



تحلیل معنا در نگار کند صخره ای تنگ سروک دو (سطح شمال شرقی) با رویکرد آیکونولوژی

سیما باوری*^۱، حسن بلخاری قهی^۲، بهمن نامورمطلق^۳

^۱ دانشجوی دکتری پردیس بین المللی کیش دانشگاه تهران، کیش، ایران.
^۲ استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده گان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۳ دانشیار، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۴۰۲-۰۷-۲۳، پذیرش نهایی: ۱۴۰۳-۰۳-۲۳

چکیده

نگار کند صخره‌ای تنگ سروک دو متعلق به قوم الیمایی است، که در شمال شهر بهبهان واقع شده است. این اثر بر سطح شمال شرقی یک صخره‌ی آزاد در این منطقه نقش بسته است، و طبق متن کتیبه‌ی آن، شاهزاده اردوس الیمایی را لمیده بر تخت نشان می‌دهد. این نقش برجسته، ساده، بدون پرداخت و با جزئیات کم نقش گرفته و شامل نقش‌مایه‌هایی با محتوای نمادین است که معنا در آن‌ها مستتر مانده است. بنابراین، با این پرسش که معنای درونی نقش‌مایه‌های این اثر بر اساس کدام الگوهای تفکری و بصری از این قوم نشان داده شده است و هدف آن، دریافت معانی پنهانی و نمادین این اثر در لایه‌های مختلف از سطح تفکر، فرهنگ، سیاست، مذهب و هنر در جامعه الیمایی است. بر این اساس، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد؛ که تأثیرپذیری الیمیاییان از تفکر، فرهنگ و هنر بین النهرین و عیلام، یونان و ایران است، که با عناصر و نقش‌مایه‌های بومی، فرهنگی و هنری این قوم آمیخته شده است و به نظر می‌رسد این نگار کند کارکردی سیاسی و تبلیغاتی برای حاکم در این دوره داشته است. این پژوهش کاربردی و بر اساس رویکرد آیکونولوژی و روش اروین پانوفسکی است، که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به توصیف، تحلیل و تفسیر این اثر پرداخته است.

واژگان کلیدی

الیمایی، نگار کند، آیکونولوژی، تنگ سروک، نقش مایه

استناد: باوری، سیما، بلخاری قهی، حسن، و نامورمطلق، بهمن. (۱۴۰۳). تحلیل معنا در نگار کند صخره‌ای تنگ سروک دو (سطح شمال شرقی) با رویکرد آیکونولوژی. رهپویه هنرهای تجسمی، (۷)، ۵-۱۴. doi: 10.22034/ra.2024.2012397.1403

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۶۱۳۳۳۷۷۲۵، E-mail: simabavari@pnu.ac.ir



مقدمه

منظر به دقت مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. بنابراین، این پژوهش به تحلیل و تفسیر یک اثر صخره‌ای از قوم الیمایی که نمایانگر یک شاهزاده لمیده بر تخت است، بر اساس روش آیکونولوژی می‌پردازد. این اثر، در سال ۱۸۴۱ میلادی توسط بارون سی دوبد^۲ در طول یک سفر اجمالی کشف و معرفی شده است.

اولین عکس‌ها از این مجموعه در ژانویه ۱۹۳۶ میلادی توسط سر اورل اشتاین^۳ در شرایط نامساعد آب و هوایی ثبت شدند؛ همچنین نخستین شرح معتبر از این عکس‌ها نیز توسط او منتشر شد. این تصاویر مورد توجه بسیاری از باستان‌شناسان قرار گرفت؛ اما هنینگ^۴، در این میان، به رمزگشایی از کتیبه‌های این مجموعه همت گمارد؛ اما به دلیل کیفیت پایین عکس‌ها، این کار برای او غیرممکن شد. سپس، با کمک آقای رستمی، عکاس وقت اداره باستان‌شناسی ایران، موفق به گرفتن عکس‌هایی با کیفیت بهتر شد؛ که این موضوع منجر به چاپ مجموعه «آثار باستان‌شناسی و کتیبه‌های تنگ سروک» توسط هنینگ شده است. او قبلاً در سال ۱۹۵۲ موفق به رمزگشایی از کتیبه‌های تنگ سروک شده بود و خط این آثار را آرامی معرفی کرده بود.

پس از جمع‌آوری اطلاعات فراوان درباره این آثار، پژوهشگران به این منطقه سفر کرده و به کاوش، تحلیل نقش‌مایه‌ها و ارائه طرح‌هایی از این آثار پرداختند. در این میان، لویی واندنبرگ^۵ و کلاوس شپین^۶ در سال‌های ۱۹۶۲ و ۱۹۷۵ میلادی به این تنگه سفر کردند و جزئیات دقیق و تحلیل نقوش را بررسی نمودند؛ محصول پژوهش خود را در کتابی با عنوان «نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی» به چاپ رساندند. دنیل تی پاتس^۷ نیز در تحقیقات خود در سرزمین ایلام، در فصل دهم کتاب خود به نام *باستان‌شناسی ایلام* به بررسی حکومت الیمایی پرداخته است. او در این کتاب، به بررسی جغرافیایی و تاریخی این منطقه می‌پردازد و به تحلیل آثار باستانی از این قوم، اعم از سکه‌ها، نقوش صخره‌ای و شخصیت‌های پادشاهی، پرداخته است. این کتاب در سال ۱۳۹۵ توسط زهرا بایستی به فارسی ترجمه شده است.

در سال ۱۹۸۵، هانسن^۸ در مقاله‌ای با عنوان *The Great Gods Of Elymais* به بررسی شخصیت‌های موجود در صحنه از لحاظ احتمال ایزد بودن آن‌ها پرداخته است. او این مسئله را از طریق بررسی نمادها در نقش‌مایه‌ها و مقایسه آن‌ها با ایزدان نواحی تأثیرگذار بر این قوم، تحلیل کرده است.

در مقاله‌ای با عنوان *Again On Tang-I Sarvak II, NE-Side: Goddesses Do Not Have Moustaches And Do Not Wear Trousers* که در سال ۲۰۰۳ منتشر شده است، ارنی هیرنیک^۹ به بررسی و تفکیک دو فرد نشسته در صحنه پرداخته است. او در این مقاله به بحث جنسیت این دو شخصیت می‌پردازد و احتمال رد سیل بر چهره‌ی آن‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد.

منابع موجود در زمینه این اثر بیشتر در حیطه‌ی باستان‌شناسی بوده‌است و این اثر را از جنبه‌های مختلفی از جمله ابعاد، موقعیت مکانی،

الیمایی‌ها حکومتی بومی و خودمختار بودند، که تاریخ آن‌ها با حکومت اشکانی پیوند خورد، اما حدود جغرافیایی این منطقه هنوز در ابهام است. اما به‌طور کلی، مرزهای آن را می‌توان از شمال و غرب خوزستان تا چهارمحال و بختیاری، از شرق تا کهگیلویه و بویر احمد و از جنوب تا خلیج فارس در نظر گرفت.

بارزترین آثار باقی‌مانده از این قوم، نگارکند^۱هایی هستند که تحت تأثیر هنر و فرهنگ عیلامی، یونانی، تفکر هلنیستی و پارتی قرار گرفته و با تلفیق آن‌ها با هنر، فرهنگ، تفکر و اعتقادات بومی و محلی خود آثاری با سبکی متمایز و منحصر به فرد خلق نموده‌اند (هژبری و دیگران، ۱۳۹۲: ۶۰).

یکی از جالب‌ترین این آثار، مجموعه ای نگارکند در منطقه تنگ سروک در شمال شهر بهبهان است که شامل چهار صخره آزاد با نقش برجسته‌هایی از مضامین شاهان و حکام محلی است؛ که قدیمی‌ترین آن‌ها به اواخر قرن اول میلادی و آخرین آن‌ها به قرن سوم میلادی تعلق دارد. از منظر باستان‌شناسی و هنر، نقوش برجسته صخره‌ای در این منطقه سندی بر وجود یک سنت هنری قومی و محلی ارزشمند است؛ زیرا سبک آن‌ها به‌طور چشمگیری با سایر نواحی امپراتوری اشکانی متفاوت است (Dabrowa, 1998: 420-421). به نظر می‌رسد که این نقوش برجسته بیشتر جنبه‌ی تبلیغاتی و سیاسی را داشته باشند و بر پایه تفکرات مذهبی و بومی مردم این ناحیه و برای شاهان و حکام الیمایی به‌منظور اعمال قدرت حجاری شده باشند.

در این مجموعه و در سطح شمال شرقی، یک صخره آزاد نقش یک شاهزاده (حاکم الیمایی) در کنار سه شخصیت دیگر، با نقش‌مایه‌هایی معنادار حکاکی شده است. هدف این پژوهش، مطالعه، تحلیل معنایی و تفسیر نمادین و محتوایی نقش‌مایه‌های این اثر بر پایه تفکرات، اعتقادات و روح حاکم بر جامعه‌ی الیمایی بر اساس رویکرد آیکونولوژی است. این روش به ما امکان می‌دهد تا به مضمون معنایی در لایه‌های درونی و عمیق این نقش‌مایه‌ها دست یابیم.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کاربردی و مبتنی بر رویکرد آیکونولوژی است. در این پژوهش، اثر مورد بررسی در سه سطح توصیفی، تحلیلی و تفسیری با استفاده از روش گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، تصاویر و اسناد معتبر علمی، ارزیابی و تحلیل شده است.

پیشینه پژوهش

در زمینه تحلیل آثار باقی‌مانده در ایران از نظر باستان‌شناسی، پژوهش‌های متعددی انجام شده است. از زمان کاوش تاکنون، اطلاعات عمده‌ای در حوزه باستان‌شناسی بوده و تا حدودی تحلیل نمادین از آثار قوم الیمایی صورت گرفته است و معانی درونی نقش‌مایه‌های این آثار همچنان مستتر مانده‌اند. آیکونولوژی به‌عنوان یک روش می‌تواند به درک معانی درونی و واقعی نقش‌مایه‌ها و تحلیل و تفسیر آن‌ها در فلسفه فکری و ساختار فرهنگی و اجتماعی این قوم کمک کند، اما تاکنون این آثار از این



معرفی پیکره مطالعاتی

این نگار کند (تصویر ۱)، به نظر می‌رسد با مضمون مراسم نشان دادن حلقه قدرت توسط (اورودوس) حاکم الیمایی است، این اثر به قرن ۲ میلادی تعلق دارد و در سطح شمال شرقی (صحنه بالایی) از صخره‌های همرا با دو کتیبه در منطقه تنگ سروک نقش شده است.

مرحله پیش آیکونوگرافیک

در مرکز این اثر، شخصی (شاهزاده/حاکم) که طبق کتیبه اورودوس خوانده شده است، باحالی درازکش و لمبیده، یک پیاله در دست راست (از سمت ناظر) و یک حلقه یا نیم تاجی در دست چپ خود ترسیم شده است.

او موهای حجیم و پف‌کرده‌ای دارد که تا سرشانه‌های او ادامه می‌یابد، او کلاهی مخروطی شکل، لباسی بلند و گشاد، شلوار ساده همراه با گردنبندی که به گردن آویخته است، بر تن دارد. پاهای او به حالت ضربدری روی هم تاشده‌اند. او به چند بالش یا کوسن تکیه داده و بر تختی تزیینی با پایه‌هایی (به نظر می‌رسد شاهین، کبوتر، مرغ تاج‌دار باشند) و به یکدیگر نگاه می‌کنند، نشسته است.

پشت سر اورودوس، فردی است که دست چپ او بر پشت شانه‌ی اورودوس قرار گرفته، به گونه‌ای که انگار او را بغل کرده است. دست راستش دارای یک شی نامعلوم مشاهده می‌شود، که به نظر می‌رسد کرونوکوپیا یا شاخ فراوانی است؛ که به‌عنوان تاج گل، مگس‌پران، و بادبزنی نیز تفسیر شده است. این فرد ایستاده و موهایی پف‌کرده، اما کمی کم‌حجم‌تر و کوتاه‌تر از موهای اورودوس دارد. او لباسی بلند همراه با شل، گردنبندی بر گردن، کمربندی بر کمر، و شلوار چین‌دار پوشیده است. کلاه او مخروطی شکل است که به نظر می‌رسد موهای او به این شکل بسته شده‌اند. این فرد کمی کوچک‌تر از شخصیت‌های دیگر (به نظر می‌رسد به دلیل عمق‌نمایی و ارزش‌گذاری مقامی) و در سمت راست صحنه ترسیم شده است.

در سمت چپ این نگار کند، دو فرد نشسته بر تختی زینتی قرار دارند. هر دو تقریباً با قامت و حالتی یکسان، اما فرد سمت چپ کمی عقب‌تر



تصویر ۱. تنگ سروک - شاهزاده اورودوس الیمایی لمبیده بر تخت. (عکس از مجید تامرادی)

خط، زبان، مذهب و در برخی موارد محدود، نیز به تحلیل نمادین نقش‌مایه‌های این اثر پرداخته‌اند و مطالب مهمی را ارائه کرده‌اند. بر این اساس این پژوهش به تحلیل معنا در نقش‌مایه‌های این اثر و تفسیر محتوایی نقش مایه‌ها در فلسفه فکری و اعتقادی حاکم بر جامعه‌ی الیمایی با استفاده از رویکرد آیکونولوژی می‌پردازد تا به شناخت عمیق و دقیق‌تر معناهای مستتر در این اثر دست یابد.

مبانی نظری پژوهش

شمایل‌شناسی روشی است که به شناخت تاریخ بصری و فرهنگی می‌پردازد. این روش، تفسیری است که از سنتز به جای تجزیه و تحلیل استفاده می‌کند. همان‌گونه که شناخت انگیزه‌ها و تحلیل دقیق تصاویر، داستان‌ها، و تمثیل‌ها ضروری است، شرط لازم برای آن آشنایی با نظام شمایل‌شناختی؛ سه مؤلفه، شکل، ایده، و محتوا است (Holly, 1981: 205).

فیلستراتوس^{۱۰} یونانی، اولین فردی است که از ویژگی‌های هنری سخن گفته است. اما اگر بخواهیم به‌طور دقیق‌تر به پیشینه این روش اشاره کنیم، این شیوه به قرن ۱۶ میلادی در جملاتی از نشانگرها و توضیحاتی دربارۀ مضامین هنری و شاخص‌های تمثیلی باز می‌گردد (عبدی، ۱۳۹۰: ۲۷)، که مهم‌ترین آن‌ها آیکونولوژی نوشته سزار ریا^{۱۱} است.

این روش، در قرن ۱۸ میلادی گسترش یافته و در طول قرن ۱۹ میلادی توجه پژوهشگران فرانسوی را جلب نموده است، که منجر به ارائه دستاوردهایی شده و دستاوردها در قرن ۲۰ میلادی، مورد پیگیری پژوهشگران دیگر در این حوزه قرار گرفته است. ابی واربورگ^{۱۲}، در ابتدای قرن ۲۰ میلادی، به گسترش این دیدگاه پرداخته و آشنایی با اسطوره‌شناسی، ادبیات، تاریخ، حیات سیاسی، و اجتماعی هر دوره را از جمله ملزومات تحلیل هر اثر هنری به شمار می‌آورد. او با اعلام این نظریه، پایه‌گذار شیوه‌ی مطالعاتی می‌شود که بعدها به نام شمایل‌شناسی شناخته می‌شود (نصری، ۱۳۹۷: ۱۹-۲۰).

از جمله پیروان او، اروین پانوفسکی^{۱۳} است که برای نخستین بار میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تفاوتی روشن‌مند قائل می‌شود. او عضو پیشاهنگ موسسه واربورگ و پیشتاز روش شمایل‌نگاشتی است. پانوفسکی به دنبال معنای نهفته و ذاتی در آثاری است، که به طور ناخودآگاه در ذهن یک هنرمند به واسطه نگرش یک ملت، یک دوره، یک دیدگاه مذهبی و فلسفی شکل گرفته و در اثرش پدیدار شده است (Eyles, Peace, 1990: 76-77).

پانوفسکی به‌منظور کشف لایه‌های پنهانی در آثار هنری، سه لایه معنایی را پیشنهاد نموده است؛ و شامل مضمون اولیه یا طبیعی است که بر دو بخش معنایی و مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی تقسیم می‌شود (پانوفسکی، ۱۳۹۶: ۳۷)، مضمون قراردادی یا ثانویه که به تحلیل آثار می‌پردازد، و معنای محتوایی یا ذاتی که به تفسیر آثار در سطح نمادین، شهودی و عمیق‌تر از معنای قابل‌دسترس آثار هنری می‌پردازد و مرتبط با ادراک ذهنی و ناخودآگاه جمعی یک دوره یا یک ملت است (Davison, 2009: 888).



جدول ۱. نگار کند صخره ای تنگ سروک دو سطح شمال شرقی (صحنه بالایی)

نام اثر	شاهزاده اورودوس لمیده بر تخت/ سطح شمال شرقی (صحنه ی بالایی)
مکان	تنگ سروک/ ۵۰ کیلومتری شمال شهر بهبهان/ در نقشه رسمی استان کهگیلویه و بویر احمد
کاشف	بارون سی دوبد/ ۲۹ ژانویه ۱۸۴۱ م.
دوره/ پادشاه/	اشکانیان/ الیمایی/ اورودوس (اورود- ورود) (قرن ۳م.)
ابعاد/ کاربرد	مستطیل افقی (۲/۱۵ ارتفاع و طول کمتر از ۴ متر)/ سنگ نگاره ی صخره ای
کتیبه	۲ کتیبه دارد یکی در ۴ خط و دیگری در ۵ خط/ آرامی بدون لهجه و گویش
نقوش	انسانی و جانوری
مضمون	اعطا یا ستاندن منصب شاهی در حضور ایزدان (واندنبرگ، شپپمن، ۱۳۹۳: ۷۴-۷۶)

دیده می شود. هر دو پیاله‌هایی در دست راست خود دارند و موهای آن‌ها نیز کوتاه‌تر از موهای اورودوس است. نوارهایی نیز بر روی شانه‌های آن‌دو دیده می‌شود. احتمال دارد هر دو فرد سیبل داشته باشند، اما هنوز جنسیتشان به‌طور قطعی مشخص نشده است.

لباس این دو فرد بلند همرا با شلوار است، بر گردن آن‌ها گردنبندی آویزان است. اما تفاوت‌هایی میان آن‌ها وجود دارد؛ یکی از این دو فرد، تفاوت‌ها در نوع کلاه آن‌هاست؛ یکی از آن‌ها کلاهی شبیه به کلاه جنگی و دیگری کلاهی شبیه به تشعشعات خورشید بر سر نهاده است. تفاوت دیگری میان آن دو، نیزه‌ای است که در دست چپ یکی از افراد قرار دارد و چوبدست یا عصایی با سری گرد در دست چپ فرد دیگر است. تعابیر مختلفی از این دو شخصیت مانند: ایزد، غلام، سرباز، الهه یا حاکمان محلی کوچک، نقل شده است. (همه شخصیت‌ها در این سنگ‌نگاره به روبه‌رو نگاه می‌کنند).

این سنگ‌نگاره دو کتیبه دارد که توسط هنینگ در سال ۱۹۵۲ میلادی رمزگشایی شده است. یکی از کتیبه‌ها دارای چهار و دیگری دارای پنج خط است، هر دو به خط آرامی خالص و بدون هیچ لهجه و گویشی نوشته شده‌اند. یکی از این کتیبه‌ها مابین اورودوس و فرد نزدیک‌تر به او در سمت چپ و دیگری کنار نفر آخر از سمت چپ قرار دارد.

تحلیل آیکونوگرافی

حاکم الیمایی در این نگارکند در حضور سه فرد دیگر که دارای جایگاه و مقام هستند، در قابی مستطیل شکل و با ترکیب‌بندی افقی نشان داده می‌شود. هنرمند این اثر در ترسیم افراد بر اساس اندازه و قامت آن‌ها جایگاه و مقامشان را تعریف می‌کند، و حاکم را بزرگ‌تر از دیگران، با حالتی لمیده و بدنی که از سمت راست تا مرکز، فضا را به خود اختصاص داده است، همراه با حلقه‌ای در دست ترسیم کرده است.

در سمت راست این اثر، فردی ایستاده که به نظر می‌رسد؛ ایزد بعل سامی با شاخ فراوانی در دست باشد و در سمت چپ این نگارکند نیز دو فرد نشسته بر کرسی تزیینی مشاهده می‌شود؛ که یکی از آن‌ها به نظر می‌رسد از طبقه جنگاوری است؛ و باید آتنا ایزدبانوی یونانی باشد، که با کلاه خود جنگی و نیزه‌ای در دست ترسیم شده است. نفر دیگر نیز به احتمال؛ ایزد بانوی ایرانی آناهیتا است، که کمی عقب‌تر با کلاهی از پرتوهای نور بر کرسی نشسته است.

در این قاب؛ حلقه در دست حاکم در نقطه طلایی قاب تصویر شده است، که از برآیند نیروهای بصری از اقطار در مرکز حلقه به تعادل رسیده است و نقطه عطفی را به واسطه‌ی نماد قدرت در صحنه ایجاد کرده است.

ریتم و بافت‌ها در نقوش سمت راست قاب، فشردگی بیشتری نسبت به سمت چپ دارند. استفاده از فضاها پر و خالی، قوس و منحنی‌های کلاه، خطوط عمودی نیزه و بالاتنه افراد نشسته نیز باعث توازن و تعادل بصری نسبت به دایره مرکزی حلقه شده است. این تمهیدات بصری از دید هنرمند، ناشی از روح حاکم بر جامعه الیمایی و فرهنگ التقاطی آن زمان است؛ که در خور توجه است.

طبق متن کتیبه حک شده در این اثر، هنینگ این حاکم را، اورودس چهارم یا پنجم طبق متن کتیبه آن « تصویر اورودوس است که تاج و تخت را برعهده گرفته است. » معرفی نموده است و بیشتر صاحب‌نظران و نویسندگان نظر او را تأیید کرده‌اند. هنینگ، اورودس را فرزند حاکم اعظم قوم الیمایی بلدوسا یا بعل دوشا در زمان پادشاهی ابرباسی معرفی می‌کند، که پس از مرگ ابرباسی، پسرش را بر تخت نشانده است و برای او نقش برجسته‌ای در سطح شمال شرقی صخره و مجسمه‌ای در گوشه‌ی شمالی این صخره همراه با دو کتیبه بنا کرده است (Vardanian, 1997: 15). برخی از صاحب‌نظران تنگ سروک را مکانی برای اعمال سلطنتی دانسته‌اند، اما هارماتا^{۱۱} از پژوهشگران این حوزه این مکان را محلی برای اعمال سلطنتی نمی‌داند و علت آن را نبود واژه MIK به معنای « شاه » بر روی کتیبه‌های تنگ سروک عنوان می‌کند؛ چراکه این واژه بر روی اکثر سکه‌های این قوم مشاهده شده است (واندنبرگ، شپپمن، ۱۳۹۳: ۷۸).

در این نقش برجسته، عناصر نمادین مورد بحث زیادی وجود دارد؛ یکی از این موارد شیء ای است که در دست اورودس قرار دارد و از این شیء هم به‌عنوان حلقه و هم نیم تاج نام‌برده شده است. اغلب صاحب‌نظران درباره این موضوع که این شیء حلقه است، اتفاق نظر دارند و آن را مانند حلقه‌های ایران باستان در مناطقی چون: نقش برجسته‌های کوران گون در ممسنی نورآباد، مهری از هفت‌تپه در دوره یعیلام میانی و حلقه‌های فلزی از نیایشگاه چغازنبیل، محوطه‌های ارجان بهبهان و جوبجی رامهرمز می‌دانند (نیاکان، افضل، ۱۳۹۶: ۹).

گیرشمن^{۱۵} این شیء را حلقه‌ای می‌داند که اورودس به سمت سه فرد دیگر حاضر در صحنه دراز کرده است. واندنبرگ و شپپمن آن را نیم تاج قلمداد کرده‌اند و آن را نشانه‌ای برای تاج‌گذاری به فرماندهان تحت



مرغ بهشتی می‌دانند (واندنبرگ، شپین، ۱۳۹۳: ۷۴)، در حالی که اشتاین آن‌ها را به وضوح عقاب دانسته است، و عقاب وسط که کوچک‌تر از دیگران است، با زینتی بر سر توصیف می‌کند (Henning, 1952: 155). به نظر می‌رسد این سه پرنده از نظر جنس و فرم بدن باهم تفاوت دارند که به احتمال حضور آن‌ها در این صحنه، نمودی از تفکر قومی و مذهبی قوم الیمایی را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که در این ترکیب، پرنده‌ی پایه‌ی سمت راست (از دید ناظر) شاهین، پرنده‌ی میانی مرغی تاجدار و پرنده‌ی قرار گرفته بر پایه‌ی سمت چپ (از دید ناظر) کبوتر باشد.

اگر نقش پایه سمت راست تخت شاهین باشد، در ایران قدیم، شاهین به‌عنوان مرغی خوش‌یمن شمار می‌رفته است و در افسانه‌های باستان، به‌عنوان مظهر آسمان تلقی می‌شده است (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۱۰). در اساطیر مهرپرستی، شاهین به‌عنوان پیک میان خورشید و با ایزد مهر در ارتباط است (کوپر، ۱۳۷۹: ۴۱۹). اگر به احتمال، پرنده پایه‌ی سمت چپ، کبوتر باشد، کبوتر در اسطوره‌های کهن به‌عنوان پیک ناهید (آناهیتا) شناخته می‌شود. کبوتر از یک سو با ناهید (زهره) و از سوی دیگر به‌عنوان مظهر مهرورزی با آفرودیت (رب النوع زیبایی در اساطیر یونان) مرتبط می‌شود (یاحقی، ۱۳۸۸: ۶۶۲) و اگر نقش پایه وسط تخت را مرغ تاج‌دار در نظر بگیریم؛ این پرنده به‌عنوان مظهر سلطه‌ی مؤنث یا زن بی‌باک شناخته می‌شود (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۴۸-۳۴۹)، که می‌تواند به‌عنوان نشانه‌ای از آتنا تفسیر شود.

در این نگار کند، فردی پشت سر اورودس، با چهره‌ای تمام رخ، ایستاده است. او دست چپ خود را پشت سر اورودس پنهان کرده است، به طریقی که انگار او را در آغوش گرفته است. درباره این فرد، نظرات مختلفی وجود دارد، برخی به دلیل این حالت دست او که پشت سر حاکم قرار گرفته، او را نیای اورودس معرفی کرده‌اند. برخی نیز به دلیل شیء ای که در دست این فرد قرار دارد و به احتمال شاخ فراوانی (کرونوکوپیا) باشد؛ او را خدای بعل (طبق اساطیر کرونوکوپیا به دست) نامیده‌اند. این شیء با عنوان بادبزن، مگس پران یا تاج گل نیز شناخته شده است.

کرونوکوپیا یک شاخ پهن است، که از آن میوه‌های زمینی بیرون می‌آید. این شاخ نماد خدایان، الهه‌ها و تجسم‌های بسیار سودمند است، که در اساطیر یونانی، زئوس در حال کودکی توسط بز به نام آمالیتا شیر می‌نوشد و به جای آن، زئوس یکی از شاخ‌های این بز را به صورت کرونوکوپیا درمی‌آورد، تا از هر آنچه اراده کند؛ پر شود (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۹۵). این شاخ در سنت یونانی و رومی نماد باروری و خوشبختی محسوب می‌شود (شوالیه، گبران، ۱۳۸۵: ۷).

اما طبق نظر برخی از محققین از جمله؛ واندنبرگ و شپیمان، این شیء بادبزن تلقی شده است. بر طبق این نظرات، می‌توان به این نتیجه رسید؛ که این شخص ممکن است نیای اورود یا یک ملازم و خدمتکار باشند. اما باید توجه داشت که نقش مایه‌های مشابه این شیء در جاهای مختلف و بر روی سکه‌ها، نقوش برجسته و در دست مجسمه‌هایی که از این قوم یافت شده است، که می‌توان احتمال اینکه این شیء نیز کرونوکوپیا باشد را قوی‌تر در نظر گرفت.

درباره خود فرد که کرونوکوپیا در دست دارد، صاحب‌نظران

حکومت توسط اورودوس می‌دانند (واندنبرگ، شپین، ۱۳۹۳: ۷۷). با توجه به نمونه‌های آثار مشابه این شیء، که از جاهای مختلف ایران به دست آمده است، به نظر می‌رسد این شیء همان حلقه قدرت باشد.

یکی دیگر از مواردی که در این اثر جلب توجه می‌کند، حالت لمبیده شخص حجاری شده در این نگار کند است. این حالت در دیگر سنگ‌نگاره‌های الیمایی؛ در نگار کند بردبت کوه تینا و سنگ‌نگاره‌ای از سوسن و سرخاب نیز مشاهده می‌شود. این الگو در اسناد شمایل‌نگاری دوره اشکانیان یکی از امتیازات پادشاهان در ضیافت آن‌ها به شمار می‌آید؛ که با حالت دراز کش و یا نشسته بر روی تخت با پای‌های تابنده بر یکدیگر تصویر می‌شده‌اند (Cohen, 2013: 119).

این حالت فرم از بدن به کرات در دوره اشکانیان دیده می‌شود و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در مجسمه‌هایی با الگوهای یونانی و رومی مشاهده نمود (Qaderi & Others, 2015: 47). به‌عنوان نمونه، سنگ‌نگاره‌ی هرکول در بیستون از این الگو پیروی می‌کند (تصویر ۲). اما نمایش با پای‌های ضربدری در این اثر را نمی‌توان از الگوهای بومی ایران دانست و می‌توان این الگو را از نفوذ بین‌النهرین در ایران و تأثیر آن بر فرهنگ الیمایی به شمار آورد (Salaris, 2014: 127).

از دیگر الگوهایی که در هنر اشکانیان مرسوم بوده است، موهای پف کرده، حجیم و فردار است. این مدل مو در همه‌ی نگار کندهای الیمایی نیز دیده شده است؛ موهایی که به سه دسته تقسیم می‌شوند؛ دودسته در روی گوش‌ها و یک دسته در بالای سر که در مورد حکمرانان و شاهان نیم تاج یا تاجی روی موها قرار دارد؛ مدل موی اورودوس نیز در این اثر از همین الگو پیروی می‌کند.

در دوره اشکانیان، در نواحی تحت سلطه یونانیان، سبک‌های مبلمان یونانی در میان طبقات حاکم رواج می‌یافت، اما همچنان شاهد سنت‌های پیشین هخامنشیان نیز بوده ایم. در نیمه‌ی اول فرمانروایی پارتیان، این تأثیر یونانی بیشتر بود، اما به تدریج کاهش یافته و سنت‌های پیشین بیشتر مورد توجه قرار گرفته است (موسوی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۲۲-۱۲۳).

در این اثر، اورودس را بر تختی تزینینی با سه پایه از طرح پرنده مشاهده می‌کنیم، که بر اساس بررسی‌هایی که تاکنون صورت گرفته است، این سه پرنده؛ باز، شاهین، عقاب، مرغ بهشتی یا کبوتر نامیده شده‌اند. واندنبرگ و شپین عقاب و پرنده‌ی وسط را با موهای مارپیچی را به احتمال یک



تصویر ۲. هرکول با الگوی لمبیده در بیستون دوره سلوکیان. (Ben-dov, Rojas, 2021: 238)



سیرینگ^{۲۲} از پژوهشگرانی است که این صحنه را تحلیل و تفسیر نموده است. او فردی را که از کلاهش پرتوهای نور ساطع شده را خدای خورشید میترا - هلیوس تفسیر می‌کند و این امر را به معنای ارتباط این قوم با زرتشتیان می‌داند. سیرینگ حضور دو خدای آناهیتا/آتنا و میترا/هلیوس را در این صحنه و در حال اعطای مقام شاهی به اورودس دانسته است؛ که آن‌ها پیاله در دست دارند و در ضیافت شاهی شرکت کرده‌اند. گیرشمن در ابتدا این دو فرد را از حاکمان محلی قوم الیمایی می‌دانست، اما مدتی بعد تغییر عقیده می‌دهد و آن‌ها را میترا و آناهیتا معرفی می‌نماید. فون گال اما، این دو فرد الهه‌های آرتیمیس و آتنا دانسته است و کالج نیز از آن‌ها به عنوان خدایان محلی نام برده است.

اشتااین اشاره به مذکر بودن این دو فرد دارد، و هنینگ و اتهایم و استیل^{۲۳} آن دو را از سپاهیان دانسته‌اند. دانستر^{۲۴} شخص اول را خدای خورشید و فرد دوم را الهه آتنا می‌داند، دووال نیز با این نظر موافق بوده است و آن‌ها را الهه‌های آرتیمیس و آتنا معرفی می‌کند. اما فرای هر دو نفر را مؤنث دانسته و نفر سمت چپ را آرتیمیس می‌پندارد. واندنبرگ و شیپمن نیز این دو را به عنوان خدایان محلی معرفی می‌کنند (واندنبرگ، شیپمن، ۱۳۹۳: ۷۷-۷۹).

اگر طبق اظهاراتی که گفته شد؛ یکی از این دو نفر آناهیتا باشد؛ او ایزد بانویی ایرانی، نماد باروری و سرچشمه همه آب‌های روی زمین است. آناهیتا را با تاجی زرین و هشت پر و هزار ستاره بر سر، جامه‌ای زرین بر تن، و گردنبندی زرین بر گردن تعبیر کرده‌اند (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۹۵). و اگر آرتیمیس در این صحنه نقش شده باشد؛ آرتیمیس که در میان رومیان با نام دیانا شناخته می‌شود، در اساطیر یونانی مظهر یکی از الهه‌های المپی و دختری کینه‌توز و کماندار است (همان: ۳۹۲)، او وظیفه باروری زمین و جانوران را بر عهده دارد و ممکن است با نیزه‌ای بلند یا کوتاه تفسیر شود (هال، ۱۳۸۷: ۳۱۷). آتنا اما ایزد بانوی جنگ، صلح، فعالیت‌های صنعتی، علمی و حامی دختران ریسنده، بافنده و گلدوز است (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۹۰). او الهه برتر یونان باستان و الهه نگهبان و جنگجویی است که کاملاً مجهز متولد شده است (هال، ۱۳۸۷: ۳۱۶). اما میترا یا مهر به معنای عهد و پیمان و یکی از سه ایزد ایرانی در دوره هخامنشیان قلمداد می‌شود. در اساطیر ایرانی او با بازوهای توانا، همراه با سپری سیمین و زره‌ای زرین توصیف شده است. (بلخاری قهی، ۱۳۹۸: ۸۹) او نظم و راستی را حفظ می‌کند (کوپر، ۱۳۷۹: ۴۵۹-۴۶۰). الهه نانایا نیز با جنگ، باروری، خرد و آب مرتبط است. (سعدی نژاد، ۱۴۰۰: ۴۵) با توجه به این اظهارات و مقایسه این دو فرد با تصاویر سوری-بین‌النهرین و حتی برخی از سکه‌های الیمایی، می‌توان این دو را خدای خورشید (میترا) و الهه آتنا - آناهیتا بدانیم که هنوز هم جای ابهام در این باره وجود دارد. اما باید به این نکته اشاره کنیم؛ که تاجی که فردی سمت چپ بر سر دارد، منحصرأ تاج شعاع دار میترا یا دیگر خدایان نیست. از این تاج پر دار که به گلوله‌های کوچک ختم می‌شود، انسان‌ها نیز بر سر داشته‌اند. به عنوان نمونه، آنتیوخوس در نقش برجسته آنتیوخوس و (آپولون-میترا) در نمرودداغ و تاج مهرداد کالینکوس (تصویر ۳) شباهتی مشخصی با این کلاه دارد (واندنبرگ، شیپمن، ۱۳۹۳: ۷۹).

اظهارات متعددی داشته‌اند، هانسمن او را خدای سامی بعل^{۱۶} همراه با شاح فروانی در دست پنداشته است.

اشتااین، او را خدمتکاری می‌داند، که پشت سر اورودس ایستاده است. هنینگ و اتهایم^{۱۷} نیز او را یک سپاهی می‌پندارند. گیرشمن در ابتدا او را یک حکمران دانسته، اما بعدها در این باره تغییر عقیده داده است. واندنبرگ و شیپمن، او را به احتمال جد شاهزاده معرفی می‌کنند؛ که باحالی حمایت گر و دلگرم کننده، دستش را روی شانه اورودس نهاده است. فون گال^{۱۸} از آن به عنوان خرد فره وشی (خورنه^{۱۹}) نام می‌برد، و دووال^{۲۰} نیز استدلال فون گال را پذیرفته است (واندنبرگ، شیپمن، ۱۳۹۳: ۸۰-۸۱). کالج^{۲۱} او را یک ایزد محلی می‌داند (روحانی، ۱۳۹۶: ۶۷-۶۸). اما به طور کلی ممکن است ایزدی که در این نقش برجسته که به احتمال کرونوکوپیا در دست دارد، به عنوان خدای بعل شناخته شود، و یکی از شخصیت‌های الهی در این صحنه باشد که با به آغوش کشیدن اورودس، اعلام حضور می‌نماید و به نظر می‌رسد بر دو خدای دیگر برتری داشته است.

درباره دو فرد دیگر در این نگار کند که در سمت چپ صحنه تقریباً مشابه هم نشسته‌اند، اظهار نظرها و بحث‌های بسیاری وجود دارد و هنوز به طور قطع هویت این دو فرد مشخص نشده است. اما محققان بر اساس نشانه‌هایی که در این دو شخصیت، به خصوص در نوع کلاه و لباس آن‌ها مشاهده می‌کنند؛ احتمال می‌دهند، که این افراد؛ ایزد، غلام، الهه، رعیت، سرباز یا حاکمان محلی کوچک باشند.

فرم نشستن هر دو، پیاله‌هایی که در دست راست خود دارند، مدل مو و لباس آن‌ها، فرم قرارگیری دست‌ها و پاها، و احتمال اینکه هر دو سیل داشته باشند، نیز وجود دارد. اما نشانه‌های معناداری نیز بر این دو فرد نقش شده است؛ که می‌تواند عصا یا گرز و نیزه در نظر گرفته شود. فردی که کلاه خود بر سر دارد؛ به احتمال آتنا ایزد بانوی یونانی است و به یقین در دست او نیزه ای است، که نواری بر آن بسته شده است. اما شیء در دست فرد دیگر که احتمال می‌رود آناهیتا ایزد بانوی ایرانی باشد، را می‌توان گرز یا سری گرد در نظر گرفت. این شیء را اگر گرز در نظر بگیریم؛ گرز ابزار جنگی باستانی است، که در بین‌النهرین، در دوره پیش از سلسله نیمه اول هزاره سوم پیش از میلاد، سر گرزهایی از سنگ مرمر با کنده کاری به صورت شیر یا ملکه‌ی شیر می‌ساختند. گرز سلاح ایشتار در نقش او به عنوان الهه جنگ و همچنین دیگر خدای بین‌النهرینی (شمش) بوده است (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۸۱). گرز سلاح هراکلس نیز به شمار می‌آید (شوالیه، گبران، ۱۳۸۵: ۷۱۲).

تفاوت دیگر در کلاه این دو فرد است، که یکی شبیه به کلاه خود و دیگری کلاهی با یازده تشعشع از خورشید است، که می‌تواند کمک زیادی در شناخت هویت این دو فرد ارائه دهد. اما با توجه به اینکه صورت این دو فرد آسیب دیده است، بحث در مورد اینکه این افراد دارای چه جنسیتی هستند، در جای خود باقی می‌ماند.

صاحب نظران این دو فرد را، آرتیمیس، نانایا و آتنا که از مهم‌ترین خدایان هستند؛ که در کنار بعل و (به احتمال) یکجا در مجموعه تنگ سروک حضور داشته‌اند، می‌دانند (Sevelaurianne, 2014: 270).

در خدمت قدرت محلی هستند. تقریباً در همه صحنه‌های برج مانده از این قوم شخصیت‌هایی نشان داده شده؛ که مفهوم تشریفاتی، ادای احترام و اعطای منصب دارند (Genito, 2022:6).

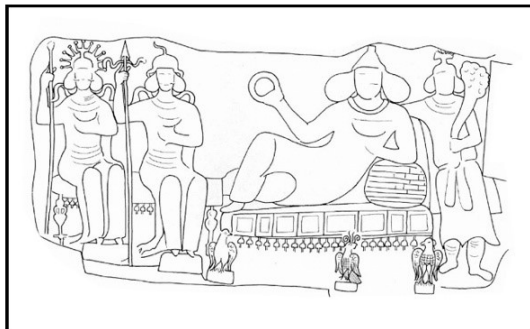
در اثر مورد پژوهش، ورودس باحالتی لمیده نقش شده است. حالت لمیده یا درازکش افراد در آثار هنری ایران، بعد از حضور یونانی‌ها آغاز می‌شود. دراز کشیدن صاحب منصب در دوره اشکانیان معمول و مسئله‌ای سیاسی به شمار می‌آید و به نمادی از قدرت سلطنتی برای آن دوران محسوب می‌شود. اشکانیان با برپایی ضیافت‌های سلطنتی نشانه برتری یا استبداد شاه را به رخ می‌کشاندند (Cohen, 2013:119).

اشکانیان در ادای احترام به مذاهب بیگانه بی‌نظیر بودند و ادیان مختلف در کشور آن‌ها آزاد بود (مشکور، ۱۳۶۳، ۷۶) و نقوش صخره‌ای بیشترین جنبه‌های تبلیغاتی و سیاسی را برای آن‌ها داشت.

اشکانیان در ابتدا به دلیل معاشرت با قوم داهه و سک‌ها، به پرستش مظاهر طبیعی مانند آفتاب، ماه و ستارگان روی آورده بودند. اما پس از هم‌نشینی با یونانی‌ها و سلوکی‌ها، به پرستش انواع اربابان یونانی و خدایان ایشان گرایش پیدا کردند. علاوه بر این، برخی از آن‌ها به کیش زرتشت نیز متمایل شدند، چنانکه بلاش اول روی به گردآوری اوستا آورده بود. با این مقدمه، دین اشکانیان آمیزه‌ای از آیین‌های مختلف به شما می‌آید (رضایی، ۱۳۷۸: ۳۱۰).

در میان اقوام الیمایی نیز در این دوره، وجه خاص مذهبی در کنار مقام شاهی مشاهده می‌شود. کاهنان با نوارهای بلند تاب‌دار بر روی شانه‌های چپ خود تصویر می‌شوند. این نوارها در برخی پیکره‌های مذهبی هترا و پالمیرا نیز مشاهده شده است، که ممکن است نشان‌دهنده ورود این نوع پوشش روحانی از بین‌النهرین به این منطقه باشد (محمدی‌فر، خونانی، ۱۳۹۶: ۱۶۹).

در این نقش برجسته، دو فرد نشسته نیز، نوارهایی بر روی شانه‌های خود دارند که می‌توان در بعد مذهبی شخصیت آن‌ها تأمل کرد. اما درباره‌ی جنسیت این دو فرد نشسته ابهام وجود دارد، از این دو فرد، به‌عنوان دو زن، دو مرد با یک زن و یک مرد نام‌برده شده است. ارنی هیرنیک اما اعتقاد بر مذکر بودن این دو فرد دارد و احتمال می‌دهد که ردی از نقش سبیل بر صورت آن‌ها باقی مانده باشد. این نظر بر اساس تفسیر وان‌دنبیگ و شیپمن و طرحی که اریک اسکمینز از آن‌ها ترسیم



تصویر ۴. تنگ سروک - شاهزاده اردوس الیمایی طرح از اسکمینز. (iranicaonline.org)

به نظر می‌رسد؛ فرد سمت چپ در این نگار کندن آناهیتا ایزد بانویی زرتشتی باشد و نقش او در این مراسم به نشانه احترام حاکم به این مذهب و مردمان پیرو او باشد. فرد دیگر کلاهخود بر سر نیز را می‌توان آتنا ایزد بانوی یونانی با نیزه‌ای در دست تعبیر نمود، که نقش او نیز در این صحنه ادای احترام حاکم به این ایزد بانو و پیروان او بوده است. تفسیر (تحلیل آیکونولوژیک)

هنر پارتی هنری است با رنگ و بوی اکسپرسیونیسم و آرایش‌های رنگارنگ در خلق آثار است. این هنر، وارث هنر هخامنشیان با تفاوتی در روش ترسیم انسان‌ها از دید روبرو است. این هنر به معنای هنری درباری و پطرطرات است؛ که در آن ذائقه و سلیقه مردم ساده نیز به نمایش گذاشته می‌شود. این هنر، با وجود آنکه در ترسیم اولیه و ساده نقش می‌شود، اما تمایل به عظمت دارد و نمایانگر افکار و باورهای آن دوران، الهام گرفته و ترکیبی است؛ از ویژگی‌های هنری و بومی ایرانی با ویژگی‌های هنر بین‌النهرین، سوریه، آسیای صغیر و یونان، که مستقیماً در هنر پارتی تأثیر گذاشته‌اند، است (شاه حسینی، ۱۳۵۶: ۷۶-۷۷).

اشلومبرژه^{۲۵} با اشاره به اینکه آثار پارتیان دارای دو ویژگی تمام رخ‌نمایی و روح باوری است، این هنر یونانی- ایرانی را از نمرود داغ تا رود گنگ را در مقابل هنر یونانی- رومی قرار می‌دهد. رستوزف^{۲۶} نیز با تأکید بر این ویژگی‌ها؛ مذهبی بودن، قلم‌پردازی و واقع‌گرایی را نیز به آن افزوده است.

در دوره اول هنر پارتی، سبک‌های سنتی ایرانی و گرایش‌های هلنیستی به موجودیت خود ادامه می‌دهند. در مرحله دوم این هنر، که از به تخت نشستن مهرداد دوم آغاز می‌شود و تا پایان عصر اشکانی ادامه می‌یابد، هنر ایران از دوراوریوس و پالمیرا تا پایتخت تابستانی آن‌ها در نیسآ را شامل می‌شود؛ که تغییرات عمیق عناصر و تکیه بر سنن قدیمی برای رهایی از رسوم هلنیستی از ویژگی‌های این دوره از هنر پارتی محسوب می‌شود (دیگران، ۱۳۹۰: ۳۴-۳۵).

الیماییان در به تصویر کشیدن شخصیت‌ها در نقش برجسته‌های خود بسیار ساده و ابتدایی ترسیم عمل نموده‌اند، بدون حداقل فرم دهی و کاملاً از روبرو، سلسله مراتبی و بی‌حرکت که بیانگر یک نمونه سرباز



تصویر ۳. تاج مهرداد یکم کالینکوس همراه با هرکول. (wikipedia.org)



ایزد بعل شناخته است، تنها یکی از شخصیت‌های الهی که در آنجا با آغوش کشیدن پادشاه الیمایی اورودوس اعلام حضور می‌کند، و از دید او این مسئله را از این جهت می‌تواند مورد بررسی قرار گیرد که خدای آسمان بعل اولویت داشته است، بر دو خدای دیگر که در صحنه حضور دارند (Hansman, 1985: 238).

در کتیبه‌های الیمایی، از الهه آتنا و بعل به صراحت به عنوان مهم‌ترین خدایان الیمایی نام برده شده است. و وجود صحنه‌های پرستش بیت ایل (خدای خانه) در میان دیگر نگارنده‌های تنگ سروک و استفاده از نام بعل به عنوان خدای مذکر (Sevelaurianne, 2014: 271) به ما کمک می‌کند؛ که این شخص شاخ فراوانی به دست را بعل در نظر بگیریم.

به نظر می‌رسد مضمون این نگار کند صحنه اعطا، نشان دادن یا ستاندن منصب شاهی را نشان می‌دهد. صحنه‌های تاج ستانی پادشاهان در دوران یونانی مآبی به شدت تحت تأثیر سنت هلنیستی قرار دارد، به این معنا که در آن‌ها خدایان به صورت کاملاً انسانی نقش می‌شوند. این رسم تا پایان دوره ساسانی نیز استمرار می‌یابد، که نمونه‌ی آن را می‌توان در دوره اشکانیان در مجسمه هرکول-بهرام از میان رودان (۴۶ سلوکی / ۱۵۰ م.) در زمان بلاش چهارم اشکانی (۱۴۷-۱۴۸ / ۱۹۰-۱۹۱ م.) مشاهده نمود. همچنین تصویر خدایان بر روی سکه‌های کوشانی و خدایان حاضر در کنار حاکم محلی الیمایی در تنگ سروک از این نوع است، که همگی به صحنه‌ها یا کتیبه‌های پادشاهان تعلق دارند و دارای کاربردی کاملاً سیاسی هستند. نکته بسیار مهم اما این است که در این دوره نسبت به قبل پادشاهان و خدایان در مرتبه‌ای برابر با هم به تصویر درآمده‌اند.

در دوره یونانی مآبی، با توجه به رسم اسکندر و جانشینان او که خود را از تبار الهی و قابل پرستش معرفی می‌کردند، ایده پادشاهان الهی رواج می‌یابد. این ایده رسمی مصری-مقدونی بود که با ورود اسکندر به مصر مورد توجه قرار می‌گیرد و در میان جانشینان او، به ویژه بطالسه و سلوکیان، استمرار می‌یابد. برخلاف برخی از دیدگاه‌ها درباره‌ی استقرار ایده‌ی سنتی پادشاهان در ایران باستان، مدارک تاریخی نشانگر تأثیر این

سنت در ایران است (پیغمبری، ۱۳۹۸: ۶۲-۶۳).

صحنه‌ای که در این نگار کند به تصویر کشیده شده است، با مضمون‌های مختلف تفسیر شده است. معمولاً، این نقوش نمایانگر تعویضات پادشاهان و شاهزادگان می‌باشند، ارنی هیرنیک اما این ایده را مطرح می‌

کرده (تصویر ۴)، است، گفته شده است. او سیل فرد دوم را تأیید می‌کند، اما این احتمال را نیز مطرح می‌کند، که رد سیل می‌تواند؛ ناشی از شکستگی سطح سنگ یا یک تصور غلط از هاله نور و تابش آفتاب باشد. پژوهشگران دیگری نیز بر وجود ریش در صورت این دو فرد اشاره کرده‌اند. هیرنیک نیز اشاره به چهره‌های مستطیلی هر دو فرد دارد و بر این اساس می‌توان ریش‌های تقریباً مربع شکلی بر صورت آن‌ها را تصور کرد. اما فون گال این نظریه را درباره‌ی مرد بودن آن‌ها نمی‌پذیرد و آن دو را به عنوان غلام یا جنگجو معرفی می‌کند.

هیرنیک فردی که دارای هاله نور است را زن نمی‌داند. بنابراین همان‌طور که فون گال اظهار می‌دارد، او نمی‌تواند آرتمیس باشد. اما در مورد این که آن مرد جنگجو، غلام یا یک خدای خورشید است را نمی‌تواند با قطعیت درباره‌اش نظر بدهد، و علت آن را سطح بسیار آسیب‌دیده و خراب شده سنگ می‌داند (Haerinc, 2003: 224-225).

سیریک اما درباره‌ی هویت این دو فرد معتقد است؛ که شخصیت دوم نماینده آناهیتا/آتنا است، بدین ترتیب پیوندی زرتشتی را با هنر آن‌ها پیشنهاد می‌کند. با این حال، هیچ منبع باستان‌شناسی این را که الیماییان الوهیت را با عنوان ایزد بانوی زرتشتی می‌پرستیده‌اند، ارائه نمی‌دهد. او نقش فرد رخسند در این نقش برجسته را به احتمال فراوان، نشان‌دهنده خدای خورشید می‌داند؛ اما اینکه اشاره به کدام خدا دارند، هنوز نامشخص است. خدای خورشید در قدیم در دوران باستانی عیلام (ناهوته) نام داشت؛ که با اینوشیناک خدای اصلی شوش اشتراکاتی داشته است و همتای او در بین‌النهرین، خدای خورشید سامی (شمش) بوده است. اما هانسمن تأکید می‌کند که اهمیت میترا در دین ایرانیان بسیار زیاد بوده است. اگرچه مواردی که به صراحت به او اشاره می‌کنند، بسیار اندک است. اما با این حال، شناسایی نقش برجسته میترا در یکی از نقوش صخره‌ای در تنگ سروک جای تردید دارد (Hansman, 1985: 234-236).

در سمت راست این نگار کند، فردی ایستاده نقش شده است؛ که شیء ای در دست خود دارد، و به نظر می‌رسد که این شیء کرونوکوپیا باشد. اما هنوز درباره‌ی هویت این فرد به نظر قطعی داده نشده است. مشابه شیء، در دست این فرد، از همین دوره در منطقه‌ی بردنشانده، پیکره‌ای مفرغی است که توسط گیرشمن یافت شده است. گیرشمن این شیء را در مقایسه با فرد پشت سر او دودوس در نگار کند تنگ سروک، کرونوکوپیا (شاخ فراوانی یا شاخ خوشبختی) دانسته است.

فون گال نیز در این نگار کند شخص شاخ فراوانی به دست را فره وشی می‌داند، که شاه را در حضور آرتمیس و آتنا همراهی می‌کنند.

شاخ فراوانی در آثار هلنی، اشکانی و حکومت‌های مستقل نه تنها در دست ایزدان و ایزدبانوان قرار می‌گرفته، بلکه این شاخ را افراد بلندمرتبه در جامعه نیز در دست داشته‌اند. یک نمونه رومی از آن مربوط به سده‌های اول میلادی، پشت سکه‌ای از گالیگولا (تصویر ۵) است که شاخ فراوانی در دست سه خواهر او قرار گرفته است (روحانی، ۱۳۹۶: ۶۷).

هانسمن این فرد را که با کرونوکوپیا تصویر شده است، به عنوان



تصویر ۵: سکه کالیگولا و روم، سده اول میلادی. (coinweek.com)



مردم تحت حکومت خود، و بر پایه‌ی باورها و مذاهب مختلف حاکم بر جامعه، حلقه‌ی قدرت و منصب خود را در حضور خدایان سامی، یونانی و ایرانی نمایان می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نگار کند واژه‌ای است که اخیراً بجای نقش برجسته صخره‌ای به کار می‌رود.

2. C.A. Debode.
3. M.A. Stein.
4. W.B. Henning.
5. L. Vanden Berghe.
6. K. Schippmann.
7. D.T. Potts.
8. J. Hansman.
9. E. Haerink.
10. Philostratus.
11. Cesare Ripa.
12. A. Warburg.
13. E. Panofsky.
14. J. Harmatta.
15. R. Ghirshman.
۱۶. از نظر ریشه‌شناسی، واژه «بعل» به معنای خداوندگار است، بعل رب النوع باران و باد نیز به شمار می‌آید (گرمال، ۱۳۷۶، ۹۱-۹۶).
17. F. Altheim.
18. H. Van Gall.
۱۹. خورنه، نوری به نمایندگی قدرت اهورامزدا که با پادشاهان دادگر ایرانی همراه است (گیرشمن، ۱۳۷۰، ۳۴۷).
20. E. De Waele.
21. M. Colledge.
22. H. Seyrig.
23. R. Stiel.
24. J.M. Dentzer.
25. D. Schlumberger.
26. M. Rostovtzeff.

فهرست منابع فارسی

- افهمی، رضا؛ فربود، فریناز و فتحی، لیدا (۱۳۹۰). طراحی پوشاک ایران در دوران اشکانیان (پارتیان) (مطالعه بر روی الگو، برش و دوخت لباس)، نگره، ۱۷(۶)، ۳۱-۴۵.
- بلخاری قهی، حسن، ۱۳۹۸، اسرار مکنون یک گل، تهران، فرهنگستان هنر.
- پانوفسکی، اروین، ۱۳۹۶، معنا در هنرهای تجسمی، ترجمه ندا اخوان اقدم، تهران، چشمه.
- پیغمبری، حمیدرضا (۱۳۹۸). بررسی مبانی ایدئولوژیک یک صحنه تاج ستانی از ایزدان در هنر ایران باستان، مطالعات باستان‌شناسی، شماره ۱۱۱۲، ۵۷-۷۶. <https://doi.org/10.22059/jarcs.2019.73099>
- رضایی، عبدالعظیم، ۱۳۷۸، تاریخ ده هزار ساله ایران، جلد اول، تهران، نشر دُر.

کند که این عمل را می‌توان به‌عنوان یک مراسم تشریفاتی سکولار نیز نظر گرفت. عده‌ای نیز باور دارند که در مفهوم مذهبی، مانند این اثر، اورودوس نشان از قدرت خدایان را دریافت می‌کند (Haerink, 2003:223)، اما به‌طور کلی به نظر می‌رسد در این صحنه، اورودوس حلقه اعطای منصب را در حضور سه خدای سامی، یونانی و ایرانی به‌عنوان نشانه‌ای از احترام به هر سه مذهب نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

با توجه به نقشمایه‌های موجود در این اثر؛ با صحنه‌ای بر پایه‌ی تفکرات مذهبی، سیاسی و تبلیغاتی روبرو هستیم. همانطور که در متن اشاره شد، در این اثر اورودوس حاکم الیمایی مشاهده می‌شود، او پسر کاهن اعظم دوره الیمایی و در دوره‌ی پادشاهی ابرباسی می‌باشد، که پس از مرگ او، بر تخت شاهی این سرزمین نشسته است. او از دوره‌ی دوم حکومت الیماییان است، دوره‌ای که پادشاهان اشکانی بر مناطق محلی تحت سلطه‌ی خود افرادی از خاندان اشکانی را به حکمرانی منسوب می‌کرده‌اند، به همین سبب در این اثر شاهد نمودهای بیشتری از هنر اشکانیان هستیم.

در این نگار کند، علاوه بر اورودوس، سه فرد دیگر نیز حضور دارند، که درباره‌ی هویت آن‌ها اختلاف نظرهایی وجود دارد. فرد سمت راست ایستاده پشت سر اورودوس شیء‌ای در دست خود دارد که با توجه به آثار مشابه آن، که از مناطق مختلف الیمایی به دست آمده است و نمایانگر شاخ فراوانی هستند، این شیء نیز باید، شاخ فراوانی در نظر گرفته شود. این شاخ که از نشانه‌های بعل خدای سامی است، به نظر می‌رسد به سبب تفکرات مذهبی در این دوره، این فرد همان ایزد بعل سامی باشد، که با قرار دادن دست خود پشت سر اورودوس از او حمایت می‌کند.

دو فرد دیگر نشسته در سمت چپ صحنه نیز با توجه به نشانه‌های حاضر در نقش آن‌ها، شخصی که کلاه خود به سر و نیزه در دست دارد، به نظر می‌رسد آتنا، ایزدبانوی یونانی است و آنکه تاجی با تشعشعات خورشید بر سر نهاده است، به احتمال آناهیتا، ایزدبانوی ایرانی است؛ که در میان زرتشتیان از اهمیت و جایگاه والایی برخوردار است. در این اثر، سه پایه تختی که اورودوس بر آن لمیده است نیز جای تامل دارد. به نظر می‌رسد؛ پرند پایه سمت راست شاهین باشد. شاهین پیک خورشید است و در باورهای میترائی جایگاه ویژه‌ای دارد. پرند پایه وسط را اگر مرغ اساطیری تاج دار در نظر بگیریم، مرغ تاجدار نشانه زن بی‌باک است، که به احتمال به نشانه‌ای از آتنا در اینجا حضور دارد. نقش پرند پایه سمت چپ نیز به نظر کبوتر است. کبوتر از پرندگان است که منطقه خوزستان زیاد دیده می‌شود و مجسمه‌های بسیاری از این پرند، در این منطقه یافت شده است. شاهین و کبوتر هر دو از پرندگان خورشیدی و کبوتر نیز نمادی از ناهید (آناهیتا) به شمار می‌آید.

این اثر، با تأثیرپذیری از تفکرات، هنر و فرهنگ‌های بین‌النهرین، عیلام، یونان، و ایران همراه با عناصر و نقش‌مایه‌های بومی که در باورها و عقاید الیماییان شکل گرفته، تصویر شده است، و به نظر می‌رسد به‌عنوان یک صحنه تبلیغاتی و سیاسی برای پادشاهی است که باهدف جلب نظر

DOI:10.1108/09513570910980454

Eyles, John. Peace, Walter (1990), *Signs and Symbols in Hamilton: An Iconology of Steeltown*, *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 72(2/3), 73-88. <https://doi.org/10.1080/04353684.1990.11879604>

Haerincx, Ernie. (2003), *Again On Tang-I Sarvak II, Ne-Side. Goddesses Do Not Have Moustaches And Do Not Wear Trousers*, *Iranica Antiqua*, 38, 221-245. DOI: 10.2143/IA.38.0.140

Hansman, J. (1985). *The Great Gods of Elymais. Acta Iranica: Papers in Honour of Professor Mary Boyce*, 24(1), 229-246.

Henning, W.B. (1952), *The Monuments and Inscriptions Of Tang-I Sarvak*, *Asia Major*, 2, 151-178.

Holly, Michael Ann (1981), *The Origin And Development Of Erwin Panofsky's Theories Of Art*, A Thesis Presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University in Partial Fulfillment for the Degree of Doctor of Philosophy, University Microfilms International.

Qaderi, Alireza & K. Nadooshan, Farhang & Mousavi Kouhpar & Seyyed Mehdi & Neyestani, Javad. (2015) *The Influence Of Greek Aesthetic Characteristics on Parthian Sculpture: A Review On The Evolution Of The Parthian Art*, *Intl J. Humanities*, 22 (2), 53-85.

Salaris, Davide. (2014) *Space and Rite in Elymais*, A Thesis Submitted In Fulfillment Of The Requirements For The Degree Of Master Of Arts, Faculty of Arts and Social Sciences University of Sydney.

Sève Laurianne, Martinez. (2014), *Les Sanctuaires Autochtones Dans Le Monde Iranien D'époque Hellénistique*, *Topoi*, 19(1), 239-277. <https://doi.org/10.3406/topoi.2014.2536>

Vardanian, R. (1997), *A Propos De La Datation De Tang-I Sarvak II*, *Extrait D'Iranica Antiqua*, Xxxii, 151-161.

Genito, Bruno. (2022), *L'Iran Antico: Nesi E Diversità Tra Mediterraneo, Asia Centrale E Cina*, *Dialoghi Mediterranei*, www.Istitutoeuroarabo.It/Dm/Liran-Antico-Nessi-E-Diversita-Tramediterraneo-Asia-Centrale-E-Cina/, 1-9.

Cohen, Charlotte Lerouge. (2013), *Le Banquet Des Arsacides D'après Les Sources Grecques*, *Le Banquet du monarque dans le monde antique*, Catherine Grandjean, Christophe Hugoniot et Brigitte Lion (dir.), Presses universitaires de Rennes, www.pur-editions.fr.

فهرست منابع تصویری

Ben-Dov, Jonathan, Rojas, Felipe. (2021), *Afterlives of Ancient Rock-cut Monuments in the Near East*, Boston: Brill.

[https://www.iranicaonline.org/articles/tang-e-sarvak-1#prettyPhoto\[content\]/0/](https://www.iranicaonline.org/articles/tang-e-sarvak-1#prettyPhoto[content]/0/)

<https://coinweek.com/monster-the-coinage-of-caligula/>

[https://fa.wikipedia.org/wiki/مهرداد_یکم_\(پادشاه_کوماژن\)](https://fa.wikipedia.org/wiki/مهرداد_یکم_(پادشاه_کوماژن))

روحانی رانکوهی، سیده مانا (۱۳۹۶)، *شاخ فراوانی در هنر الیمایی، پژوهش در هنر و علوم انسانی*، ۲۱(۲)، ۶۱-۷۲.

سعدی نژاد، مانیا (۱۴۰۰)، *الهه نانا و شاهنشاهی کوشانیان: ردپای میانرودانی و ایرانی، ترجمه باقر فاضلی، ایران ورجاوند*، ۴۷(۴)، ۴۳-۵۰.

شاه حسینی، ناصرالدین، ۱۳۵۶، *تمدن و فرهنگ ایران از آغاز تا دوره ی پهلوی، تهران، نشر دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران.*

شوالیه، ژان، گربران، آرن، ۱۳۸۵، *فرهنگ نمادها، جلد چهارم، ترجمه سودابه فضایی، تهران، جیحون.*

عبدی، ناهید، ۱۳۹۰، *درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه ها و کاربردها، تهران، سخن.*

کوپر، جی.سی، ۱۳۷۹، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد.*

گریمال، پیر، ۱۳۷۶، *اسطوره های خاورمیانه، ترجمه مجتبی عبدالله نژاد، مشهد، ترانه.*

گیرشمن، رومن، ۱۳۷۰، *هنر ایران در دوران پارتنی و ساسانی، ترجمه بهرام فره وشی، تهران، علمی فرهنگی.*

محمدی فر، یعقوب و خونانی، علیرضا (۱۳۹۶)، *مروری بر مطالعات الیمایی، پژوهش های باستان شناسی ایران*، ۱۲(۷)، ۱۵۱-۱۷۴. Doi: 10.22084/NBSH.2017.7876.1535

مشکور، محمد جواد، ۱۳۶۳، *تاریخ ایران زمین از روزگار باستان تا انقراض قاجاریه، تهران، اشراقی.*

موسوی، مطهره؛ پورمند، حسنعلی و کریمی فرد، لیلا (۱۳۹۹)، *بررسی نقوش و سیر تحول آن ها در تخت های ایرانی دوران باستان، نگره، نصری، امیر، ۱۳۹۷، تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل شناسی، تهران، چشمه.*

نیاکان، لیلی و رضوانی، سحر (۱۳۹۶)، *بررسی حلقه های قدرت در دوران ایلامی، باستان شناسی، مطالعات ایلام شناسی*، ۱۲(۱)، ۱-۲۶.

واندنبرگ، لوئی، شیبین، کلاوس، ۱۳۹۳، *نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی، ترجمه یعقوب محمدی فر و آزاده محبت خو، تهران، سمت.*

هال، جیمز، ۱۳۸۷، *فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.*

هزبری نویری، علیرضا؛ مرادی، نورالله؛ خادمی ندوشن، فرهنگ و موسوی کوهپیر، مهدی، *نگارکند الیمایی خنگ اژدر ۲ و مقایسه آن با دیگر نگارندهای الیمایی، باغ نظر، شماره ۲۵، سال دهم، تابستان ۱۳۹۲، صص ۵۹-۶۸.*

یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸)، *فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.*

فهرست منابع لاتین

Dabrowa, Edward. (1998), *Zeugnisse zur Geschichte der parthischen Elymais und Susiane*, in: J. Wiesehofer (ed.), *Das Partherreich und seine Zeugnisse. Beitrage des Internationalen Colloquiums, Eutin (27-30 Juni 1996)*, Stuttgart, 417-424.

Davison, Jane. (2009), *Icon, iconography, iconology Visual branding, banking and the case of the bowler hat*, *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, 22(6), 883 - 906.



An Iconological Examination of the Significance Within the Tang-e Sarvak Rock Petroglyph Two (Northeastern Facade)

Sima Bavari^{*1}, Hassan Bolkhari Ghahi², Bahman Namvar Motlagh³

¹ PhD student of Art Research, Department of Art, Kish International Campus, University of Tehran, Kish, Iran.

² Professor, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

³ Associate Professor, Department of French and Latin Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

(Received: 2023-09-27, Accepted: 2024-06-12)

Elymais constituted an autonomous governing entity characterized by a distinctive artistic expression during the Parthian epoch. The precise delineation of the territorial expanse under the sway of this tribal authority has remained elusive to date, owing to the persistent fluidity of boundaries. However, in broad terms, the jurisdiction of this regional administration can be ascertained as extending from the northern and western reaches of Khuzestan to Chaharmahal and Bakhtiari Province, eastward to Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad province, and southward to the Persian Gulf. Among the most significant and notable artifacts attributable to this culture are the distinctive rock engravings, or petroglyphs, located in the Zagros (Bakhtiari) mountains. These petroglyphs depict scenes pertaining to the political and religious activities of kings, princes, and local rulers of this society, showcasing a unique manifestation of Parthian artistry. A notable ensemble of such petroglyphs can be observed at Tang-e Sarvak, situated to the north of Behbahan city and in Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad province. These works, dating back to the first through third centuries AD, were unearthed and initially introduced to the scholarly community by the 19th-century Russian explorer, Baron Si Dubaud. Within this intricate composition, situated at the uppermost tier to the northeast, we encounter a standalone rock bearing the carved likeness of an Elymais prince. This tableau is replete with depictions of human and animal figures, intertwined with decorative elements, all flanked by two inscriptions rendered in both four and five lines of Aramaic script, devoid of any discernible regional accents or dialectical distinctions. Its temporal origin is firmly rooted in

the second century AD. The task of decoding these inscriptions was undertaken by Henning in the year 1952. According to the textual content of these inscriptions, the central figure in the tableau is identified as Prince Erodos of Elymais, who is depicted grasping a ring in his hand. Within this composition, Erodos reclines upon an ornate throne supported by bases adorned with motifs that appear to bear semblance to eagles, mythological fowl, and doves. Accompanying these motifs are three figures that are posited as representations of deities, likely pertaining to Semitic, Greek, and Persian pantheons. This relief, characterized by its simplicity and lack of intricate detailing, comprises motifs imbued with symbolic significance, the true meaning of which lies concealed within. Hence, the inquiry into the underlying import of these motifs within this artwork seeks to discern the cognitive and visual paradigms inherent to this society. This investigation adopts an iconological approach, drawing from Erwin Panofsky's method, with the aim of unraveling the latent meanings of the work across multiple dimensions of thought, culture, politics, religion, and art within Elymais society. This research proceeds through three successive levels of analysis: the pre-iconographic description, which pertains to the fundamental and inherent subject matter of forms; the iconographic analysis, delving into the secondary subject matter and the established conventions of the motifs, enabling the interpretation of their meanings by referencing the texts, allegories, and citations related to the work; and finally, the iconological interpretation, which delves into the profound dimensions of meanings and concealed contents enshrined in the motifs of this work, exploring the

Citation: Bavari, S., Bolkhari Ghehi, H., & Namvar Motlagh, B. (2024). An Iconological Examination of the Significance Within the Tang-e Sarvak Rock Petroglyph Two (Northeastern Facade). *Rahpooye Honar-Ha-Ye Tajassomi*, (7)3, 5-14. doi: 10.22034/ra.2024.2012397.1403

* Corresponding Author: Tel: (+98-61) 33373725, E-mail: simabavari@pnu.ac.ir



realms of philosophical, religious, cultural, and political thought within Elymais society.

This research reveals that the prevailing ethos within the Elymais community reflects a confluence of influences from the intellectual, artistic, and cultural spheres of Mesopotamia and Elam, Greece, and Iran, coupled with indigenous elements intrinsic to the Elymais belief system and worldview. Notably, the petroglyphs appear to have served a dual role, both political and propagandistic, in the governance of this society. In light of these findings, it is plausible to interpret this artwork as a piece of propaganda and a political tableau commissioned by the ruling authority. Its purpose appears to be the endorsement and promotion of the various religions venerated in the region, strategically employed to garner the support and favor of the populace, leveraging prevailing intellectual and religious

convictions that shape the society. The presence of the ring, prominently displayed in the artwork, symbolizes the authority and influence wielded by the rulers in the presence of Semitic, Greek, and Persian deities.

This research is grounded in a foundational framework, employing the iconological approach. The study has undertaken a comprehensive examination and analysis of the subject matter across three distinct levels: descriptive, analytical, and interpretive. The information necessary for this investigation has been gathered from a compendium of authoritative sources, including library materials, textual references, visual resources, and authenticated scholarly documents.

Keywords

Elymais. Motif. Iconology. Tang-I sarvak

