: (Machteld, 1972, fig.7); ب: استل‌های تدفینی از منطقه داسکیلون با صحنه ارابه. مأخذ: (Draycott, 2010, 10); ج: صحنه کاروان مراسم تشییع جنازه، تابوت زنان عزادار، موزه باستان‌شناسی استانبول. مأخذ: (Summer, 2010, 153)



تصویر ۲۱- راست: قسمتی از تصویر ۱۹، صحنه کاروان بر دیوار شرقی تاتارلی وسط: نقش اسب در صحنه خراجگزاران تخت جمشید. مأخذ: (شهبازی، ۱۳۸۹، ۱۴۱)؛ چپ: فیگور اسب بر روی فرش پازیرک. مأخذ: (Rice, 1961, 46)



کشف رویداد مشابه آن در خارج از آناتولی بر دیواره درب بالای تابوت زنانه صیدون مشاهده شده که به وضوح مراسم سوگواری آن دوره را بیان می‌کند (تصویر ۲۰ ج) (محمدیان و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۶۰). سودآور معتقد است صحنه کاروان و ارابه‌ها، نمایش مراسم تشییع جنازه کمبوجیه را نشان می‌دهد که در پیوستگی با روایت کشتن گئومات توسط داریوش است و صاحب مقبره را یکی از یاران داریوش در رسیدن وی به سلطنت یعنی اوتانز<sup>۲۰</sup> می‌داند که بنابر اسناد تاریخی در کاپادوکیه زندگی می‌کرد (Soudavar, 2018, 40-41). ساختار جزئیات نشان می‌دهد که نقاشی دیواری، تصویر کاروان سلطنتی پارسی است که در حال مراسم تشییع می‌باشد. صاحب آرامگاه برای نمایش قدرت ایرانیان و تأکید بر وابستگی ملی و سیاسی به امپراطوری پارس‌ها نقوشی با ویژگی‌های هنر پارسی را در فریگیه نمایان می‌سازد. همچنین به تصویر کشیدن پیروزی ایرانیان می‌تواند نشانه نوعی وفاداری صاحب آرامگاه به امپراطوری هخامنشیان در منطقه باشد. آنچه که نقاشی‌های تاتارلی شامل می‌شود همانند صحنه‌های رقص سلاح، نبرد، شکار و موضوعات اساطیری، کاروان مراسم تشییع و نمایش گربه‌سانان قسمتی از موضوعات مصور شده در دیگر آثار مقابر دوران فرمانروایی پارسیان در لیکیه است. در نقاشی‌های دیواری مقبره کارابورون موضوعات اصلی مشابه است و نیز شمایل‌نگاری شخصیت‌ها تقریباً همانند است. با این حال در مقبره کارابورون نقوش بیشتر تحت تأثیر هنر یونانی‌اند نسبت به نقاشی دیواری‌های مقبره تاتارلی که به هنر پارسی نزدیک‌ترند. آرامگاه تاتارلی تأثیر فرهنگی و هنری متقابل بین فریگی‌ها و فرمانروایان ایرانی را نشان می‌دهد و نمایانگر آن است که تصاویر منقوش در داخل یک آرامگاه می‌توانسته با هنر و فرهنگ‌های دیگر ترکیب شود و بزرگان محلی الگوهای هنر هخامنشی و یونانی را با توجه به نیاز هایشان منطبق می‌کردند.

در صحنه مقبره تاتارلی سربازان نیزه‌های خود را به سمت پایین گرفته‌اند. «یکی از نشانه‌های احتمالی سوگواری، نیزه‌های رو به پایین افراد است که شاید نماد غم و اندوه باشد و همچنین زنان در پشت ارابه در حال لمس ارابه و به نوعی سلام آخر با متوفی هستند. ولی برخی منابع احتمال سفر یک خانواده اشراف‌زاده از خاندان پارسی به همراه ملازمانشان را در این صحنه می‌دهند» (Brosius, 1996, 88). لطیفه سامرر معتقد است که این صحنه کاروان مراسم تشییع پیکر صاحب آرامگاه را به تصویر کشیده است اما نظر درایکوت آن است که در این صحنه هیچ چهره‌ای بر خلاف چهره‌های تابوت زنان عزادار از صیدون (تصویر ۲۰ ج) نشان‌دهنده عزاداری نیست و وجود همراهان بسیار گسترده و بخش نظامی کاروان تاتارلی که در تصاویر دیگر کاروان‌ها دیده نمی‌شود؛ همچنین وجود کمانداران و پیاده‌نظام نیزه به دست با لباس‌های مخصوص راه راه و گاری‌هایی با چرخ‌های بزرگ به توصیف هروودت از لشکر خشایارشا که از سارد به سمت یونان حرکت کرد شباهت دارد. خصوصاً وی (هروودت) می‌گوید که هزار سواره پارسی به رهبری پادشاه در حرکت‌اند و در پشت آنها نیز هزار مرد نیزه‌دار می‌آید که با نیزه خود به پایین اشاره می‌کنند (Draycott, 2010, 10)، در هنر هخامنشی نیزه رو به پایین را در دست کمانداران سکه‌های هخامنشی نیز مشاهده می‌کنیم (تصویر ۱۰ چپ). به عقیده درایکوت پشت سر آنها خشایارشا در ارابه خود که دارای یک واگن پوشیده شده است، قرار دارد. همچنین «تاریخ‌نویس گزنفون به ایجاد یک اقامتگاه سلطنتی در منطقه کلایناهی که مقبره تاتارلی در آن قرار دارد؛ توسط خشایار شاه اشاره می‌کند» (Summere, 2007a, 27). اما پژوهشگران دلایل مختلفی را برای نسبت‌دادن مضمون این نقوش به امر تدفین بیان نموده‌اند. از جمله اشاره منابع تاریخی به استفاده از کالسکه در مراسم تدفین است، که در مرگ اسکندر مشاهده می‌شود.

## نتیجه

تصاویر بازنمایی شده بر روی دیوارهای چوبی مقابر تاتارلی، شناخته‌ترین نوع نقاشی بر روی چوب در مدیترانه باستانی است. در مقبره تاتارلی مطابق سنت قدیمی فریگیه در ساخت اتاق مقابر از چوب استفاده شده است و سپس تیرهای چوبی با تصاویری از پس‌زمینه‌های فرهنگی و هنری حاکمان پارسی تزئین شده است که نشان‌دهنده تعامل فرهنگی و هنری متقابل بین فریگیه و حکام ایرانی است. این نشان می‌دهد که در ترکیب کردن محتوای یک آرامگاه تصاویری از هنر هخامنشی و یونانی را براساس نیازشان در کنار هم تطبیق کرده‌اند. در پیکرنگاری بناهای یادبود در مرکز امپراطوری هخامنشی نقش جنگجویان سواره به هیچ وجه رواج نداشت. در پلکان آپادانا ارابه خالی و اسب‌های بدون سوارکار را می‌بینیم. در آنجا نیزه پیاده‌نظام و کمان شاه نماد قدرت ارتش ایرانی بود. در آثار هخامنشی به‌جای مانده از غرب امپراطوری و نمونه مورد مطالعه نقاشی‌های مقبره تاتارلی شاهد حضور صحنه جنگی بزرگ با پیاده و سواره نظام با ویژگی سلاح و لباس‌های پارسی هستیم. بر روی نقاشی‌های این دیوارها به ویژه پیکره‌های ترسیم‌شده از دیوارهای شرقی، لباس و هویت برگزیدگان آناتولی غربی از پوشش هخامنشیان گرفته شده است. در نقاشی تاتارلی

تصاویر بازنمایی شده بر روی دیوارهای چوبی مقابر تاتارلی، شناخته‌ترین نوع نقاشی بر روی چوب در مدیترانه باستانی است. در مقبره تاتارلی مطابق سنت قدیمی فریگیه در ساخت اتاق مقابر از چوب استفاده شده است و سپس تیرهای چوبی با تصاویری از پس‌زمینه‌های فرهنگی و هنری حاکمان پارسی تزئین شده است که نشان‌دهنده تعامل فرهنگی و هنری متقابل بین فریگیه و حکام ایرانی است. این نشان می‌دهد که در ترکیب کردن محتوای یک آرامگاه تصاویری از هنر هخامنشی و یونانی را براساس نیازشان در کنار هم تطبیق کرده‌اند. در پیکرنگاری بناهای یادبود در مرکز امپراطوری هخامنشی نقش جنگجویان سواره به هیچ وجه رواج نداشت. در پلکان آپادانا ارابه خالی و اسب‌های بدون سوارکار را می‌بینیم. در آنجا نیزه پیاده‌نظام و کمان شاه نماد قدرت ارتش ایرانی بود. در آثار هخامنشی به‌جای مانده از غرب امپراطوری و نمونه مورد مطالعه نقاشی‌های مقبره تاتارلی شاهد حضور صحنه جنگی بزرگ با پیاده و سواره نظام با ویژگی سلاح و لباس‌های پارسی هستیم. بر روی نقاشی‌های این دیوارها به ویژه پیکره‌های ترسیم‌شده از دیوارهای شرقی، لباس و هویت برگزیدگان آناتولی غربی از پوشش هخامنشیان گرفته شده است. در نقاشی تاتارلی

## پی‌نوشت‌ها

۱. Cappadocia ناحیه کوهستانی در جنوب شرقی آسیای صغیر بین دو رود هالیس و فرات است (هژبری نوبری و ویسی، ۱۳۹۲، ۱۷).
۲. Croesus سلطنت ۵۴۶-۵۶۰ ق.م. در سال ۵۴۶ ق.م. سرد پایتخت لیدی توسط کوروش کبیر فتح شد و کرزوس شکست خورد.
۳. Cilicia نام منطقه‌ای در جنوب شبه‌جزیره آناتولی می‌باشد.
۴. Phrygia تمدنی باستانی در مرکز و غرب آناتولی و متأثر از یونان، هیتی و اورارتو به پایتختی گوردیون بود (هژبری نوبری و ویسی، ۱۳۹۲، ۱۵۴).
۵. Lydia لیدیه کشوری قدرتمند و قطب اقتصادی و تجاری در آسیای صغیر بود و لیدیان در قرن ۷ ق.م. سکه‌زنی را اختراع کردند (همان، ۷۰).
6. Ionia.
۷. Caria کاریا ناحیه‌ای کوهستانی در جنوب غربی سواحل آناتولی بود که ایونیا، فریگیه و لیدیه آن را محصور کرده بود (Akurgal, 1970, 242).
۸. Hellespont فریگیه هلسپونت از ساتراپ‌های هخامنشی در آناتولی بود که شامل سرزمین‌های ترواد، میسیا و بیتینیا می‌شد و مقر حکومتی آن داسکیلپون بود (هژبری نوبری و ویسی، ۱۹۲، ۱۷۰).
۹. نقاشی‌های مقبره تاتارلی ساختارشان بر روی دو تیر، که در زمان‌های اخیر توسط آره از هم جدا شده‌اند که احتمالاً علت این امر سهولت در حمل و نقل می‌باشد. آنها شامل دو بخش متصل شده به هم می‌باشند که به علت تداوم در تصاویر این مسأله به سادگی قابل تشخیص است. این تیرهای چوبی که در اختیار یک شرکت حمل و نقل در مونیخ قرار داشت در آخرین لحظه قبل از انتقال چوب‌ها به زباله‌دان شهر، با رویت نقاشی‌ها بر روی آنها توسط کارمند حمل و نقل، به اداره باستان‌شناسی مونیخ منتقل می‌شود (Summer, 2010, 121).
۱۰. Peter calmeyer (1930-1995) باستان‌شناس آلمانی متخصص در حوزه خاورمیانه.
۱۱. Suryani نام قومی سامی‌نژاد که با اقوام آرامی خویشاوند بوده‌اند و ریشه آن‌ها به مردم سامی بین‌النهرین باستان می‌رسد.
۱۲. Hittite تمدنی که از ۲۰۰۰ تا ۷۰۰ ق.م در خاورمیانه در منطقه ترکیه کنونی مستقر بودند (Mouton, 2015, 41).
۱۳. Fresco فرسکو که به دو قسم فرسکو حقیقی یا فرسکو خشک تقسیم می‌شود و زیر این اندود گچ ممکن است دیوار گلی یا از سنگ باشد (فدایی اردستانی، ۲۹۳۱، ۷۱).
۱۴. Shaur palace کاخ شاور از کاخ‌های دوران هخامنشی و در ۳۵۰ متری غرب آپادانا در شوش واقع است. این کاخ به وسیله اردشیر دوم بنا گردید (جعفری‌زاده و شیشه‌گر، ۱۳۹۸، ۳۶).
۱۵. Dahan-e Gholaman دهانه غلامان نامی است که بعدها به بقایای شهری مربوط به دوره هخامنشی داده شده است و در سیستان، شهرستان زهک، روستای قلعه‌نو جای گرفته است.
۱۶. Sarcophagus تابوت سنگی، که معمولاً با مجسمه یا کتیبه تزئین می‌شود و با تمدن‌های باستان مصر، روم و یونان مرتبط است.
۱۷. Karaburun مقبره کارابورون در نزدیکی المالی در لیکیه واقع شده است و از نوع قبور اتاقکی شکل با نقاشی‌های یونانی-پارسی است (هژبری و ویسی، ۱۳۹۲، ۱۲۳).
۱۸. Daskyleion پایتخت ساتراپی هلسپونت در شمال غربی آناتولی و قسمتی از امپراتوری پارسه تا سال ۳۳۰ ق.م (همان، ۱۷۱).
۱۹. Kelainai از شهرهای معروف و بزرگ فریگیه و شهری در مسیر جاده شاهی هخامنشی.
۲۰. Tumulus مزارعی که برای پادشاه و یا خانواده پادشاه بوده و اتاقیست که اول بر روی زمین بنا می‌شود و سپس با توده‌ای از خاک و یا تپه‌ای که از سنگ تشکیل شده، پوشیده می‌شود.
۲۱. Afyon موزه باستان‌شناسی در ترکیه (Afyonkarahisar) که به موزه
- افیون نیز مشهور است.
22. Frieze.
۲۳. Karatepe دژی مربوط به اواخر دوره هیتی‌ها در جنوب ترکیه.
۲۴. Geryon هیولایی انسان نما در اساطیر یونان است که دارای سه بدن و سه سر، یا سه سر و یک بدن، یا سه بدن و یک سر است (Franzen, 2009, 55).
۲۵. Orthus سگ دو سر گریونس با دم مار که از گاوهای وی محافظت می‌کرد و توسط هراکلس کشته شد (Ibid.).
۲۶. Kidaris پوشش سر شاه، که تاجی باکنگره‌های نوک‌تیز است که «کیداریس» خوانده می‌شود (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷، ۵۰۸).
۲۷. Herodotus تاریخ‌نگار یونانی (۴۲۵-۴۸۵ پیش از میلاد).
۲۸. Gaumata گئومات غاصب تاج و تخت هخامنشی که در زمان مسافرت کمبوجیه پسر کوروش بزرگ به مصر خود را بنام بردیا برادر پادشاه معرفی و سلطنت را غصب کرد.
۲۹. Gobryas یکی از شش نفر اشراف‌زاده‌ای که در لباس سلطنتی وارد قصر گئومات شدند و در کشتن گئومات به داریوش کمک کردند.
۳۰. Otanes در نوشته‌های هرودوت و نیز در کتیبه بیستون از اوتانز به عنوان یکی از مهم‌ترین یاریگران داریوش در قتل گئومات یاد شده است.

## فهرست منابع

- بریان، پیر (۱۳۸۶)، *وحدت سیاسی و تعامل فرهنگی در شاهنشاهی هخامنشیان*، ترجمه ناهید فروغان، تهران: نشر قطره.
- پوپ، آرتور ایهام؛ فیلیس، اکرم (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، جلد اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- جعفری‌زاده، مسلم؛ شیشه‌گر، آرمان (۱۳۹۸)، *بررسی آثار شیشه‌ای اشکانی کاخ شاور، مطالعات باستان‌شناسی*، دوره ۱۱، ش. ۱، صص ۳۵-۵۴.
- سید سجادی، منصور (۱۳۸۵)، *دهانه غلامان: شهری هخامنشی در سیستان (بخش دوم)*، *باستان‌شناسی و تاریخ*، سال ۱۱، ش. ۲۱-۲۲، صص ۲۸-۴۲.
- شهبازی، علیرضا شاپور (۱۳۸۹)، *راهنمای مستند تخت جمشید*، تهران: نشر سفیران.
- فدایی اردستانی، ارغوان (۱۳۹۲)، *معرفی و بررسی نقاشی‌های هخامنشی با تأکید بر صحنه‌ها، پایان‌نامه کارشناسی/رشد باستان‌شناسی*، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد.
- کالیکان، ویلیام (۱۳۸۵)، *باستان‌شناسی و تاریخ هنر در دوران مادها و پارسی‌ها*، ترجمه گودرز اسعد بختیار، تهران: پازینه.
- کخ، هاید ماری (۱۳۸۰)، *از زبان داریوش*، ترجمه پرویز رجبی، تهران: نشر کارنگ.
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۱)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: نشر کتاب.
- محسنی، فاطمه (۱۳۸۸)، *بررسی تطبیقی نقش دیوارنگاره دوره هخامنشی کاخ شاور*، *مجله پیام باستان‌شناسی*، شماره ۲۱، صص ۶۹-۸۴.
- محمدیان، فخرالدین؛ موسوی حاجی، سید رسول؛ شریف کاظمی، خدیجه، و مهرآفرین، رضا (۱۳۹۶)، *آیین سوگواری در نقوش تاتارلی آناتولی و مقایسه آن با شاهنامه و مراسم کتل در غرب ایران*، *جستارهای تاریخی*، ش. ۲، صص ۱۴۹-۱۷۰.
- هژبری نوبری، علیرضا؛ ویسی، مهسا (۱۳۹۲) *هخامنشیان در آسیای صغیر با تکیه بر داده‌های باستان‌شناسی*، تهران: نشر پردیس دانش.
- Acar, Ö. (2010), The Looting of History in Uşak and Afyonkarahisar between 1959 and 1969. In L. Summerer, A. von Kienlin (eds.), Tatarlı, the Return of Colours, (pp. 46-61). Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Nollé, M. (1992), *Denkmälervom Satrapensitz Daskyleion: Studie*.
- Ramasay, M. W. (1889), A study of Phrygian art, the *Journal of Hellenic studies*, vol 10, pp. 147-189.
- Rice, T.T. (1961), *The Scythians*, London.
- Roosevelt, C. H. (2003), *Lydian and Persian Period Settlement in Lydia* (Unpublished doctoral dissertation). Cornell University.
- Sams, G. K. (1974), 'Phrygian painted animals: Anatolian orientazing art.' *A natSt* 24: 169-96.
- sekunda, N. (1996), "Anatolian War-Sickles and the Coinage of Etenna", R. Ashton (ed.), *Studies in Ancient Coinage from Turkey*, London: 7-17.
- Soudavar, Abolala. (2014), *Mithraic Societies*, From Brotherhood Ideal to Religion's Adversary, Houston.
- Soudavar, Abolala. (2018), *Iranian Complexities* (a study in Achaemenid avestian and Sasanian controversils), Soudavar-Houston.
- Summere L. (2007a), *Picturing Persian Victory*. The painted battle scene on the Munich wood. *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 13: 3-30.
- Summerer, Latife (2007b): *From Tatarlı to Munich*. The Recovery of a Painted Wooden Tomb Chamber in Phrygia. In: Delemen, İnci (ed.): *The Achaemenid impact on local populations and cultures in Anatolia ; (sixth-fourth centuries B.C.) ; papers presented at the International Workshop, Istanbul, 20 - 21 May 2005*. Istanbul: Turkish Institute of Archaeology. pp. 131-158
- Summere L. (2008), *Imaging a Tomb Chamber: The Iconographic Program of the Tatarlı Wall Paintings, Ancient Greece and Anciant Iran Cross-Cultural Encounters*; 265-300
- Summere L. (2010), *Wall Painting, Tatarlı the return of colours*. Istanbul: 120 – 185
- Tallis, N. (2005) *Transport and Warfare*. In J. Curtis & N. Tallis (eds.), *Forgotten Empire*.
- The Wold of Ancient Persia (London), pp. 210-217.
- Uçankus, H. (2002), Phrygia, Ankara.
- Xin, Wu. (2005), *Central Asia in the context of the Achaemenid Persian empire .(6th to 4th Centuries B. C.)* Presented to the Faculties of the University of Pennsylvania.
- Weller, M.E. (1970), "The Procession on the Sarcophagus of the Mourning Women", *California Studies in Classical Antiquity* 3: 219-227.
- Wheeler, E. L. (1982), 'Hoplomachia and Greek dances in arms.' *GRBS* 23: 223-33.
- <http://www.cngcoins.com/>
- Akurgal, E. (1970), *Ancient Civilization and Ruins of Turkey*. 2nd ed. Turkey: Turk Tarih kurumu Basimevi Ankara.
- Brosius, M. (1996), *Women in Ancient Persia (559-331 BC)*. Oxford.
- Calmeyer, P. (1993), "Zwei mit historischen Szenen bemalte Balken der Achaemenidenzeit", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 43: 7-18.
- Cameron, George G. (1958), "Persepolis Treasury Tablets Old and New. *Journal of Near Eastern Studies*, XVII: 161-76.
- Demeter, Stefan, (2010). *Tatarlı-A Fifth-Century BCE Painted Wooden Tomb In Anatolia: Study, Conservation, Restitution And Reconstruction, Conservation and the Eastern Mediterranean: Contributions to the 2010 IIC Congress, Istanbul*, pp. 225-230.
- Draycott, Catherine M. (2010), *Convoy Commanders and other Military Identities in Tomb Art of Western Anatolia around the time of the Persian Wars*, *Bollettino di Archeologia on line I / Volume speciale*.
- Emmerling, E., Demeter, S. & Knidlberger, M. (2010), *The Restoration and Reconstruction of the Tomb Chamber*. In L. Summerer, A. von Kienlin (eds.), *Tatarlı, the Return of Colours*, (pp. 234-267). Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Franzen, Christina. (2009), *Sympathizing with the Monster: Making Sense of Colonization Stesichorus' Geryoneis*, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*. (2009), *New Series*, vol. 92, no. 2, pp. 55-72.
- Ghirshman, P. (1964), *Iran*. Protoiraner, Meder, Achämeniden (Munich).
- Isik, Fahri. (2007), *The Light of the 'Dark Ages' and on the Anatolian Character of the Phrygian Art*, *Baski Istanbul Aralik*.
- Jacobs, B. (1994), *Drei Beiträge zu Fragen der Rüstung und Bekleidung in Iran zur Achämenidenzeit*, *Iranica antiqua* 29: 125-167.
- Johanson, Peri. (2010), *Landscapes of Achaemenid Paphlagonia*, Presented to the Faculties of the University of Pennsylvania.
- Kaptan D. (2005), *The Daskyleion Bullae: seal images from the Western Achaemenid empire (Achaemenid History XII)*. Leiden.
- Machteld J. Mellink. (1972), *Excavations at Karataş-Semayik in Lycia*, *American Journal of Archaeology*, vol. 77, no. 3, pp.293-307
- Mellink M.C. (1997), *Athens and Persia in the Fifth Century B.C.*, Cambridge.
- Mouton, Alice. (2015), *The Sacred in Hittite Anatolia: A Tentative Definition*, *History of Religions* , vol. 55, no. 1 (August 2015), pp. 41-64.
- Nicholls, R.V. (1979) *The Tomb of Hetepka*, London.

---

## Study of Iconography of Achaemenid Wall Paintings in the Tombs of Tatarly

---

Mahtab Mobini<sup>1</sup>, Zohreh Fouladi<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, University of Payam Noor, Tehran, Iran.

<sup>2</sup>Master of Art Research, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, University of Payam Noor, Tehran, Iran.

(Received: 3 Dec 2019, Accepted: 13 Mar 2021)

The Achaemenid Empire's Shah's road started from Susa and ended up in Sardis in Asia Minor. Clynay was one of the great cities of Frigate, located in Asia Minor, which became very important due to its location on the path of the Shah's road during the Achaemenid period. The most important finds in the Claynea area are the tombstone located in the Tatarli near the Dinar at the border between Lydia and Frigate. The tomb has paintings on wooden beams, which represent the largest painting on the wood of the ancient period and dates back to the middle of the 5th century BC. The purpose of this article is to identify the specific character of Tatarli's tomb paintings and the relation between Anatolian and Iranian figurative traditions, which was carried out through cultural relations between Anatolia and Iran during the Achaemenid period. The research uses descriptive-comparative method and by documentary method to study the tomb paintings and the effect of Achaemenid art style in it. In the typography of memorial buildings at the center of the Achaemenid empire, warriors of the cavalry were in no way prevalent. In the Apadana staircase we see empty hinges and horses without riders. There, the spear of the infantry and the arc of the shah symbolized the power of the Iranian army. But in the works of Achaemenid Empire and the example of the Tartarite tomb painting, we are witnessing the presence of a great warfare scene with infantry and cavalry with the characteristics of Persian weapons and clothing. On the paintings of these walls, especially the figures drawn from the eastern walls, the clothing and identity of the chosen Anatolian choir has been taken from the Achaemenid cloak. In the scene of Tatarli's controversy, unlike the scene of the Tricker Palace, a monumental crown, the battle scene of the Royal Pahlavan in the seals, has continued with signs of reign, such as the crown and the garment of Shahi. This difference in shape can be attributed to different audiences. this difference was due to the ideology of kings' power. The dead body of the enemy is under the feet of the king in the Tatarli painting of Iranian traditions which is also featured in Bisotun; this scene is a combination of the

scene of Bisotun Darius and the Royal Pahlavan in the battle of the Dariush Tucker Palace, and likely this role of Dariush in It's a battle with a sectarian enemy. The images depicted on wooden walls of the Tatarli monastery are the most well-known type of painting on the wood in ancient Mediterranean. In Tatarli's tomb, according to the ancient tradition of Frygiyeh, in the building of the Tomb of the wood used, then the wooden beams are decorated with images from the cultural backgrounds of the Persian rulers, which indicate the cultural interpenetration between Frygiyeh and the Iranian rulers. This shows that adapted images of Achaemenid and Greek art based on their needs and It represented the diversity of nationalities throughout the Achaemenid dynasty.

### Keywords

Achaemenid Art, Iconography, Wall Paintings, Tombs Tatarly, Art Anatolia.