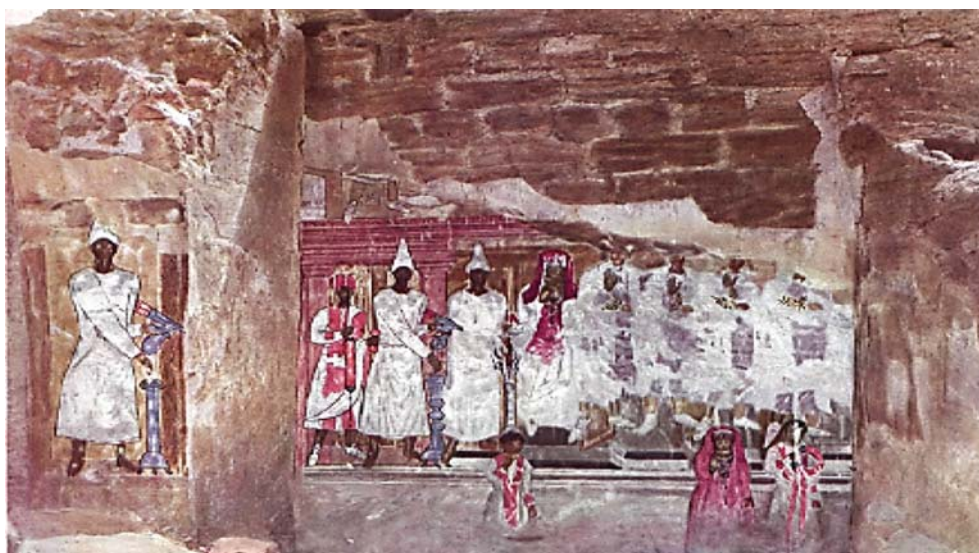


بررسی و تحلیل سبک شناختی
نقاشی‌های نیایشگاهی دورا اروپوس



نگاره کونون در پرستشگاه
پالمیری، نمونه نقاشی به‌دست‌آمده
از دورا اروپوس، (لوح شماره ۸
(Breasted, 1924)



بررسی و تحلیل سبک شناختی نقاشی‌های نیایشگاهی دورا اروپوس*

فائزه رضایی** * مصطفی ده پهلوان***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۳/۱۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۷/۲۷

چکیده

یکی از هنرهای تزئینی دوره اشکانی نقاشی دیواری است که آثار آن از چند محوطه کلیدی مانند دورا اروپوس به دست آمده است. این نقاشی‌ها در خانه‌های خصوصی و پرستشگاه‌های شهر اجرا شده است. پرسش اساسی این پژوهش بررسی سبک و تأثیر و تأثرات فرهنگی نقاشی‌های پرستشگاه خدایان پالمیری، مهربابه، کلیسا و کنیسه است.

سوالات این تحقیق عبارتند از: ۱. با توجه به تنوع مذهبی با تنوع سبک‌های هنری مواجه هستیم؟ یا از یک گرایش هنری استفاده شده است؟ ۲. تا چه میزان گرایش مذهبی هر دین در سبک هنری پرستشگاه پیروان خود تأثیر گذار بوده است؟ در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی - تطبیقی و با شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای به بررسی سبک نقاشی‌ها پرداخته شده است و هدف از آن بررسی تطبیقی آنها با هنر اشکانی، هلنی، رومی و بین‌النهرینی است. بدین منظور ویژگی‌های هر کدام از نقاشی‌ها با آثار هنر اشکانی، هلنی-رومی و بین‌النهرینی مقایسه گردید تا روشن شود تأثیر کدامیک از این سبک‌ها بر نقاشی‌های دورا بیشتر بوده است. در نهایت مشخص گردید که این آثار، با وجود اینکه شهر در زمان سلوکیان پایه‌ریزی شده و بیش از اشکانیان تحت تسلط رومیان بوده است، از نظر جهت‌گیری هنری و اسلوب‌های به‌کاررفته بیش از همه تحت تأثیر سبک‌های شرقی ایرانی-اشکانی بوده است. هرچند تمامی عناصر هنری دورا از معماری تا نقاشی همه در یک بساط فرهنگی منعطف، همراه با مدیریت فرهنگی (تسامح و تساهل فرهنگی مذهبی) شکل گرفته است.

واژگان کلیدی

تعاملات فرهنگی، هنر اشکانی، سبک هنری، نقاشی دیواری، دورا اروپوس.

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان نقاشی‌های دورا اروپوس از سبک تا محتوا (بر پایه یافته‌های باستان‌شناختی و منابع مرتبط با کتب مقدس) به راهنمایی نویسنده دوم در گروه باستان‌شناسی دانشگاه تهران است.

Email: f.rezaei90@ut.ac.ir

** کارشناس ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تهران، شهر تهران، استان تهران.

*** استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه تهران، شهر تهران، استان تهران. (مسئول مکاتبات) Email: Mdehpahlavan@ut.ac.ir

مقدمه

نقاشی به‌عنوان عنصری تزئینی در ادوار مختلف تاریخ بشر نقش مهمی ایفا می‌کرده است. کاربرد آن تنها به تزئین بناها محدود نمی‌شده و گاهی تلاش شده از طریق آن پیامی انتقال داده شود، یا برای دفع بلا و سحر و جادو استفاده می‌شده است. در دوران پیش از تاریخ نقاشی بر سقف و دیوار و با نقوش ساده و انتزاعی به‌نیت دفع بلا، سحر و جادو و موفقیت در شکار حیوانات اجرا می‌شده و پس از آن در دوره تاریخی (هزاره سوم، دوم و نخست پیش از اسلام)، در نیایشگاه‌ها، هم جنبه زینتی می‌یابد و هم جنبه کاربردی. از جنبه‌های کاربردی آن می‌توان به روایت تصویری داستان‌ها و رخدادها متناسب با ادیان مورد پرستش اشاره کرد. یکی از بارزترین نمونه‌های نقاشی دیواری دوران تاریخی از دورا اروپوس واقع در سوریه کنونی به‌دست آمده است. از آنجایی که شهر دورا محل استقرار اقوام، آیین‌ها، فرهنگ‌ها و ادیان گوناگون در مرز میان دو امپراتوری اشکانی و روم بوده است، از نظر فرهنگی و دینی تنوع چشمگیری در آن مشاهده می‌شود که نتیجه آن وجود نیایشگاه‌هایی مرتبط با این ادیان است. به دیگر سخن این نیایشگاه‌ها نشان از نوعی تسامح و تساهل دینی دارند که باید به‌عنوان مدیریت فرهنگی در قلمروی یک شهر یا یک شاهنشاهی یا امپراتوری از آن یاد کرد. نکته‌ای که به‌عنوان مسئله و به فراخور آن پرسش این پژوهش مطرح می‌شود این است که آیا با توجه به تنوع مذهبی در این شهر با تنوع سبک‌های هنری هم مواجه هستیم؟ یا در تمامی پرستشگاه‌ها از یک نوع سبک با یک گرایش هنری خاص بهره گرفته شده است؟ تا چه میزان گرایش مذهبی هر دین در سبک هنری پرستشگاه پیروان خود تأثیرگذار بوده است؟ هدف اصلی پژوهش این بوده که با بررسی تطبیقی نقاشی‌ها، تأثیر و تأثرات هنری، نحوه جهت‌گیری هنری این آثار مشخص شود.

روش تحقیق

در این مقاله تلاش شده است تا با استفاده از روش توصیفی-تطبیقی، ویژگی‌های سبکی، نقشمایه‌ها و مضامین به‌کاررفته در نقاشی‌های چهار پرستشگاه دورا با آثار محلی بین‌النهرین، آثار ایرانی به‌ویژه دوره اشکانی و آثار یونانی-رومی مورد بررسی قرار گیرد شیوه جمع‌آوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای است و در نهایت با تحلیل اثرپذیری هر کدام از این آثار بر نقاشی‌های دورا اروپوس، جمع‌بندی روشنی از جهت‌گیری هنری و سبک شناختی نقاشی‌های دورا ارائه گردد.

پیشینه پژوهش

در سال ۱۹۲۲م جیمز هنری برستد، از مؤسسه شرق‌شناسی شیکاگو، گزارشی را برای آکادمی فرانسوی

کتیبه‌ها و اسناد^۱ ارائه داد که در آن به معرفی نقاشی‌های معبد خدایان پالمیری (معبد بل یا بعل)، مربوط به سده دوم پرداخت و جزئیات آن را در مجله سوریه چاپ کرد. نقاشی‌ها توسط تعدادی سرباز انگلیسی که در حین سپری کردن مرخصی‌شان بودند در اطراف محل اسکانشان کشف گردید (Gates, 1984: 168 و Edwell, 2008: 95).

پیش از این، توصیف کوتاهی از موقعیت استحکامات باستانی دورا در سال ۱۸۷۲م توسط مهندسی اتریشی به‌نام ستزرنیک^۲ داده شده بود. زاره و هرتسفلد نیز زمان عبور از منطقه فرات میان سال‌های ۱۸۹۸ و ۱۹۱۲م، نقشه‌های شتابزده‌ای از این محوطه تهیه کرده بودند. در سال ۱۹۲۱م، برستد گزارشی برای آکادمی فرانسوی کتیبه‌ها تهیه کرد. در همین زمان سوریه تحت قیمومیت فرانسه درآمد و ژنرال گوراد، کمیساریای عالی این کشور، برای انجام سری جدیدی از کاوش‌ها از فرانتس کومون، نماینده آکادمی فرانسوی کتیبه‌ها در سال ۱۹۲۲ دعوت کرد (Unvala et al, 1930: 134-5).

از سال ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۷ آکادمی فرانسوی در ابتدا به‌صورت مستقل و بعدها با مشارکت دانشگاه بیل دست به کاوش محوطه زد و در طی این کاوش‌ها آن‌ها از ۱/۴ تا ۱/۳ کل شهر خاکبرداری کردند (Gates, 1984: 168). این کاوش‌ها در جهت تکمیل کاوش‌های معبد خدایان پالمیری و برج مجاور آن، تجزیه و تحلیل استحکامات شهر، کاوش در برخی از مقبره‌های بیرون شهر و کشف تعدادی بنای احتمالاً هلنی انجام گرفت (Edwell, 2008: 96). از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۷ کار مشترک دانشگاه بیل^۳ و آکادمی فرانسوی کتیبه‌ها و اسناد تحت سرپرستی کلارک هاپکینز^۴ و فرانکای براون^۵ به کاوش در محوطه آغاز گردید که نتیجه این کاوش‌ها توسط روستف تزوف منتشر شد. کشف بقایای بناهای مذهبی مانند کنیسه، کلیسا و مهرابه در طول این کاوش‌ها اتفاق افتاد. این کاوش‌ها در جولای ۱۹۳۷ به اتمام رسید (Edwell, 2008: 96 و M.I.R, 1930: 77).

کاوش در دورا تا سال ۱۹۸۲ متوقف شد. پس از آن، پیر لریش^۶ و اسدالمحمود در محوطه شروع به کار کردند. این کاوش‌ها به‌هدف نظم دادن به مدارک به‌دست‌آمده از کاوش‌های پیشین و نیز نجات بناها از ویرانی انجام گرفت. نتیجه کار این هیأت به‌صورت مقاله‌هایی در سه جلد از مجله سوریه و نیز تحت عنوان «مطالعات دورا»^۷ شماره‌های ۲، ۱ و ۳ منتشر گردید. دو جلد دیگر مطالعات دورا، یعنی شماره‌های ۴ و ۵، آن نیز پس از کاوش‌های سال ۱۹۹۷ منتشر شد. تعدادی گزارش سالانه از کاوش‌های انجام‌شده در دورا نیز در سالنامه باستان‌شناسی عرب سوریه^۸ چاپ گردیده است (Leriche et al, 1997: 2 و Edwell, 2008: 97). در جریان کاوش‌هایی که در شهر دورا انجام گرفت، به ترتیب بنای کلیسا در

1. French Academy of Inscriptions and Letters
2. Czernik
3. Yale University
4. Clark Hopkins
5. Frank E. Brown
6. Pierre Leriche
7. Doura études
8. Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes

برای نخستین بار، در سال ۱۱۳ ق م و در زمان مهرداد دوم، شهر دورا به دست اشکانیان افتاد و تغییراتی در جهت شرقی شدن در ساختارهای آن رخ داد. تسلط اشکانیان سه سده به طول انجامید تا اینکه توسط رومیان در سال ۱۱۷-۱۱۵ م در هنگام سفر تراژان به تیسفون به آن پایان داده شد. اما در سال ۱۶۵ م و در زمان آدیوس کاسیوس شهر برای همیشه و تا پایان حیات خود به دست رومیان افتاد. در سال ۲۵۶ م دورا در برابر ارتش ساسانی دوام نیاورد و در نتیجه پس از محاصره‌ای تلخ تسخیر شد و پس از مدتی متروک گردید (Leriche, 1996: ۲).

شهر دورا ترکیبی از یک ایستگاه کاروانی و تدافعی مرزی بود که از ابتدا برای حفاظت از راه کاروانی فرات شکل گرفت. ایجاد شهرهایی مانند دورا در این مسیر امکان عبور و مرور در فرات را فراهم می‌ساخت و به دلیل اینکه از طرفی به ایران و از طرف دیگر با آسیای صغیر و بعدها امپراتوری روم پیوند می‌خورد جایگاه ویژه‌ای به دست آورده بود. نتیجه اینکه تسلط بر آن جایگاه استراتژیکی به دولت‌های منطقه می‌داد (Rostovtzeff, 1932: 92-93).

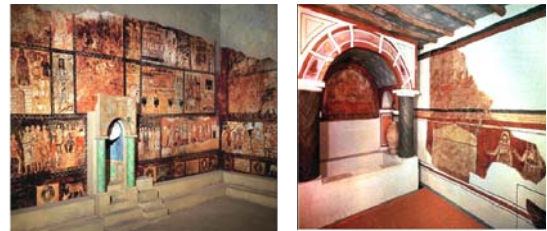
با توجه به موقعیت خاص دورا در فعالیت‌های بازرگانی و حضور گروه‌های قومی و معتقدان به آیین‌های مختلف، این شهر بیش از هر شهر دیگری در دنیای باستان مجموعه‌ای از نیایشگاه‌های مربوط به آیین‌های مختلف را دربرگرفته است (نعمتی، ۱۳۷۷: ۲۱۵).

ترکیب قوم‌های مختلف در نقاطی همچون دورا اروپوس باعث ترکیب عقاید و باورهای دینی هم شد. عقاید و خدایان سامی، ایرانی و یونانی در دوران اشکانی گاه با همدیگر می‌آمیختند و به شکل باورهای ترکیبی خود را نمایان می‌کردند، که این امر در هنر این دوران نیز به‌طور بارزی نمایان است. در دورا، پالمیر و هاترا هرچند عقاید، باورها و خدایان رومی و یونانی قوی بوده ولی همان‌گونه که از نظر جمعیت عناصر سامی و محلی افزونتر بودند خدایان سامی هم برتری داشتند (به‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۷).

نقاشی‌های نیایشگاهی دورا اروپوس

از میان بناهای پرستشگاهی شهر دورا اروپوس چهار بنای کنیسه، کلیسا، مهربه و معبد بل (معبد خدایان پالمیری) دربرگیرنده آثاری از نقاشی هستند که سطح دیوارهای این پرستشگاه‌ها را پوشانده و تصاویری از رویدادهای مذهبی و آیینی مرتبط با هریک از ادیان مورد پرستش را به‌نمایش می‌گذارند.

این بناها بازنمایی‌هایی از صحنه‌های روایی را دربرمی‌گیرند از جمله: قربانی برای خدایانی پالمیری چون بل، داستان‌ها و رویدادهای زندگی مهر و شرح قهرمانی‌هایش، روایت‌های زندگی عیسی و معجزاتی که در کتاب عهد جدید از این پیامبر نقل شده و بالاخره



تصویر ۱. بالاسمت راست: کلیسا، چپ: کنیسه، پایین: مهربه

۳۲-۱۹۳۱ و کنیسه در ۳۳-۱۹۳۲ پیدا شد و مهربه دورا در میان سال‌های ۳۴-۱۹۳۳ و ۳۵-۱۹۳۴ کاوش گردید (Rostovtzeff, 1939: 3).

موقعیت شهر دورا اروپوس و جایگاه چندفرهنگی آن

شهر دورا اروپوس در ساحل غربی رود فرات و در قلب صحرای سوریه، در نزدیکی صالحیه امروزی، پایه‌ریزی شد و از نخستین زمان پایه‌ریزی‌اش نام اروپوس^۱ بر آن نهاده شد (Unvala et al, 1930: 133). این شهر در مسیر کاروانی مهمی در امتداد فرات، در میانه راه دیرالزور^۲ و ابوکمال کنونی قرار دارد (Rostovtzeff, 1932: 153).

دورا از واژه‌های آشوری به مفهوم دژ یا قلعه نظامی گرفته شده است. این نام نخستین بار توسط آشوریان به این مکان داده شده بود (Unvala et al, 1930: 134). شهر در سال ۳۰۰ ق م در زمان سلوکیان و به دست شخصی به‌نام نیکانور از فرماندهان سولوکوس اول پایه‌ریزی شد (Perkins, 1973: 442). از نظر پلان، این شهر نیز مانند بسیاری شهرهای یونانی با سیستم هیپودام یا شطرنجی و در قالب یک چندضلعی نامنظم بنا گردید (Perkins, 1973: 442) و رجاوند، ۱۳۶۹: ۲۹).

۱. اروپوس یا یوروپوس نام زادگاه سولوکوس نیکاتور در مقدونیه بوده است (خاراکیسی، ۱۳۹۰: ۱۵).
 ۲. Deir ez zor: شهر تجاری و نظامی بزرگی در میانه فرات.
 ۳. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به:

-Daryae. 2010. «TO LEARN AND TO REMEMBER FROM OTHERS: PERSIANS VISITING THE DURA-EUROPOS SYNAGOGUE», SCRIPTA JUDAICA CRACOVIENSIA, Vol. 8. Downey. 2003. «TERRACOTTA FIGURINES AND PLAQUES FROM DURA-EUROPOS», The University Of Michigan Press.
 -Perkins. 1973. The Art of Dura-Europos. Oxford: Clarendon Press.

سرگذشت پرفرازونشیب یهودیان از آغاز ایمان به خدا و موسی و بلایا و مصیبت‌هایی که در این راه متحمل شدند تا پیروزی ایشان و یاری خداوند برای پیروزی و تفوق ملت یهود.

مهم‌ترین موضوعات نقاشی‌ها در مجموعه بناهای دورا شامل صحنه‌های اجرای مراسم مذهبی، شکار، مراسم تشریفاتی در مقابل شاهان، حیوانات و گل و گیاه است. این موضوعات در معابدی چون بل (معبد خدایان پالمیری) و سایر خدایان محلی، مهر، کلیسا، کنیسه و بطور کلی در تمامی پرستشگاه‌های این شهر اجرا شده‌اند (Kraeling, 1957: 350).

ویژگی‌های سامی (محلی)

حالت دست: در نگاره کونون، در پرستشگاه خدایان پالمیری دست راست پیکرها بالاست. این حالت حالتی شناخته شده برای عبادت‌کنندگان بابلی از دوران اولیه است. نمونه این حالت را معمولاً در مهرهای اولیه بابلی مشاهده می‌کنیم. علاوه بر آن، این حالت را در مجسمه‌های هاترا می‌توان دید (Breasted, 1924: 85).

در دورا تأثیر سامی بسیار قوی است و در مقابل آن تأثیر یونانی بسیار کم است. به جز نام یونانی شخصیت‌های اصلی - البته در اینجا نام کونون یونانی است اما نام دختر او ظاهراً نامی سامی است - و کتیبه یونانی، چیزی که انجام آیین‌های یونانی را نشان دهد وجود ندارد و یا بسیار اندک است (Hopkins, 1931: 121). نمونه‌هایی مشابه این حالت را در آثار ایرانی نیز مشاهده می‌کنیم. در مهرهای دوره ایلام این حالت، در صحنه‌هایی از ستایش و تکریم شخصی مرکزی دیده می‌شود (پورادا، ۱۳۷۵: ۲۵). به نظر می‌رسد این حالت احترام در میان اقوام بومی ایران پیش از آریایی‌ها حالتی فراگیر بوده است، زیرا نمونه‌های بسیاری از آن را چه در مهرهای ایلامی چه در نقوش برجسته و مجسمه‌های آن دوره می‌توان دید (Amiet, 1972, P. 421: Amiet, 1966, P. 148, No 1567). این حالت بعدها در میان ایرانیان نیز رواج پیدا می‌کند، چنان‌که در تمثال اهورمزدا (نماد فروهر امروزی) و شخص شاه که از دوره هخامنشی به دست آمده و نیز نقوش برجسته‌ها و مجسمه‌های این دوره (Schmidt, 1970, Pl. 42/A) و سرانجام در دوره اشکانی نیز مشاهده می‌شود (فواد و مصطفی، ۱۳۷۶، تصویر ۴۵-۸: Vanden Berghe and Schippman, 1985, Pl. 39).

چینش پیکرها در صحنه: در بسیاری از بازنمایی‌های دورا از جمله صحنه قربانی رومی پیکرها (افراد) در چند دسته قرار گرفته‌اند و اشیا نیز به همین شکل ترتیب داده شده‌اند. برای اولین بار کاربرد این قاعده ترکیب را در

هنر مصر مشاهده می‌کنیم که بعدها توسط آشوریان به ارث برده شده است (Unvala et al, 1930: 148). پس از آن این نوع چینش صحنه، به واسطه تأثیرپذیری از سبک هنری بین‌النهرین، به دوره هخامنشی وارد شد و بر روی هنر دوره‌های بعد نیز تأثیر گذاشت، به طوری که در نقوش برجسته دوره ساسانی پیکره‌هایی را در دسته‌ها و صف‌هایی منظم در کنار هم مشاهده می‌کنیم.

لباس محلی: در بازنمایی اوتس، هم اوتس و هم همراهانش لباس پارسی بر تن ندارند و لباس محلی را اتخاذ کرده‌اند اما خدا لباسی ایرانی بر تن دارد (Hopkins, 1931: 126-127). به نظر می‌رسد در صحنه‌ای که زنان مقدس را در مزار مسیح نشان می‌دهد نیز زنانی که به دیدن مقبره مسیح می‌روند ملبس به پوشش محلی هستند. نمونه‌هایی از مجسمه‌های هاترا هستند که پوشش‌هایی مشابه این زنان به تن دارند و علاوه بر آن پوشش سر آن‌ها نیز قابل مقایسه با این نمونه است.

ویژگی‌های ایرانی - اشکانی

پوشش: در نقاشی کونون، لباس سفید و بلند روحانیان و کلاه‌های مخروطی روحانیون از نوع لباس‌های مغ‌های ایرانی یا درویش امروزی است (Rostovtzeff, 1932: 193). در رسوم باستانی ایرانیان، سه طبقه اجتماعی موجود از طریق رنگ لباسشان متمایز می‌شدند: جنگجویان قرمز؛ موبدان سفید؛ و روستاییان آبی می‌پوشیدند (شاپور شهبازی، ۱۳۸۲: ۴۵). به طور کلی پیراهن مادی به شکل راسته بوده که دامن آن کمی گشادتر می‌شده است. آستین بلند که در مچ دست تنگ‌تر بوده و یقه آن به شکل گرد ساده، سه‌گوش ملایم و افقی دوخته می‌شده است. بر روی این پیراهن‌ها عموماً کمربندی از چرم بر میان می‌بستند که در جلو گره می‌زدند و دنباله آن از هر طرف به یک اندازه می‌افتاد (رحیمی، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

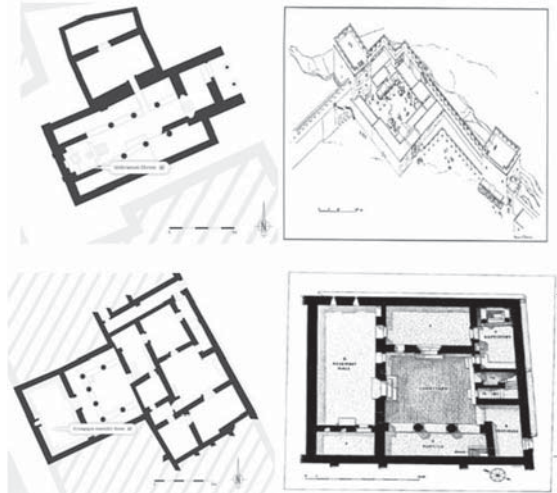
در بازنمایی اوتس در پرستشگاه خدایان پالمیری، از پنج خدایی که نمایش داده شده‌اند، خدای مرکزی که خدای بزرگ‌تر و اصلی است لباس ایرانی به تن دارد. احتمالاً اوتس خواجه‌ای اشکانی در نظر بوده که خدای مرکزی را که قربانی به او اهدا می‌شود به عنوان خدای اصلی و بومی کشورش به نمایش درآورده است. شاید لباس ایرانی لباس معمول در دورا بوده است. البته این لباس به اندازه لباس سوری‌ها معمول نبوده است و بعدها لباس رومی تا حد زیادی جایگزین لباس ایرانی و سامی می‌شود (Hopkins, 1931: 126-127).

در مهرابه نیز دو پیکره پیامبر (یا به تعبیر کسانی مانند کومون، مغ) و مهر در نخجیرگاه در لباس ایرانی به نمایش درآمده‌اند (Elsner, 2001: 278, 279). شلواری که این پیکرها به تن دارند مشابه شلوار پارسی است.

یا بدون سر تاخورد است که مشخصه‌ای اشکانی است. این سربند در نقش برجسته‌های تنگ سروک و کوه تینا نیز مانند مجسمه‌های هاترایبی و پالمیری مشاهده می‌شود. یک نمونه تیارا یا تاج پادشاهی با جزئیات بیشتر با نیم‌تاجی دور حاشیه، که معمولاً به دو نوار منتهی می‌شود و از پشت آویزان‌اند. این نیم تاج توسط پادشاهان اشکانی بر روی سکه‌ها و بناهای یادبودی بازنمایی شده است. سواران در نقش برجسته خونگ نوروزی و یادمان D تنگ سروک، مانند پیکره‌هایی که در نقش برجسته نقش رجب و دارابگرد شاپور اول را دنبال می‌کنند همه نیم‌تاج با روبان بر سر دارند (Tawil, 1979: 102-103).

بخورسوزی: در دورا، با حالتی روبه‌رو می‌شویم که عبادت‌کنندگانی را در مراسم تقدیم بخور نشان می‌دهد. طرز قرارگیری بدن و خصوصاً پاها و دست‌ها درست همانی است که در نقش برجسته‌ای بر تخته‌سنگی مجزا در بیستون نشان داده شده و فردی را در لباس اشکانی در مقابل بخوردان (آتشدانی) نشان می‌دهد. فرد در حال ریختن بخور در بخوردان و انجام عملی آیینی است. علاوه بر آن در گرافیتی‌ای که از آشور به دست آمده و متعلق به سده نخست یا سده دوم میلادی است درست همین حالت را در کنار بخوردان مشاهده می‌کنیم. این اثر به سده نخست و دوم میلادی متعلق است و در زمان تسلط اشکانیان در شهر آشور اجرا شده است (Schlumberger, 1970: 121).

تمام‌رخ‌نمایی: بنظر می‌رسد در ابتدا چهره‌نگاری از روبه‌رو برای مشخص ساختن خدایی یا خدایانی برجسته و بلندپایه در صحنه‌های دینی به‌کار می‌رفت تا آنان را با بیننده نزدیک کند و پیوندی میان ایشان برقرار سازد. آنان که مقامی نازل‌تر داشتند در مقابل به‌شیوه نیم‌رخ نمودار می‌شدند. اما بعدها آنان را هم به‌شیوه جدید نمودار ساختند (کالج، ۱۳۸۵: ۱۳۷). عادت نشان دادن تمام‌رخ در نقش برجسته و نقاشی در هنر بین‌النهرین قدمتی طولانی دارد که نمونه‌های آن را در بازنمایی‌هایی از گیلگمش، ایزدبانوی برهنه، شیری که با گاو نری نبرد می‌کند و... می‌توان جست‌وجو کرد. اما تمام‌رخ‌نمایی اشکانی با تمام‌رخ‌نمایی بین‌النهرینی و نیز یونانی تفاوت دارد. در هر دو این هنرها تمام‌رخ‌نمایی شیوه‌ای استثنایی بود: در هنر شرقی تمام‌رخ‌نمایی شیوه‌ای بود که در مضامین پرستش و اسطوره استفاده می‌شد؛ در مقابل در هنر یونانی تنها به دلایل معینی بدان روی می‌آوردند، یعنی هنگامی که موضوع هنری می‌طلبید که از روبه‌رو نشان داده شود، اما روی هم‌رفته به‌ندرت از آن استفاده می‌شد (یارشاطر و دیگران، ۱۳۸۰: ۵۴۸-۵۴۷). اما در هنر اشکانی یکی از مشخصه‌های سبکی است. به تعبیری،



تصویر ۲. (سمت راست، بالا) بازسازی ایزومتريک نیایشگاه خدایان پالمیری، مأخذ: (Gates, 1984: p.170). (سمت چپ، بالا) پلان مهرابه، مأخذ: Media.artgallery.yale.edu/duraeuropos/dura.html (سمت راست، پایین) پلان کلیسا (Krikken, 2012, fig.24) (سمت چپ، پایین) پلان کنیسه، مأخذ: Media.artgallery.yale.edu/duraeuropos/dura.html

این شلوار از پارچه‌ای نسبتاً لطیف که به‌صورت چین‌های بیضوی تا قوزک پاها می‌افتاد تشکیل می‌شد و در آنجا ممکن بود به‌نرمی بسته شود یا داخل چکمه‌ها قرار گیرد. یکی از انواع تن‌پوش‌هایی که با این شلوارها پوشیده می‌شد تونیکي گشاد بود که با کمربند بسته می‌شد (قوامی، ۱۳۸۲: ۷۷-۷۵).

در نقاشی‌های کنیسه در مقابل پیکره‌های پیامبران و مردم عادی و ریش‌سفیدان قوم که با لباس‌های رومی یا یونانی نشان داده شده‌اند خدمتگزاران معابد با شلوارهای شرقی، چکمه و پیراهنی دارای کمربند با آستین بلند متمایز شده‌اند (Gates, 1984: 175). علاوه بر این، در این نگاره‌ها پادشاهان لباس بلند ایرانی بر تن دارند (Wischnitzer, 1971: 371). خشایارشا، فرعون و داوود، لباس‌هایی اشکانی از نوع تونیک و شلوارهایی به تن دارند که با ردیف‌هایی از مروریدهایی طنابی شکل تزئین شده‌اند و هرکدام یک کت بر روی تونیک به تن دارند. همه آن‌ها کمربندی باریک بر روی تونیک بسته و یکی از آن‌ها هم یک خنجر کمری دارد. لباس آنها شبیه لباسی است که پادشاهان اشکانی در صحنه‌های اعطای نشان و تفویض قدرت و صحنه‌های قربانی استفاده می‌کرده‌اند (Levit-Tawil, 1983: 61). ویژگی مهم دیگر سربند یا نیم‌تاج و کلاهی نوکتیز با

تمام‌رخ‌نمایی با نگاهی خیره به سوی مقابل شگردی برای ابهت بخشیدن هرچه بیشتر شخص به‌کار می‌رفته است. این ویژگی در اواخر عصر اشکانی تحولی بنیادین در مجسمه‌سازی، نقاشی و هنرهای دیگر ایجاد کرد و در غرب سلطه آن بر هنر مسیحی به‌مدت یک هزار سال ادامه یافت (آژند، ۱۳۸۹: ۳۳).

صحنه شکار: هنر سوارکاری و به‌طور کلی پرورش و اهلی کردن اسب نخستین بار توسط ایرانیان و مقارن با تاریخ ۲۰۰۰ تا ۱۵۰۰ پیش از میلاد در منطقه لرستان معرفی شده است. نقش‌مایه‌هایی با مضمون شکار بر اشیای برنزی لرستان دیده می‌شود. در جام مشهور حسنلو انسانی را با تیر و کمان به‌دست می‌بینیم که اگرچه در موقعیت شکار و در مقابل حیوانات نشان داده نشده اما می‌توان این مرد کمان‌به‌دست را به شکارگر تعبیر کرد. مضمون شکار و شکارگری در دوره هخامنشی را بر روی مهرها، عاج‌ها و به‌ندرت بر نقش‌برجسته‌های این دوره می‌توان ملاحظه کرد (احمدی پیام، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

وضع قرار گرفتن شکارچی در صحنه نجیرگری مهر در مهرابه به‌صورت تمام‌رخ بر روی یک اسب نیم‌رخ، لباس قلابدوژی مرکب از یک نیم‌تنه کوتاه بر روی شلوار که بر روی قوزک پا تنگ و بسته می‌شود، پای سوار که نوکش به‌سوی زمین است، زین و یراق اسب با آویزهایی به‌صورت صفحات فلزی گرد و منظره‌ای که با چند گیاه منفرد ایجاد گشته همه ایرانی است (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۴۸). از ویژگی‌هایی که در نشان دادن اسب به‌کار رفته تاخت چهارنعل اسب است. در حالت تاخت اسب در این نگاره‌ها هردو جفت پا تقریباً به‌طور افقی دراز شده است. این نوعی حرکت تخیلی است که برای اسب در نظر گرفته می‌شده است. ویژگی کلی پیکره‌ها دربرگیرنده جثه سنگین است به‌طوری‌که همه اسب‌ها بدنی پر و سنگین دارند و گردن کلفت و کوتاه، جثه نسبت به سوار کوچک و سر نیز کوچک است. جثه کوچک اسب‌ها یادآور اسب‌های استپ‌های مرکزی و شمال آسیا و مغولستان است. مشابه همین اسب‌های کوچک‌اندازه را در نقوش مربوط به هدیه‌آوردندگان بازنمایی شده در تخت جمشید نیز می‌توان مشاهده کرد (فریدنژاد، ۱۳۸۴: ۱۵۳-۱۵۲). نکته مهم در اینجا مذهب متأثر از اسب است. خدایان سواره در همه‌جا، هر آنجایی که شیوه زندگی اسواری غالب بود، باب شدند. همین نفوذ را در نگاره‌های دورا، خصوصاً نگاره‌های مهرابه، آنجایی که مهر را سوار بر اسب و در حال شکار جانورانی نشان می‌دهد مشاهده می‌کنیم (آلتهايم، ۱۳۸۸: ۳۶).

بازنمایی جانوران: یکی از نقش‌مایه‌های مورد علاقه در

دوره اشکانی که پیشینه‌ای دیرین در میان قوم پرنی‌ها داشته بازنمایی جانوران است. کاوش‌های شوروی‌ها در باقرا، واقع در کوهپایه کُنست داغ ۲ در ترکستان غربی، یک کاخ یا معبد را آشکار کرده است که دیوارهای خارجی آن با بازنمود نقوش انسانی و جانوری به‌صورت برجسته‌کاری تزیین شده بودند (آلتهايم، ۱۳۸۸: ۳۲). حیواناتی که از دیرباز در هنر ایران باستان در صحنه‌ها (خصوصاً صحنه‌های شکار) تصویر شده‌اند عبارت‌اند از: شیر، بزکوهی، گوزن و گراز (احمدی پیام، ۱۳۸۸: ۱۰۵). بهترین نمونه بازنمایی جانوران را در مهرابه و در نگاره شکار مهر می‌توان مشاهده کرد. علاوه بر دورا، شکار گراز، گورخر، گوزن، بزکوهی، شیر و خرس در نگارندهای تنگ سروک و روی برجسته‌کاری سفالی در موزه بریتانیا و نمونه‌هایی از این دست وجود دارد (آلتهايم، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۲).

ژرف‌نمایی: در نقاشی‌های محوطه دورا برای پدیدآوردن عمق در نقش تلاش شده است. شخصیت‌ها در این آثار طوری طراحی شده‌اند که نشان می‌دهد در پشت یکدیگر قرار دارند. در نقاشی مراسم قربانی توسط خانواده کونون، ژرف‌نمایی با کوچک کردن شخصیت‌هایی که در پشت سر قرار دارند تا اندازه‌ای نشان داده شده است. بدن پیکره کونون به‌صورت سه‌چهارم رخ طراحی شده است، بدین ترتیب که دست راستش که با آن در حال ریختن بخور در بخوردان است بر روی بدن قرار گرفته و نوعی عمق را در صحنه ایجاد کرده است. مشابه چنین تکنیکی در ایجاد عمق را در نقوش برجسته الیمایی تنگ بتان، شیمبار و بردبت کوه تینا می‌توان مشاهده کرد. در فرسک‌های کنیسه پیکره‌ها و اشیاء به سبکی نقشه‌مانند چیده شده‌اند: آنچه قرار بوده پشت نشان داده شود بالا نشان داده شده است. معبد نیز در بالای صحنه نشان داده شده است (Wischnitzer, 1971: 377).

دورگیری: یکی از ویژگی‌های نگاره‌های ایرانی استفاده از خطوط تیره‌رنگ برای مشخص کردن حد کناره‌ها و رنگ‌آمیزی سیاه برای برخی از جزئیات چون گیسوهاست که علاوه بر بُعد و برجسته‌سازی به نقاشی مهم‌ترین عامل شکل‌ساز و جداکننده عناصر تصویری از یکدیگر نیز محسوب می‌شود (مورگنسترن، ۱۳۵۴: ۲۵). دلیل دیگری که برای این تکنیک می‌توان مطرح کرد، مشخص کردن و متمایز کردن نقوشی است که بر روی هم قرار دارند، که نتیجه آن نوعی ژرف‌نمایی در نقاشی نیز هست و بدین ترتیب خلأ ناشی از ناتوانی نقاشان در بازنمایی سه‌بعدی نقاشی‌ها را جبران می‌کند. همین تکنیک را در نقاشی‌های محوطه کوه خواجه که آثار آن را به دوره اشکانی نسبت می‌دهند مشاهده می‌کنیم.



ویژگی‌های یونانی- رومی

پوشش: در صحنه مراسم قربانی تریبون رومی در معبد خدایان پالمیری، که کاملاً بازنمایی باقی‌مانده از خدایان است و از نظر زمانی مربوط به زمان رومیان است، تثلیثی پالمیری بر روی پایه‌ستون‌هایی در هوا به نمایش درآمده‌اند که هر سه خدا لباس معمول رومی یا همان ردای پیچیده^۱ به تن دارند. در بازنمایی که اوتس و گروهی را در حال قربانی نشان می‌دهد، پنج خدا بر روی گوی‌هایی به‌نمایش درآمده‌اند و همه به‌جز خدای اصلی و مرکزی لباس رومی به تن دارند (-Hopkins, 1931: 126). علاوه بر آن، در بازنمایی قربانی تریبون رومی و بسیاری از نگاره‌های به‌دست‌آمده از کنیسه این پوشش قابل مشاهده است (Gates, 1984: 175).

ادای احترام رومی: در یکی از حالات قابل مشاهده در بازنمایی‌های کنیسه فرد دست راست خود را بلند کرده که این حالت در میان مجسمه‌های رومی بسیار معمول است. نمونه آن را در صحنه بازگرداندن صندوق عهد و مجسمه واژگون خدای فلسطینیان، داجون و همچنین صحنه خروج می‌توان مشاهده کرد (Moon, 1992: 588, 603). صحنه‌ای که موسی در کنار بوته در حال سوختن ایستاده یادآور یادبودهای رومی است، و همان حالت ادای احترام به‌نام *adlocutio*^۲ را به‌یاد می‌آورد. شاید حالت ادای احترامی که در هنر اشکانی و ایرانی مشاهده می‌شود از همین ژست احترام رومی گرفته شده باشد (Ibid: 590).

مضامین اسطوره‌ای: برخی از پژوهشگران^۳ درخصوص نقاشی‌های دورااروپوس براین عقیده‌اند که این آثار دربرگیرنده برخی مضامین هلنی‌اند. برای مثال تصویری که در آن داوود را در کنار حیوانات نشان می‌دهد به اورفئوس تعبیر شده است. احتمالاً این‌گونه تصاویر توسط مسیحیان و یهودیان از کافران هلنی اقتباس شده است (Neusner, 1964: 85).

در ارتباط با بازنمایی پیدا شدن موسی در دوران نوزادی نیز به برخی عناصر هلنی اشاره شده است، از جمله زنی که موسی را از آب گرفته به الهه آناهیتا تعبیر شده است. نمونه‌های متعددی از نقاشی‌های آناهیتا را می‌توان مثال زد که در آن‌ها جزئیاتی مشابه این صحنه وجود دارد. آناهیتا الهه‌ای ایرانی است که با آفرودیت یونانی ترکیب شده است. در یکی از خانه‌هایی که در نزدیکی کنیسه دورا پیدا شده پیکره‌ای از آفرودیت - آناهیتا به دست آمده که بسیار شبیه این زن است. خود کودک نیز شبیه اروس^۴ است که در دست‌های آفرودیت قرار دارد. همچنین، عصایی که در صحنه خروج در دست موسی است نیز در واقع چماق هراکلس است و بدین ترتیب این صحنه را می‌توان به هراکلس نسبت داد (Ibid: 88, 90).

حالت بر تخت نشستن: در بازنمایی‌های دورا، دو نمونه حالت بر تخت نشستن مشاهده می‌شود که هر دو قابل پیگیری در هنر اشکانیان است. یک نمونه مشابه حالت نشستن خشایارشا در صحنه پوریم است. حالت خشایارشا نه فقط مشابه حالت یکسری مجسمه‌های دوره پارتی است که اشخاص بر تخت نشسته را نشان می‌دهد، بلکه در حالاتی که در بازنمایی‌های کنیسه وجود دارد نیز دیده می‌شود مانند بازنمایی فرعون و داوود. نمونه‌هایی از این حالات در مجسمه‌های هاترا، نقوش برجسته الیمایی و مجسمه‌های کوشانی هم مشاهده می‌شود (Levit-Tawil, 1983: 60).

مشابه این حالت بر تخت نشستن را در برخی نقوش برجسته دوره ساسانی (نقش شاپور در بیشاپور) هم مشاهده می‌کنیم. شاید مفید باشد که برخی از عناصر نقاشی‌های دورا اروپوس را با نقش‌برجسته‌های منطقه الیمایی مقایسه کنیم، خصوصاً اینکه در بررسی آثار این منطقه مشخص شده است که تمایلات هنری ایرانیان در این منطقه بدون تأثیر گسترده یونانیان و سامیان بوده است (Vanden Berghe and Schippman, 1985: 108). برای نمونه به نوع دیگری از حالت بر تخت نشستن که در بازنمایی‌های الیشع و یعقوب در حال برکت دادن فرزندان اشاره می‌کنیم. این حالت با عنوان ضیافت‌نشینی هم شهرت دارد. مشابه این حالت را در بازنمایی‌های الیمایی در دوره اشکانی داریم. اینکه این حالت دقیقاً از چه هنری وارد شده است مشخص نیست و مشابه آن پیش از این نه در هنر ایلامی و نه در هنر هخامنشی مشاهده شده است. اما نمونه آن در نقش‌برجسته‌ای از بین‌النهرین به‌دست آمده که پیروزی آشوربانیپال بر تئومان، پادشاه ایلامی، را نشان می‌دهد و با این تفاوت که چهره آشوربانیپال نه در حالت تمام‌رخ‌نمایی بلکه به‌صورت نیم‌رخ اجرا شده، حالت پیکره پادشاه به همین ترتیب است (مجیدزاده، ۱۳۸۰، ۲۲۴). این نکته را باید یادآور شد که پیکره‌های سنگی و گلی بسیاری از شوش و شهرهای بین‌النهرین در دوره سلوکی و اشکانی به‌دست آمده که بانوان یا ایزدانی را در این حالت مجسم ساخته‌اند.

معنویت: هنر اشکانی به‌دنبال نشان دادن زیبایی روان است تا زیبایی تن. شخصیت‌ها همیشه بی‌روح به نظر می‌رسند و بدن انسان بدون هیچ‌گونه برجستگی و همیشه صاف و هموار نشان داده می‌شود. در هنر اشکانی آنچه مد نظر هنرمند است نشان دادن وقار، احترام، اطاعت، فرمانبرداری و شور و حرارت دینی است. از این رو به زیبایی بدن اهمیتی داده نمی‌شود. اصولاً این معنویت از تمام‌رخ بودن سیما، خصوصاً درشتی چشم‌ها و نگاه خیره آنان به جلو ناشی می‌شود (Vanden Berghe and Schippman, 1985: 97).

۱. himation: نوعی لباس مخصوص یونان باستان، ردای رومی.
 ۲. نوعی ادای احترام به رهبر که در ارتش روم مرسوم بود و در اغلب مجسمه‌ها به تصویر درآمده است یا حالتی برای سخنرانی.
 3. Kraeling and Goodenough
 4. Eros


جدول ۱: جمع‌بندی وجوه اشتراک و افتراق میان نقاشی‌های دورا اروپوس و آثار هنری محلی (بین‌النهرینی) مأخذ: نگارندگان.

نمونه قابل مقایسه شرقی (بین‌النهرینی)	نمونه نقاشی به‌دست‌آمده از دورا اروپوس	وجه اشتراک	
 <p>لوح حمورابی (Levit-Tawil, 1983: fig. 18)</p> <p>سنگ یادمان متعلق به گودآ پادشاه لاگاش (مجیدزاده، ۱۳۸۰: شکل ۳۲۹)</p>	 <p>نگاره کونون در پرستشگاه پالمیری (لوح شماره ۸ Breasted, 1924)</p>	حالات دست	حالات پیکره‌ها
توضیحات: حالتی آیینی در میان پرستندگان بابلی، دست راست پیکره بالا و کف دست در روبه‌روی طرف مقابل یا بیننده (در صحنه‌های تمام‌رخ) قرار دارد.			
سبک به‌کاررفته در هنر آشوری	 <p>خروج Wischnitzer, 1968: fig 5</p> <p>پیدا شدن موسی در آب www.sacred-destination.com/syria/dura-europos</p> <p>پوریم Garte, 1973: fig. 11</p>	چشم پیکره‌ها در صحنه	ویژگی‌های سبکی
توضیحات: نشان دادن پیکره‌ها در دسته یا دسته‌هایی به‌صورت صفی از افراد			
مجسمه‌های زن به‌دست‌آمده از هترا	 <p>نگاره کونون</p> <p>زنان مقدس در مزار مسیح Baur, 1933: fig. 2</p>  <p>بخشی از صحنه قربانی تریبون رومی، لوح شماره ۲۱ Breasted, 1924</p>	پوشاک	محلی
توضیحات: پوشش سر و بدن زنان - پوشش برخی مردان بویژه پرستندگان پالمیری - هاله یا دوایر دور سر خدایان			

جدول ۲. جمع‌بندی وجوه اشتراک و افتراق میان نقاشی‌های دورا اروپوس و آثار هنری ایرانی، مأخذ: همان

نمونه قابل مقایسه شرقی (ایرانی)	نمونه نقاشی به‌دست‌آمده از دورا اروپوس	وجه اشتراک	
 <p>Vanden Berghe and Schippman, 1985: F. 9 نقش برجسته برد بته‌کوه نقش برجسته شاپوراول در بیشاپور Schippman, 1985 تینا به‌علاوه برخی مجسمه‌های اشکانی به‌دست‌آمده از متورا و هاترا</p>	 <p>بخشی از تابلوی پیداشدن موسی در آب بخشی از قاب پوریم بخشی از قاب پوریم بازنمایی‌های یعقوب در حال برکت دان فرزندان Garte, 1973: fig8 شفای کودک توسط الیشع Garte, 1973: fig1</p>	<p>حالات پیکره‌ها حالت بر تخت بستن</p>	<p>حالات نشستن به‌گونه‌ای که زانو‌ها از هم دور و به‌صورت روبه‌رو نشان داده شده است (ب) حالت ضیافت نشینی</p>
توضیحات: الف) حالت نشستن به‌گونه‌ای که زانو‌ها از هم دور و به‌صورت روبه‌رو نشان داده شده است (ب) حالت ضیافت نشینی			
<p>آثار دوران اشکانی به‌ویژه نقش‌برجسته‌های این دوره</p>	<p>تمامی نگاره‌های به‌دست‌آمده از چهار نایشگاه دورا جز صحنه قربانی اسحاق</p>	<p>۱-تمام رخ‌نمایی</p>	
<p>نقوش برجسته الیمایی چون تنگ بنان و... برخی نقوش برجسته ساسانی. تصویر زیر: نقش‌برجسته برد بت کوه تینا</p> 		<p>۲-دورگه‌نمایی</p> <p>ویژگی‌های سبکی</p>	
<p>طرح فرستندگان نقاشی سه‌ایزید (Kawami, 1987: 35) و سایر نقاشی‌های دیواری بدست‌آمده از کوه خواجه سیستان</p> 	<p>تمامی نگاره‌های به‌دست‌آمده از چهار پرستشگاه دورا</p>	<p>۳-دورگیری</p>	
<p>بخش زیادی از آثار چهره‌نگاری اشکانی</p>	<p>تمامی نگاره‌های به‌دست‌آمده از چهار پرستشگاه دورا</p>	<p>۴-معنویت</p>	
توضیحات: ۱- چهره‌نگاری از روبه‌رو به‌همراه نگاهی خیره بسوی مقابل برای ایجاد حالتی روحانی در صحنه‌ها ۲- طراحی بدن به‌صورت سه‌چهارم رخ به‌صورتی که دست راست روی بدن قرار گرفته - طراحی شخصیت‌ها به‌گونه‌ای که نشان می‌دهد پشت سرهم قرار دارند - کوچک‌نمایی یا کوچک‌نشان دادن افرادی که دورتر قرار دارند ۳- استفاده از خطوط تیره‌نگ برای مشخص کردن حد کناره‌ها و رنگ‌آمیزی سیاه برای نشان دادن برخی جزئیات مانند گیسو ۴- بی‌روح بودن پیکره‌ها، داشتن وقار، احترام، اطاعت، فرمان‌برداری، شور و حرارت دینی، تمام‌رخ بودن چهره‌ها، درشتی چهره‌ها، نگاه خیره به تماشاگر.			
 <p>سمت راست: بیستون، شاهزاده پارثی در حال ریختن بخورد در خوردان (Ghirshman, 1962: fig.66) - چپ: نقش خطی به‌دست‌آمده از آشور (Ghirshman, 1962: fig.60)</p>	 <p>بخشی از تابلوی پینا شدن موسی در آب بخشی از قاب پوریم بخشی از قاب پوریم یکی از تصاویر منسوب به دو بهریان میزان در میانه http://artgallery.yale.edu/huranc/epoosdam.html همچنین تصاویر مهر در نخجیرگاه و داود در حال نواختن ساز برای حیوانات</p>	<p>ایرانی</p> <p>پوشاک</p>	
توضیحات: الف) لباس سفید و بلند مغان ایرانی: روحانیون در حال انجام مراسم (ب) پوشش خدای مرکزی، پادشاهان و مردم عادی: لباس اشکانی			
 <p>لباس اشکانی - نقش‌برجسته خونک شوروزی Vanden Berghe and Schippman, 1985: F. 1 پیراهن‌مانی (رحیمی، ۱۳۸۵: شکل ۱۴)</p>	 <p>راست: بخشی از قربانی تریبون رومی - چپ: بازنمایی اوتس Rostovtzeff, 1932, fig.2 وسط: بخشی از نگاره کونون در پرستشگاه پالمیری Ghirshman, 1962: fig.59</p>	<p>۱-بخورسوزی</p>	
<p>آثار لرستان - جام حسنلو - مهرها و عاج‌های هخامنشی - نقوش تنگ سروک</p>	 <p>مهر در نخجیرگاه (Rostovtzeff, 1939: 7)</p>	<p>۲-شکار</p> <p>مضامین</p>	
<p>صحنه‌هایی با مضمون شکار در دوره اشکانی</p>	 <p>مهر در نخجیرگاه</p>	<p>۳-بازنمایی جانوران</p>	
توضیحات: ۱- پرستشگانی در حال تقدیم بخور به بخوردان (احتمالاً در برابر خدا) - حالت قرارگیری بدن در حالت ریختن بخور ۲- حالت قرارگیری بدن شکارگر و حالت تاخت بدن اسب و جانوران در حال فرار ۳- وجود نقشه‌های حیوانی چون: اسب، گراز، بز کوهی، شیر و غزال			

جدول ۳. جمع بندی وجوه اشتراک و افتراق میان نقاشی‌های دورا اروپوس و آثار هنری غربی (یونانی-رومی)

نمونه قابل مقایسه غربی (یونانی-رومی)	نمونه نقاشی به دست آمده از دورا اروپوس	وجه اشتراک	
 <p>تندیس مرمری آوگوستوس (هارت: ۱۳۸۲: ۱۹)</p>	 <p>بالا: صندوق عهد و معبد داجون Wischnitzer, 1971: fig2 وسط: خروج پایین: موسی Media.artgallery.yale.edu/duraeuropos/dura.html</p>	ادای احترام رومی	حالات یکره‌ها
توضیحات: حالتی که فرد دست راست خود را بلند کرده نوعی ادای احترام به رهبر که در ارتش روم مرسوم بوده یا ژستی برای سخنرانی			
ردای پیچیده رومیان: لباس مرسوم رومی	<p>بازنمایی‌هایی چون بازنمایی اوتس و قربانی تریبون رومی در پرستشگاه پالمیری، معجزه دریاچه و شفای افلیج در کلیسا و برخی از صحنه‌های کنیسه</p>   <p>راست: ارمیا در حال خواندن قوانین Media.artgallery.yale.edu/duraeuropos/dura.html چپ: شفای افلیج http://artgallery.yale.edu/duraeuropos</p>	یونانی-رومی	پوشاک
توضیحات: پوشش برخی خدایان، پیامبران و بزرگان قبایل یهودی			
بازنمایی‌های اورفئوس، آناهیتا (آفرودیت)، اروس، هراکلس	داود در حال نواختن موسیقی، پیدا شدن موسی در آب، خروج	اسطوره ای	مضمون
توضیحات: شباهت مضمونی با افسانه‌ها و اسطوره‌های یونانی و رومی			



نتیجه

قرارگیری بین‌النهرین در ناحیه مرزی میان دو امپراتوری اشکانی و روم منطقه را به محلی برای تقابل‌های سیاسی، اقتصادی و حتی فرهنگی و هنری تبدیل ساخت و در نتیجه استیلای این قدرت‌ها به صورت ادواری بر منطقه شد. نتیجه این امر ورود فرهنگ‌ها و اعتقادات مختلف به منطقه است. از طرف دیگر عبور شاهراه تجاری منتهی به چین موجب شکوفایی منطقه و شهرهای مستقر در آن گردید و دورا به‌عنوان یکی از این شهرها در معرض این شکوفایی اقتصادی و تحول فرهنگی قرار گرفت. بررسی نقاشی‌های نیایشگاه‌های دورا و عناصر هنری به‌کاررفته در آن‌ها نشان از وجود ردپای هنرهای محلی بین‌النهرین، هنر بیگانه یونان و روم و اسلوب هنری دیگری دارد که به‌عنوان هنر شاهنشاهی اشکانی شناخته می‌شود. اما آنچه مسلم است تأثیر هنر غربی بسیار اندک بوده و بیشتر تحت تأثیر هنر ایرانی-اشکانی قرار داشته است. برخی ویژگی‌های هنر اشکانی عبارت‌اند از: آرایش مو و جامه پیکره‌ها، حالت روبه‌رو، دورگیری، ژرف‌نمایی، معنویت که کم‌وبیش در تمامی نگاره‌ها قابل مشاهده است، بازنمایی صحنه شکار و جانوران، صحنه بخور سوزی، ژست بر تخت نشستن، حالت بدن اسب و سوار و صحنه‌هایی با موضوع اعطای منصب و برخی جزئیاتی که در ارتباط با اشیای قابل طرح است (جدول ۲).

با دقت در میزان تأثیرپذیری این نگاره‌ها می‌توان به نتایج جالب توجهی دست یافت: الف) نقاشی‌های معبد خدایان پالمیری تحت تأثیر سه سبک بین‌النهرینی (محلی)، یونانی-رومی و اشکانی است، چه از نظر مضمون و چه از نظر سبک. ب) نقاشی‌های مهرابه بیشتر تحت تأثیر سبک اشکانی و ایرانی است. ج) وضعیت بد نقاشی‌های کلیسا و جزئیات کم آن‌ها مانع از نتیجه‌گیری دقیق می‌شود، اما ردپای هنر اشکانی در آن‌ها قابل پیگیری است. د) کنیسه تحت تأثیر سبک اشکانی و یونانی-رومی است و شاید نشان‌دهنده این امر باشد که جامعه یهودی بیشتر تحت تأثیر روند یونانی‌مآبی و غربی بوده‌اند (جدول ۳).

اگرچه در مقایسه با نقاشی، یافتن تأثیرات ایرانی در معماری دورا دشوار است، اما در هنر تجسمی این امر به خوبی مشهود است. آثار دورا شواهد اصلی هنر تزئینی را که به نظر می‌رسد در قلمرو اشکانی گسترش پیدا کرده فراهم می‌کند و انعکاس‌دهنده تلفیق سنت خاور نزدیک (در نقاشی خطی، اشکال دوبعدی، حالات شق و خشک) و سنت یونانی (در استفاده از تزئینات معماری و حاشیه تزئینی و نوع لباس پوشیدن) است. در پایان باید اذعان داشت با وجود اینکه پایه‌ریزی شهر دورا اروپوس در زمان سلوکیان انجام گردیده و بیشتر تحت تسلط رومیان بوده تا اشکانیان، از نظر جهت‌گیری هنری و اسلوب‌های هنری که طی تاریخ این شهر رواج یافته بیش از همه تحت تأثیر سبک‌های شرقی ایرانی-اشکانی و بیشتر حوزه قلمرو غربی شاهنشاهی اشکانی بوده است؛ هرچند تمامی عناصر هنری دورا از معماری گرفته تا نقاشی همه در یک بستر فرهنگی منعطف، همراه با مدیریت فرهنگی (تسامح و تساهل فرهنگی و مذهبی) شکل گرفته است.

منابع و مآخذ

آژند، یعقوب. ۱۳۸۹. نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، ج ۱. تهران: سمت.
آلتهایم، فرانس. ۱۳۸۸. سرآغاز تاریخ پارتیان، نوشته‌هایی در باب تاریخ و فرهنگ اشکانیان. ترجمه هوشنگ صادقی. تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.
احمدی پیام، رضوان. ۱۳۸۸. «سیر تحول و تطور مضمون شکار در هنر ایران»، کتاب ماه هنر، ش ۱۳۱: صص ۱۰۷-۱۰۲.

به‌نژاد، مریم. ۱۳۸۸. پژوهشی در نقاشی دیواری ایران پیش از اسلام، اشکانی و ساسانی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
رحیمی، پریچهر. ۱۳۸۵. تاریخ پوشاک ایران. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.

سفر فواد و محمد علی مصطفی. ۱۳۷۶. هترا (حضرا) شهر خورشید (گزارش کاوش‌ها و پژوهش‌های باستان‌شناسی و بازسازی آثار معماری شهر حضر). ترجمه و تحشیه نادر کریمیان سردشتی. سازمان میراث فرهنگی کشور.

فریدنژاد، شروین. ۱۳۸۸. «اسب و سوار در هنر ساسانی»، کتاب ماه هنر، صص: ۱۴۸-۱۵۴.

کالج، مالکوم. ۱۳۸۵. اشکانیان (پارتیان). ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: هیرمند.

گیرشمن، رومن. ۱۳۵۰. هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی. ترجمه دکتر بهرام فره‌وشی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

گیرشمن، رومن. ۱۳۵۶. بیشاپور. ترجمه اصغر کریمی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

مجید زاده، یوسف. ۱۳۸۰. تاریخ و تمدن بین‌النهرین (هنر و معماری)، ج ۳. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مورگنسترن، ل. ۱۳۵۴. «دیوارنگاری در ایران»، ترجمه فیروز شیروانلو، تماشا، ش ۲۵، صص ۸۱-۲۴

نعمتی، محمدرضا. ۱۳۷۷. باستان‌شناسی و هنر قلمرو غربی دولت پارت. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران.

ورجانند، پرویز. ۱۳۶۹. «شهرسازی و شهرنشینی در ایران»، شهرهای ایران، ج ۴. به‌کوشش محمد یوسف کیانی، تهران: جهاد دانشگاهی.

هارت، فردریک. ۱۳۸۲. سی و دوهزار سال تاریخ هنر (نقاشی، پیکر تراشی، معماری). ترجمه بهزاد برکت و دیگران. تهران: پیکان.

یارشاطر، احسان، و دیگران. ۱۳۸۰. تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان، ج ۳. پژوهشگاه دانشگاه کمبریج، ترجمه حسن انوشه. تهران: امیرکبیر.

Amiet. P. 1966. *ELAM, Archee Editeur*, AUVERS-SUR-OISE, France.

Amiet. P. 1972. *Glyptique Susienne, Vol. I-II*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Baur, P.V.C. 1933. «The Christian Chapel at Dura», *American Journal of Archaeology*, Vol.37, No.3, pp. 377-380.

Breasted, James Henry (1924), «Oriental Forerunners of Byzantine Painting», The University of Chicago Press, Illinois.

Edwell, Peter M. 2008. *Between Rome and Persia: The Middle Euphrates, Mesopotemia and Palmyra under Roman control*, London and New York, Routledge.

Elsner, Jas. 2001. «Cultural Resistance and the Visual Image: The case of Dura Europos», *Classical Philology*, Vol.96, No.3, pp.269-304.

Garte, Edna. 1973. «The Theme of Resurrection in the Dura-Europos Synagogue Paintings», *The Jewish Quarterly Review*, New Series, Vol. 64, No.1, pp. 1-15.

Gates, Marie-Henriette. 1984. «Dura-Europos: A Fortress of Syro-Mesopotamian Art», *The Biblical Archaeologist*, Vol.47, No.3, pp.166-181.

Ghirshman, Roman. 1962. *Iran: Parthian and Sassanians*, Translated by Stuart Gilbert and James Emmons, France, Thames and Hudson.

Hopkins, Clark. 1931. «The Palmyrene Gods at Dura-Europos», *Journal of American Oriental Society*, Vol.51, No.2, pp.119-137.



- Kawami, Trudy S. 1987. «Kuhe-e Khwaja, Iran, and Its Wall Paintings: Records of Ernst Herzfeld», Metropolitan Museum of Art, vol.22, pp.13-52.
- Kraeling, Carl. 1957. «The Excavation at Dura-Europos», The Synagogue final report VIII, Yale University and the French Academy of Inscriptions and Letters.
- Leriche. Pierre. 1996. Dura Europas, Encyclopædia Iranica, online edition, New York.
- Leriche, Pierre and Mathilde Gelin. 1997), DOURA-EUROPOS, ETUDES IV, IFAPO, Beyrouth.
- Levit-Tawil, Dalia. 1983. «The Enthroned King Ahasuerus at Dura in Light of the Iconography of Kingship in Iran», Bulletin of the American Schools of Oriental Research, No. 250, pp. 57-78.
- M.I.R and C.H. 1933. «Recent Finds from Dura», Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale, Vol.6, No.1, pp.3-4.
- Moon, Warren G.. 1992. « Nudity and Narrative: Observations on the Frescoes from the Dura Synagogue», Journal of the American Academy of Religion, Vol. 60, No. 4, pp. 587-658.
- Neusner, Jacob. 1964. « Judaism at Dura – Europos», History of Religions, Vol. 4, No. 1, pp. 81-102, The University of Chicago Press.
- Perkins, Ann. 1973. The Art of Dura-Europos, Oxford: Clarendon Press.
- Rostovtzeff, M. 1932. Caravan Cities, Oxford, Clarendon Press.
- Rostovtzeff, M.I. 1939. The Mithraeum of Dura-Europos on the Euphrates», Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale, Vol. 9, No. 1, pp. 3-10.
- Schmidt. Erich. F. 1970. Persepolis III. The Royal Tombs and Other Monuments), The University of Chicago, Oriental Institute Publications, Vol. LXX.
- Schlumberger. D, L' Orient Hellenize, Edition Albin Michel, Paris, 1970.
- Tawil, Dalia. 1979. «The Purim Panel in Dura in the Light of Parthian and Sasanian Art», Journal of Near Eastern Studies, Vol. 38, No. 2, pp. 93-109.
- Unvala, J.M and Cumont, Franz . 1930. « DOURA-EROPOS Based on Fouilles de Doura-Eropos Par Franz Cumont», Bulletin of the School of Oriental Studies, Vol.6, No.1, pp.133-149.
- Vanden Berghe. L and Schippman. K. 1985. Les reliefs Rupestres d' Elymaide. IRAN) das l' Epoque Parthe, Iranica Antiqua, Supplement III, Gent, Belgium.
- Wischnitzer, Rachel. 1971. «The 'Closed Temple' Panel in the Synagogue of Dura-Europos», Journal of the American Oriental Society, Vol. 91, No. 3, pp. 367-378.
- <http://artgallery.yale.eduduraeuroposdura.html>
- www.sacred-destination.com/syria/dura-europos/photos.

Stylistic Survey and Analysis of the Worshipping Paintings of Dura-Europos

Faezeh Rezaei, MA in Archaeology, University of Tehran, Tehran, Iran.

Mostafa Dehpahlavan, Assistant Professor, Department of Archaeology, University of Tehran, Tehran, Iran.

Received: 2015/6/8

Accepted: 2015/10/19



Mural painting is one of the decorative Arts in the Arsacid period. The mural paintings of the Arsacid period are discovered from some pivotal sites. One of them is Dura-Europos. The paintings of Dura-Europos have been depicted on the walls of private homes and city's shrines. The main question of this study was to investigate the styles and cultural influences of paintings in the shrines of the gods of Palmyra, the Mithraeum, the church and the synagogue. In this paper the styles of the paintings have been descriptively-comparatively studied, using library sources, and its main aim has been to compare these paintings with Arsacid, Hellenistic, Roman and Mesopotamian arts. For this purpose, the characteristics of each painting were compared with discovered samples of the Arsacid, Hellenistic-Roman and Mesopotamia arts to determine which style had the most influence on Dura's paintings. It was determined that despite the establishment of the Dura-Europos city in the Seleucid period and the main domination of the Romans rather than the Arsacids, in terms of the artistic orientation and styles, it has mostly been influenced by eastern styles of the Persian-Arsacid.

Keywords: Cultural Interactions, Arsacid Art, Artistic Style, Mural Painting, Dura-Europos.