نوع مقاله: پژوهشی
10.29252/mth.10.19.69
دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۱
پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۲۹

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال دهم، شماره نوزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۹ / ۸۵-۶۹

بررسی و مقایسه ویژگی‌های بصری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای آنوبانینی و بیستون*

هادی قائم‌پناه** مهتاب مبینی***

چکیده

در میان آثار به‌جا مانده از هنر ایران باستان، نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، دارای اهمیت و جایگاه مخصوصی هستند. نقش‌برجسته آنوبانینی به‌عنوان قدیمی‌ترین و نقش‌برجسته بیستون به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این آثار، علاوه بر داشتن موضوعی مشابه، دارای تشابهات بصری و نمادینِ دیگری هستند که موجب شده تا بسیاری از پژوهشگران، نقش‌برجسته بیستون را تقلیدی از نقش‌برجسته آنوبانینی بدانند. علی‌رغم اهمیت و شباهت این آثار با یکدیگر، تا پیش از این، مطالعه تطبیقیِ دقیق و ویژه‌ای در زمینه ویژگی‌های بصری این نقوش صورت نگرفته است. پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی تطبیقی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، در صدد پاسخ به این سؤال بوده است که مهم‌ترین شباهت و تفاوتِ بصری نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون کدام بوده و نقش‌برجسته بیستون تا چه میزان از نقش‌برجسته آنوبانینی تأثیر پذیرفته است؟ در این پژوهش، به بررسی و تحلیلِ ویژگی‌های بصری- هنری و پیشینه تصاویر و نمادهای به‌کار رفته در این نقوش و مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آنها در جهت روشن شدن هر چه بیشتر ارتباط میان این دو اثر پرداخته شده است. ویژگی‌های بصری و نمادین یادمان آنوبانینی، برگرفته از هنر بین‌النهرین قدیم (به‌ویژه هنر اکدی) بوده که در طرحی جدید کنار هم قرار گرفته‌اند. ویژگی‌های بصری و نمادین یادمان بیستون نیز متأثر از هنر اقوام پیشین (به‌ویژه هنر آشوری) بوده که در قالب هنر هخامنشی ارائه شده‌اند. نتایج به‌دست آمده، نشانگر آن هستند که نقش‌برجسته بیستون، تقلیدی صرف از نقش‌برجسته آنوبانینی نیست، بلکه بازنماییِ به‌روزشده و تغییریافته‌ای بوده که در راستای هنر هخامنشی انجام گرفته است. مهم‌ترین شباهت این آثار، در طرح کلی آنها (داستانِ روایت‌شده) و مهم‌ترین تفاوت، در روح بصریِ حاکم بر نقش‌برجسته بیستون بوده که منجر به عدم تحقیر دشمنان و اعمال خشونت بر آنها شده است.

کلیدواژه‌ها: نقوش برجسته صخره‌ای، نقش‌برجسته آنوبانینی، نقش‌برجسته بیستون، هنر هخامنشی

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد هادی قائم‌پناه با عنوان «پژوهشی بصری پیرامون بازنمایی نقوش تمدن‌های دیگر در هنر هخامنشی» به راهنمایی دکتر مهتاب مبینی در دانشگاه پیام نور تهران است.

**دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور، تهران. hadiighaem360@gmail.com
***استادیار، گروه هنر، دانشگاه پیام نور، تهران (نویسنده مسئول).. dr.m.mobini@gmail.com

مقدمه

نقش‌برجسته‌های صخره‌ای، تصاویر نمادینی بوده‌اند که برای نشان دادن موضوعی خاص، از طریق حجاری بر روی دیوارهای سنگیِ کوه‌ها و صخره‌های طبیعی ایجاد شده؛ بنابراین، دارای برجستگی هستند. «حجاری، از جمله سنت‌های خاور نزدیک باستان بوده است که بی‌گمان ریشه آن را باید در استل (لوح)های بین‌النهرین و مصر، در آغاز دوره تاریخی سلسله‌های نخستین جست. بیشتر نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران، بر روی سنگ‌های آهکی ایجاد شده‌اند که در انتخاب محل برپایی آنها، مکان مناسب را به لحاظ موقعیت بصری (در معرض دید بودن)، مقدس بودن و جنس و ساختار صخره در نظر می‌گرفتند» (رضایی‌نیا، ۱۳۸۶: ۸۷). نقوش برجسته صخره‌ای، از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای در تاریخ و هنر ایران باستان برخوردار بوده که بسیاری از ویژگی‌های فرهنگی، اعتقادی، اجتماعی و سیاسیِ حکومت‌ها و اقوام کهن را بازگو می‌کنند. این تصاویر، به دستور پادشاهان و در راستای اهداف سیاسی- حکومتی یا باورهای مذهبی آنان شکل گرفته؛ به همین دلیل، ملاحظات و اهداف تبلیغاتی پادشاهان نیز تأثیر بسزایی در چگونگی پیدایش و شکل‌گیری آنها داشته‌اند. بیشتر این نقوش، روایتگر موضوعاتی پیرامونِ پیروزی پادشاهان و یا برگزاری مراسم و آیین‌ها توسط آنان بوده که در بعضی مواقع با نوشته (کتیبه) همراه هستند. موضوع نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون، روایت پیروزی شاهان لولوبی و هخامنشی بر دشمنان آنها بوده که به شکلی نمادین نمایش داده شده است. یادمان‌های منقوش پیروزی پادشاهان، ابتدا در تمدن‌های مصر و بین‌النهرین و بیشتر به شکل لوح‌های سنگی و بعد از آن، به‌صورت دیوارنگاری کاخ‌ها و معابد به تصویر درآمدند. سرزمین ایران به دلیل دارا بودن وضعیت جغرافیایی متفاوت و علاقه پادشاهان به یادمان‌های صخره‌ای، از نقش‌برجسته‌های صخره‌ای زیاد بهره‌مند شده که برخی از آنها مربوط به پیروزی پادشاهان هستند. نقش‌برجسته آنوبانینی، قدیمی‌ترین نمونه این آثار بوده که موضوع و نوع تصویرپردازی آن، بر برخی نمونه‌های بعدی و از جمله نقش‌برجسته بیستون تأثیرگذار بوده است. این یادمان در حدود ۱۵۰۰ سال پیش از یادمان بیستون و پس از دوره‌های سومر، اکد و سلسله سوم اور[1] بین‌النهرین برپا شد. یادمان بیستون نیز مهم‌ترین و بزرگ‌ترین نمونه این آثار است که تقریباً در اوایل شاهنشاهی هخامنشی که وارث تمدن‌های آشور، بابل، عیلام و ماد[2] بود، به نمایش درآمد. به لحاظ تشابهات زیاد میان نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون، بسیاری اعتقاد دارند که داریوش، یادمان بیستون را به تقلید از یادمان آنوبانینی به تصویر درآورده است. علی‌رغم اهمیت و شباهت این دو اثر با یکدیگر، تا کنون بررسی و مقایسه ویژه‌ای بین این آثار صورت نگرفته است و لذا کمبود پژوهشی که به مقایسه ویژگی‌های بصری و نمادین این آثار بپردازد، احساس شد. بر همین اساس، پژوهش پیش رو، تلاشی در جهت روشن شدن هر چه بیشتر ارتباط بصری میان این یادمان‌های تاریخی- هنری است تا قدمی در جهت برطرف کردن خلأ موجود برداشته باشد. به نظر می‌رسد داریوش، یادمان بیستون را تحت تأثیر یادمان آنوبانینی، اما به شکلی نو در قالب هنر هخامنشی و بر مبنای اهداف حکومتی- تبلیغاتی خود برپا کرده است. با در نظر گرفتن این نکته که تقلید، تکراری است در جهت شباهت به نمونه اصلی، اما بازنمایی، نمایش مجددی از نمونه اصلی با تفاوت‌های کمتر یا بیشتر است، این پژوهش سعی دارد با بررسی و ریشه‌یابی ویژگی‌های بصری و نمادین آثار مذکور و مقایسه آنها با یکدیگر، تفاوت‌ها و شباهت‌های آنان را مشخص کند و به پاسخی برای این سؤال دست یابد که مهم‌ترین شباهت و تفاوت بصری نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون کدام بوده و نقش‌برجسته بیستون تا چه میزان از نقش‌برجسته آنوبانینی تأثیر پذیرفته است؟

پیشینه پژوهش

تا کنون پژوهشی تطبیقی که به‌طور خاص به مقایسه ویژگی‌های بصریِ میان دو نقش‌برجسته آنوبانینی و بیستون پرداخته باشد، صورت نگرفته است. با این حال، در بسیاری از کتب، رساله‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های داخلی و خارجی، اشاره‌های پراکنده‌ای به شباهت‌های میان این آثار شده، اما هیچ‌کدام از آنها به‌طور مستقل بر روی این دو نقش متمرکز نبوده‌اند. همچنین به دلیل اهمیت یادمان بیستون، بررسی‌های انجام‌گرفته پیرامون نقش‌برجسته آن، بسیار بیشتر از نقش‌برجسته آنوبانینی بوده است. واندنبرگ (۱۳۹۷) در کتاب خود با عنوان "نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران باستان" به‌طور متمرکز، نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران باستان را مورد بررسی قرار داده است. در این کتاب، روند تاریخی این نقوش به ترتیب و به‌صورت دوره‌های زمانی نشان داده شده است. همچنین، به برخی ویژگی‌های بصری آنها نیز توجه شده، اما مقایسه خاصی میان آثار انجام نگرفته است. رضایی‌نیا (۱۳۸۶) در مقاله خود تحت عنوان "سیر تحول هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران"، به پیدایش و روند تاریخی این نقوش از ابتدا تا زمان قاجار پرداخته

است. در این مقاله نیز اشاره‌هایی به برخی ویژگی‌های این نقوش شده، اما مقایسه خاصی بین آثار دیده نمی‌شود. کول‌روت (۱۳۹۷) در کتاب خود با نام "شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی"، بررسی‌های مفیدی در زمینه پیشینه هنر و نقوش هخامنشی و از جمله نقش‌برجسته بیستون انجام داده است. بیشتر تمرکز نویسنده، بر تأثیرپذیری نقش‌برجسته بیستون از نمونه‌های آشوری و مصری بوده و نگاه قابل‌توجهی به نقش‌برجسته آنوبانینی و پیوند آن با نقش‌برجسته بیستون نداشته است. ملک‌زاده (۱۳۴۷) در مقاله خود با عنوان "بررسی تاریخ و هنر گوتیان و لولوبیان"، به تاریخ و هنر لولوبیان از جمله نقش‌برجسته آنوبانینی پرداخته و برخی ویژگی‌های بصری آن را نیز عنوان کرده، اما توجهی به ریشه‌یابی این ویژگی‌ها نشان نداده و تنها اشاره‌ای گذرا به ارتباط بصری آنها با نقش‌برجسته بیستون داشته است. موسوی (۱۳۹۰) در کتاب "جستاری در پیشینه هنر هخامنشی"، پژوهشی کلی در زمینه نقوش هخامنشی و سابقه تصویری آنها در تمدن‌های پیشین انجام داده است. قسمت کوتاهی از این کتاب، به معرفی نقش‌برجسته بیستون و ویژگی‌های آن و همچنین ارتباط با نقش‌برجسته آنوبانینی اختصاص دارد. مبینی (۱۳۹۱) در رساله دکترای خود تحت عنوان "پژوهشی در نمادها و نمایش قدرت پادشاهان در هنر هخامنشی"، در قسمتی که مربوط به معرفی یادمان بیستون بوده، به برخی ویژگی‌های بصری نقش‌برجسته بیستون و ارتباط آن با نقش‌برجسته آنوبانینی اشاره کرده است. در مجموع، مبنای هیچ‌کدام از پژوهش‌های پیشین، بر مقایسه بین نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون نبوده است و بالطبع، به نتیجه مشخصی نیز در این باره دست نیافته‌اند. لذا هدف این پژوهش، تمرکز بر ویژگی‌های بصری- نمادین این آثار و مقایسه اشتراکات (شباهت‌ها) و تفاوت‌های میان آنها است تا از این طریق بتواند گامی در جهت روشن شدن پیوند و ارتباط هنری میان آنها برای برطرف کردن خلأ موجود بردارد.

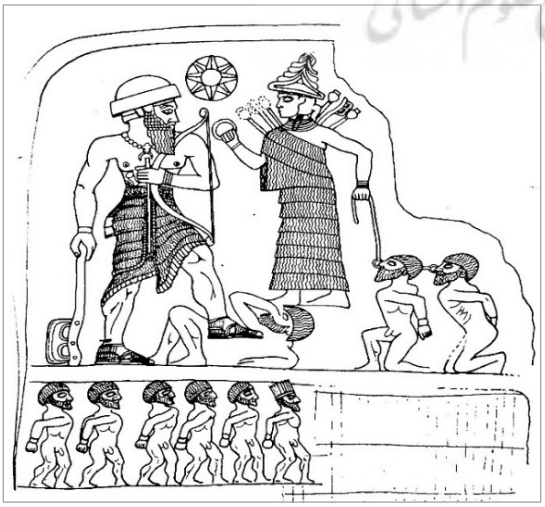
روش پژوهش

اطلاعات مورد نیاز این پژوهش، از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده و به روش توصیفی- تحلیلی تطبیقی مورد استفاده قرار گرفته؛ همچنین در تهیه تصاویر و برخی مطالب، از سایت موزه‌ها و برخی سایت‌های دیگر نیز بهره گرفته شده است. به دلیل وجود شباهت‌های بصری میان دو اثر مذکور، روش تطبیقی برای پژوهش حاضر مناسب دیده شد تا اهداف مورد نظر بهتر مشخص شود. در ارائه یافته‌های تحقیق، ابتدا به‌صورت مجزا در مورد ویژگی‌های تاریخی، بصری و نمادین آثار مورد نظر بحث شده و در ادامه، به مقایسه یافته‌های آنها با یکدیگر پرداخته شده است.

نقش‌برجسته آنوبانینی

به عقیده بیشتر محققین، قدیمی‌ترین نقش‌برجسته صخره‌ای که تا کنون در ایران یافت شده، «نقش‌برجسته آنوبانینی (حدود ۲۰۰۰ ق.م.) متعلق به شاه لولوبی‌ها است» (کخ، ۱۳۷۶: ۱۹) (تصاویر ۱ و ۲). این اثر، در نزدیکی شهرستان سرپل ذهاب و بر روی صخره‌ای به ارتفاع ۱۶ متر در کنار جاده مهم و راهبردیِ معروف به شاهراه خراسان بزرگ برپا شده است. این شاهراه از اهمیت فراوانی برای جوامع ساکن زاگرس مرکزی و جوامع بین‌النهرینی برخوردار بوده است (نیکنامی و میرقادری، ۱۳۹۷: ۱۳۰). لولوبی‌ها از هزاره سوم ق.م. در بخش وسیعی از کوه‌ها و کوهپایه‌های غرب ایران، از قسمت دیاله تا دریاچه ارومیه و اطراف آن، سکونت داشتند. لولوبیان و گوتیان، اقوامی کوه‌نشین بوده که بر راه‌های غربی ایران تسلط داشتند و به همین دلیل، عملاً رفت و آمد کاروان‌ها

تصویر ۱. نقش‌برجسته صخره‌ای آنوبانینی(URL: 1)



تصویر ۲. طرح نقش‌برجسته آنوبانینی (واندنبرگ، ۱۳۹۷: ۱۲)

و مال‌التجاره تحت نظر آنان بوده است. این اقوام به‌طور مرتب با مناطق شرقی خود به داد و ستد مشغول بوده و بر اثر این رفت و آمدها به شدت تحت تأثیر فرهنگ و تمدن پیشرفته بین‌النهرین قرار داشتند (ملک‌زاده، ۱۳۴۷: ۵۶ و ۵۹). یکی از قدیمی‌ترین اسناد موجود در رابطه با لولوبی‌ها، لوح منقوش و کتیبه‌دار نارام‌سین (حدود ۲۲۵۰ ق.م.) است. این لوح سنگی، یادمانی از پیروزی چهارمین پادشاه اکد (نارام‌سین) بر لولوبی‌ها است که اکنون در موزه لوور قرار دارد (تصویر ۳ الف). «بعدها در سال‌نامه‌های آشوری نیز از لولوبی‌ها یاد شده است. آنها در اواخر هزاره سوم و اوایل هزاره دوم ق.م. توانایی خاصی را در میان دیگر اقوام به‌دست آوردند که گواه آن، چند نقش‌برجسته صخره‌ای باقی‌مانده از آنها در منطقه سرپل ذهاب (نزدیک کرمانشاه) است. مهم‌ترین و مفصل‌ترین آنها، نقش‌برجسته‌ای معروف به آنوبانینی است که دارای کتیبه‌ای به زبان اکدی است و پیروزی و انتصاب آنوبانینی شاه لولوبی‌ها را شرح می‌دهد. در صحنه کلیِ این نقش‌برجسته، پادشاه، پیروزی خود را به الهه ایشتار/ اینانا پیشکش کرده و پای چپ خود را بر روی دشمن مغلوب گذاشته است. در مقابل پادشاه، الهه، دو اسیر دشمن را به زانو درآورده و در دست خود حلقه‌ای را که سمبل قدرت و انتصاب بوده نگه داشته است. شش اسیر برهنه دیگر نیز در ردیف پایین به صف ایستاده‌اند» (واندنبرگ، ۱۳۹۷: ۱۲ و ۱۳) (تصویر ۲). نقش‌برجسته‌های دیگر سرپل، بازنماییِ همان نقش اول بوده که به‌صورت خلاصه‌تر و با حذف برخی از عناصر نشان داده شده‌اند (تصویر ۴).

ویژگی‌های بصری و نمادین نقش‌برجسته آنوبانینی

نقش‌برجسته آنوبانینی، از دو ردیف تشکیل شده است که توسط یک نوار افقی از هم جدا شده‌اند. اگر این شیوه پردازش به دلیل محدودیت مکانی و کمبود فضا نبوده باشد، می‌توان آن را برگرفته از نوعی شیوه تصویرگری در هنر بین‌النهرین دانست که نقوش را در دو یا چند ردیف بر روی هم نمایش می‌دادند (همانند لوح نارام‌سین). «در ردیف بالا و در سمت چپ، آنوبانینی ایستاده و پای چپ خود را بر روی پیکر برهنه دشمن به خاک افتاده، نهاده است. او در دست راست، تبر و در دست چپ، عصا و کمان سلطنتی دارد» (همان: ۱۲۲). تبر و کمان، از جنگ‌افزارهای جنگجویان اکدی بوده است (رضایی‌نیا، ۱۳۸۶: ۸۸). فیگور نمادینِ گذاشتن پای چپِ پادشاهِ پیروز و کمان به‌دست بر روی پیکر یا جسدِ دشمن به خاک افتاده، از دوره اکد و با استل پیروزی نارام‌سین رواج یافت (تصویر ۳ الف). «پس از آن، یکی از پادشاهان سلسله سوم اور، این صحنه را بر روی دیوار صخره‌ای در دروازه ورود آسیا در نزدیکی دربندغار (سلیمانیه عراق) حجاری کرد تا خاطره پیروزی بر لولوبی‌ها را برای همیشه زنده نگه دارد» (مورتگات، ۱۳۷۷: ۱۰۰) (تصویر ۳ ب). اهمیت این یادمان، در پایه‌گذاری سنتی است که تصویرگری پیروزی پادشاهان را بر صخره‌های طبیعی نشان می‌دهد. از سوی دیگر، نقش‌مایه حک‌شده آن که برگرفته از لوح نارام‌سین است، در نقوش صخره‌ای سرپل و بیستون نیز بازنمایی شد؛ با این تفاوت که در دو صحنه قبلی، شاهِ پیروز پای خود را بر روی جسد برهنه دو تن از دشمنان گذاشته، اما در نقش‌برجسته آنوبانینی و بیستون، پادشاهان پیروز پای خود را بر روی بدن یکی از افراد دشمن گذاشته‌اند که ملتمسانه دست‌های خود را بالا برده است.

در مقابل آنوبانینی، الهه ایشتار ایستاده که دیهیم خدایی (تاج شاخ‌دار) بر سر دارد (واندنبرگ، ۱۳۹۷: ۲۲). آرایش چهره و پوشش پادشاه (شامل کلاه و دامن) و الهه (لباس مطبقیِ پشمی و کلاه شاخ‌دار)، مشابه نقوش اکدی (سومری-اکدی)

تصویر ۳ الف. سمت چپ، لوح پیروزی نارام‌سین (URL: 2) ب. سمت راست، نقش‌برجسته دربندغار (URL: 1)

تصویر ۴. یکی از نقش‌برجسته‌های سرپل ذهاب (URL: 1)

است. بر پشتِ الهه، سلاح‌هایی از دو سوی شانه نمایان هستند، این رزم‌افزارها، خصوصیت جنگاوری (الهه جنگ بودن) او را نشان می‌دهند (کولون و پرادا، ۱۳۹۴: ۶۱). شیوه نشان دادن رب‌النوع‌ها به شکل انسان، از دوره آغاز تاریخیِ بین‌النهرین (حدود ۳۰۰۰ ق.م.) رواج یافت که در هنر خاورِ نزدیک، پدیده مهمی بود. در نقوش سومر قدیم، خدایان کاملاً به‌صورت انسانی تصویر می‌شدند (مورتگات، ۱۳۷۷: ۲۸ و ۸۰). لوح سومری پیروزی کرکس‌ها (حدود ۲۵۰۰ ق.م.)، از کهن‌ترین آثاری است که در آن، حضور نمادین خدا- انسان در صحنه‌های مربوط به پیروزی در جنگ دیده می‌شود (تصویر ۵). صحنه‌ای از این لوح، نینگیرسو؛ خدای دولتشهرِ پیروزِ لاگاش را با قامت و ریش بلندی نشان می‌دهد که افراد دشمنِ مغلوب را در توری زندانی کرده و آن را در دست گرفته است. همانند این صحنه نمادین، به شکلی دیگر در نقش‌برجسته آنوبانینی مشاهده می‌شود. الهه، دو اسیر برهنه و زانوزده که دست‌های آنها از پشت بسته شده را با طنابی به اسارت گرفته است. این طناب از طریق حلقه‌هایی که از بینی اسیران عبور داده شده، آنها را به هم وصل کرده است. «در دست راست الهه که به سمت پادشاه گرفته شده، حلقه‌ای که نماد قدرت و انتصاب است قرار دارد» (واندنبرگ، ۱۳۹۷: ۱۲۲). این صحنه، از قدیمی‌ترین موارد نمایش اهدای حلقه قدرت از جانب خدا به پادشاه است. در تصویری قدیمی‌تر که مربوط به سنگ یادمان اور- نمو متعلق به سلسله سوم اور (حدود قرن ۲۲ ق.م.) بوده، خدای بر تخت نشسته هم‌زمان با دست راست، حلقه و عصا را به سمت پادشاهی گرفته که در مقابل او در حال انجام مراسم آئینی است (تصویر ۶). تفاوت صحنه آنوبانینی در این است که عصا در دست پادشاه قرار دارد و ایزدبانو نیز با مرتبه‌ای برابر در مقابل او ایستاده است. این صحنه، نشانگر آن است که با پیروزی آنوبانینی بر دشمنان خود، سلطنت او توسط الهه، مورد تأیید و حمایت قرار گرفته است.

در بالای صحنه و مابین الهه و آنوبانینی، نماد ایشتار به شکل ستاره هشت‌پرِ درون دایره، در هوا معلق است (همان). در بسیاری از الواح سنگی و مُهرهای قدیمی بین‌النهرین نیز نماد نجومی خدایان از جمله ایشتار، در بالای صحنه‌ها دیده می‌شود. «پس از آغاز دوره اکد و در حدود ۲۳۰۰ ق.م. در بین‌النهرین، خدایان و الهه‌های زمینی سومری با خدایان آسمانی اکدی ادغام شدند. اینانا (الهه باروری سومری) با ایشتار (الهه عشق و جنگ اکدی) که با سیاره زهره مرتبط بود، یکی شد» (کولون و پرادا، ۱۳۹۴: ۶۱). ستاره‌های هشت‌پرِ بزرگ و مشعشعی که در بالای لوح نارام‌سین قرار دارند (مورتگات، ۱۳۷۷: ۱۰۰)، نماد خدایانی هستند که ضامن پیروزی بر دشمنان بوده‌اند (پارو، ۱۳۹۱: ۲۱۰). این تصویر، قدیمی‌ترین نمونه از نمایش نمادینِ حمایت خدایان نجومی از پیروزی پادشاه است؛ تصویری که در نقش‌برجسته آنوبانینی نیز مورد بازنمایی قرار گرفت.

در ردیف پایین و در زیر پای آنوبانینی، شش اسیر برهنه با دستان بسته در صف ایستاده‌اند. آنها با حالت و پیکری مشابه یکدیگر و کوچک‌تر از اسرای ردیف بالا نشان داده شده‌اند. پوشش اسرای دشمن، تنها شامل کلاه است «که از میان این نُه نفر، هشت تن کلاه‌های سومری و اکدی دارند. نفر اول در صف پایین با چهره‌ای کمی متفاوت، کلاهی بر سر دارد که در نقوش هزاره اول ق.م. مختص مادی‌ها بوده و بعدها پارسیان نیز از این نوع کلاه استفاده کردند» (ملک‌زاده، ۱۳۴۷: ۶۲) (تصویر ۷ الف). این کلاه، همانند کلاه‌هایی است که در نقوش هخامنشی بر سر بزرگان و سربازان پارسی دیده می‌شوند (تصویر ۷ ب). مشابه این کلاه، بر سر شاهزاده‌ای هوری[۳] در اثر مُهری

تصویر ۵. قطعه‌ای از لوح پیروزی کرکس‌ها، موزه لوور(URL: 2)

تصویر ۶. قسمتی از سنگ یادمان اور- نمو، دانشگاه فیلادلفیا(URL: 3)

از تل‌موزان سوریه (معاصر لولوبی‌ها) نیز تصویر شده است (تصویر ۷ ج). «اگر بپذیریم که این تاج، جزئی از لباس درباری هوریان بوده، می‌توانیم بگوییم که نفر اول در صف پایین که بعداً به نقش اضافه شده، شاه/ شاهزاده هوری است که نام او بر بازویش حک شده است» (نیکنامی و میرقادری، ۱۳۹۷: ۱۴۱). همچنین، بر بازوی دشمن به خاک افتاده در زیر پای آنوبانینی نیز نوشته/ اسمی حک شده که نشانگر اهمیت این دو است. (Mofidi Nasrabadi, 2004: 293-294) اگر چه به نظر می‌رسد اسامی این دو بر بازوی آنها نوشته شده، اما اشاره‌ای به قومیت و خاستگاه آنان نشده است.

تصویرگری دشمن مغلوب به شکل اسیران دربندشده، ریشه در هنر پیشین بین‌النهرین دارد. چنانچه در تصاویر مربوط به لوح کرکس‌ها و استل نارام‌سین نیز دیده می‌شود، دشمنان مغلوب، به شکل اسیران کوچک‌اندامِ زندانی‌شده و اجساد برهنه زیر پا افتاده تصویر شده‌اند. علاوه بر این، (در هنر سومر و اکد) گاهی دشمن شکست‌خورده را به شکل اسرای برهنه دست‌بسته و در صف ایستاده نیز نمایش می‌دادند (تصویر ۸). در همین راستا، دشمنان مغلوب آنوبانینی نیز به شکل اسرای کوچک‌اندامِ برهنه، دست‌بسته و زیر پا قرار گرفته به تصویر درآمده‌اند. تمام اسیران، پابرهنه هستند و تنها آنوبانینی پاپوشی مشخص به پا دارد. ریش او نیز بسیار بلندتر از ریش اسیران است و از دو قسمت تشکیل شده که قسمت پایینی، از بافت صاف‌تری برخوردار است. چنانچه در تصاویر مربوط به لوح نارام‌سین و نقوش مربوط به سلسله سوم اور (تصاویر ۳ و ۶) نیز مشاهده می‌شود، تصویرگری ریشِ بلند و دو قسمتی پادشاهان، ریشه در هنر اکد و سلسله سوم اور دارد که در دوره‌های بعد هنر بین‌النهرین، به ریش دو قسمتی و مزین شاهان آشوری منتهی شد.

تزئینات الحاقی آنوبانینی و الهه شامل گردن‌بند و دست‌بند، به شکلی واضح نشان داده شده‌اند. این دو در کانون صحنه و بسیار بزرگ‌تر از اسرا و در ارتفاعی بالاتر، تصویر شده‌اند. پیکره الهه و آنوبانینی به‌گونه‌ای است که بدن‌ها در حالت تمام‌رخ (با شانه‌های پهن/ از روبرو)، سر و پاها در حالت نیم‌رخ و یک پا جلوتر از پای دیگر قرار دارد، در حالی که اسیران در حالت کاملاً نیم‌رخ نمایش داده شده‌اند. تفاوت موجود بین پیکره‌نگاری آنوبانینی و الهه با اسیران، به تحقیر بیشتر آنان انجامیده است. خاطر نشان می‌شود که در نقوش پیشین بین‌النهرین نیز معمولاً پیکره افراد را با شانه‌های پهن تصویر می‌کردند. در پیکره‌نگاری افراد، به‌خصوص در حالت دست راست آنوبانینی و همچنین قرارگیری الهه در سطحی بالاتر از زمین که پای خود را بر سر دشمن گذاشته، تناسبات لازم رعایت نشده است.

علی‌رغم تمام تشابهات و تأثیرپذیری نقش‌برجسته آنوبانینی از ویژگی‌های بصری و نمادین هنر بین‌النهرین، نمونه‌ای قدیمی‌تر که طرح کلی و روایت داستان آن مشابه یادمان آنوبانینی باشد، دیده نشده است. لازم به ذکر است در «نقش‌برجسته ایدین- سین[۴] (شاه سیموروم[۵] حدود ۲۰۰۰ ق.م.) که اکنون در موزه اسرائیل نگهداری می‌شود» (Ornan, 2013: 579-580)، صحنه‌ای شبیه به نقش‌برجسته آنوبانینی اما با جزئیات کمتر به نمایش درآمده است (تصویر ۹). این نقش‌برجسته، فاقد تصویر اسیران و ستاره ایشتار است،

تصویر ۷ الف. بالا سمت چپ، نفر اول صف اسرای آنوبانینی (Mofidi Nasrabadi, 2004: 301) ب. بالا سمت راست، سرباز هخامنشی تخت جمشید (URL: 3) ج. پایین، اثر مُهر از تل‌موزان سوریه (Buccellati et al, 1955: 10)

تصویر ۸. قطعه‌ای از سنگ یادمان اکدی، موزه لوور (URL: 2)

اما تصویر دشمن به پشت افتاده، فیگور پادشاه و فیگور الهه ایشتار در این صحنه، بسیار شبیه به نقش‌برجسته آنوبانینی بوده؛ با این تفاوت که «شاهِ سیموروم با پوشش کامل و بدون ریش، تصویر شده است و دشمن به پشت افتاده نیز برهنه نیست» (Shaffer et al, 2003: 10). تصویر بدون ریش ایدین- سین در این صحنه، شبیه به تصاویر شاهان پیروز در نقش‌برجسته‌های دیگر سرپل ذهاب است. با این حال، از آنجایی که قدمت نقش‌برجسته مذکور تقریباً برابر با نقش‌برجسته آنوبانینی تخمین زده شده است، نمی‌توان آن را به‌عنوان پیش‌نمونه یادمان آنوبانینی در نظر گرفت. لوح پیروزی نارام‌سین نیز در طرح کلی و عناصر تشکیل‌دهنده، تفاوت‌های زیادی با نقش‌برجسته آنوبانینی دارد. بر این اساس و با توجه به آثار باقی‌مانده از دوره‌های قبل، می‌توان ادعا کرد که طرح و روایت کلی نقش‌برجسته آنوبانینی، منحصر به‌فرد بوده و از جایی به عاریت گرفته نشده است. همراه این نقش‌برجسته، کتیبه‌ای به زبان اکدی بر صخره حک شده که بخش‌هایی از آن آسیب دیده‌اند و نوشته‌ای با این مضمون در آن دیده می‌شود؛ «آنوبانینی شاه مقتدر، شاه لولوبی، تصویری از خودش و الهه ایشتار را بر روی کوهِ باتیر رسم کرد. هر کسی این تصویر را آسیب زند، خدایان آنوم، سین، ایشتار، اَدد، نینلیل، انلیل، شمش، آنتوم، آنوم و خدایان نرگال[۶]... خدای بزرگ او را نفرین کناد، نفرینی بد و نسل او را از بین برند..» (Edzard, 1973: 74).

تصویر ۹. نقش‌برجسته ایدین- سین، موزه اسرائیل (URL: 4)

نقش‌برجسته صخره‌ای بیستون

هنر هخامنشی، هنر شاهان و محصول ابتکار خلاقانه آنان است. این هنر به‌ویژه در تصاویر مربوط به خود شاه، بازتاب اندیشه و آرمان شاه و نزدیک‌ترین مشاوران او است. البته این بدان معنا نیست که چنین بازتاب‌هایی ضرورتاً بیان‌کننده حقایق عینیِ تاریخی باشند. هنر هخامنشی با نظارت خودِ شاه و بنا بر اصول تحمیل‌شده، در پی عرضه پیام و حالت ایدئولوژیک ویژه‌ای بود. تأثیر و نفوذ هنرمندان بیگانه در تصویرپردازی‌های هخامنشی در مقایسه با تأثیر و نفوذ شاه و دربار، محدود بود (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱، ۴ و ۳۰۷). با این وجود، وام‌گیری هنر هخامنشی از نقوش و ویژگی‌های بصری هنر اقوام پیشین، کاملاً مشهود است. «از زمان داریوش است که هنر هخامنشی تقریباً تمام جلوه‌ها و پیشرفت خود را آشکار می‌کند و تا پایان دوران خود به آن وفادار می‌ماند» (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۹). نقش‌برجسته بیستون، از قدیمی‌ترین آثار زمان داریوش است که برخی از سنت‌های بصری و نمادین هنر هخامنشی برای بار نخست در آن نمایش داده شده‌اند؛ «همچنین، از نظر ویژگی‌های سبکی در هنر هخامنشی منحصر به‌فرد است و ارتباطات تناسباتی آن متعاقباً در نقش‌برجسته‌های شوش و تخت جمشید مورد استفاده قرار گرفتند» (سلحشور، ۱۳۹۳: ۳۱). این نقش‌برجسته به همراه کتیبه پیرامونی خود، تنها اثر تاریخی- هنری هخامنشیان بوده که به‌طور مشخص در ارتباط با بزرگداشتِ پیروزی شاهان هخامنشی و یادبودی از آن برپا شده است. به روایت تاریخ، در جریان به قدرت رسیدن داریوش اول (سومین پادشاه هخامنشی) و جلوس او بر تخت سلطنت، سلسله اتفاقاتی غیرطبیعی رخ داد که در ادامه با نافرمانی‌ها و شورش‌هایی در مناطق مختلف امپراطوری در اوایل سلطنت او همراه شد. بر این اساس، داریوش طی نبردهای متعددی، به سرکوب مخالفان خود پرداخت و از اقتدار و اتحاد شاهنشاهی پاسداری نمود. پس از آن، در حدود سال ۵۲۰ ق.م. «داریوش به تقلید از نقش‌برجسته آنوبانینی دستور داد که یادمانی از این پیروزی‌ها را در حاشیه همان شاهراه مهم (در نزدیکی کرمانشاه) و بر کوه بیستون به تصویر درآورند» (کخ، ۱۳۷۶: ۱۹). بی‌تردید، داریوش و طراحان او بارها نقش‌برجسته آنوبانینی را هنگام عبور از بابل به ماد مشاهده کرده و تحت تأثیر آن بوده‌اند (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۲۰۳).

میان کرمانشاه و همدان (اکباتان باستانی)، کوه بیستون قرار دارد که در دوره هخامنشیان به آن بغستان (جایگاه خدایان) می‌گفتند. آنجا و بر روی صخره‌ای با حدود ۶۰

متر ارتفاع، یادمان عظیم داریوش بزرگ قرار گرفته است. کوه بیستون چنانکه از نام آن برمی‌آید، بی‌تردید از دیرباز و سپس در زمان هخامنشیان، از اهمیت دینی و آیینی ویژه‌ای برخوردار بود، همچنین جاده بسیار کهنی از کنار آن عبور می‌کرد که مسیر کاروان‌های بسیاری بود (ویسهوفر، ۱۳۷۸: ۳۱ و ۳۲). در کتیبه بیستون که به سه زبان عیلامی، بابلی و فارسی باستان نوشته شده، داریوش علاوه بر شرح اتفاقات، نبردها و چگونگی سرکوبی بر شورش‌ها، به معرفی خود و دودمان خود پرداخته است. او همچنین اشاره‌ای به امتیاز سلطنت در خاندان هخامنشی نموده و نام سرزمین‌های تحت فرمانروایی خود را بازگو کرده است. داریوش خود را راستگو و طرفدار راستی و مخالف دروغ و دروغ‌گویی خوانده و به کرات از اهورامزدا (خدای بزرگ زرتشتیان) نام برده، او را پشتیبان سلطنت خود دانسته و از او طلب یاری کرده است. در بند ۱۷ از ستون چهارم کتیبه، هشداری شبیه به نوشته آنوبانینی جلب نظر می‌کند؛ «اگر این نبشته با این پیکرها (نقوش) را ببینی و تباهشان سازی و تا هنگامی‌که تو را توانایی است نگاهشان نداری، اهورامزدا تو را از بین برد و تو را دودمان مباد و آنچه کنی اهورامزدا آن را براندازد» (اکبرزاده و یحیی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۱۵۳).

ویژگی‌های بصری و نمادین نقش‌برجسته بیستون

بخش مربوط به نقش‌برجسته بیستون، بر سطح قابی صاف و مستطیل‌شکل به ابعاد ۵/۵×۳ متر بر سینه کوه حجاری شده است (تصویر ۱۰). داریوش رو به سمت راست ایستاده و جامه پارسی بر تن، کفش سلطنتی (بدون بند) بر پا، تاج کنگره‌دار مزین بر سر و دست‌بند بر دست دارد (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۸۸). با دست چپ، قسمت بالای کمانی که نشان فرمانروایی است را نگه داشته و دست راست را به سمت روبرو (به طرف اهورامزدا) تا مقابل صورت خود بالا آورده است (ویسهوفر، ۱۳۷۸: ۳۳). این فیگور دست در سنت آشوری، نشانه احترام یا دعا بوده است (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۷۷). همان‌طور که در برخی از تصاویر این پژوهش مشاهده می‌شود، استفاده از این فیگورِ نمادین، پیش از این در نقوش اقوام ایرانی و بین‌النهرینی رواج داشته است؛ با این تفاوت که در اینجا کف دست داریوش به سمت روبرو قرار دارد «که برخی آن را نشانه رفعت پادشاه نسبت به اسرا دانسته‌اند» (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۴۶). داریوش، پای چپ خود را بر بدن مردی نهاده که در مقابل او به پشت افتاده و دست‌های خود را ملتمسانه به سوی شاه بزرگ بالا برده است. مرد یادشده که جامه پارسی دارد، گئومات یاغی اهل ماد و مدعی تاج و تخت هخامنشی است که داستان او را افزون بر کتیبه، هرودوت و کتسیاس نیز نقل کرده‌اند (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۸۸). لباس و ردای این چهار نفر (داریوش، گئومات و دو ملازم مسلح) و مخصوصاً لباس گئومات، قدیمی‌ترین و پرجزئیات‌ترین تصاویر از جامه چند لایه و پُرچین پارسی است (کرتیس، ۱۳۹۳: ۶۸). این ردا، لباسی دو تکه، فراخ و بلند با آستین‌های گشاد و افتاده است که چین‌های منظم و مشخصی دارد و «تا پیش از سلطنت کوروش، وجود نداشته است» (سلحشور، ۱۳۹۳: ۶۳). گزنفون می‌نویسد که کوروش این لباس را از مادی‌ها اقتباس کرده و تمامی کارکنان خود را متقاعد کرده بود تا آن را بر تن کنند. کخ معتقد است که طرح این لباس، عیلامی بوده و از نوع لباسی است که عیلامی‌ها در نقوش تخت جمشید بر تن دارند (کخ، ۱۳۷۶: ۲۳۵ و ۲۳۶). به هر حال، این جامه، مخصوص هخامنشیان بوده و در تمامی نقوش آنان بر تن پارس‌ها دیده می‌شود و از آنجایی که مشابه این لباس در نقوش پیشین دیده نشده است، نمایش آن، از ویژگی‌های هنر هخامنشی به شمار می‌رود.

از دیگر ویژگی‌های هنر هخامنشی این است که همواره قامت شاه را بزرگ‌تر و برجسته‌تر از سایر افراد و به‌گونه‌ای که در کانون توجه باشد، نمایش می‌دهد. در نقش‌برجسته بیستون نیز پیکره باشکوه داریوش، بزرگ‌تر، برجسته‌تر و در ارتفاعی بالاتر از دیگران نشان داده شده است. این شیوه تصویرپردازی، پیش از این در هنر مصر و بین‌النهرین نیز رواج داشت و همان‌گونه که در لوح پیروزی نارام‌سین مشاهده می‌شود، قامت پادشاه، باشکوه‌تر و بزرگ‌تر از سایرین تصویر شده است (تصویر ۳ الف). «در هنر نوآشوری، از قرن هفتم ق.م. است که شاه و ولیعهد بزرگ‌تر و بلندتر از سایر افراد نمایش داده شده‌اند» (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۲۱۲) (تصویر ۱۱ الف).

داریوش، تاج مخصوصِ کنگره‌داری بر سر دارد که آراسته به ستاره‌های هشت‌پرِ داخل دایره است. پیش از آن نیز پادشاهان آشوری و بابلی با کلاه و سربندهایی مزین تصویر شده بودند،

تصویر ۱۰. نقش‌برجسته بیستون (URL: 5)

اما سرپوش آنان فاقد کنگره و بیشتر به پیشانی‌بند شبیه است (تصویر ۱۱ ب و ج). به نظر می‌رسد این نیم‌تاج کنگره‌دار و مزین، ابداع داریوش باشد که آن را به نشانه پیروزی بر سر خود نهاده، در حالی که مشابه چنین تاجی دیگر در نقوش هخامنشی بر سر پادشاهان تصویر نشده است. موهای داریوش در قسمت بالای سر تقریباً صاف و در پشت به حالت فردار جمع شده‌اند. به عقیده استروناخ، «این نوع شمایل‌نگاری، مربوط به همان زمانی است که تصویر موی صاف در پیکره‌های ایرانی از شیوه ایجاد شیارهای افقی موج‌دار به نوعی خطوط نسبتاً مجعد عمودی تغییر پیدا کرد که (به شکلی کاملاً تجربی) درست در زیر دایره کوچک بالای سر داریوش ظاهر شد» (کرتیس، ۱۳۹۳: ۶۹). ریش بلند و چهارگوش داریوش، از دو قسمت تشکیل شده؛ قسمت بالایی، بافتی فِر مانند و مشابه موهای جمع‌شده پشت سر داشته و قسمت پایینی، بافت ملایم‌تری دارد و به سه بخش تقسیم شده است. با توجه به اینکه قسمت چهارگوشِ پایینی به‌صورت مجزا به نقش اضافه شده، برخی اعتقاد دارند که این قسمت به‌صورت تمام‌رخ و از روبرو نشان داده شده است. در مجموع، چهره و آرایش داریوش در این صحنه به مقدار زیادی، تأثیرپذیرفته از شمایل پادشاهان آشوری است (تصاویر ۱۱ ب و ج). «این شمایل‌پردازی به این دلیل بود که سیمای پادشاهان آشوری که هخامنشیان وارث شاهنشاهی آنها بودند، پیش از این برای بسیاری از مردمان شناخته شده بود و به موجب این آشنایی، ارتباط بصریِ بهتری با آن برقرار می‌کردند. چهره این پادشاهان، به شکل آرمانی و شبیه به خدایان تصویر می‌شد تا از این طریق، مشروعیتی الهی را برای خود به‌دست آورند» (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۴۹). در راستای همین سنت تصویرپردازی است که شمایل داریوش و اهورامزدا نیز تا حدود زیادی شبیه به هم پردازش شده‌اند. در مجموع، هخامنشیان، بسیاری از ویژگی‌های هنر آشوری را در نقوش خود مورد بازنمایی قرار داده که در موارد گوناگون قابل مشاهده هستند.

از دیگر ویژگی‌های هنر رسمی هخامنشی این است که هیچ‌گاه پادشاه را بدون همراه نشان نمی‌دهد، تقریباً شبیه به آنچه «در هنر نوآشوری رواج داشت که معمولاً شاه را در میان گروهی از شخصیت‌ها نمایش می‌داد. شاه آشور در نقوش قرون نهم تا هشتم ق.م. همواره در حالی اسرا یا خراج‌گزاران را به حضور می‌پذیرد که اسلحه‌دارانش پشت سر او ایستاده‌اند (تصویر ۱۱ الف). در پشت داریوش نیز دو ملازمِ مسلح با قامت کمی بلندتر از اسرا ایستاده‌اند. آنها جامه‌ای پارسی بر تن، کفش بنددار بر پا، دست‌بندی بر دست و سربندی مزین بر پیشانی دارند. ریش آنان بر خلاف ریش دو قسمتی و بلند داریوش، کوتاه و یک قسمتی است» (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۸۹ و ۲۱۲). اندازه و شمایل این دو تقریباً شبیه به هم بوده و لباسی مشابه داریوش دارند. قرار گرفتن آنها در سمت چپ نقش‌برجسته، به ایجاد توازن بصری در صحنه انجامیده است. نفر اول، کمانی را با دست چپ در جلوی سینه گرفته و تیردانی بر شانه چپ او قرار دارد، نفر دوم با دو دست، نیزه‌ای را گرفته که انتهای آن بر جلوی پای او عمود شده است. از آنجا که در یکی از بندهای کتیبه، نام شش نفر از همراهان داریوش در سرنگونی گئومات ذکر شده، کخ اعتقاد دارد «این دو اسلحه‌دار، ویندَه‌فَرنه (کمان‌دار) و گَئوبَروَه (نیزه‌دار) هستند و از جمله هفت نفری بوده که در سرنگونی گئومات شرکت داشته‌اند» (کخ، ۱۳۷۶: ۲۰). در هنر هخامنشی (همانند هنر آشوری)، مسلح نشان دادن افراد با کمان و نیزه بسیار رایج بود. فیگور کمانگیری نفر اول که پیش از آن در هنر نوآشوری مرسوم بود (تصویر ۱۱ الف)، پس از آن در هنر رسمی هخامنشی تکرار نشد، اما فیگور نیزه‌گیری نفر دوم، از ویژگی‌های هنر هخامنشی است که پس از آن به فراوانی (با اندکی اختلاف) در تصاویر سربازان شوش و تخت جمشید تکرار شد. این شیوه نگهداری نیزه/ ابزار، به ندرت

تصویر ۱۱ الف. سمت راست، قسمتی از نقش‌برجسته نوآشوری، موزه بریتانیا (URL: 6)- ب. وسط، تصویر داریوش در بیستون (URL: 5)- ج. سمت چپ، تصویر آشوربانیپال دوم در نقش‌برجسته نوآشوری، موزه بریتانیا (URL: 6)

در نقوش عیلامی و نوآشوری نیز دیده می‌شود. ویژگی کلی و قابل‌ملاحظه هنر هخامنشی این است که پس از انتخاب نقش‌مایه یا فیگور مورد نظر خود، (معمولاً) آن را به شکل دلخواه و به فراوانی تکرار و تکثیر می‌کند. این تکرار موجب می‌شود که نقش‌مایه یا فیگور مورد نظر به شکلی بومی‌شده (پارسی‌شده) درآید و در زمره نقش‌مایه و فیگورهایی قرار گیرد که بی‌درنگ بیننده را به یاد هنر هخامنشی می‌اندازد. فیگور نیزه‌گیری سربازان هخامنشی، کمانگیری داریوش و نقش‌مایه اهورامزدا، از جمله مواردی هستند که از این فرآیند بهره برده‌اند.

در مرکز و بالای صحنه، تصویر نمادین و معلق اهورامزدا در حال اهدای حلقه قدرت به داریوش دیده می‌شود (همان: ۲۲). نقش‌مایه اهورامزدا در هنر هخامنشی، دارای جایگاه ویژه‌ای بوده که متشکل از پیکره کوچک مردی شبیه پادشاه است که در درون قرص بال‌دار قرار دارد (تصویر ۱۲ الف). با توجه به اینکه داریوش در کتیبه بیستون به‌طور مکرر از اهورامزدا یاد کرده و از او طلب یاری نموده، بسیاری از محققین بر این باور هستند که این تصویر، متعلق به اهورامزدا است. با این حال در میان پژوهشگران، اجماعی در خصوص چیستی این نماد حاصل نشده است. اهورامزدا، فروهر[۷] و فره شاهی[۸]، از جمله مواردی هستند که محققین در مورد چیستی آن اظهار کرده‌اند. در آثار هخامنشی، این نماد برای بار نخست در یادمانِ بیستون به تصویر درآمد و پس از آن، با ویژگی‌های تقریباً مشابهی (تاج متفاوت) بر روی نقوش آرامگاه‌های پادشاهان هخامنشی و با تغییراتی که در قسمت بال‌ها و دو زائده پایینی آن به وجود آمدند، در نقوش تخت جمشید نیز بازنمایی شد. «به باور بیشتر پژوهشگران، منشأ اولیه این نماد را باید در هنر مصر دانست که در آنجا نشانه‌ای از هوروس یا رع (خدای خورشید) بود و به‌صورت قرص تابان بال‌دار (بدون پیکره) در بالای ورودی معابد و بر فراز صحنه‌ها نمایش داده می‌شد» (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۲۸). پس از راه‌یابی قرص بال‌دار به سایر مناطق خاور نزدیک، در شکل و مفهوم آن نیز تغییراتی به وجود آمدند. از اوایل دوره آشور نو، در برخی نقوش بین‌النهرین، پیکره کوچک مردی شبیه به پادشاه، درون قرص بال‌دار قرار گرفت. این پیکره که کلاه شاخ‌دار خدایان را بر سر داشت، (احتمالاً) نماد آشور، خدای آشوریان بود (تصاویر ۱۲ ب و ج). قرص بال‌دار با همراهی خدا در برخی صحنه‌های جنگ و نیایش بر فراز پادشاهان آشوری (به‌ویژه آشورنصیرپال دوم) دیده می‌شود. آشور در صحنه‌های مربوط به جنگ و پیروزی، کمان به دست دارد و در صحنه‌های آیینی، در دست چپ حلقه قدرت را گرفته و دست راست خود را در ارتباطی دوسویه با پادشاه بالا برده است. این فیگور و ارتباط دوسویه، در نقش‌برجسته بیستون نیز (با تغییر) مورد بازنمایی قرار گرفت. «بر این اساس، برخی، نقش‌برجسته بیستون را نوعی صحنه آیینی قلمداد کرده‌اند، اما بهتر است این صحنه را ابتکاری در جهت نمایش یک پیروزی مقدس‌مآب دانست» (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۹۴).

اهورامزدا در مرکز و بالای صحنه، رو به داریوش دارد. او درون قرص بال‌داری ایستاده که بال‌های مستطیل‌شکلی همانند نمونه‌های آشوری و بابلی دارد. در نقوش اقوام ایرانی نیز معمولاً قرص بال‌دار با بال‌های مستطیل شکل نمایش داده می‌شد (تصویر ۱۳ الف). اهورامزدا، ریش بلند و چهارگوش و سری نسبتاً بزرگ دارد و «موهایش در پشت به‌صورت گرد جمع شده‌اند. او جامه پارسیِ درباری بر تن دارد که یک چین عمودی در قسمت پایین آن دیده می‌شود» (Garrison, 2009: 26). به نظر می‌رسد تاج او همانند تاج خدایان بین‌النهرین، شاخ‌دار بوده که قسمت‌هایی از آن تخریب شده‌اند؛ «بر بالای این تاجِ سه شاخ، نماد ایشتار (ستاره هشت‌پر درون دایره) قرار دارد» (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۸۹). این قسمت، در طرح

تصویر ۱۲ الف. چپ، نماد اهورامزدا در بیستون(URL: 5) - ب. بالا سمت راست، قسمتی از طرح پانل لعاب‌دار شلمانصرسوم آشور نو (Reade, 1963: 46) – ج. پایین سمت راست، اثر مُهر بابلی، کتابخانه مورگان (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۸۴)

تصویر ۱۳ الف. سمت چپ، ترکش مفرغی لرستان قرن ۸ ق.م. (سودآور، ۱۳۸۳: ۱۸۴)- ب. سمت راست، ایشتار در استل سنگی از تل‌احمر قرن ۸ ق.م.، موزه لوور (URL: 2)

اولیه وجود نداشته و بعداً به نقش اضافه شده است. مشابه این ستاره، گاهی بر بالای تاجِ خدای درون قرص بال‌دار (در مُهرهای نوآشوری) و روی تاج الهه‌گان/خدایان آشوری و اورارتویی نیز دیده می‌شود (تصویر ۱۳ ب). ستاره هشت‌پر تاج اهورامزدا، رابطه و تشابه جالبی با ستاره‌های هشت‌پرِ تاج داریوش و گل‌های هشت‌پر سربند ملازمان ایجاد کرده است. همچنین، دو ملازم مسلح نیز همان نوع دست‌بند کمیاب را بر دست دارند که بر مچ دستان اهورامزدا دیده می‌شود (کرتیس، ۱۳۹۳: ۶۶ و ۶۹).

نماد قرص بال‌دار با همراهی پیکره خدا و یا بدون همراهی آن (به‌عنوان نشانی الهی)، پیش از آن در نقوش بسیاری از تمدن‌ها و اقوام مختلف به نمایش درآمده بود. از مشابه‌ترین نمونه‌ها به نماد اهورامزدای بیستون در آثار اقوام ایرانی، تصویر روی ترکش مفرغی لرستان است (تصویر ۱۳ الف). از نمونه‌های مشابه در تمدن‌های هم‌جوار نیز می‌توان به تصویر خدای آشور در پنل آجر لعاب‌دار شلمانصر (تصویر ۱۲ ب) و اثر مُهری از بابل جدید (تصویر ۱۲ ج) اشاره کرد. علی‌رغم وجود تشابهات فراوان میان نمونه‌های ذکرشده با نماد اهورامزدا (هم به لحاظ جایگاه و هم به لحاظ ویژگی‌های بصری)، تفاوت عمده آنها در این است که اهورامزدا بزرگ‌تر از نمونه‌های دیگر ترسیم شده و بیشتر از آنها از داخل قرص بیرون آمده است. از آنجا که این نماد در میان اقوام ایرانی و اکثر ملل تابعه هخامنشیان شناخته شده بود، به نظر می‌رسد داریوش برای مشروعیت بخشیدن به اقدامات و تثبیت سلطنت نوپای خود، آگاهانه این نماد را برگزید و آن را در مرکز نقش‌برجسته بیستون مورد بازنمایی قرار داد. در همین راستا، خدای دورن قرص بال‌دار را با پوشش و شمایلی مشابه خود تصویر کرد و سپس با افزودن ستاره ایشتار بر بالای تاج آن، از ویژگی ایزد جنگ بودن ایشتار در جهت نشان دادن پیروزی و حقانیت خود بهره جست.

در سمت دیگر صحنه و روبروی داریوش، نُه یاغی اسیر با دستان بسته در حالی در صف قرار دارند که گردن‌های آنها با طناب به هم وصل شده است. اندازه و قامت این افراد، کوچک‌تر از قامت پادشاه است و هر کدام لباسِ مرسوم سرزمین خود را بر تن دارند (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۸۸). همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، در هنر قدیم بین‌النهرین، گاهی دشمن شکست‌خورده را به شکل اسیران برهنه دست‌بسته و در صف ایستاده نمایش می‌دادند. این شیوه تصویرگری هم‌زمان در هنر مصر نیز مرسوم بود؛ با این تفاوت که در آنجا معمولاً اسیران برهنه نبودند. همچنین در هنر مصر (بر خلاف هنر بین‌النهرین)، نمایش هم‌زمان چند اسیر بیگانه در کنار هم با شمایل و لباس مخصوص سرزمین خود و نمایش اسیران دست‌بسته‌ای که گردن‌های آنها با طناب به هم وصل شده باشد، رواج داشت. برای نمونه، می‌توان به «نقش‌برجسته دیواری معبد رامسس دوم در بیت‌الوالی اشاره کرد که شاهزاده مصری، چهار اسیر بیگانه را که پوشش و شمایل متفاوتی دارند به حضور فرعون می‌آورد. او طنابی در دست دارد که به دور گردن اسیران پیچیده شده و آنها را به هم وصل کرده است. اسیران بر نوک پاهای برهنه خود راه می‌روند، دست آنها نیز از پشت و در حالتی سخت به گردن‌هایشان بسته شده است. در مقابل آنها، سه اسیر بیگانه دیگر با شمایل و پوشش متفاوت در مقابل فرعون زانو زده‌اند و فرعون موی آنها را در دست گرفته است» (Janzen, 2013: 167-174) (تصویر ۱۴).

مقصود از آرایش متفاوتِ چهره و پوشش اسرای بیستون، بیان فردیت آنها با تأکید بر قومیت و خاستگاه سرزمینی آنان بوده است. تمام اسیران، دارای پوشش کاملی بوده، با این تفاوت که هشت اسیر اول، کلاهی بر سر ندارند. آنها رهبران شورش‌هایی هستند که در سال نخست سلطنت داریوش در نقاط گوناگون شاهنشاهی ایجاد شده بود (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۸۸). تصویر نفر آخر با قامت کمی بلندتر و کلاهی نوک‌تیز، مربوط به اسکونخا (اسکونخه) رهبر سکاهای تیزخود است که پس از سرکوبی به دست داریوش، در سال ۵۱۹ ق.م. به نقش افزوده شد. به کمک این نقش‌برجسته و سنگ‌نبشته آن ثابت شده که صف اسرا (شامل مدعیان تاج و تخت و طغیانگران) به ترتیب زمانی سرکوب شورش‌های آنها به تصویر درآمده است (ویسهوفر، ۱۳۷۸: ۳۴). در بالای سر هر یک از اسرا و در زیر پیکر گئوماتِ بر زمین افتاده و همچنین بر روی دامن اسیر سوم، نام آنها و نام سرزمین محل شورش آنها حک شده است (دادور و غربی، ۱۳۹۱: ۹۹).

فیگور ایستادن اسرای بیستون، شبیه یکدیگر است و علی‌رغم اینکه در حالات آنها نشانه‌های اسارت، پشیمانی و

تصویر ۱۴. طرح اسیران رامسس دوم در نقش‌برجسته دیواری معبد بیت‌الوالی (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۳۸۰)

تسلیم دیده شده، اما علامتی دال بر اعمال خشونت و مجازات بر آنها مشاهده نمی‌شود (بر خلاف نقوش پیشین) و با وجود اینکه در کتیبه، به سرنوشت شومِ تاریخی شورشیان اشاره شده، اما در تصاویر، هیچ نشانه‌ای از شکنجه، خونریزی و کشتار لحاظ نشده است. «در حالی که اگر طراحان تصمیم می‌گرفتند صحنه خشنی که منطبق با نوشته‌ها باشد به تصویر درآورند، به راحتی می‌توانستند آن را انجام دهند» (کول‌روت، ۱۳۹۷: ۱۹۶). عدم نمایش خشونت و برهنگی، از دیگر ویژگی‌های هنر هخامنشی است که همواره نزد آنان مورد توجه بوده است. در نقوش هخامنشی که نوعی تبلیغات بصری در راستای ایدئولوژی حکومتی آنان محسوب می‌شد، همواره روح بصریِ ویژه‌ای حضور دارد که هم‌زمان با نمایش بزرگی و اقتدار پادشاه، القاکننده حس صلح‌جویی و احترام هخامنشیان نسبت به افراد و اقوام دیگر است. بر این اساس، در نقش‌برجسته بیستون نیز رهبران اقوام شکست‌خورده، با پوشش کامل (حتی با کفش) و بدون اعمال خشونت و تحقیر نمایش داده شده‌اند. تصویر به پشت افتادن گئومات در زیر پای داریوش نیز تنها بازنمایی از نقش‌مایه رایجی است که پیش از آن همواره در جهت القای پیروزی و اقتدار پادشاهان، به نمایش درآمده بود. روح بصری حاکم بر هنر هخامنشی که به آن اشاره شد، هنگامی بیشتر عیان می‌شود که تصویر دشمنان مغلوب در بیستون را با تصاویر به اسارت بردن، مثله کردن و سر بریدن دشمنان در نقوش آشوری و یا تصاویر به اسارت گرفتن دشمنان در نقوش مصری، مقایسه کنیم.

تأثیر و جذابیت یادمان بیستون بر مسافران جاده اکباتان، فقط به نقش‌برجسته آن محدود می‌شد (همان: ۱۹۵). نقش‌برجسته، جنبه عمومی و تبلیغاتی بسیار بیشتری نسبت به کتیبه داشت و به راحتی پیام بصری خود را به رهگذران و مسافران پرشماری که از آن محل عبور می‌کردند، منتقل می‌کرد؛ پیامی که گویای اقتدار، حقانیت و مشروعیت داریوش هخامنشی بود. پادشاه هخامنشی به خواست و حمایت خدای خود که تصویری آشنا دارد، بر دشمنان از سرزمین‌های مختلف شاهنشاهی پیروز شده است و حلقه قدرت و سلطنت را از خدا دریافت می‌کند. دشمنان شکست‌خورده نیز به اسارت درآمده و خاشعانه در برابر پادشاهِ پیروز به صف ایستاده و منتظر رأی و تصمیم او در قبال خطای خود هستند.

تطبیق ویژگی‌های بصری نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون

- ویژگی موضوعی و جغرافیایی: موضوع و علت برپایی هر دو نقش‌برجسته، مربوط به پیروزی شاه بر دشمنان است که به‌صورت یادمان‌هایی بر روی صخره‌های طبیعی و در کنار جاده‌ای مهم و پر رفت و آمد، در ارتفاعی که قابل رؤیت و به دور از دسترس باشد، حک شده‌اند.
- صحنه کلی (داستان روایت‌شده): نقش‌برجسته آنوبانینی بر خلاف نقش‌برجسته بیستون، از دو ردیف روی هم تشکیل شده است و قاب تصویر آن، طول کمتری نسبت به نقش‌برجسته بیستون دارد. طرح کلی و داستان مشترک این دو نقش‌برجسته، روایتِ پیروزی پادشاه بر دشمنان بوده و علی‌رغم اینکه نقش‌برجسته بیستون، بزرگ‌تر و پرکارتر از نقش‌برجسته آنوبانینی است و در آن، جزئیات تصاویر بیشتر و بهتر نشان داده شده، صحنه کلی و داستانِ روایت‌شده در آنها وجوه مشترک زیادی با یکدیگر دارند. از جمله عناصر مشترک در این دو صحنه، می‌توان به این موارد اشاره کرد؛ شباهت‌ها: نقش‌مایه پادشاهِ پیروزِ کمان به دست که پای جلویی خود را بر روی دشمن گذاشته است- فیگور دشمنِ به خاک افتاده زیر پای پادشاه- صف اسرای دست‌بسته- وجود نماد الهی حمایت‌کننده در بالا و مرکز صحنه- اهدای حلقه قدرت از جانب خدا به پادشاه، تفاوت‌ها: علاوه بر اینکه نقش‌برجسته آنوبانینی در دو ردیف پردازش شده، مهم‌ترین عنصری که طرح کلیِ نقش‌برجسته آنوبانینی فاقد آن بوده، وجود ملازمان مسلح ایستاده در پشت پادشاه است.
- پادشاهِ پیروز: در هر دو یادمان، پادشاهِ پیروز و مقتدر در سمت چپ صحنه تصویر شده، رو به سمت راست دارد و پای چپ خود را بر روی پیکر زنده دشمنِ مغلوب و به خاک افتاده گذاشته است. داریوش با شکوه و برجستگی بیشتری نسبت به آنوبانینی نمایش شده است. او بزرگ‌تر از مابقی افراد بوده و به تنهایی در کانون صحنه قرار دارد، در حالی که در مقابل آنوبانینی، الهه ایشتار هم‌ردیف با او ایستاده است. پوشش آنوبانینی، اکدی (سومری- اکدی) و بالاتنه او برهنه است، ولی داریوش، ردایی پارسی و کامل بر تن و تاج ویژه‌ای بر سر دارد. علی‌رغم آنکه شمایل‌پردازی داریوش برگرفته از نقوش آشوری بوده، اما ریشِ هر دو پادشاه بلندتر از سایرین و دو قسمتی لحاظ شده است. آنوبانینی، کمان را به شیوه اکدی در دست چپ و در مقابل سینه گرفته (همانند فیگور نارام‌سین)، اما دست چپ داریوش به شکلی نمادین بر بالای کمانی تکیه دارد که عمود بر روی پای جلویی او قرار گرفته است. این شیوه نگه داشتن کمان توسط داریوش، پیش از آن

در نقوش آشوری نیز وجود داشته؛ با این تفاوت که داریوش در حالی کمان خود را بر روی پای جلویی خود قرار داده که قوس کمان به سمت بیرون بدن او است، اما در نمونه‌های آشوری (شبیه تصویر مرد مسلح در جام طلایی حسنلو[۹])، قوس کمان به سمت بدن نگه‌دارنده آن است. شیوه کمانگیری داریوش، در نقش‌برجسته آرامگاه او و جانشینان او و همچنین در آرامگاه قیزقاپان[۱۰] نیز تکرار شده است. دست راست داریوش به‌عنوان ارتباطی دوسویه با اهورامزدا بالا آمده که به نظر می‌رسد استفاده از این ژستِ نمادین در زمان لولوبی‌ها چندان رایج نبوده است، در حالی که دست راست آنوبانینی بر سلاحی اکدی تکیه دارد. شباهت‌ها: نقش‌مایه پادشاهِ پیروز کمان به‌دست- ریش بلند و دو قسمتی آنان، تفاوت‌ها: شکوه بیشتر داریوش- نوع متفاوت پوشش و تاج آنان- شیوه متفاوت کمانگیری- فیگور دست راست داریوش.

- دشمن شکست‌خورده: در هر دو اثر، حالت و فیگور دشمن به پشت افتاده در زیر پای پادشاه، مشابه یکدیگر بوده، اما گئومات پوشیده تصویر شده است. سایر دشمنان مغلوب نیز به شکل اسرای دست‌بسته نشان داده شده‌اند. در بیستون، اسرا در یک صف و با یک فیگور مشابه ایستاده‌اند، اما در نقش‌برجسته آنوبانینی، اسیران در دو ردیف و با فیگورهای متفاوت تصویر شده‌اند. تمام اسرای آنوبانینی، برهنه و کوچک‌اندام هستند. اسیران در حالی که حلقه‌هایی از بینی‌های آنها عبور داده شده و دست‌های آنها از کتف بسته شده، در مقابل پادشاه زانو زده و یا در زیر پای او در صف قرار گرفته‌اند، اما اسرای بیستون، پوشش کاملی بر تن دارند و به‌جای آنکه طنابی از بینی آنان عبور کرده باشد، از گردن به یکدیگر وصل شده‌اند. آنان با قامتی نه‌چندان کوچک و با پای خود در مقابل پادشاه به صف ایستاده‌اند. دست‌های آنها در حالتی عادی بسته شده و خشونتی در قبال آنان صورت نگرفته است. نام و هویت تمام اسرای بیستون مشخص شده و علاوه بر آن، شمایل و پوشش آنها متناسب با قومیت آنان، متفاوت نشان داده شده است. در نقش‌برجسته آنوبانینی (احتمالاً) تنها نام دو تن از اسیران آورده شده و هویت و قومیت آنها مشخص نیست و تنها نفر اول در صف پایین با کلاهی متفاوت دیده می‌شود. شباهت‌ها: فیگور دشمن به پشت افتاده- اسیران دست‌بسته ایستاده در صف، تفاوت‌ها: برهنگی و کوچک‌اندامی اسیران آنوبانینی- خشونت و تحقیر اسیران آنوبانینی- عدم یکپارچگی در حالت و فیگور اسرای آنوبانینی- عدم معرفی هویت اسیران آنوبانینی- تنوع در پوشش و شمایل اسیران بیستون.
- تصاویر الهی و نمادین: تصاویر و نمادهای الهی در نقش‌برجسته آنوبانینی، دو مورد هستند؛ الهه ایشتار (با قامتی انسانی) که در کانون صحنه و هم‌ردیف با پادشاه نمایش داده شده است و دیگری، تصویر ستاره ایشتار که به‌صورت نمادین و حمایتگر، در مرکز و بالای صحنه قرار دارد. هر دو مورد، ویژگی‌های بصری و نمادین هنر بین‌النهرین را دارا هستند. در نقش‌برجسته بیستون تنها نماد الهی، تصویر اهورامزدا (قرص بال‌دار با پیکره) است که تقریباً همانند ستاره ایشتار در مرکز و بالای صحنه به‌صورت نمادین و حمایتگر قرار دارد. ویژگی‌های بصری این نماد، برگرفته از هنر نوآشوری است. اهورامزدا به مانند الهه ایشتار، حلقه قدرت را به سمت پادشاه گرفته است، با این تفاوت که او حلقه را در دست چپ و الهه آن را در دست راست نگه داشته؛ دست راست اهورامزدا در ارتباطی دوسویه با پادشاه بالا آمده است. در یادمان آنوبانینی، بر جنبه جنگاوری الهه ایشتار و تأثیر فیزیکی او در پیروزی تأکید شده (الهه، دشمنان را با طنابی به اسارت گرفته)، اما در بیستون، اهورامزدا دخالتی در این امور ندارد و تنها به صورتی نمادین ناظر بر صحنه است. الهه ایشتار، لباسی بین‌النهرینی بر تن دارد، اما اهورامزدا با ردایی پارسی تصویر شده است. هر دو ایزد، تاج شاخ‌دار خدایان بین‌النهرین را بر سر دارند؛ با این تفاوت که تاج الهه به شیوه کهن بین‌النهرین از روبرو نمایش داده شده، در حالی که تاج اهورامزدا بر طبق شیوه جدیدتر، از نیم‌رخ لحاظ شده است.

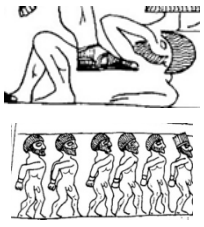
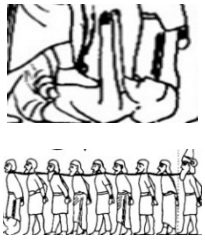
در بازنمایی انجام‌شده در بیستون، نماد اهورامزدا به جای ستاره ایشتار، در بالا و مرکز صحنه قرار گرفته و قامت طبیعیِ الهه، به پیکره کوچک اهورامزدا در داخل قرص بال‌دار تبدیل شده است. ستاره ایشتار نیز در جای خود باقی مانده، اما به شکلی نمادین و کوچک بر روی تاج اهورامزدا قرار گرفته است. بنابراین می‌توان اهورامزدای بیستون را ترکیبی از الهه و ستاره ایشتارِ آنوبانینی دانست که در یک نماد واحدِ جدید، جمع شده‌اند. شباهت‌ها: وجود نماد الهی حمایتگر در مرکز و بالای صحنه- اهدای حلقه قدرت و سلطنت از جانب خدا به پادشاهِ پیروز- نمایش ستاره ایشتار، تفاوت‌ها: تفاوت در جنسیت، اندازه و جایگاه خدایان- پوشش غیربومی الهه و پوشش بومی اهورامزدا- گرفتن حلقه در

دستان متفاوت خدایان- عدم تأثیر فیزیکی اهورامزدا در به اسارت گرفتن دشمنان.

- ملازمانِ مسلح: در نقش‌برجسته آنوبانینی، پادشاه بدون همراه تصویر شده است، در حالی که در نقش‌برجسته بیستون، دو مرد پارسیِ مسلح که قامت کوچک‌تری از داریوش دارند، با ویژگی‌های بصری مشابهی در پشت او ایستاده و او را همراهی می‌کنند (تفاوت).
- پیکره‌نگاری و الحاقات تزئینی: علی‌رغم آنکه تمام افراد حاضر در هر دو صحنه با سر و پاهای نیم‌رخ تصویر شده‌اند، اما در نقش‌برجسته آنوبانینی، الهه و پادشاه، شانه‌های پهنی (بالاتنه از روبرو) دارند. پیکره‌نگاری و شمایل‌نگاری در بیستون، متنوع‌تر، موزون‌تر، طبیعی‌تر و مفصل‌تر از یادمان آنوبانینی انجام گرفته است. عدم رعایت برخی تناسبات در نقش‌برجسته آنوبانینی (مانند دست راست پادشاه و پیکر نامتعادل و معلق الهه) کاملاً مشهود است، در حالی که در نقش‌برجسته بیستون، تناسبات لازم رعایت شده‌اند. در هر دو صحنه (به غیر از اسیران)، تمام افراد حاضر دارای دست‌بند بوده، اما تنها در یادمان آنوبانینی، پادشاه و الهه ایشتار با گردن‌بند تصویر شده‌اند. شباهت‌ها: حالت نیم‌رخ با یک پا در جلو برای تمام افراد- نمایش الحاقات تزئینی، تفاوت‌ها: ترسیم شانه‌های پهن (بالاتنه از روبرو) آنوبانینی و الهه- عدم رعایت تناسبات لازم در پیکره‌نگاری یادمان آنوبانینی.
- کتیبه: کتیبه بیستون بسیار بزرگ‌تر، مفصل‌تر و متنوع‌تر از کتیبه آنوبانینی است. با این حال، محتوای کتیبه آنوبانینی به شکلی مشابه (با جایگزینی نام اهورامزدا به جای خدایان بین‌النهرینی) در قسمتی از کتیبه بیستون بازنویسی شده است. شباهت‌ها: وجود مضمون مشترک، تفاوت‌ها: تنوع و تفصیل زیاد در کتیبه بیستون- ذکر نام خدایان بین‌النهرینی در کتیبه آنوبانینی.

ویژگی‌های مقایسه‌شده در سطور بالا، به‌صورت خلاصه در جدول ۱ آورده شده‌اند.

جدول ۱. مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های ویژگی‌های بصری نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون

ویژگی‌ها	نقش‌برجسته آنوبانینی	نقش‌برجسته بیستون	شباهت‌ها و اشتراکات	تفاوت‌ها
صحنه کلی (داستان روایت‌شده)			نقش‌مایه پادشاه پیروز- فیگور دشمن به خاک افتاده- صف اسیران دست‌بسته- وجود نماد الهی در مرکز و بالای صحنه- اهدای حلقه قدرت از خدا به پادشاه	نمایش نقش‌برجسته آنوبانینی در دو ردیف- وجود ملازمان مسلح بیستون
پادشاهِ پیروز			پادشاه مقتدر با کمانی در دست چپ که رو به سمت راست دارد و پای چپ خود را بر پیکر دشمن مغلوب گذاشته است.	نوع پوشش و شمایل پادشاهان- فیگور گرفتن کمان توسط پادشاهان- حالت و فیگور دست راست پادشاهان- سلاح غیربومی آنوبانینی- شکوه بیشتر داریوش
دشمن مغلوب			دشمن به پشت افتاده زیر پای پادشاه- صف اسرای دست‌بسته	خشونت، تحقیر و برهنگی اسرای آنوبانینی- عدم معرفی اسیران آنوبانینی- عدم یکپارچگی در فیگور و حالت اسرای آنوبانینی- اتصال اسرای بیستون از گردن با طناب

ادامه جدول ۱. مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های ویژگی‌های بصری نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون

ویژگی‌ها	نقش‌برجسته آنوبانینی	نقش‌برجسته بیستون	شباهت‌ها و اشتراکات	تفاوت‌ها
تصاویر الهی و نمادین			قرارگیری نمادی الهی در مرکز و بالای صحنه- اهدای حلقه قدرت به پادشاه از طرف خدا- نماد نجومی ایشتار	تفاوت در جنسیت، اندازه و جایگاه الهه ایشتار با اهورامزدا- تأثیر فیزیکی الهه در پیروزی- تفاوت دستی که حلقه را گرفته-پوشش غیربومی الهه
ملازمان مسلح			-	فقدان ملازمان مسلح در نقش‌برجسته آنوبانینی
پیکره‌نگاری			پیکره‌نگاری افراد بیستون و اسرای آنوبانینی به‌صورت کاملاً نیم‌رخ با یک پا در جلو- الحاقات تزئینی افراد	پیکره‌نگاری متفاوت الهه و آنوبانینی (با نمایش بدن از روبرو)- عدم تناسبات لازم در یادمان آنوبانینی
کتیبه			وجود مضمون مشترک	ذکر نام خدایان بین‌النهرینی در کتیبه آنوبانینی- تنوع و تفصیل در کتیبه بیستون

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

قدیمی‌ترین نقش‌برجسته صخره‌ای ایران، یادمان نمادین و مصور پیروزی آنوبانینی پادشاه لولوبی‌ها بوده که در کنار جاده‌ای مهم بر سینه کوه حک شده است. سال‌ها بعد داریوش هخامنشی نیز با الگوبرداری از این طرح، یادمان پیروزی خود را در امتداد همان شاهراه و بر کوه بیستون نقش کرد. با وجود شباهت‌های کلی میان این دو اثر، تفاوت‌های بصری زیادی نیز میان آنها دیده می‌شود که علاوه بر تأثیرپذیری این نقوش از هنرِ اقوام پیشین و معاصر خود، به‌کارگیری ویژگی‌های هنر هخامنشی و ملاحظات حکومتی- تبلیغاتی داریوش نیز در پیدایش این تفاوت‌ها مؤثر بوده است. نقش‌برجسته آنوبانینی با تأثیر از ویژگی‌های بصری و نمادین هنر متقدم بین‌النهرین (به‌خصوص هنر اکدی)، طرح و روایتِ ویژه خود را نمایش داده است. نقش‌برجسته بیستون نیز با الگو قرار دادن طرح کلیِ یادمان آنوبانینی و تأثیرپذیری از ویژگی‌های بصری و نمادین هنر تمدن‌های پیش از خود (به‌خصوص هنر آشوری)، روایتِ پیشین را با ویژگی‌های خاص هنر هخامنشی بازنمایی کرده است.

شباهت‌های زیادی میان نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون وجود دارند که از جمله بارزترین آنها، می‌توان به نقش‌مایه پادشاهِ پیروز کمان به دست که پای خود را بر پیکر دشمن به پشت افتاده گذاشته است اشاره کرد. اما از آنجا که این نقش‌مایه (با شباهت کم و بیش) در بسیاری از یادمان‌های پیشین نیز تصویر شده و میان تمام آنها مشترک است، لذا ویژگی بصریِ مهمی که تنها میان نقش‌برجسته‌های آنوبانینی و بیستون وجود دارد و آنها را بیش

از سایر ویژگی‌ها به هم پیوند می‌دهد، همانا طرح کلی (داستان روایت‌شده) آنها بوده که از عناصر تقریباً مشابهی نیز برخوردار است و بنابراین، مهم‌ترین شباهت این دو اثر شناخته می‌شود. این طرح مشترک، روایتگر صحنه‌ای نمادین از اعطای حلقه قدرت/ سلطنت از سوی خدا به پادشاهِ پیروزی بوده که بر دشمنان خود چیره شده است. با این حال و علی‌رغم این شباهت‌ها، نقش‌برجسته بیستون، تقلیدی صرف از نقش‌برجسته آنوبانینی نیست، بلکه بازنماییِ به‌روز شده و توأم با تغییری بوده که در راستای هنر هخامنشی و اهداف تبلیغاتی داریوش انجام گرفته است تا نمایش‌دهنده تصویری جدید از پیروزی یک پادشاه باشد. از جمله تفاوت‌های بصریِ موجود میان دو اثر، می‌توان به عدم وجود ملازمان مسلح در نقش‌برجسته آنوبانینی و تغییر هویت و جایگاه خدایان در نقش‌برجسته بیستون اشاره کرد. اما مهم‌ترین تفاوت بصری که میان این دو اثر دیده می‌شود، روح بصریِ حاکم بر نقش‌برجسته بیستون است که منجر به عدم تحقیر دشمنان و عدم اعمال خشونت بر آنها شده است.

با توجه به اینکه در میان پژوهش‌های صورت‌گرفته در آثار باستانی، به جنبه‌های نظری- معنایی آثار بیش از جنبه‌های بصری- هنری توجه شده، لذا این پژوهش با دیدی متفاوت، مبنای کار خود را بر ویژگی‌های بصری (دیداری) آثار قرار داده است؛ زیرا به نظر می‌رسد مطالعه و بررسی هر چه بیشتر ویژگی‌های بصری و ریشه‌یابی آنها، به درک بیشتر معنایی آثار منجر می‌شود. در راستای این پژوهش، بررسی ارتباط و مقایسه بین نقوش پیروزیِ فراعنه مصر با نقش‌برجسته بیستون، به علاقه‌مندان پیشنهاد می‌شود.

پی‌نوشت

۱. سومر (حدود ۲۸۰۰-۲۴۵۰ ق.م.)، اکد (حدود ۲۴۵۰-۲۲۸۰ ق.م.)، سلسله سوم اور (حدود ۲۲۸۵- ۲۰۱۶ ق.م.) در بین‌النهرین.
۲. آشور نو (حدود ۷۴۵-۶۱۰ ق.م.)، بابل جدید (حدود ۶۰۴-۵۴۰ ق.م.) در بین‌النهرین، عیلام نو (حدود ۱۲۰۰-۶۰۰ ق.م.) غرب و جنوب غربی ایران، ماد (حدود ۷۲۸-۵۵۰ ق.م.) غرب و شمال غربی ایران.
۳. هوری‌ها اقوامی بوده که از نیمه اول هزاره سوم ق.م. در نواحی مرتفع بین‌النهرین و سوریه زندگی می‌کردند.
4. Iddin-sin
5. Simurrum

سیموروم، اقوامی که از دوره اکد تا اوایل بابل قدیم در محدوده شرق رود دجله ساکن بودند.

۶. نام ایزدان بین‌النهرینی
۷. فرَوَهر (فَروَشی): در باور زرتشتیان، یکی از عناصر پنج‌گانه تشکیل‌دهنده و نیروی اساسی حیات انسان است که از افراد محافظت می‌کند. این نیروی مینوی، پیش از حیات موجود بوده و پس از مرگ، به جایگاه اولیه خود در جهان بالا می‌رود.
۸. فَره شاهی یا فره ایزدی (خورنه)، به معنای خوشبختی. فروغی ایزدی که بر دل هر فرد بتابد، برتری می‌یابد. از پرتو این فروغ، کسی که به پادشاهی برسد، لایق تاج و تخت، دادگر و پیروز می‌شود.
۹. جام زرین حسنلو، متعلق به دوره پیش از ماد از شمال غرب ایران، موجود در موزه ایران باستان.
۱۰. قیزقاپان، گوردخمه صخره‌ای و دارای نقش‌برجسته، متعلق به اواخر دوران هخامنشی یا پساهخامنشی در عراق کنونی.

منابع و مآخذ

- اکبرزاده، داریوش و یحیی‌نژاد، آرزو (۱۳۸۵). **کتیبه بیستون**. چاپ اول، تهران: نقش هستی.
- پارو، آندره (۱۳۹۱). **سومر و اکد**. ترجمه محمدرحیم صراف و منیژه ابکائی، چاپ اول، تهران: سمت.
- دادور، ابوالقاسم و غربی، الهه (۱۳۹۱). **مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران**. چاپ اول، تهران: دانشگاه الزهرا.
- رضایی‌نیا، عباس (۱۳۸۶). سیر تحول هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران. *گلستان هنر*، (۱۰)، ۱۰۴-۸۷.
- سلحشور، علی‌اصغر (۱۳۹۳). *"بررسی و تحلیل نقش‌برجسته‌های هخامنشی در ایران از دیدگاه اتنوماتمتیک و شمایل‌شناسی"*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، باستان‌شناسی. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۳). **فره ایزدی**. چاپ اول، تهران: میرک.
- کخ، هایدماری (۱۳۷۶). **از زبان داریوش**. ترجمه پرویز رجبی، چاپ دوم، تهران: کارنگ.

- کرتیس، جان (۱۳۹۳). **بین‌النهرین و ایران در دوران هخامنشی**. ترجمه زهرا باستی، چاپ دوم، تهران: سمت.
- کول‌روت، مارگارت (۱۳۹۷). **شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی**. ترجمه علی بهادری، چاپ اول، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- کولون، دومینیک و پرادا، ادیت (۱۳۹۴). **مُهر در خاور نزدیک و ایران باستان**. ترجمه پوریا خدیش، چاپ اول، تهران: علمی فرهنگی.
- مبینی، مهتاب (۱۳۹۱). *"پژوهشی در نمادها و نمایش قدرت پادشاهان در هنر هخامنشی"*. رساله دکتری، پژوهش هنر. تهران: دانشگاه الزهرا.
- ملک‌زاده، فرخ (۱۳۴۷). بررسی تاریخ و هنر گوتیان و لولوبیان. *بررسی‌های تاریخی*، سال سوم (۶)، ۸۲-۵۳.
- مورتگات، آنتوان (۱۳۷۷). **هنر بین‌النهرین باستان**. ترجمه زهرا باستی و حمید صراف، چاپ اول، تهران: سمت.
- موسوی، مهرزاد (۱۳۹۰). **جستاری در پیشینه هنر هخامنشی**. چاپ اول، شیراز: رخشید.
- نیکنامی، کمال‌الدین و میرقادری، امین (۱۳۹۷). سرنخ‌های جدید از رویدادهای تاریخی در سرپل ذهاب در اواخر هزاره سوم ق.م. با نگاهی به نقش‌برجسته آنوبانی نی. *پژوهش‌های ایرانشناسی*، سال هشتم (۲)، ۱۴۵-۱۲۷.
- واندنبرگ، لویی (۱۳۹۷). **نقش‌برجسته‌های صخره‌ای ایران باستان**. ترجمه حسن کهنسال و ستاره صفا، چاپ اول، رشت: دانشگاه گیلان.
- ویسهوفر، یوزف (۱۳۷۸). **ایران باستان**. ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، چاپ سوم، تهران: ققنوس

- Buccellati, G & Kelly-Buccella (1955). The Royal storehouse of urkesh: The Glyptic Evidence from the southwestern Wing. *Archiv Für Orientforschung*, Bd. 4243/, 1- 32.
- Edzard, D.o (1973). Zwei Inschriften am Felsen von Sar-i-Pul-i-Zohab: Anubanini 1 und 2. *Archiv Für Orientforschung*, Bd. 24, 73- 77.
- Garrison, M.B. (2009). **Visual representation of the divine and the numinous in really Achaemenid Iran: Old Problems, New Directions**. IDD. Zurich: Universität Zurich.
- Janzen, M. D. (2013). *"The Iconography of Humiliation: The depiction and treatment of Bound Foreigners in New Kingdom Egypt"*. A Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy Major: History The University of Memphis.
- Mofidi Nasrabadi, B.M (2004). Beobachtungen zum Felsrelife Anubanini. *ZfA*, Bd. 94, 291-303.
- Ornan, T. (2013). A silent message: God like kings in Mesopotamian art. In book: **Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art**. Berlin: Walter de Gruyter. 569- 595.
- Reade, J. (1963). A glazed-brick panel from Nimrud. *Iraq*, 25 (1), 38- 47.
- Shaffer, A. & Wasserman. N. (2003). Iddin-Sin, king of simurrum: Anew Rock Relief Inscriptions and a Reverential seal. *ZfA*, Bd. 93 (1), 6- 16.
- URL 1: http://www.Livius.org (access date: 2020/05/20).
- URL 2: http://www.louver.fr (access date: 2020/02/26).
- URL 3: http://www.pinterest.com (access date: 2020/02/26).
- URL 4: http://www.imj.org.il (access date: 2020/06/15).
- URL 5: http//www.mehremihan.ir (access date: 2020/02/26).
- URL 6: http://www.britishmuseum.org (access date: 2020/02/26).

Motaleate Tatbighi Honar (Biannual)
Vol 10. No.19 . Spring & Summer 2020

Received: 2020/05/10
Accepted: 2020/09/19

Review and Comparison of the Visual Characteristics of Anubanini and Bistoon Rock Reliefs

Hadi Ghaempanah[*] Mahtab Mobini[**]

Abstract

Among the memorials of ancient Iranian art, rock reliefs are of particular importance. Anubanini relief as the oldest and Bistoon relief as one of the most important example of these works, besides having a similar subject, have other symbolic and visual similarities that has led many scholars to regard Bistoon relief as an imitation of Anubanini relief. Despite the importance and similarities of these memorials, until now, no specific comparative study has been performed in the field of visual characteristics of them. The present study, in a descriptive-analytical-comparative method and using library resources, has sought to answer the questions: What is the most important similarity and visual difference between Bistoon and Anubanini reliefs? And to what extent has Bistoon relief influenced by Anubanini relief? In this research, the visual-artistic features and background of the images and symbols used in these motifs have been studied and analysed. The similarities and differences between them have been compared in order to clarify the relationship between these two memorials as much as possible. The visual and symbolic features of the Anubanini memorial are taken from the art of ancient Mesopotamia (especially Akkadian art) which are placed side by side in a new design. The visual and symbolic features of the Bistoon memorial are also influenced by the art of previous nations (especially Assyrian art) which have been presented in the form of Achaemenid art. The results show that Bistoon relief is not a mere imitation of Anubanini relief, Rather, it is an updated and modified representation that has done in the line of Achaemenid art. The most important similarity of these works is in their scheme (narrated story) and the most important difference in the prevailing visual spirit is in the Bistoon relief plan, which has led to not humiliating the enemies and using violence against them.

Keywords: Rock Reliefs, Anubanini Relief, Bistoon Relief, Achaemenid Art

[*]M.A. student of Art Research, Payam Noor University of Tehran, Iran. *hadiighaem360@gmail.com*
[**] Assistant Professor, Art Department, Payam Noor University of Tehran, Iran (Corresponding Author).
dr.m.mobini@gmail.com