Sociology of Culture and Art

Volume 5. Issue 2. Summer 2023. Pages 84 to 96

Research Paper

Social constructions of opponents' suppression during the Darius I rule(A reading of the Bisotun Relief based on Panofsky's theory)

Reza Khazaei [1*], Seyed Reza Hosseini [2]

1. Ph.D. student of Art Researh, Faculty of Art, Shahid University, Tehran, Iran
2. Assistant professor of painting department, Faculty of Art, Shahid University, Tehran, Iran

Received: January 29, 2022
Accepted: May 13, 2022
Available online: June 29, 2022

Keywords:
Inscription, Bistun, suppression, iconology, Panofsky

Abstract

The Bisotun relief is one of the most remarkable carvings of the Achaemenid period; Its uniqueness is that it can be distinguished from other reliefs of the Achaemenid period in terms of location and specific subject. The Bisotun relief narrates the suppression of rebels and insurgents who, during the time of Darius, claimed that Bardia owned the throne. With the help of some Persian aristocrats, Darius started suppressing them in different parts of the Achaemenid empire. In this relief, the description of these victories is engraved differently. This research aims to read the manifestations of repression on the Bisotun relief, based on Panofsky's iconography theory, and analyze the Darius era's social and political background using this approach's analytical methods and the text of Bisotun relief.

The method of this descriptive-analytical research is based on Panofsky's theory. The information-collecting method is library and field, and the analysis is qualitative. The research findings and results indicate that the existing discourse in this relief shows a type of violence. It also implies Darius's manifest approach in planning and implementing the Bisotun relief. By elaborating on this relief's formation factors and analyzing and interpreting human motifs according to the social and political subtext of that period, it is possible to assume a propaganda function.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Khazaei, R., & Hosseini, S. R. (2023). Social construction of opponents' suppression during the Darius I rule (A reading of the Bisotun Relief based on Panofsky's theory). *Sociology of Culture and Art*, 5(2),84 -96.

Corresponding author: Reza Khazaei
Address: Art Department, Shahid University
Tell: 09153617940
Email: Reza.Khazaei64@gmail.com

Extended Abstract

1- Introduction

After the "Imposter Bardia or Gaumata" death by Darius and six of his men, the entire territory of Pars was in turmoil. During about one year (521-522 BC), Darius succeeded in suppressing sixteen rebellions, dominating the whole government territory, and establishing security. To immortalize the memory of those victories, he ordered carving a relief on the rocks of the holy Bisotun mountain near Kermanshah. In this relief, ten rebel leaders are lined up before Darius with tied hands, and "Gaumata" also has fallen at his feet. The account of the rebellions, Darius's suppression of them, and other materials were first written in the Elamite language in this relief's surroundings. The Babylonian (Akkadian) and ancient Persian translations were added later.

Iconology is One of the approaches that has been the focus of researchers in recent decades, especially in the European art field. Historically, the development of this approach as a coherent criticism system goes back to the early 20th century decades. Using the current method, this research is trying to get closer to interpreting and analyzing the Bisotun relief. It considers iconography as one of the study areas of art history, which answers the questions of "what and why" the content of the artwork is. Considering the importance of the Bisotun relief in the history of Iranian civilization, re-reading it will help to represent the social and political atmosphere of that period. Therefore, the research aims to read the repression manifestations in the Bisotun relief, based on Panofsky's iconography theory, and it seeks to analyze the social and political background of the Darius era based on this approach and with the help of the Bisotun inscription translation.

2- Method

In this research, the research type is fundamental-theoretical in terms of its purpose, and in terms of historical aspects, the adopted research method is descriptive-analytical. The collecting information method is library and observation. The essential tool for gathering information is the preparing registry sheets, observation cards, and visual documents. The data analysis method is qualitative.

3- Findings

This relief shows Darius the Great's victory over Gaumata the Magus and arresting the rebels. The symbol of Farvahar can be seen above the relief. Darius raised his right hand as a sign of praise to Ahura Mazda and placed his left foot on the chest of Gaumata the Magus, who fell under his feet. With hands tied behind their backs and necks binned together with ropes, the rebels are standing before Darius. A spearman and an archer are seen behind Darius. The Bisotun relief is one of the first reliefs of the Achaemenid era with traces of violence in its motifs and text; the captivity and humiliation of the coup plotters who rebelled against Darius. Darius presents the suppression description of ten rebels. The rebels' heads, except for the first one, are tied up together by a rope, and each of them wears the clothes of their country, which distinguishes them from the others and shows the rebellion extent in the regions under Darius's rule.

Above the head of each, there is an inscription that reveals the rebel's name and the rebellion's location. Using inscription along with the image shows a lack of trust in the image to tell the entire scene narrative. When looking at the list of descriptions of the Achaemenid kings, one thing is striking: Darius's frequency and insistence on this tradition of combining images and inscriptions side by side. This tradition should be considered a show of power and his obsession to establish dominance. Selecting Bisotun Mountain to create this relief is also important. This relief reflects Darius's thinking essence as the one who commanded its creation. The thinking that makes Darius use a mechanism to create this relief on a large scale with threatening awe at a strategic point. With this placement and intellectual and artistic orientation, Darius's message to the audience is quite clear.

4- Discussion & Conclusion

The reading done in this study of the Bisotun relief based on Panofsky theories has obtained results from the constructions of this relief in line with historical data and analysis. To better understand the manifestations of repression in this relief, one must follow the root of social contexts, including purification and sanctification, exaggeration and seduction, humiliation and punishment. The main actors in this performance are Ahuramazda, Darius, and the rebels.

The arrangement of the subjects in the relief is a clear expression of the victory and humiliation of the opposite individuals. The Bisotun relief was created as a warning to the opposition for many reasons. The Bisotun inscription manifesto, which completes the relief concept, has harsh and strong language. Also, the violence seen in the Bisotun is rarely seen in the Achaemenid era reliefs. This relief tries to portray a human narrative with political and social content by minimally using animal, plant, and mythological symbolic elements. Human proportions have been carefully complied with, and even considering the existing dimensions and sizes, a precise human scale

may have been followed. This emphasis on observing the human scale is also one point confirming the seriousness of the message of the Bisotun relief. Regardless of the inscription text, which was somewhat mentioned, this relief's location is also crucial in the third layer of Panofsky's analysis. The relief is located at a strategically and geopolitically important place and in the middle of a significant main road.

5-Funding
There is no funding support.

6-Authors' contribution
Reza Khazaei, the corresponding author of this article, PhD Candidate in art research. Shahed University, Iran.

7-Conflict of Interest
Authors declared no conflict of interest

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره پنجم، شماره دوم، تابستان ۱۴۰۲، صفحات ۸۴ – ۹۶

مقاله پژوهشی

برساخت اجتماعی سرکوب مخالفان در دوره داریوش اول (خوانشی از نقش برجسته بیستون بر اساس نظریه پانوفسکی)

رضا خزاعی[1*]، سید رضا حسینی [2]

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۹ بهمن ۱۴۰۰
تاریخ پذیرش: ۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۱
تاریخ انتشار: ۸ تیر ۱۴۰۱

چکیده

نقش برجسته‌ی بیستون یکی از قابل توجه‌ترین حجاری‌های دوران هخامنشی است؛ یگانگی آن بدین جهت است که به لحاظ جانمایی و موضوع خاص، با سایر نقوش برجسته دوران هخامنشی قابل تمایز است. نقش برجسته بیستون روایت‌گر سرکوب شورشیان و یاغیانی است که در زمان داریوش، داعیه‌ی بردیا را داشته‌اند و داریوش به کمک برخی دست به سرکوب آنان در نقاط مختلفی از گستره‌ی حاکمیتی هخامنشیان می‌زند و در این سنگ نگاره به گونه‌ای متفاوت، شرح این پیروزی‌ها شده است. هدف از این پژوهش، خوانش نمودهای سرکوب بر نقش برجسته بیستون، برپایه نظریه شمایل شناسی پانوفسکی بوده و برآن است تا با بهره‌گیری از روش‌های تحلیلی این رویکرد؛ و بهره‌گیری از متن کتیبه بیستون، پس‌زمینه‌های اجتماعی و سیاسی عصر داریوش را مورد واکاوی قرار دهد. روش این پژوهش بر مبنای ماهیت توصیفی- تحلیلی مبتنی بر نظریه پانوفسکی است. شیوه‌ی جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی و روش تجزیه و تحلیل کیفی بوده است. یافته‌های و نتایج حاصل از پژوهش، گویای آن است که گفتمان حاکم بر این نقش برجسته، گونه‌ای از خشونت‌طلبی را نشان می‌دهد. همچنین حاکی از رویکرد مانیفستی داریوش در طرح‌ریزی و اجرای نقش برجسته بیستون است. که با تبیین عوامل شکل گیری این نقش برجسته و همچنین تحلیل و تفسیر نقوش انسانی با توجه به زیر متن اجتماعی و سیاسی آن دوره، کارکردی پروپاگاندا گونه را برای آن می‌توان متصور شد.

واژه‌های کلیدی: نقش برجسته، بیستون، سرکوب، شمایل شناسی، پانوفسکی.

استناد: خزاعی، رضا و حسینی، سیدرضا. (۱۴۰۲). برساخت اجتماعی سرکوب مخالفان در دوره داریوش اول (خوانشی از نقش برجسته بیستون بر اساس نظریه پانوفسکی). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵(۲)، ۸۴-۹۶.

* نویسنده مسئول: رضا خزاعی
نشانی: بیرجند. دانشکده هنر دانشگاه شاهد
تلفن: ۰۹۱۵۳۶۱۷۹۴۰
پست الکترونیکی: Reza.khazaei64@gmail.com

۱ - مقدمه و بیان مسئله

پس از کشته شدن بردیای دروغین یا گئوماتا به دست داریوش و شش تن از یاراناش، سراسر قلمرو پارس دچار آشوب و اغتشاش گردید. اما داریوش در طول حدود یک سال (۵۲۱ــ ۵۲۲ ق.م.) موفق به سرکوب شانزده شورش و چیرگی بر سراسر قلمرو حاکمیت و برقراری امنیت در آن گردید. او برای جاودانه ساختن یاد آن پیروزی‌ها، فرمان داد سنگ‌نگاره‌ای بدین منظور بر روی صخره‌های کوه مقدس بیستون واقع در نزدیکی کرمانشاه حک کنند. در این نقش برجسته ده سرکرده‌ی شورشی با دست‌هایی بسته در مقابل داریوش به صف ایستاده‌اند و " گئوماتا"[1] نیز در زیر پاهای وی افتاده است. داریوش کمانی به دست چپ گرفته و فَروهر نیز در بالای تصویر قرار گرفته. در پیرامون این نگاره گزارش چگونگی شورش‌ها و چیرگی داریوش بر آن‌ها به همراه مطالبی دیگر، نخست به زبان ایلامی نگاشته شده بود اما سپس ترجمه‌های بابلی (اکدی) و پارسی باستان نیز بدان افزوده گشت. افزودن ترجمه‌ی پارسی باستان به این نگاره پس از اختراع خط میخی ویژه برای آن زبان به فرمان داریوش انجام یافت. برای آگاهی عموم مردم از مندرجات سنگ‌نگاره‌ی بیستون، نسخه‌های دیگری از سنگ‌نوشته‌ی آن، به ایالت‌های مختلف فرستاده شده بود .این کتیبه یکی از معتبرترین و مشهورترین سندهای بر جای مانده دوران تاریخی در ایران است. زیرا مهمترین نوشته به خط میخی باستان است. مجموعاً سطحی که این کتیبه در برگرفته به طول بیست متر و پنجاه سانتیمتر و عرض هفت متر و هشتاد سانتیمتر می باشد.

یکـی از رویکردهایی که با هدف بررسی محتوای متون تصویری در دهه های اخیر مورد توجه پژوهشگران، به خصوص در زمینه هنر اروپایی، قرار گرفته، رویکرد آیکونولوژی[2] است. از نظر تاریخی، بسط و گسترش این رویکرد به عنوان سامانه‌ی نقد منسجم، به دهه های اولیه قرن بیستم میلادی باز می گردد. این پژوهش با بهره گیری از روش حاضر تلاش برای تقرب به تفسیر و تحلیلی ناظر بر حقیقت از نقش برجسته بیستون، شمایل شناسی را در مقام یکی از حوزه های مطالعاتی تاریخ هنر می داند که پاسخگوی پرسش چیستی و چرایی محتوای اثر هنری است. از این حیث شمایل شناسی را می توان حوزه ای از تاریخ هنر دانست که به موضوعات هنرهای تجسمی و معنا و محتوای آن می پردازد. بنابراین، هنگامی که آثار هنری یک تمدن بررسی می شود، امکان آشنایی با جنبه‌های متعدد آن تمدن فراهم می‌شود و این آشنایی می‌بایست بر اساس یک رویکرد پژوهشی مورد تحلیل قرار گیرد. واضح است که، با توجه به اهمیت به سزای کتیبه بیستون در تاریخ تمدن ایران، خوانش مجدد این کتیبه کمک خواهد نمود، تا بتوان فضای اجتماعی و سیاسی آن مقطع را بازنمایی کرد. علی الخصوص که بر اساس برخی روایات تاریخی داریوش با همراهی برخی از نزدیکانش با یک شورش به قدرت می‌رسد و اساسا رویکردی امنیتی با عده ای از مخالفان خود دارد. براین اساس هدف پژوهش، خوانش نمودهای سرکوب در نقش برجسته بیستون، برپایه نظریه شمایل شناسی پانوفسکی بوده و برآن است تا بر اساس این رویکرد؛ و با کمک ترجمان متن کتیبه بیستون، پس زمینه های اجتماعی و سیاسی عصر داریوش را مورد واکاوی قرار دهد.

بنابراین محور پژوهش حاضر بر اساس این پرسش‌ها شکل گرفت:

۱- برپایه نظریه شمایل شناسی پانوفسکی بازتاب سرکوب بر نقش برجسته بیستون چگونه است؟

۲- زمینه‌های اجتماعی و سیاسی عصر داریوش و عوامل حاکم بر دوره هخامنشیان چه تاثیری در به وجود آمدن نقش برجسته بیستون داشته است؟

از این منظر، بر اساس نظریه پانوفسکی زوایای مبهمی از اوضاع حاکم بر روابط حکومت و مخالفان دوران پادشاهی وی روشن خواهد گشت. به خصوص در لایه دوم و سوم بررسی این رویکرد و در تحلیل و تفسیر شمایل شناسانه‌ی اثر به روابطی در درون تاریخ سیاسی و اجتماعی هخامنشیان در دوره داریوش اول برخورد می‌شود، که بیانگر علل انتخاب این نقش برجسته به عنوان مطالعه موردی است.

[1]-Geomata
[2]-iconology

۲ - پیشینه پژوهش

۱ – ۲: پیشینهٔ تجربی

براساس بررسی‌های صورت‌گرفته در میان پژوهش‌های انجام‌شده موردی متمرکز بر موضوع این مقاله یافت نشد. اما پژوهش‌هایی که نزدیک با موضوع مورد پژوهش‌اند به دوسته‌ی کلی قابل تقسیم‌اند. پژوهش‌هایی که به صورت کلی به رویکرد و نظریات پانوفسکی و مکتب واربورگ برمی‌گردند و سعی نموده‌اند دیدگاه پانوفسکی را تشریح نمایند: کتاب *درآمدی بر آیکونولوژی* نوشته‌ی ناهید عبدی (۱۳۹۱) ضمن معرفی روش‌شناسانه‌ی آیکونولوژی، این روش را در تبیین و تحلیل نمونه‌هایی از نگارگری ایرانی به کار گرفته است. در دو فصل ابتدایی کتاب؛ نظریه و روش به خوبی می‌توان با دیدگاه‌های پانوفسکی بهتر آشنا شد. مقاله خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی نوشته‌ی امیر نصری (۱۳۹۱) با این پرسش کلیدی آغاز می شود که محتوای یک اثر هنری چیست و سپس با طرح دیدگاه پانوفسکی به این پرسش پاسخ می‌دهد و اهمیت دیدگاه شمایل نگاری پانوفسکی را در طی تاریخ مشروح می سازد که به نظر می رسد نتایج قابل قبولی را به دست آورده. مقاله شمایل شناسی: پرسش از روش یا ساختار- نقد کتاب معنا در هنرهای تجسمی که توسط جمال عرب زاده در فصلنامه نقد کتاب(۱۳۹۷) به چاپ رسیده است، به بررسی و نقد کتاب معنا در هنرهای تجسمی، اثر اروین پانوفسکی می‌پردازد. این مقاله حاضر در چهار بخش اصلی، به شرح و تحلیل هرکدام از مقالات این کتاب پرداخته است. این بخش‌ها به ترتیب در مورد نظریه تاریخ هنر پانوفسکی، آسیب شناسی روش شمایل شناسی در تاریخ هنر، تحول نظریه تناسبات انسانی در هنر و همچنین نقدی تحلیلی بر آراء پانوفسکی است. از این میان نویسنده در بخش روش شمایل شناسی در تاریخ هنر نکات مهمی را بیان می‌سازد. به طور کل در پژوهش‌هایی که اشاره شد به خصوص در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی و مقاله خوانش تصویر از دیدگاه پانوفسکی، به صورت ویژه‌ای سعی بر تبیین دیدگاه پانوفسکی و طبقه بندی سه گانه او در شمایل شناسی شده است که مخاطب را به صورت کامل تری در جریان مواضع مکتب واربورگ و پانوفسکی قرار می دهد. البته در کنار آن تاریخچه‌ای از روند شکل گیری مکتب واربورگ نیز ارائه داده می شود. اما پاره‌ای پژوهش‌ها که به صورت موازی با موضوعات متفاوتی به بررسی آثار تصویری با رویکرد شمایل نگاری پرداخته‌اند؛ مانند: بررسی رویکرد آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی‌های دوران پیشامدرن ایرانی اثر الهام اعتمادی در دوفصلنامه مبانی نظری هنرهای تجسمی(۱۳۹۶). آنچه در این مقاله موردتوجه قرار می‌گیرد برجسته کردن نقاط ضعف روش آیکونولوژی در برخورد با هنر ایرانی، بخصوص نقاشی دوران پیشامدرن است. که از کاستی‌های این رویکرد در مواجه با نقاشی پیشامدرن ایرانی می‌توان به نحوه تحول سنت‌های تصویری، غالب بودن فرهنگ شفاهی و همچنین نقش مخاطب معاصر در خوانش از نقاشی‌های این دوران یاد می‌کند. خوانش ایکونولوژیک مجنون در نگاره های دوران صفویه از همین نویسنده که در نشریه هنرهای زیبا دانشگاه تهران (۱۳۹۸) به چاپ رسیده، رویکرد آیکونولوژی برای بررسی نگاره‌های صفوی را بدون هیچ پیش شرطی، نتیجه بخش می داند. در این راستا، تمرکز مقاله را بر خوانش آیکونولوژیک انعکاس می دهد، آیکونولوژی لیلی و مجنون در سفال سلجوقی نوشته‌ی اشرف السادات موسوی لر و سهیلا نماز علیزاده (۱۳۹۸). در این مقاله نویسنده با رویکرد آیکونولوژی به کشف ارتباط میان اندیشه نوین احمد غزالی مبنی بر کمال عشق با تصویرگری اثر مورد پژوهش می پردازد. بررسی نگاره معراج پیامبر اثر سلطان محمد بر اساس آراء پانوفسکی که رقیه سادات وزیری بزرگ، بهرام احمدی در مجله پژوهش در هنر و علوم انسانی (۱۳۹۷) به چاپ رسیده است. به عوامل فرهنگی و سنت های اجتماعی دوران صفوی و عناصر بصری رایج در نگارگری قبل از دوره صفوی در پوشش و احوال شخصیت های نگاره تاثیرگذار بر نگاره مورد نظر و همچنین تاثیر نگارگر از فضای معنوی حاکم در دوره صفوی و سفارش دهنده سخن گفته می شود. رمز پردازی نگاره معراج پیامبر(ص) در فالنامه تهماسبی به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی با نویسندگی خشایار قاضی زاده و زهرا شاقلانی پور (۱۳۹۴) در فصلنامه پیکره منتشر نموده‌اند نیز از این قبیل پژوهش های ایرانی به عنوان نمونه هایی که صرفا رویکرد پانوفسکی را در مطالعات خود لحاظ کرده بودند، ذکر شدند. همچنین پژوهش‌هایی جسته و گریخته از منظری غالبا تمجیدی و تبیینی برای کتیبه بیستون نگاشته شده است.

۲ -۲ : ملاحظات نظری

بغستان، بگستان، فغستان، بهستان، بهستون و بیستون اشکال گوناگونی از نام بیستون کرمانشاه است که در کتب تاریخی و جغرافیایی از زمان باستان تا به امروز باقی مانده است (سیسیلی،۱۳۸۴: ۱۲۴). تلفظ پهلوی این واژه به صورت "بهیستون" بر روی جغرافی نویسان سده های اولیه اثر گذاشته است و اغلب آنها این واژه را به صورت "بهستان" و "بهستون" به کار برده‌اند. مورخان، جغرافی نویسان و سفرنامه نویسان، منطقهٔ کرمانشاه و بیستون را به شیوه‌های مختلف ستوده و تشریح کرده‌اند. بیشتر آنان تاکید بر حاصل‌خیزی این ناحیه و آب و هوای آن اشاراتی داشته‌اند. کوه بیستون از دیرباز، دارای تقدس و احترام بود. این احترام ریشه در اعتقادات مذهبی مردم منطقه داشت. کوه در فرهنگ آریایی با خورشید و نور و درخشش و فر و شکوه قرین بوده است و در شبه قاره با همین محسّنات همراه است (قرشی ، ۱۳۸۰ : ۱۵۷). جایگاه خدا بودن کوه، باوری قدیمی است. در فرگرد ۲۲ وندیداد فقره نوزده اشاره شده است که اهورا مزدا در بالای کوه با زرتشت مکالمه می کرده است (همان:۱۸۰). با توجه به این مسئله و سیر در منابع تاریخی می توان این اهمیت را جست که جایگاه کوه بیستون به لحاظ باورمندی مردم آن ناحیه از بسیار حائز اهمیت بوده است. ضمن اینکه عوامل جغرافیایی مختلفی نیز در انتخاب کوه بیستون به عنوان بستر شکل گیری این نقش برجسته نقش داشته است. از جمله: قرار گرفتن منطقه بیستون در مسیر شاهراه مهم میانرودان به اکباتان است. راه همیشه عامل توسعه و پیشرفت و تبدلات فرنگی و اجتماعی و اقتصادی بوده است. مسیری که بیستون در آن قرار گرفته بر اساس شواهد به دست آمده در نقوش برجسته آشوری یکی از مسیرهای پر رفت و آمد تجاری و نظامی در دوران مادها و پس از آن بوده است. طوری که از این مسیر مادها بر آشوریان غلبه نموده‌اند (کامرون، ۱۳۹۶: ۵). بنابراین داریوش به دنبال نمایش اثرش به همگان در طول تاریخ بوده است. و انتخاب بیستون به عنوان نقطه ای استراتژیک در واقع یک نمایش قدرت برای داریوش محسوب می شده است. نقش برجسته بیستون هفتمین اثر ثبت شده ایرانی در فهرست جهانی یونسکو در ۳۰ کیلومتری شرق شهر کرمانشاه قرار دارد.

تصویر شماره۱- کوه بیستون- (فرزاد منتی)

پانوفسکی در کتاب "مطالعاتی در شمایل نگاری" شمایل نگاری را در سه گام توضیح می دهد: توصیف پیشاشمایل نگارانه ، تحلیل شمایل نگارانه و تفسیر شمایل شناسانه. پانوفسکی در مرحله اول به توصیف صرف تصویر می‌پردازد و خط، سطح، حجم و معانی ناظر به واقع و معانی درونی ـ حسی را بیان می‌کند. لایه اول که مربوط به معنای ابتدایی یا طبیعی پدیده‌هاست به دو قسمتِ معنای واقعی و بیانی تقسیم می شود. او نام این مرحله را «توصیف پیشاشمایل نگارانه» گذاشته است. مرحله و لایه دوم

از تفسیر پانوفسکی، لایه آیکونوگرافی است. در پس و پشت هر صورتی مضمونی ثانوی قرار دارد که از پی درک و تحلیل معنای اولیه آن حاصل می شود. لایه دوم، محمل شناخت معنا یا مفهوم نهانی است که نقشمایه‌ها، راوی آن هستند. آنچه در لایه دوم مطرح است فراتر از تحلیل فرمال یک اثر هنری است؛ چراکه در یک تحلیل فرمال، تنها به صورت اثر بسنده می‌شود و به معنا و مفهوم آن پرداخته نمی‌شود؛ ولی هدف در تحلیل آیکونوگرافی، ادراک و تفسیر معنا در مقابل فرم اثر هنری است. مرتبه سوم به تفسیر شمایل شناسانه اختصاص دارد. در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه مشغول حکم دادن و قضاوت نیز هستیم. پانوفسکی معتقد است: در این مرحله با جهان بینی آن دوران روبه‌رو می‌شویم (Panofsky,1995:36). به بیان بهتر نظریه لایه ای او به صورتی نظام‌مند شکل گرفته. هر مرحله همانطور که بیان شد معنای خاصی را در جهت تکمیل نظریه دارد. به عنوان مثال: مرحله اول، شامل شناسایی ساده و ابتدایی با استفاده از آشنایی و عادت است؛ برای نمونه با نگاه کردن به یک تابلوی نقاشی که نشانگر صحنه جنگ است، ممکن است فقط بتوان جنگ‌افزارهایی چون تیر و کمان را شناسایی نمود که برای بیننده آشناست، در عین حال که حالات روحی چون درد و رنج شدید در چهره‌های سربازان زخمی کاملاً مشهود است. پانوفسکی این نوع مرزبندی در تشخیص عناصر تصویر را واقعی و بیانی می‌نامد. این نوع ادراک وابسته به تجربه است و از این رو بسیار متفاوت و متنوع می‌باشد. محققاً، شخصی که دارای شناخت تخصصی نسبت به سلاح و جنگ افزار قدیمی است، می‌تواند انواع بیشتری از طرح ها و نقش ها را بشناسد، به مانند بیننده آشنا به جنگ که دارای واکنشی متفاوت خواهد بود نسبت به کسی که از چنین تجربه ای برخوردار نمی باشد.

مرحله دوم مربوط به قلمرو نگاره پردازی است که همان پیوند نقوش هنری با موضوعات انگاره ها یا معانی قراردادی می‌باشد. در این سطح، برداشت از یک تصویر عهد رنسانس که نشانگر مردی است با چشم زخمی و تیر خورده، گذشته از ارزش بیانی دهشتناک، به عنوان بازنمایی یا تمثیلی از قدرت پرسپکتیو خطی ادراک می‌گردد. چنین بازشناختی تنها به این دلیل ممکن است که آگاهی نسبت به پرسپکتیو در رساله‌های رنسانس و نیز تصاویر مشابه یا وابسته وجود دارد.

مرحله سوم که بحث انگیزترین سطح تفسیر است، تفسیر نگاره شناختی است. در این سطح عمیق تحلیلی، معنی یا فحوای ذاتی و درونی اثر دریافت می‌گردد. پانوفسکی خود می‌گوید: "معنای درونی با اثبات و تعیین اصول زیر بنایی و بنیادی دریافت می‌گردد که بیانگر رفتار و نگرش بنیادین یک ملت، یک طبقه و یا ایمان مذهبی و اعتقادات فلسفی آن‌ها می‌باشد که توسط یک شخصیت بیان شده و درون یک اثر هنری خلاصه گشته است (سجودی،۱۳۸۱: ۹۴). بدین ترتیب، در مرحله نخست، موضوع اولیه و طبیعی به دو بخش واقعی و فرانمودی تقسیم می‌شود. بنا بر نظر پانوفسکی، ارزش‌های نمادین باید اساساً با قصد آگاهانه هنرمند متفاوت باشد. بدین ترتیب، سطح اولیه معنا یعنی سطح طبیعی و سطح نگاره پردازانه، پدیدار شناختی است، در حالی که سومین سطح که حاوی معانی ذاتی و طبیعی است فراتر از محدوده اراده و خواست آگاهانه می‌باشد. بعضی بر این باورند که پانوفسکی در روش خود از تحلیل صوری ارنست کاسیرر[1] بهره گرفته است (احمدی، ۱۳۸۲: ۹۸).

تفسیر تصویر در نظر واربورگ و پانوفسکی در پیوند با درک مفهوم نماد و نمادینه شدن تصاویر در فرهنگ قابل فهم است. درکی که واربورگ تحت تاثیر فریدریش تئودور فیشر و پانوفسکی از ارنست کاسیرر، دو فیلسوفی که هر یک شکل دهنده‌ی دو جریان اصلی تئوری نماد در تاریخ هنر معاصرند، اقتباس کرده اند. فیشر به سه نوع ارتباط میان تصویر و معنا قائل است. ارتباط تاریک که به نظر او به آگاهی دینی، دین‌های ابتدایی و مسیحیت تعلق دارد. در این ارتباط تصویر و معنا جای هم می‌نشینند و تصویر قدرتی جادویی دارد. همچنین او به ارتباط تصویر در پیوند با اسطوره ها که فیشر[2] آن را «تخیل یونانی» می‌نامد، اشاره دارد. از طرف دیگر فیشر برای نماد بنیادی روان‌شناختی هم قایل است که به هیجان روان برمی‌گردد، این همان احساس زیبایی‌شناختی است. در اینجاست که به نظر او نوعی «آگاهی روشنی» شکل می‌گیرد، آگاهی‌ای که بر غیر واقعی بودن این حالات واقف است. برای پانوفسکی از لحاظ نظری صرفا یافتن ارتباطات و معانی مهم نیست، بلکه کشف آن روند تاریخی اهمیت دارد که از آن امکانی برای شکل گیری تصورات ما ایجاد می‌شود. در این معنا او نیز نماد را در آثار هنری نمی‌جوید، بلکه آن

[1] - Ernst Cassirer
[2] - Friedrich Theodor Vischer

صورت‌بندی نمادینی را مد نظر دارد که دنیای هنر را شکل می دهد، دنیایی که اشکال خود را از فرهنگ به دست می‌آورد. برای او آیکونولوژی تفسیر آثار هنری است و هنر به معنی اندیشیدن در تصاویر، یکی از انواع فرم‌های نمادین، راهی برای درک و شناخت جهان است که توسط ارنست کاسیرر مطرح شد (نصری،۱۳۹۱).

پس از مرور نظریات پانوفسکی به نقش نظریه او در مطالعات تاریخ هنر پرداخته خواهد شد. تا از این منظر گریزی به موضوع پژوهش و تشریح انتخاب این نظریه برای تبیین ایده‌ی مانیفستی نقش برجسته بیستون پرداخته شود. با این مقدمه و نقش تاثیر گذار نظریه پانوفسکی در تغییر جریان برداشت های تاریخی- هنری از یک اثر باستانی، نقش برجسته بیستون در سه لایه مذکور بررسی خواهد شد. آنچه که در لایه اول و منطبق با نظریه بیان می شود. توصیف دقیقی از آن اثر است که به صورت مشروح و دقیق بیان می شود و در لایه دوم در پی برقراری ارتباطات ظاهری و فرمی با یک‌دیگر و بیانی آیکونوگرافیک نسبت به اثر است که در نهایت و در لایه ی سوم، فرضیات لایه دوم در بوته تفسیر قرار می‌گیرد و مولفه‌های تاریخی و اجتماعی که بیان شد در واقع به کمک تفسیر تصویر می آیند.

ارتفاع این کتیبه چیزی حدود ۷ متر و ۸۰ سانتی‌متر و طول آن ۲۲ متر است. و در مرکز آن ۵ ستون به خط میخی فارسی باستان دیده می‌شود. هر یک از ۴ ستون مقداری کمتر از ۲ متر عرض و ۴ متر ارتفاع دارند. متن فارسی باستان جمعاً ۵۲۵ سطر دارد. بر روی پنج ستون مذکور، اهورامزدا بر روی صفحه‌ای برآمده قرار گرفته و در همه‌ی، این اشکال در حال پرواز است. اهورامزدا با چهره انسانی و ریشی مستطیلی تجسم یافته و از میان انوار یک خورشید بسیار بزرگ که در حال نورافشانی، پدیدار گشته‌است. بر روی سر او یک تاج تابناک با شاخ‌هایی قرار گرفته که نشانه و رمز خدایی بودن اوست. اهورامزدا دست چپش را با حلقه‌ای به سوی داریوش دراز کرده و به این ترتیب مشغول انجام مراسمی مبنی بر تسلیم قدرت و سلطه پادشاهی به داریوش می‌باشد. وی با دست راستش که بلند کرده خیر و برکت برای داریوش می‌خواهد. خود داریوش تاج پادشاهی بر سر دارد. سبیل هایش تابیده و ریشش مستطیلی شکل و به شیوه ریش پادشاهان آشور ده طره داشته است. دست راست داریوش به حالت دعا و راز و نیاز به سوی اهورامزدا دراز است و با دست چپش کمانی را گرفته‌است. داریوش به اندازه معمولی یعنی به قد ۱۸۰ سانتی‌متر نشان داده شده‌است. داریوش با پای راست خود گئومات را زیر لگد انداخته به‌طوری‌که یک پا و دو دست گئومات به حالت تضرع بالا آمده‌است. از سمت چپ، در پشت سر داریوش دو نفر از درباریان نیزه‌دار و کماندار با تیرکش ایستاده‌اند و هر دو ریش‌های بلندی دارند. با توجه به نقشه‌های نقش رستم، نیزه‌دار مذکور «گبری» و کماندار «آسپاتینا» می‌باشد. این دو نفر قدشان از داریوش کوتاه‌تر و در حدود ۱۵۰ سانتی‌متر است، ولی از پادشاهان یاغی که مجسمه آن‌ها تا سینه داریوش است (۱۲۰ سانتی‌متر)، بلندترند. پشت گئومات بلافاصله ۸ نفر از غاصبان تخت و تاج پادشاهی و پیشوای قبیله سکاها، «تیگراخائودا» که نظر به تیزی نوک کلاهش هشت سانتی‌متر از داریوش بلندتر است، نقش گردیده‌است. همه آن‌ها به وسیله زنجیری به یکدیگر متصل هستند. قسمتی از مجسمه‌های کتیبه بیستون در زمان دو جنگ جهانی موقعی که سربازان از کنار آن عبور کرده‌اند، ویران گردیده‌است. مجموعاً این نقوش حد متوسط ۳ متر ارتفاع و ۵،۴۸ متر طول دارد.

این نقش برجسته پیروزی داریوش بزرگ را بر گوماته مغ و به بند کشیدن یاغیان را نشان می‌دهد. طول این نقش برجسته ۶ متر و عرض آن ۳،۲۰ متر می‌باشد، نماد فروهر بالای نقش دیده می‌شود. داریوش دست راستش را به نشانه ستایش اهورامزدا بالا برده و پای چپش را بر سینه گئومات مغ که زیر پای او افتاده نهاده‌است. شورشیان که دست‌هایشان از پشت و گردنشان با ریسمان به هم بسته شده‌است پشت سر هم در برابر داریوش ایستاده‌اند. یک نیزه دار و یک کماندار پشت سر داریوش دیده می‌شوند. بلندی قامت داریوش در نقش ۱۸۰ سانتیمتر، قامت نیزه دار و کماندار حدود ۱۵۰ سانتیمتر و قامت شورشیان حدود ۱۲۰ سانتیمتر است (دامانداید، ۱۳۷۳: ۲۶-۲۴).

تصویر شماره۲- سنگ نگاره بیستون- (رف، ۱۳۹۵: ۱۲۹)

۳ - روش پژوهش

در این جستار، نوع پژوهش از نظر هدف بنیادی- نظری است و شیوه تحقیق اتخاذ شده به لحاظ جنبه‌های تاریخی، توصیفی- تحلیلی است. همچنین شیوه‌ی جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مشاهده است. مهم‌ترین ابزار جهت‌گردآوری اطلاعات تهیه برگه شناسه، استفاده از کارت مشاهده و اسناد تصویری است. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی است.

۴ – تحلیل یافته‌ها

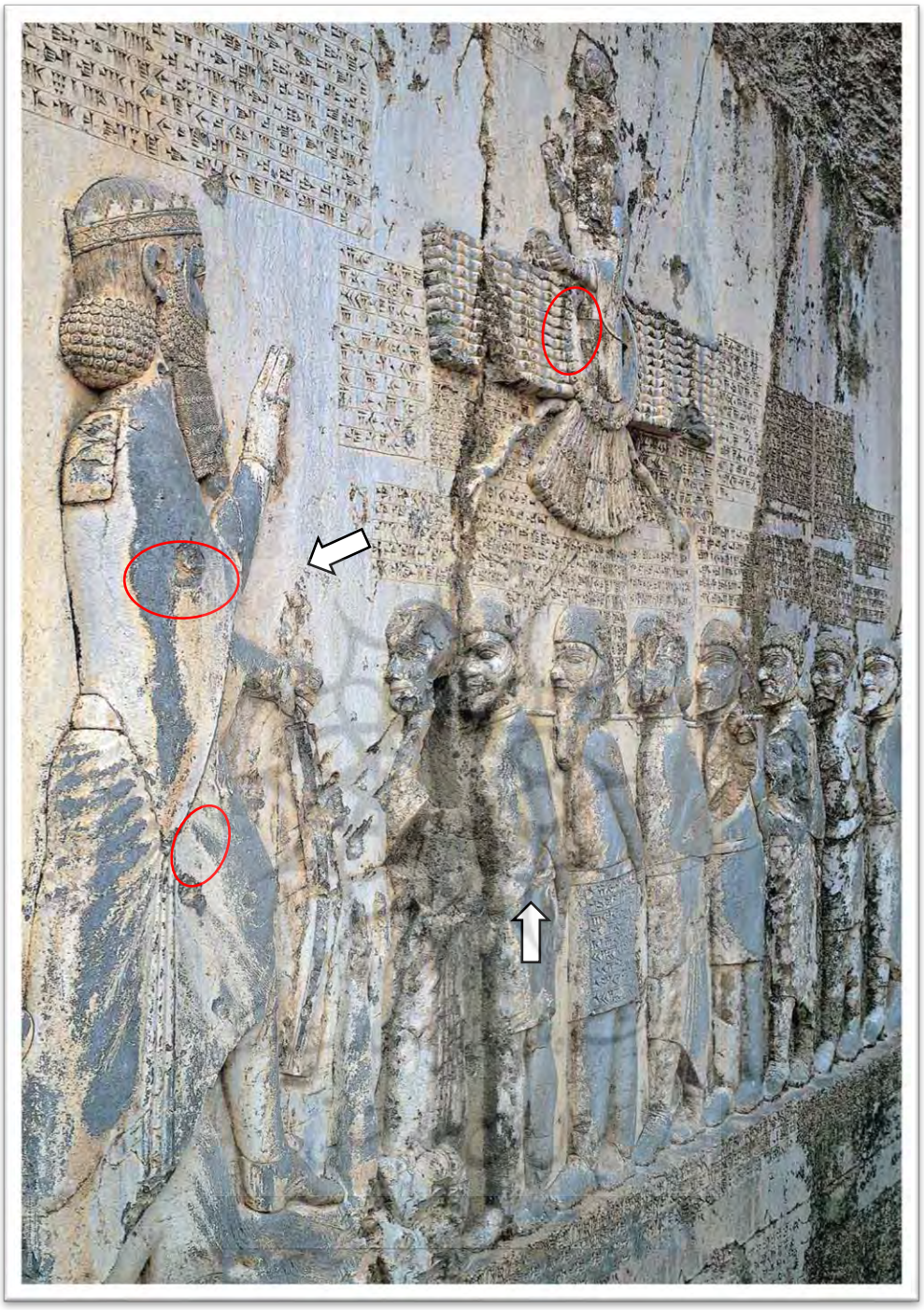
در بررسی دومین لایه از نقش برجسته بیستون نکاتی مورد توجه قرار می گیرند که در دو بخش قابل طبقه بندی می‌باشند. بخش اول نقوش و نمادهایی که به صورت عمومی در سایر نقوش برجسته هخامنشی نیز دیده می‌شوند و کارکرد معناشناسانه‌ی آن عمومیت دارد و بخش دوم مواردی است که تنها در نقش برجسته بیستون دیده می‌شود و به نوعی انحصاری است؛ در این میان برای نزدیک شدن به هدف نهایی یکی از بهترین روش‌ها، تامل به صورت چند وجهی در حوزه نشانه شناسی است (گونترآر،۱۴۰۱: ۷۲). که در این بخش و بخش بعدی به مواردی از آن به فراخور بحث پرداخته خواهد شد. اما در حوزه موضوع نقش برجسته های هخامنشی نکاتی قابل بررسی می‌باشد. بیشترین تعداد نقش برجسته در دوران هخامنشی در مجموعه پارسه به دست آمده است. نقش برجسته های کاخ های تخت جمشید معمولاً صحنه ها را در محل وقوع آن مجسم ساخته‌اند، مانند صف آرایی سپاهیان کاخ، پاسداری نگهبانان؛ باریافتن نمایندگان ملت های - خراجگزار با هدایا و خراج‌ها؛ حمل ظروف توسط خدمتکاران؛ ورود شاه و خروج شاه از اتاق‌ها؛ حضور یافتن درباریان به پیشگاه شاه. گفته می‌شود این نقش برجسته‌ها نمایش کوچکی است از جشن‌هایی که در آغاز سال نو در محل کاخ تخت جمشید برگزار می‌شده است. در نقش برجسته قصر آپادانا، تعدادی گونه‌های حیوانات که در آنها تلاش در بازنمایی نسبی طبیعت شده، به چشم می‌خورد. نقوش مشابهی نیز در گوردخمه های شاهان هخامنشی در نقش رستم و پاسارگارد دیده می‌شود. اما حاصل مشترک همه‌ی این موضوعات به نوعی بیانگر ابهت و جلال شاهان هخامنشی است. نباید این مسئله را از نظر دور داشت که در اکثریت آن‌ها نوعی ملایمت در به کارگیری نقوش و مرزبندی‌های روانی برای جامعه ایجاد شده که نتیجه‌ی خشونت باری را القا نکند. نقوش یا به صورت نمادین از اساطیر ایران

باستان و نقوش وام گرفته شده از بین النهرین و مصر کشیده شده‌اند. و یا دارای واقعیت های دیکته شده ای است، که نباید ذهن بیننده را از یک فضای آرام، امن و قدرتمند دور کند. این اتفاق حتی در نقوش پاسارگاد نیز دیده می‌شود. اما نقش برجسته بیستون یکی از اولین نقش برجسته‌های دوران هخامنشی است که رگه‌های خشونت باری در تصویر و متن آن دیده می‌شود. یعنی اسارت و تحقیر کودتاگرانی که بر علیه داریوش شوریده بودند. در واقع داریوش شرح سرکوب ده شورشگر را به نمایش می گذارد. ده نفر شورشگر که یک نفر زیر پای داریوش و نُه نفر دست بسته در مقابل او قرار دارند و سرهایشان به جز نفر اول به وسیله طنابی به هم وصل شده است و هرکدام لباس مخصوص کشور خود را بر تن دارند که آن‌ها را از دیگری متمایز می‌سازد و نشان دهنده‌ی وسعت شورش در مناطق تحت سلطه‌ی داریوش است. بالای سر هرکدام نوشته‌ای است که نام شورشگر و محل شورش را معلوم می‌کند. پای چپ و کمان او که در دست چپش قرار دارد بر بدن گئومات مغ که زیر پای او به حال تضرع افتاده، نهاده شده و دست راست پادشاه به نشانه پرستش به سوی فروهر بلند شده است. فروهر که نماد اهورامزدا است، روبروی پادشاه قرار دارد و حلقه‌ای در دست چپ گرفته و دست راست خود را مانند پادشاه بلند کرده است. (به نشانه ی دعای خیر) یک ستاره هشت پر درون دایره بالای کلاه تقریباً استوانه‌ای شکل فروهر دیده می‌شود که همین نقش هم در تاج کنگره‌دار زیبایی که سر داریوش است، دیده می‌شود. شاید بدین‌وسیله داریوش، اهورائی بودن خود را نشان می‌دهد. پشت سر داریوش کماندار و نیزه‌دار شاهی ایستاده‌اند. شاه و افسرانش همگی نوعی لباس بلند پارسی در بر و کفش سه‌بندی مشابهی به پا دارند. ولی سربندی که سر افسران است از لحاظ تزئین با تاج داریوش تفاوت دارد. فرم ریش شاه از ریش سایرین متمایز است. بر مچ دست فروهر و شاه و دو افسرش، دستبند وجود دارد و این نماد به نوعی بیانگر از یک جنس بودن آنهاست. این دقت و ظرافت در تیردان و بند آن و منگوله‌های متصل به نیزه و ریش و سربند افسران شاهی هم به کار رفته است. گئومات تنها اسیری است که کفش بندی به پا دارد و بقیه اسیران پابرهنه هستند و این نشانگر درجه‌ی بالاتر او نسبت به سایرین و در واقع بیانگر نقش سرکردگی اوست. همانطور که بیان شد، داریوش علاوه بر خوار نمودن دشمن، خود را با مشابهت و انتسابات بصری به اهورامزدا در تقدسی فرو می‌برد. این فاکتورهای متمایز کننده و یا تشابه دهنده به طور دقیق برای القای نیت پدید آورنده اثر به کار گرفته شده که در سه بخش خشونت و سرکوب، تقدس نمایی و مشروعیت بخشی و همچنین برتری جویی قابل تقسیم است (جدول شماره ۱). این موارد به صورت فرآیندی در بخش تفسیر بهتر بدان پرداخته شده است. در این رهگذر باید به جانمایی متن کتیبه نیز توجه شود. همانطور که در تصویر مشاهده می‌گردد کتیبه در نقاط مختلفی قرار گرفته است. برخی از کتیبه ها توضیحاتی است که باید در کنار شخصیت‌ها ذکر گردد. حتی بنا بر پژوهش‌های صورت گرفته متن کتیبه فارسی باستان بعد از مدتی بر دل این نقش برجسته حک می‌شود. در اینجا این نکته قابل توجه است که تمامی عناصر و المان‌های جای گرفته در دل این نقش برجسته در واقع همراستا با اهداف سفارش دهنده شکل گرفته است و نه بر اساس اصول زیبایی شناسانه. زیرا نمی‌توان، توازن و قرینگی موجود در هنر هخامنشی را در خلق این نقش برجسته به وضوح یافت. پس در نتیجه الحاقاتی که به صورت کتیبه، بعد از خلق نقش برجسته صورت می‌پذیرد در واقع با دقت نظر جا نمایی نشده است.

جدول شماره۱- آیکون‌های مهم در نقش برجسته بیستون. منبع: نگارندگان

آیکون‌های مرتبط با خشونت و سرکوب	آیکون‌های تقدس نمایی و مشروعیت بخشی	آیکون‌های برتری جویی
۹ شورشگر دست بسته	دست راست داریوش به سمت اهورا مزدا	لباس بلند پادشاه و افسران
۱شورشگر در زیر پای داریوش	مشابهت نقش ستاره هشت پر در کلاه داریوش و فروهر	مشابهت دستبند فروهر، داریوش و افسران
طناب متصل به سر اسیران	مشابهت دستبند فروهر، داریوش و افسران همراه	پای چپ و کمان داریوش بر سرگئومات مغ
هر اسیر لباس متفاوتی بر تن دارد		پای برهنه اسیران
حک شدن نام شورشگر و محل شورش		
پای چپ و کمان داریوش بر سر گئومات مغ		

پای برهنه اسیران		



تصویر شماره۳- سنگ‌نگاره بیستون- (فرزاد منتی)

برای تفسیر و تبیین هرچه بهتر آنچه که در بخش های توصیف و تحلیل آمده است. در ابتدا باید بدانیم که سنت ترکیب نوشته و تصویر که در صخره نگاری‌های هخامنشی وجود دارد، برگرفته از دوران ایلامی است، اما در دوران هخامنشی کاملا کارکردی اجتماعی و سیاسی پیدا می‌کند و در خدمت پادشاهان هخامنشی برای تثبیت نقطه نظراتشان قرار می‌گیرد (لوکوک، ۱۳۸۶: ۱۱۲). استفاده از خط نوشته همراه تصویر، گویای بی‌اعتمادی به تصویر برای بازگویی کل روایت مربوط به یک صحنه است؛ با نگاهی به فهرست کتیبه های پادشاهان هخامنشی نکته ای چشمگیر می‌نماید و آن تعدد و اصرار داریوش بر این سنت

ترکیب تصویر و کتیبه در کنار یکدیگر است. این سنت را می‌بایست به عنوان یک حالت قدرت نمایی در عین وسواس او برای تثبیت قدرتش لحاظ نمود. به اندازه‌ای که حتی در کنار آرامگاه منسوب به او در نقش رستم نیز از این ترکیب بندی استفاده گردیده. گذشته از این مسئله که او سعی می‌کند روایتی را داستان وار با سه زبان پارسی باستان، عیلامی و بابلی ذکر کند، همانطور که در بخش های قبل این پژوهش ذکر گردید، انتخاب کوه بیستون برای ایجاد این نقش برجسته نیز حائز اهمیت است. حال با توجه به این پس زمینه، نخستین رگه در راستای تفسیر نگاره‌شناختی نقش برجسته بیستون، یعنی شناخت نوع نگاه پدید آورنده اثر اشاره خواهد شد. در واقع نقشی که داریوش در پی‌ریزی آن نقش آفرینندگی (سفارش دهنده) را دارا است و بالطبع آن پراکنشی از ذات فکری اوست. تفکری که داریوش را وا میدارد از مکانیسمی استفاده کند تا این اثر را در ابعاد و اندازه ای بزرگ با هیبتی تهدید آمیز و در نقطه‌ای استراتژیک ایجاد کند. پیامی که داریوش با این جانمایی و هدایت فکری و هنری به مخاطب این اثر می‌رساند واضح است. در مخاطب شناسی این اثر به سه گروه عمده بر می‌خوریم. اول سایر داعیان حکومت در زمان داریوش. دوم مردمان عادی که تحت لوای حاکمیت او قرار دارند و یا به نوعی تاجرانی هستند که از آن مسیر در حال گذر هستند و در واقع سفیران پیام نقش برجسته هستند و سومین گروه آیندگانی هستند که بانی اثر پیامش را به صراحت برایشان برجا می‌گذارد. پیامی که در رسا بودنش شکی نیست و تکمیل کننده‌ی آن متنی است که در کنار نگاره حک شده است. برای تفسیر هرچه بهتر تصویر، به متن کتیبه بیستون توجه نمود. در متن کتیبه که در چهار ستون بر کناره‌ی نقش برجسته بیستون حک شده، داریوش پس از تعریف از خود و مشروعیت بخشی به پادشاهی خود، داستان چگونگی تعارضات و به زعم او شورش‌هایی را بیان می‌کند که در اقصی نقاط پادشاهی هخامنشیان روی داده و عده‌ای در مناطق مختلف از بابل تا مرو از خوزیه تا ارمنستان خود را بردیا و جانشین کورش می‌دانند. اما داریوش با لشگرکشی به نقاط مختلف آنان را کشته و یا سرکوب می کند. حتی در متن ستون دوم به طور واضح به شکنجه‌هایی از قبیل درآوردن چشم و بریدن گوش و بینی و آویزن نمودن بر دروازه شهر و دار زدن سردسته مخالفان اشاره دارد (مرادی غیاث آبادی،۱۳۸۴). با توجه به گستردگی روایت سرکوب‌های داریوش، گردآوری این داستان‌ها در تصویر به روش حجاری قطعا پروژه‌ای سخت بوده که برنامه ریزان این پروژه تصمیم به خلاصه‌سازی و درآوردن این روایت در غالب به اسارت گرفتن و به زیر کشیدن بردیای دروغین می‌کنند. این مسئله احتمالاً به دلیل اهمیت بالای این حادثه در میان سایر حوادث از نگاه داریوش بوده است. نفراتی که در تصویر مشاهده می‌شوند با توجه به تفاوت‌هایی که در لباس و فرم هجاری آنها دیده می‌شود به صورتی نمادین نماینده‌ی هر کدام از ساتراپ‌هایی است که شورش‌هایی را انجام داده‌اند. از لحاظ سطح واژگانی که در متن به کار رفته تفاوت فاحشی با سایر متون برجای مانده از دوران هخامنشی مشاهده می‌گردد. ارعاب و خط و نشان کشیدن برای رقبا و نحوه تنبیه شورشیان (از ظن داریوش) به خوبی در کنار تصویر قدرتمندانه‌ای که از او در نقش برجسته دیده می‌شود، نشانی از موفقیت او در بیان پیام می‌باشد. پیامی که به صورت متن به بدقواره‌ترین شکل ممکن در کنار نقش برجسته جانمایی شده است. می‌دانیم که در ابتدا به دو زبان ایلامی و بابلی و سپس کتیبه زبان فارسی باستان به آن الحاق گشته. باز هم نشان دهنده‌ی عدم اهمیت قواعد زیبایی‌شناسانه در نظر بانی اثر است. بنابراین آنچه که گویا در درجه اهمیت بالاتری قرار دارد، محتوایی است که این اثر برای مجموعه‌ی مخاطبینش در بر دارد. در اینجا به نظر می رسد قضاوتی که در لایه‌ی تفسیری بیان شده، در حال تقرب به نظریه‌ی پانوفسکی است. جایی که او معتقد است جهان بینی پدید آورنده و یا مخاطبان آن را روشن‌تر باید نمود. اما در تکمیل این مبحث باید به این نکته نیز توجه نمود که در بررسی‌هایی که توسط باستان شناسان صورت گرفته، به لحاظ فنی نقش برجسته بیستون قابل قیاس با کاخ های داریوش در پارسه می‌باشد و به هیچ وجه و علی‌رغم ماهیت پروپاگاندایی سفارشی آن، عیوبی را نمی‌توان در نقش برجسته بیستون از منظر فنی و بصری مشاهده نمود.

۵ – بحث و نتیجه‌گیری

در خوانشی که در این پژوهش از نقش برجسته بیستون صورت گرفت. ابعادی از دوران به حکومت رسیدن داریوش به کمک تفسیر و تحلیل موضوعیت آن و اجزای نقش برجسته در همراهی با طرح کلی روشن شد. در این رهگذر اگرچه با تکیه بر

جامعه‌شناسی تاریخی، قدرت طلبی و سرکوب‌های پادشاهی شرح شد اما در این میان، رهیافتی صرفاً تاریخی مدنظر نبود و با کمک از برساخته‌های نقش برجسته‌ی بیستون بر اساس نظریات پانوفسکی نتایجی به دست آمد که همراستا با داده ها و تحلیل‌های تاریخی است. آنچنان که *ومستد* معتقد بود که داریوش در رسیدن به تاج و تخت دست به سرکوب‌های گسترده‌ای زده ودر حالی که خود نیز بردیای دروغینی بود، توانست سایر بردیاهای دورغین را شکست دهد. این پدیده‌ی عینی که در دوره داریوش بر اساس اسناد تاریخی محقق گشت، دست به ساخت و یا فرآیندهای اجتماعی زد که حتی به صورت فرازمان قابل بررسی است. اگرچه غالباً دادههای تاریخی بر این فرآیند صحه می‌گذارد. اما آنچه در این پژوهش با رویکرد پانوفسکی بدان اشاره شد، کمک به شناخت روند و زمینه‌هایی است در تصویر حک شده در بیستون نمایان است.

چگونگی روند برساخت سوبژکتیویته همواره یکی از دغدغه‌های محوری برای رهیافت‌های گوناگون انتقادی در علوم انسانی بوده و از منظرهای متفاوت مورد واکاوی قرار گرفته است (سجادی، ۱۴۰۱: ۶). با این رویه، نگاه به برساخت‌های سرکوب در یک جامعه از طریق تحلیل سوبژه‌های اجتماعی- هنری میسر است. برای درک بهتر نمودهای سرکوب و علی‌رغم اینکه در متن به صورت اختصاصی به آن پرداخته نشد، باید زمینه‌های اجتماعی نظیر تطهیر و تقدس، بزرگ‌نمایی و اغوا، تحقیر و تنبیه. هر کدام از موارد مذکور ریشه‌ای را دنبال کرد؛ که بازیگران اصلی این نمایش، اهورامزدا، داریوش و شورشیان‌اند. تطهیر و تقدس در توصیف اهورامزدا و شخص داریوش، بزرگ‌نمایی، اغراق در نمایش هیبت پادشاه و تحقیر و تنبیه در نمایش مخالفانش قابل ارزیابی است. چیدمان سوبژه ها در نقش برجسته نمود واضحی از یک پیروزی و تحقیر اشخاص متقابل است و به گونه‌ای قابلیت تعمیم به جامعه دوران داریوش را داراست. در اینجا لازم است مطابق آنچه در متن پژوهش اشاره شد، بیان شود که تصویر چگونه شکل گرفته و چگونه متنیت بصری پیدا نموده و محل قرارگیری عناصر و چیدمان آنها تفسیر شود (شفیعی، ۱۴۰۱: ۷۵). اما این مهم نه فقط در متون تاریخی دیده به وضوح دیده نمی‌شود بلکه در غالب ساختارهایی به نام نقوش برجسته این دوران تنها به صورتی گزیده و دستوری قابل دیدن است. بنابراین مطالعه نقوش برجسته از منظر تفسیر آیکونولوژی پانوفسکی شاید یکی از مهمترین متدهای نیل به واقعیت باشد. این مطالعات خواهد توانست ارتباط متقابل میان کنش‌های معنی‌دار و هدفمند و همچنین، بسترهای ساختی را به منظور روشن سازی نتایج مشهودِ نیت‌مند و غیر نیت‌مند (کارکردهای آشکار و پنهان) در جامعه هخامنشی و یا سایر جوامع مورد پژوهش مورد توجه قرار دهد. آنچه که از نقوش برجسته‌ی هخامنشی به صورت عام برمی‌آید این است که مردم عادی به صورتی کاملا گزینشی و فرمایشی در حال خدمت‌رسانی و اهدای پیشکش به سران حاکمیت تصویر شده‌اند. اما در بیستون بخش معترضی از همین رعایا در جایگاه متهمین و مجرمینی نقش شده اند که میزان تاب‌آوری حاکمیتی عصر داریوش را به رخ می‌کشد. پس موفقیت داریوش در القای احساسات مورد نظرش به جامعه و سایرین را باید اعتراف نمود. اما برای پاسخ به دومین سوال مطرح شده در این پژوهش، در ادامه و همانطور که اشاره شد، نقش برجسته بیستون به دلایل زیادی به صورت اعلان و یا تریبونی برای مخالفان ایجاد گردید. مانیفستی که با عنوان کتیبه بیستون از آن یاد می شود و در کنار نقش برجسته آن را کامل‌تر می‌کند، زبانی تند و محکم دارد و خشونتی در تصویر بیستون دیده می‌شود که در کمتر نقش برجسته‌ای از دوران هخامنشی دیده شده. این نقش برجسته در حداقل استفاده از عناصر نمادین حیوانی و گیاهی و اسطوره‌ای، سعی در به تصویر کشاندن روایتی انسانی با محتوایی سیاسی و اجتماعی دارد. به نحوی که تناسبات انسانی بسیار دقیقی در آن رعایت شده و گویی حتی با توجه به ابعاد و اندازه های موجود، احتمالا اشل انسانی دقیقی در آن رعایت شده باشد. این تاکید بر رعایت اشل انسانی خود نیز یکی از نکاتی است که بر جدی بودن پیام نقش برجسته بیستون صحه می‌گذارد. فارغ از متن کتیبه که تا حدودی در درون متن بدان اشاره شد، انتخاب محل این نقش برجسته خود نیز از مواردی است که در لایه‌ی سوم تحلیلی پانوفسکی جای مهمی را به خود اختصاص می‌دهد. یعنی درست در نقطه‌ای که به لحاظ استراتژیک و ژئوپولتیک حائز اهمیت است و در میانه‌ی شاه‌راهی مهم قرار می‌گیرد. نه تنها هیچ‌گونه ضعف فنی در ساختار اثر دیده نمی‌شود بلکه قابلیت قیاس با نمونه‌های دقیق‌تری از جمله نقوش برجسته‌ی پارسه را داراست. هیجانی که پس از پیروزی‌های مکرر داریوش او را به ایجاد چنین نقش برجسته‌ای واداشته نیز، حتی نتوانسته ایرادی فنی و بصری در مقایسه با هجاری‌های کاخ های پارسه که در کمال آرامش و در عصر حکمرانی بی رقیب داریوش پدیده آمده، بگذارد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۳). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

جلیلیان، شهرام. (۱۳۸۸). قدیمی‌ترین توصیفات نگاره کتیبه بیستون در متون جغرافیایی و سفرنامه‌های دوره اسلامی، *پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام*، ۵، ۶۳-۷۸.

داماندایف، محمد. (۱۳۷۳). *ایران در دوران نخستین پادشاهان هخامنشی*، ترجمه: روحی ارباب، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

رف، مایکل. (۱۳۹۵). *نقش‌برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید*، ترجمه: هوشنگ غیاثی‌نژاد، تهران: پازینه.

سجادی، بختیار. (۱۴۰۱). برساخت و بازنمایی سوبژکتیویته در رمان *خشم و هیاهو* اثر ویلیام فاکنر *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۴ (۳)، ۱-۲۰.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر قصه.

سیسیلی، دیودور. (۱۳۸۴). *ایران و شرق باستان در کتابخانه تاریخی*، ترجمه حمید بیکس شورکایی، تهران: جامی.

شفیعی، سمیه‌سادات و حسینی‌فر، سیده‌زهرا. (۱۴۰۱). تحلیل نشانه‌شناختی تصاویر روی جلد کتب درسی با رویکرد مطالعات جنسیتی، *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۴ (۳)، ۶۷-۹۱.

قرشی، امان‌الله. (۱۳۸۰). *آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی*، تهران: هرمس.

کرس، گونترآر. (۱۳۹۲). *نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد: بازنمود چندوجهی رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی به موضوع ارتباط در عصر حاضر*، تهران: مارلیک.

لوکوک، پیر. (۱۳۸۶). *کتیبه‌های هخامنشی*، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: فرزان روز.

مرادی غیاث‌آبادی، رضا. (۱۳۸۴). *بیستون: کتیبه داریوش بزرگ*، شیراز: نشر نوید شیراز.

مهاجر، شهروز و دیگران. (۱۳۹۵). *تاریخ‌نگاری هنر*، تهران: حرفه هنرمند.

نصری، امیر. (۱۳۹۱). خوانش تصویر از دیدگاه آروین پانوفسکی، *کیمیای هنر*، ۶.

نصری، امیر. (۱۴۰۰). *تصویر و کلمه (رویکردهایی به شمایل شناسی)*، تهران: نشر چشمه.

منتی، فرزاد. (۱۳۹۹)، مجموعه بیستون، *خبرگزاری تسنیم*.

References

Cameron, G. G. (1936). *A pre-Achaemenid history of Persia: the land and its people...* University of Chicago.

Luschey, H. (1989). Bisotun ii. Archeology. *EncIr*, *4*, 291-299.

Kidson, P. (1987). Panofsky, Suger and St Denis. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, *50*(1), 1-17.

Panofsky, E., & Drechsel, B. (1970). *Meaning in the visual arts* (p. 26). Harmondsworth: Penguin Books.

Panofsky, E. (1979). *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*, 2nd Edition, Gerda Panofsky-Soergel (Editor), Princeton.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی