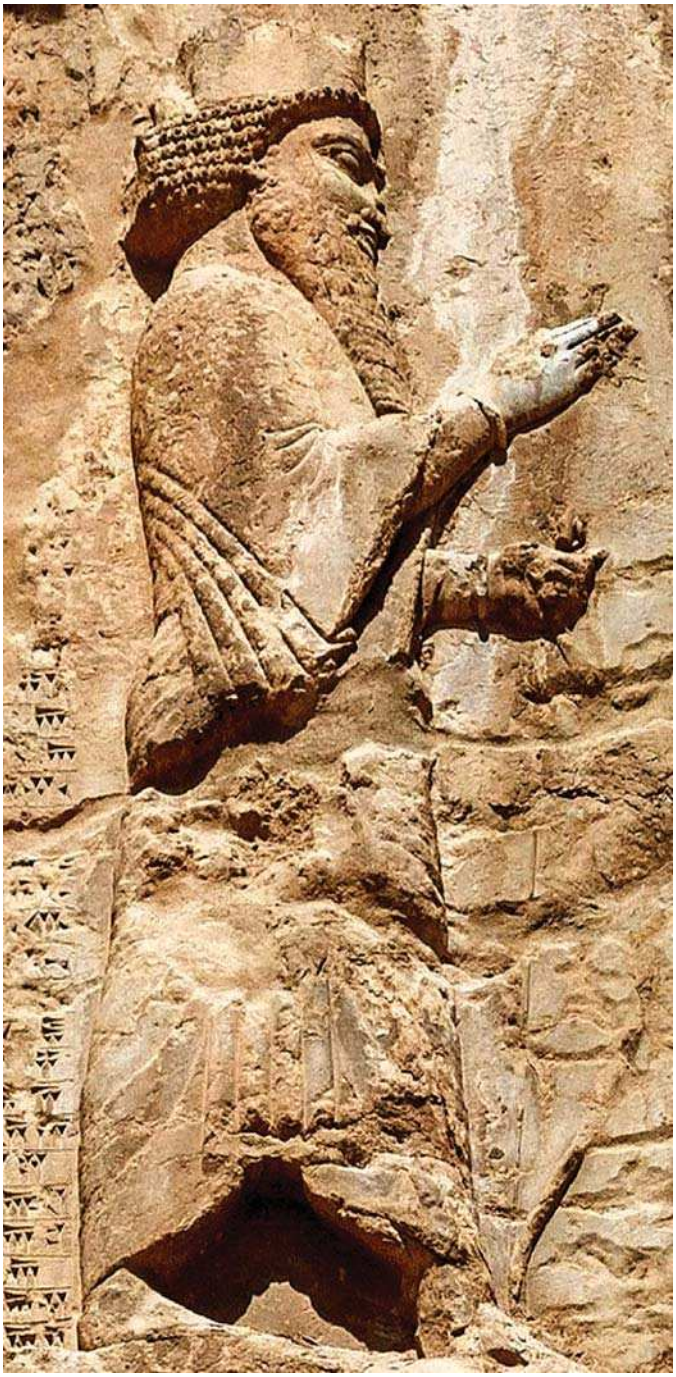


پیکر داریوش در نقش رستم،
مأخذ: URL1

فصلنامهٔ علمی نگره

بررسی و تحلیل تصویر داریوش در نقش برجسته‌های بیستون و نقش رستم

هادی قائم پناه *

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۸/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۲
صفحه ۱۶۱ تا ۱۸۱
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

هنر هخامنشی اگر اوج قلهٔ هنر ایران در دوران پیش از ورود اسلام نبوده باشد، دست‌کم می‌بایست آن را یکی از اوج‌های درخشان هنر ایران در همهٔ ادوار آن دانست؛ هنر رسمی هخامنشی، اغلب در نقش‌برجسته‌های صخره‌ای و دیواری ظهور یافته و داریوش اول، بیشترین نقش را در شکل‌گیری این هنر داشته است. نقش‌برجسته‌های صخره‌ای بیستون و آرامگاه داریوش در نقش رستم، دو یادمان اصلی و کتیبه‌دار هخامنشی بوده که در زمان داریوش برپاشده و تصویر او را در دو قاب مجزا، اما ممتد نمایش داده‌اند. **هدف** این پژوهش، بررسی و شناخت بصری و معنایی تصویر داریوش به‌عنوان مهم‌ترین عنصر مشترک در این دو نقش برجسته و تبیین ارتباط تصویر پادشاه با دیگر عناصر تصویری موجود در این آثار بوده است. **سؤال های** پژوهش عبارت‌اند از ۱. نقش‌برجسته‌های بیستون و نقش رستم چه تصویری از داریوش را نمایش داده و چه نسبتی میان این دو تصویر وجود دارد؟ ۲. اصلی‌ترین خط بصری پیونددهندهٔ نقش‌برجسته‌های بیستون و آرامگاه داریوش کدام بوده و معنای آن چیست؟ ۳. تصویر داریوش در دو نقش‌برجسته مذکور چه تفاوتی داشته و این تفاوت از کجا ناشی شده است؟ **روش تحقیق** این مقاله، توصیفی تحلیلی و تاریخی بوده و اطلاعات آن از طریق منابع کتابخانه ای گردآوری شده است. در این پژوهش، تصویر پادشاه و دیگر عناصر تصویری در دو نقش برجسته بیستون و آرامگاه داریوش موردبررسی قرارگرفته و تلاش شده تا تصویر شفاف‌تری از داریوش (شاهنشاه پارسی) در هنر رسمی هخامنشی نمایان گردد. **نتایج** پژوهش بیانگر آن است که در نقش برجسته بیستون، داریوش، شاهنشاه پارسی پیروز، مقتدر و برحقی نمایش داده‌شده که با خواست اهورامزدا و حمایت سپاهیانش، توانسته بر شورشیان و مخالفان دروغ‌زنی که قصد برهم‌زدن اتحاد شاهنشاهی هخامنشی را داشته چیره گردد. تصویر داریوش در نقش رستم نیز شاهنشاه پارسی مقتدر، معتقد و پارسامنشی را نمایش داده که با خواست اهورامزدا و با پشتیبانی همراهان و سپاهیانش، بااقتدار و انصاف بر سرزمین‌های بسیاری فرمانروایی کرده و اینک آمادهٔ عزیمت به جهان دیگر است. تصویر داریوش در نقش رستم تکرار تغییریافتهٔ تصویر او در بیستون بوده و اصلی‌ترین خط بصری پیونددهنده میان این آثار، ایستادن داریوش در برابر اهورامزدا در ارتباطی دوسویه و منحصربه‌فرد بوده که به معنای برگزیده شدن او از جانب خدای بزرگ است. علاوه بر ماهیت و کارکرد متفاوت دو نقش برجسته، تفاوت تصویر داریوش در این دو اثر، به‌واسطهٔ بومی‌سازی و شبیه‌سازی بیشترِ تصویر شاه و خدا در نقش رستم بوده است.

واژگان کلیدی

داریوش بزرگ، نقش برجسته بیستون، نقش رستم، آرامگاه داریوش، اهورامزدا، هنر هخامنشی

* دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی تحلیلی هنر اسلامی و مدرس مدعو، دانشکده هنر دانشگاه شاهد.
Email:ghaemhadii@gmail.com

مقدمه

در تاریخ باستان، شاهنشاهی هخامنشی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. امپراتوری هخامنشی از قدرتمندترین و پهناورترین حکومت‌های تاریخ بوده و بسیاری از مردم جهان، شکوه ایران باستان را با این نام می‌شناسند. هنر و معماری این دوره نیز جایگاه رفیعی را به خود اختصاص داده؛ هنر هخامنشی اگر اوج قلهٔ هنر ایران در دوران پیش از ورود اسلام نبوده باشد، دست‌کم می‌بایست آن را یکی از اوج‌های درخشان هنر ایران در همهٔ ادوار آن دانست. هنر هخامنشی، هنری سلطنتی و شاهانه بوده که در راستای اهداف تبلیغاتی پادشاهان و بیشتر در قالب نقش‌برجسته‌های دیواری و صخره‌ای ظهور پیداکرده است. به باور اغلب محققین، داریوش اول (سلطنت ۴۸۶-۵۲۲ ق.م) بیشترین نقش و تأثیر را در شکل‌گیری این هنر داشته است.

رمزگشایی از کتیبه بیستون توسط راولینسون و پیگیری آن توسط محققین دیگر و در ادامه خوانش سایر کتیبه‌های هخامنشی، قدم بزرگی در راه شناخت چیستی و چرایی نقوش و تصاویر هخامنشی بود. بامطالعهٔ کتیبه تا حدودی در چرایی و معنای کلی نقش برجسته بیستون اتفاق‌نظر حاصل آمد اما همچنان در مورد چرایی و مفهوم نقش برجسته آرامگاه شاهان هخامنشی به دلیل وجود تصاویر نمادین بیشتر، اختلاف‌نظر وجود دارد. نقش برجسته بیستون تنها اثر تاریخی_هنری هخامنشیان و یادبودی از پیروزی‌های داریوش اول بر مخالفان و دشمنانش بوده که در ابتدای سلطنت او برپا گشته؛ نقش برجسته آرامگاه داریوش در نقش رستم نیز اگرچه یادبودی برای شاه وفات یافته بوده اما در زمان حیات داریوش و تحت نظر او برپاشده است.

به‌غیراز نقش برجسته بیستون و نقوش آرامگاه شاهان، سایر نقش‌برجسته‌های هخامنشی متعلق به دیوار کاخ‌ها بوده؛ ازآنجاکه تکرار، جوهر هنر هخامنشی است، نقوش آرامگاه جانشینان داریوش نیز از روی همان نقش اول تکرار شده‌اند؛ بنابراین، می‌توان نقوش صخره‌ای هخامنشی را به دو مورد کلی تقسیم نمود: نقش برجسته بیستون و نقش برجسته آرامگاه داریوش؛ از این رو، بیراهه نیست اگر نقوش صخره‌ای هخامنشی را نمایش‌دهندهٔ دو تصویر ممتد از داریوش (به‌منزلهٔ نماد شاهنشاهی هخامنشی) در دو قاب مجزا بدانیم.

هدف پژوهش حاضر، بررسی و شناخت بصری و معنایی تصویر داریوش به‌عنوان مهم‌ترین عنصر مشترک در این دو نقش‌برجسته و تبیین ارتباط تصویر پادشاه با دیگر عناصر تصویری موجود در این آثار است. شناخت بیشتر از هنر و ایدئولوژی هخامنشیان، فهم بهتر از نقوش آرامگاه شاهان هخامنشی و ارائهٔ تصویر روشن‌تری از مفهوم شاه و خدا در هنر رسمی هخامنشی از اهداف دیگر این پژوهش است. **سؤال‌های** این پژوهش عبارتند از:۱. نقش‌برجسته‌های بیستون و آرامگاه داریوش در نقش رستم چه تصویری از داریوش را نمایش داده و چه نسبتی میان این دو تصویر وجود دارد؟ ۲. اصلی‌ترین خط بصری پیونددهندهٔ نقش‌برجسته‌های بیستون و آرامگاه داریوش کدام بوده و معنای آن چیست؟ ۳. تصویر داریوش در دو نقش‌برجسته مذکور چه تفاوتی داشته و این تفاوت از کجا ناشی شده است؟

اهمیت و ضرورت تحقیق: نقش‌برجسته‌های صخره‌ای از بااهمیت‌ترین آثار رسمی هخامنشی و نشانگر ایدئولوژی حکومتی_تبلیغی آنان بوده‌اند. نقوش صخره‌ای بیستون و آرامگاه داریوش، مهم‌ترین تصاویر رسمی از داریوش را به‌عنوان تأثیرگذارترین پادشاه این سلسله نمایش داده‌اند. این آثار، تنها یادمان‌های منقوشِ کتیبه دار هخامنشی بوده و ازآنجاکه بیرون از کاخ‌ها برپاشده بودند، بیش از سایر نقوش در معرض تماشای عموم قرار داشته و به همین جهت از جنبهٔ تبلیغاتی فراوانی برخوردار بوده‌اند. تصویر ارائه‌شده از شاه و شاهنشاهی در این دو یادمان صخره‌ای، مبنای هنر رسمی هخامنشیان بوده چراکه توسط جانشینان داریوش مورد بازنمایی و گسترش قرارگرفته است. باوجوداین اهمیت، تا پیش‌ازاین، مطالعهٔ مشترکی میان این آثار با محوریت تصویر پادشاه صورت نگرفته؛ ازاین‌رو، ضرورت پژوهشی واحد با محوریت تصویر داریوش (شاهنشاه پارسی) در این دو یادمان صخره‌ای احساس گردید.

روش تحقیق

روش پژوهش حاضر، توصیفی تاریخی تحلیلی است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و در انتخاب تصاویر از سایت موزه‌ها نیز بهره گرفته‌شده است. جامعهٔ پژوهش، شامل نقش برجسته بیستون و نقش برجسته آرامگاه داریوش در نقش رستم بوده که متعلق به دوره هخامنشی است. به دلیل اینکه نقش برجسته آرامگاه داریوش تا حدودی آسیب‌دیده و از بین رفته، برای توصیف برخی از تصاویر آن از نقوش آرامگاه‌های مجاور و به‌ویژه آرامگاه خشایارشا بهره گرفته‌شده است. روش تجزیه‌وتحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

تقریباً در تمامی پژوهش‌های مفصلی که راجع به هنر هخامنشی انجام‌گرفته، نقش‌برجسته‌های صخره‌ای بیستون و آرامگاه داریوش نیز معرفی‌شده‌اند؛ «این پژوهش‌ها به شکل رسمی و تأثیرگذار، توسط هرتسفلد آغاز شد» (واندنبرگ، ۱۳۹۷: ۹) و سپس دیگران به گسترش و اصلاح آن پرداختند؛ در اینجا به دلیل محدودیت، تنها به مهم‌ترین موارد مرتبط اشاره می‌شود. مفصل‌ترین

بررسی از نقش برجسته بیستون توسط H. Lusschey (هینتس لوشای) و با حضور میدانی او در محوطهٔ بیستون انجام‌شده که ماحصل این تحقیقات در مقاله‌ای توصیفی به زبان آلمانی با عنوان «Studien zu dem Darius-Relief von Bisutun)»(1968، در مجموعهٔ Archäologische Mitteilungen aus Iran, Neue folge, band ۱ انتشاریافته است.

هادی قائم‌پناه و مهتاب مبینی، در مقاله‌ای با عنوان »پژوهشی بصری در پیشینه، ویژگی‌ها و بازنمایی نقوش تمدنهای دیگر در نقش‌برجسته بیستون«، در نشریه نگره (۱۴۰۱)، به معرفی ویژگیهای بصری و پیشینهٔ نقوش یادمان بیستون پرداخته و اطلاعات مفید و جامعی را در این زمینه ارائه داده‌اند. در این مقاله، پیشینهٔ نقوش و ویژگیهای نقش‌برجسته بیستون به شکلی متمرکز، مطالعه و شناسانده شده‌اند.

پیرامون نقش برجسته آرامگاه داریوش در نقش رستم، تحقیقات بیشتری (به شکل مستقل) صورت گرفته است. پیتر کالمه‌یر در مقاله‌ای با عنوان «موضوع نقش برجسته آرامگاه‌های هخامنشی» در شماره ۱۳ نشریه باستان پژوهشی (۱۳۸۴)، داریوش را در حال نیایش فروشی اجداد خود، آتشدان را نشانگر آتش شاهی و نماد کیهانی را به شکل نمادین برادر شاه دانسته است. مارتین وِست در مقاله‌ای با عنوان «عروج داریوش به بهشت» منتشر در شماره ۲۲۲ و ۲۲۳ نشریه چیستا (۱۳۸۴)، به چیستی و مفهوم نقش برجسته آرامگاه داریوش پرداخته و به این نتیجه رسیده که این صحنه بیانگر عزیمت روح داریوش پس از مرگ به آتش و سپس به‌سوی ماه است؛ او پیکره قرص بالدار را نماد فروهر می‌داند.

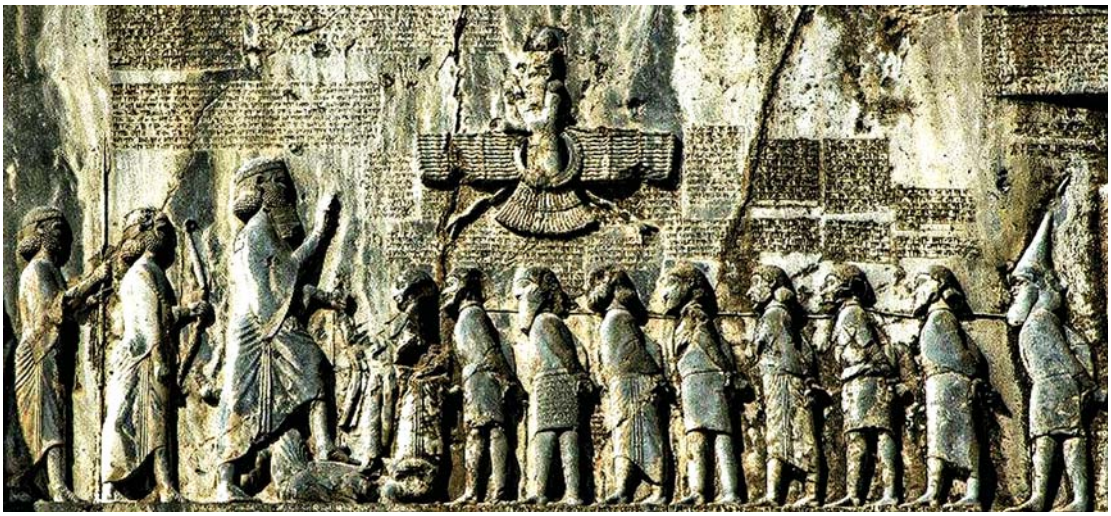
علیرضا شاپور شهبازی در کتابی با عنوان «شرح مصور نقش رستم» منتشرشده توسط بنیاد تحقیقات هخامنشی (۱۳۵۷)، اطلاعات مفیدی را دربارهٔ محوطهٔ نقش رستم و یادمان آرامگاه داریوش در اختیار مخاطب قرار داده؛ در کنار ارائه برخی مباحث تاریخی، نقوش و تصاویر نقش برجسته نیز موردمطالعه قرارگرفته‌اند. شاپور شهبازی داریوش را در برابر فر شاهی (فر کیانی) و در حال نیایش آتش شاهی خود معرفی کرده؛ او نقش‌مایه ماه را نشانگر زوال عمر داریوش و طلوع سلطنت خشایارشا دانسته و شش فرد ایستاده در دو سمت داریوش را (سه فرد مسلح و سه فرد غیرمسلح) شش یار وفادار او تشخیص داده است.

باوجود پژوهش‌های فراوان صورت گرفته توسط سایر محققین، از مهمترین پژوهشهایی که به هر دو نقش برجسته پرداخته و تصویر قابل قبولی از داریوش را در این آثار ارائه داده، متعلق به روت است. مارگارت کول روت در کتاب خود با عنوان «شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی» از انتشارات دانشگاه شهید بهشتی (۱۳۹۷)، پیرامون شمایل‌نگاری در این آثار بحث نموده و در راستای آن تصویر داریوش در بیستون را نمایش‌دهندهٔ پادشاه پیروزی دانسته که موهبت الهی سلطنت را که شایستهٔ آن بوده از اهورامزدا دریافت می‌کند. او تصویر داریوش در نقش رستم را نمایش‌دهندهٔ پادشاه نیایشگری دانسته که از حمایت اهورامزدا برخوردار بوده و در حال انجام یک آئین مذهبی در مقابل آتش مقدس است؛ روت نماد کیهانی را توأمان نشانگر ماه و خورشید می‌داند. در این کتاب و سایر پژوهش‌های دیگر، توجه چندانی به ارتباط این دو نقش برجسته و تصویر مشترک داریوش (پادشاه هخامنشی) در میان آن‌ها نشده است. پژوهش حاضر در تلاش است تا ضمن تکمیل و تصحیح پژوهش‌های پیشین، با بررسی مجدد تصویر پادشاه و عناصر تصویری وابسته به آن در دو یادمان مذکور، تصویر واضح‌تری را از داریوش (شاهنشاه پارسی) در هنر رسمی هخامنشی نمایان سازد.

یادمان بیستون

به روایت تاریخ، در جریان به قدرت رسیدن داریوش اول و جلوس او بر تخت سلطنت، سلسله اتفاقاتی غیرطبیعی رخ داد که در ادامه با نافرمانی و شورش‌هایی در مرکز و دیگر مناطق امپراتوری هخامنشی همراه گشت. ازاین‌رو، داریوش طی نبردهای متعددی به سرکوبی مخالفان خود پرداخت و توانست از اقتدار و اتحاد شاهنشاهی هخامنشی محافظت نماید. در حدود سال ۵۲۰ ق.م، به دستور داریوش یادبودی از این وقایع به شکل نقش برجسته و کتیبه، به‌منظور تأکید بر اقتدار و حقانیت او بر کوه بیستون برپا و اولین تصویر رسمی داریوش در آنجا به نمایش درآمد. کوه بیستون در کنار شاهراه خراسان بزرگ قرار دارد (میان کرمانشاه و همدان) و از قدیم به جایگاه خدایان معروف بوده است(ویسهوفر، ۱۳۹۶: ۳۱-۳۲؛ هنکلمن، ۱۳۹۸: ۱۵۱-۱۵۸). در کتیبهٔ سه زبانه بیستون علاوه بر شرح اتفاقات، نبردها و چگونگی سرکوب این شورش‌ها، داریوش به معرفی خود و دودمانش و امتیاز سلطنت در خاندان هخامنشی پرداخته است. او به‌کرات از اهورامزدا نام برده و او را پشتیبان سلطنت خود دانسته و پرستش او را توصیه نموده؛ داریوش خود را راستگو و طرفدار راستی و مخالف دروغگویی معرفی و به آیندگان در پیروی از راستی اندرز داده است. او نام سرزمین‌های تحت فرمانروایی‌اش را آورده و خود را بازگرداندهٔ شاهنشاهی به دودمان هخامنشی، پاداش‌دهندهٔ همراهی و مجازات گر آشوبگری معرفی کرده است(Schmitt, 1991: 49-76). کتیبه بیستون بیشتر جنبهٔ تاریخی داشته و اولین کتیبهٔ سه زبانه و نخستین نوشته‌ای است که در آن از خط پارسی باستان استفاده‌شده است.

نقش برجسته بیستون بر سطح قابی مستطیلی به ابعاد حدود ۵/۵× ۳ متر و بر روی صخره‌ای با ارتفاع ۶۰-۷۰



تصویر ۱. نقش برجسته بیستون، مأخذ: URL1

متر بر سینهٔ کوه بیستون تراشیده شده است (ویسهوفر، ۱۳۹۶: ۳۳،۳۱) در کانون صحنه، داریوش با قامتی تنومند رو به راست ایستاده و پای چپ خود را بر سینهٔ دشمن به خاک افتاده نهاده؛ او با دست چپ کمانی را نگه‌داشته و دست راست خود را به سمت مقابل بالا آورده است. در پشت او دو ملازم مسلح ایستاده که اولی کمان و دومی نیزه در دست دارند. در مقابل او، نُه اسیر دست‌بسته که از طریق گردن به هم وصل شده به‌صف ایستاده‌اند. بر فراز صحنه، مردی درون قرص بالدار نمایان شده که دست راست خود را به‌سوی داریوش بالا آورده و با دست چپ حلقه‌ای را به سمت او گرفته است(تصویر ۱).

تصویر داریوش در نقش برجسته بیستون

در قاب نقش برجسته بیستون، داریوش به شکل نیم‌رخ و با قامت بلند و تنومند، در سمت چپ رو به راست ایستاده است. او جامه پارسی بر تن، کفش سلطنتی (بدون بند) بر پا، تاج کنگره‌دار مزین بر سر و مچ‌بند بر دست دارد(روت، ۱۸۸:۱۳۹۷). تاج باریک داریوش مزین به ردیفی از ستاره‌های هشت پر داخل دایره است؛ به نظر می‌رسد این تاج کنگره‌دار ابداع او بوده و آن را به نشانهٔ پیروزی بر سر خود نهاده است(قائم پناه،۱۴۰۱: ۱۴۵).

موهای او در پشت به حالت فِردار جمع شده؛ ریش‌بلند و چهارگوش او نیز دارای دو قسمت فردار و مواج است(تصویر ۲). درمجموع، چهره و آرایش داریوش در این صحنه به مقدار زیادی تأثیر پذیرفته از شمایل شاهان اواخر نو آشوری است. «سیمای شاهان آشوری به شکل آرمانی و شبیه خدایان تصویر می‌شد تا از این طریق مشروعیتی الهی را برای خود کسب کنند» (موسوی،۱۳۹۰:۱۴۹)؛ داریوش و جانشینان او نیز از این روش برای مشروعیت بخشی به سلطنت خود بهره بردند؛ چراکه «حکومت‌های کهن در پرتو مشروعیت دینی (الهی) معنا می‌یافتند»(قائم‌مقامی، ۱۳۸۹: ۸۲).

داریوش پای چپ خود را بر سینهٔ مردی نهاده که در مقابل او به پشت افتاده و دست‌هایش را ملتمسانه به‌سوی شاه بزرگ بالابرده است. مرد یادشده که جامهٔ پارسی دارد، گئومات یاغی، مدعی تاج‌وتخت هخامنشی است که

تصویر ۲. شمایل داریوش در بیستون، مأخذ: URL2

تصویر ۳. نقش‌مایه اهورامزدا در بیستون، مأخذ: URL2

داستانش را افزون بر کتیبه، هرودوت و کتزیاس نیز نقل کرده‌اند(روت، ۱۳۹۷: ۱۸۸). داریوش با دست چپ، کمان فرمانروایی خود را نگه‌داشته و دست راستش را تا حوالی صورت به سمت مقابل بالابرده (ویسهوفر،۱۳۹۶:۳۳)؛ او کمان را به شکل عمود و به شیوهٔ شاهان نو آشوری در دست گرفته؛ گویی از این طریق، وارث قدرت نظامی آشور شده است(روت، ۱۳۹۷: ۱۶۹).

در مرکز و فراز صحنه، تصویر نمادین اهورامزدا در حال اهدای حلقهٔ قدرت به داریوش دیده می‌شود(کخ،۱۳۷۶:۲۲). پیکر کوچک و نمادین اهورامزدا به شکل نیم‌رخ دورن قرص بالدار نمایان شده؛ او رو به داریوش داشته و با دست چپ، حلقهٔ الهی سلطنت/قدرت را به سمت او گرفته و دست راست خود را در پیوندی دوسویه با پادشاه بالابرده؛ «اهورامزدا ریش‌بلند چهارگوش بدون تزئین و سر بزرگی دارد و موهایش در پشت سر به‌صورت گرد جمع شده‌اند. جامه‌ای پارسی بر تن اوست؛ تاج او شاخ‌هایی به‌صورت نیم‌رخ داشته که تخریب‌شده؛ بر بالای تاج، نماد ایشتار (ستاره هشت پر درون دایره) قرار دارد که در طرح اولیه وجود نداشته و بعداً به آن اضافه‌شده است»(گریسون، ۱۳۹۹: ۶۵،۶۶)(تصویر ۳). ایشتار الهه عشق و جنگ اکدی بوده که پیش‌تر تصویر انسانی آن در نقش برجسته پیروزی آنوبانینی به نمایش درآمده بود(قائم‌پناه، ۱۳۹۹: ۷۲-۷۳). اهورامزدا درون قرص بالداری با بال‌های مستطیلی قرارگرفته؛ نمایش او بر فراز دشمنانِ مغلوبی که رو به داریوش دارند، این ذهنیت را در بیننده ایجاد می‌کند که خدای بزرگ اسیران را به نزد شاهنشاه پیروز آورده است(تصویر ۱).

این تصویر، نخستین نمود نماد بالدار در هنر هخامنشی

بوده که در اینجا، ترکیبی است از نیم پیکر مردی شبیه پادشاه درون قرص بالدار؛ «قرص بالدار (به‌تنهایی)، پیش از آن در هنر خاور نزدیک، نشانی سلطنتی و نمادی از خدای خورشید بوده است»(گریسون، ۱۳۹۹: ۹۱). در میان پژوهشگران، اجماعی در خصوص چیستی نماد بالدار در هنر هخامنشی حاصل نشده؛ بیشتر محققین غیر ایرانی، مرد درون قرص بالدار را نشانگر اهورامزدا دانسته که در کتیبه بیستون و سایر کتیبه‌های هخامنشی به‌عنوان خدای برتر، آفریننده و سلطنت بخش از او نام برده شده است. عده‌ای از محققین داخلی و خارجی نیز آن را نشانگر فر شاهی[۱] و فروهر[۲] دانسته که در کتیبه و نوشته‌های هخامنشی هیچ اشاره‌ای به آن‌ها نشده؛ به نظر می‌رسد این اسامی و مفاهیم مستخرج از آن‌ها در زمان هخامنشیان ناشناخته بوده و آن دسته از محققینی که نقش‌مایهٔ مذکور را به این مفاهیم نسبت داده‌اند به متونی استناد نموده‌اند که از دوره ساسانی به بعد، نوشته و تدوین گشته‌اند. آنچه مسلم است، در تحلیل معنایی نقوش و تصاویر هر دوره، می‌بایست به پیشینهٔ بصری، متون و مفاهیم مرتبطی مراجعه کرد که در همان دوره یا ادوار قبلی وجود داشته و مراجعه به تصاویر، متون و مفاهیمی که در دوره‌های بعدی نمایان گشته و تأثیری بر تصاویر و مفاهیم قبلی نداشته، تلاشی ناکارآمد به نظر می‌رسد. بااین‌وجود، در بسیاری از نقوش ساسانی نیز (به‌مانند یادمان بیستون) حلقه/ نماد سلطنت از طریق اهورامزدا به شاهان ساسانی تفویض شده؛ علاوه بر این «معمولاً در نقوش ساسانی، فر به همراه نمادهای دیگر درصحنه ظاهر می‌شود نه مانند اهورامزدا به‌تنهایی»(سودآور، ۱۳۸۳: ۱۰۰).

برخی پژوهشگران با استناد به گفتهٔ هرودوت که پارسیان خدایان خود را به تصویر نمی‌آورند، مخالف اهورامزدا بودن مرد درون قرص بالدار شده‌اند(روت، ۱۳۹۷: ۱۷۲؛ شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ٤٤). در پاسخ باید گفت، حتی در صورت پذیرش قول هرودوت، می‌بایست به این نکته توجه کرد که با توجه به ترجمه دقیق از نوشتهٔ هرودوت، منظور او تندیس و مجسمهٔ خدایان بوده (بت)[۳]؛ آن‌گونه که در سنت یونانی و معابد آنان رواج داشته است(گریسون، ۱۳۹۹: ۱۸-۲۰؛ نظری، ۱۳۹۵: ٥٦).

پیشینه و نشانه‌های بصری این نقش‌مایه نیز حکایت از خدا بودن آن دارد؛ شواهد باستان‌شناختی نشان می‌دهد که همراهی تصویر یک مرد درون قرص بالدار، از دورهٔ آشور نو پدیدار شده و این نقش‌مایه تنها در هنر بین‌النهرین، هنر اورارتو و هنر ایران سابقه داشته که در هنر بین‌النهرین نشانگر خدای آشور/ شمش[۳] (گریسون، ۱۳۹۹: ۸۷) و در هنر اورارتو (احتمالاً) نشانگر خدای شیوینی[٤] بوده است(پیوتروفسکی،۱۳۸۳: ۳۰۹). از طرفی، وجود برخی نشانه‌هایی که از دیرباز معرف الوهیت بوده اما هیچ‌گاه نشانهٔ پادشاهی نبوده، بر خدا بودن او تأکید دارد؛ این موارد شامل: تاج شاخ‌دار، ستارهٔ روی تاج و حلقهٔ الهی سلطنت در دست اوست(نک قائم پناه، ۱۴۰۱: ۱۴۶- ۱۵۱) (تصویر۳)؛ بنابراین، ترجیح نگارنده بر اهورامزدا دانستن این تصویر در نقش برجسته بیستون است.

در پشت داریوش، دو ملازم مسلح پارسی ایستاده‌اند که اولی کمان و دومی نیزه در دست دارند؛ سربند آن‌ها آراسته به ردیفی ازگل‌های رُزت هشت برگ است، «که در نقوش آشوری جایگزین ستاره ایشتار شده بود»(Black and Green, 2003:129). هارمونی ایجادشده میان رزت‌های هشت برگ سربند ملازمان، ستاره هشت پر بالای تاج اهورامزدا و ستاره‌های هشت پر تاج داریوش، خط ارتباط معناداری را در پیوند با الهه ایشتار و مفهوم پیروزی ایجاد کرده است. «لباس، تزئینات و سربند دو ملازم، نشان‌دهندهٔ جایگاه والای آنان بوده» (Nimchuk, 2001: 22) اما هویت دقیق آن‌ها مشخص نشده؛ بنا بر نظر لوشای، این دو به ترتیب ویندَه‌فَرنه (اینتافرنس) و گئوبَروَه (گبریاس)، ازجمله شش یار پارسی داریوش بوده که در سرنگونی گئومات شرکت داشته و اسامی آنها در کتیبه آورده شده است (Luschey, 1968: 68-71).

در روبروی داریوش، نُه یاغی اسیر با دستان بسته در حالی متواضعانه در صف ایستاده‌اند که گردن‌هایشان با طناب به هم وصل شده است. اندازه و قامت این افراد کوچک‌تر از قامت پادشاه و ملازمان بوده و هرکدام لباس مرسوم محل شورش خود را بر تن دارند؛ نمایش آن‌ها با قامت کوچک‌تر، مؤکد جایگاه پست آنان در مقابل داریوش و یارانش بوده است. تمام اسیران پوششی کامل داشته با این تفاوت که هشت اسیر اول، کلاهی بر سر ندارند؛ آن‌ها رهبر شورش‌هایی هستند که در سال نخست سلطنت داریوش در مرکز و برخی نقاط شاهنشاهی ایجادشده بود؛ نفر آخر، رهبر سکاهای تیزخود است که تصویر او پس از سرکوبی به دست داریوش، یک سال بعد به نقش افزوده شد(روت، ۱۳۹۷: ۱۸۸-۱۸۹).

یادمان آرامگاه داریوش در نقش رستم

داریوش بزرگ، پس از ۳۶ سال فرمانروایی بر سرزمین‌های وسیع، در سال ۴۸۶ ق.م بدرود حیات گفت. کالبد او را در آرامگاهی سنگی در نقش رستم که به دستور خود او در زمان حیات و مطابق نظر او آماده‌شده بود، قرار دادند(شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ۸۵). حوالی شش کیلومتری شمال تخت جمشید صخره‌ای بزرگ با شیبی بسیار تند قرار دارد که بر سینهٔ وسیع آن نقوش فراوانی حک‌شده که امروزه به آن «نقش رستم» می‌گویند(کخ، ۱۳۷۶: ۳۳۶).

در این مجموعه، علاوه بر چهار آرامگاه صلیبی داریوش و جانشینان او، چندین نقش برجسته از پادشاهان ساسانی نیز دیده می‌شود؛ این مکان پیش‌تر نیز به‌عنوان یک محل مقدس شناخته می‌شد و مزین به نقش‌برجسته‌ای از عیلام

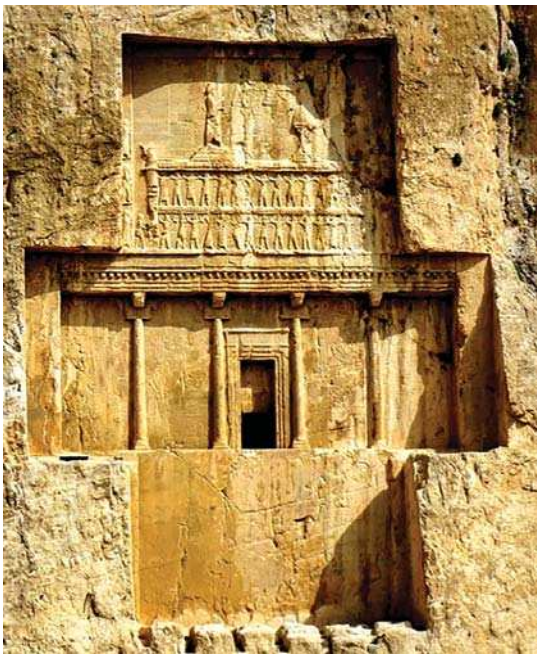
۱. فَر شاهی (خورنه)، پیش‌شرط لازم برای پادشاهی بوده؛ عطیه‌ای ایزدی که پادشاه با کمک آن می‌تواند دادگر و فرمانروایی قدرتمند باشد.(Henkelman, 2008: 292)

۲. فرَوَهر: در باور زرتشتیان، یکی از عناصر پنج‌گانه تشکیل‌دهنده و نیروی اساسی حیات انسان است که از افراد محافظت می‌کند. این نیروی (مؤنث) مینوی پیش از حیات خاکی موجود بوده و پس از مرگ به جایگاه اولیه‌اش در جهان بالا می‌رود.(نظری، ۱۳۹۵: ۴۲-۴۳)

۳. ἀγάλμα: اصطلاح استفاده‌شده توسط هرودوت که آشکارا به معنای مجسمه و تندیس است، آن‌گونه که در معابد یونانی رواج داشته است.(همان،٥٦)

۳. Ashur خدای برتر و بزرگ آشوریان که خدای جنگ نیز بوده است. Shamash خورشید خدای بین‌النهرین.(موسوی، ۱۳۹۰: ۲۳۱-۲۳۲)

۴. خورشید خدا، از خدایان سه‌گانه اورارتویی.(پیوتروفسکی،۱۳۸۳:۸٦)



تصویر ۴. صلیب آرامگاه داریوش، مأخذ: URL2

قدیم بود(پرادا، ۱۳۸۳: ۲۱۰). نمای بیرونی و جزئیات درونی آرامگاه داریوش کاملاً نو و ابتکاری است(روت، ۱۳۹۷: ۱۶۵-۱۶۶). طرح صلیب بیرونی، ۲۳ متر ارتفاع و ۱۸-۲۰ متر طول دارد که سه پادشاه بعدی نیز همین طرح را برای آرامگاه‌های خود در نقش رستم برگزیدند (واندنبرگ، ۱۳۹۷: ۱۳۰)(تصویر ۴). آرامگاه شاهان بعدی هخامنشی هم با همان سبک و نقش در تخت جمشید برپا شد با این تفاوت که صلیب بیرونی آنان فاقد شاخه پائینی است.

ورودی مقبرهٔ داریوش در قسمت میانی صلیب قرار دارد و نمای بیرونی آن شبیه به کاخ اختصاصی داریوش در تخت جمشید (کاخ تچر) است. شاید داریوش قصد داشته با این شبیه‌سازی، تلفیق قدرت و صولت پادشاهی خود را در آنجا بازنمایی نماید (کخ، ۱۳۷۶: ۳۳۸). در کتیبهٔ سه زبانهٔ آرامگاه، داریوش به ستایش اهورامزدا پرداخته و سلطنت خود را به خواست و ارادهٔ او پیوند زده؛ او به دودمان سلطنت خود اشاره نموده، خود را هخامنشی، پارسی و آریایی (ایرانی) خوانده و از اهورامزدا برای محافظت از خاندان شاهی طلب یاری نموده است. داریوش خود را قدردان کوشش و پاداش‌دهندهٔ همراهی مردم و مجازات کنندهٔ ستمکاران معرفی کرده است. او نام سرزمین‌هایی را آورده که فرمانش را پاس داشته و شاه هخامنشی توانسته بیرون از پارس بر آن‌ها فرمان براند؛ به گفتهٔ داریوش خواست اهورامزدا برای شاهنشاهی او درزمانی بوده که جهان در آشوب قرار داشته و او آن را در جای خود استوار کرده است. داریوش علاوه بر معرفی توانایی‌های نظامی، شرحی از افکار و رفتار و منش خود را که در راستای نیک‌خواهی و رضایتمندی اهورامزدا و حمایت از حق و قانون و عدالت بوده ذکر نموده و دراین‌باره به آیندگان اندرز داده است (شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ۶۶-۷۲).

قاب نقش برجسته، بر فراز مقبره و در شاخهٔ بالایی صلیب قرار دارد. در مرکز صحنه، ۲۸ تن از نمایندگان اقوام تابعه در دو ردیف، اورنگ/تخت شاهی داریوش را بر سر دست گرفته‌اند. بر روی اورنگ، داریوش با قامتی تنومند بر بالای سکویی ایستاده که در مقابل آن یک آتشدان مشتعل قرار دارد؛ او کمانی را با دست چپ نگه‌داشته و دست راست خود را به‌طرف جلو بالا

تصویر ۵. نقش برجسته آرامگاه شاهان هخامنشی (خشایارشا) در نقش رستم، مأخذ: URL:1

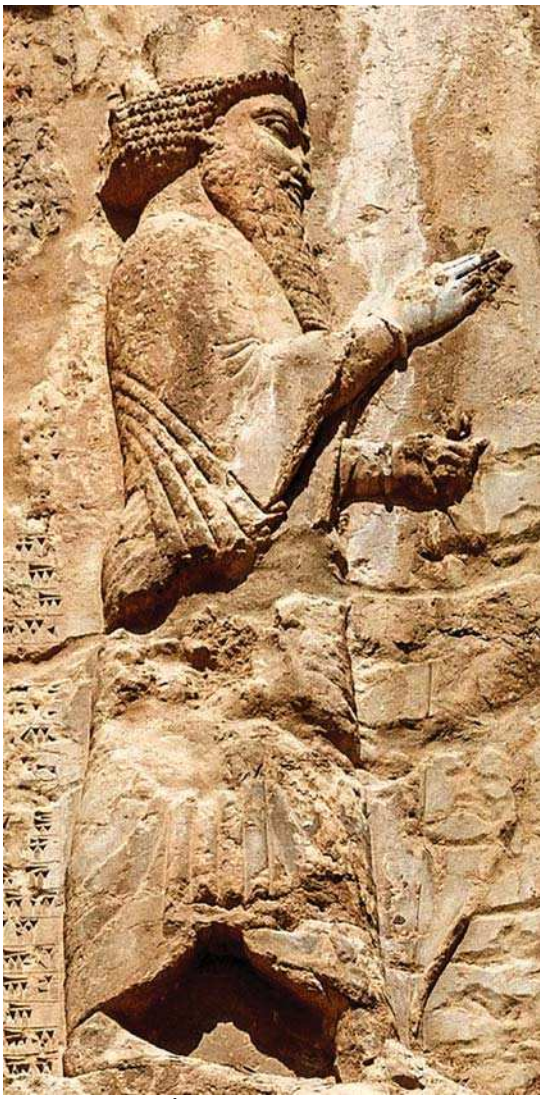
آورده است. بر فراز صحنه، مردی شبیه داریوش درون قرص بالدار نمایان شده؛ او نیز دست راست خود را به‌طرف جلو بالا آورده و با دست چپ حلقه‌ای را به سمت شاه هخامنشی گرفته است. در گوشهٔ سمت راست، یک هلال ماه با قرصی کامل دیده می‌شود؛ در دو طرف اورنگ و در کناره‌ها، یاران و نزدیکان داریوش به نظاره ایستاده‌اند(همان، ۴۵و۴۲)(تصویر ۵).

تصویر داریوش در نقش رستم

در قسمت بالای نقش برجسته (بر روی اورنگ)، داریوش در سمت چپ با قامتی بزرگ و تنومند به شکل نیم‌رخ رو به راست ایستاده؛ او تاج استوانه‌ای ساده و کنگره‌دار بر سر، ردای فراخ و بلند پارسی با کمربندی در میان‌بر تن و کفش سلطنتی بدون بند بر پا دارد. تاج شاهی او نمونهٔ مشابهی در نقوش پیشین نداشته و به نظر می‌رسد ابداع پارسیان بوده باشد. ریش‌بلند نسبتاً پهن و حلقوی داریوش نشان‌دهندهٔ جایگاه والای او بوده و موهای فِردار او در پشت سر به حالت گرد جمع شده است(همان، ۴۲)(تصویر۶). داریوش با دست چپ بالای کمان فرمانروایی خود را گرفته و آن را بر روی پای جلویی عمود کرده و دست راستش را که کف آن به سمت داخل بدن بوده به‌طرف مرد درون قرص بالدار تا مقابل سینه بالا آورده است. شاه هخامنشی در حالتی آرام بر روی سکویی سه پله‌ای ایستاده و در مقابل او به‌صورت قرینه‌وار یک آتشدان مشتعل قرار دارد.

در مرکز و فراز نقش برجسته، میان پادشاه و آتشدان، نیم پیکر مردی پارسی (اهورامزدا) شبیه داریوش به شکل نیم‌رخ درون قرص بالدار نمایان شده است. او با دست چپ حلقهٔ سلطنت را به سمت داریوش گرفته و دست راست خود را در ارتباطی دوسویه با او بالا آورده؛ کف دست‌باز بوده و به سمت داخل بدن قرار دارد. ریش‌بلند او متشکل از ردیف حلقه‌های کوچک بوده و موی او به‌صورت گرد و فر مانند در پشت سر جمع شده است. کلاه استوانه‌ای او آسیب زیادی دیده و نمی‌توان با قاطعیت در مورد آن نظر داد اما محتمل است تاج او مانند تاج کنگره‌دار داریوش بوده باشد(گریسون، ۱۳۹۹: ۶۷). تصویر و فیگور اهورامزدا و قرص بالداری که او درون آن قرار دارد، به مقدار زیادی شبیه به نمونهٔ پیشین خود در یادمان بیستون است. در سمت راست، بافاصله و هم‌ردیف با اهورامزدا، یک هلال ماه که قرص آن با خط نازکی کامل شده در هوا معلق است.

صحنهٔ فوق، بر روی تخت/اورنگ مزین بزرگی به تصویر درآمده که سی نفر (۲۸+۲) از نمایندگان ملل تابعهٔ هخامنشی آن را بر دست گرفته‌اند(تصویر ۵). دو سمت این تخت، مزین به نیم‌تنهٔ شیرهای شاخ‌داری بوده که بر روی پایه‌های خراطی‌شده‌ای قرار دارد که انتهای آن شبیه به ساق و پنجهٔ شیر است؛ تزئیناتی که مؤکد صلابت و اقتدار جایگاه شاهنشاهی داریوش است. حاملان تخت



تصویر ۶. پیکر داریوش در نقش رستم، مأخذ: URL1

مسلح بوده و همگی ازلحاظ پوشش و آرایش به نشانهٔ خاستگاه سرزمینی خود از یکدیگر متمایز شده؛ آن‌ها با بالانبشتهٔ سه زبانه‌ای مانند این است پارسی، این است مادی و... معرفی‌شده‌اند(شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ۴۷-۴۶). اورنگ‌بران در دو ردیف چهارده‌نفره بر روی یکدیگر قرار دارند؛ آن‌ها هم‌جهت با داریوش رو به راست داشته و در حالت اطلس تخت شاهی را بر بالای دستان خود گرفته‌اند. حالت اطلس که به شکل نمادین، نشانگر حمایت و پاسداشت از مقام یا مفهومی ارزشمند در بالای سر با دستان باز رو به بالا بوده در هنر تمدن‌های پیشین نیز سابقه داشته است.

در دو طرف این قاب و بافاصله از اورنگ شاهی، افرادی به نظارهٔ صحنهٔ روایت‌شدهٔ بالا ایستاده‌اند. در پشت داریوش

تصویر ۷. چهار نیزه‌دار پارسی بر دیوارهٔ آرامگاه داریوش، مأخذ: URL1

تصویر ۸. نفر اول ایستاده در سمت راست در نقش برجسته آرامگاه داریوش، مأخذ: : URL2

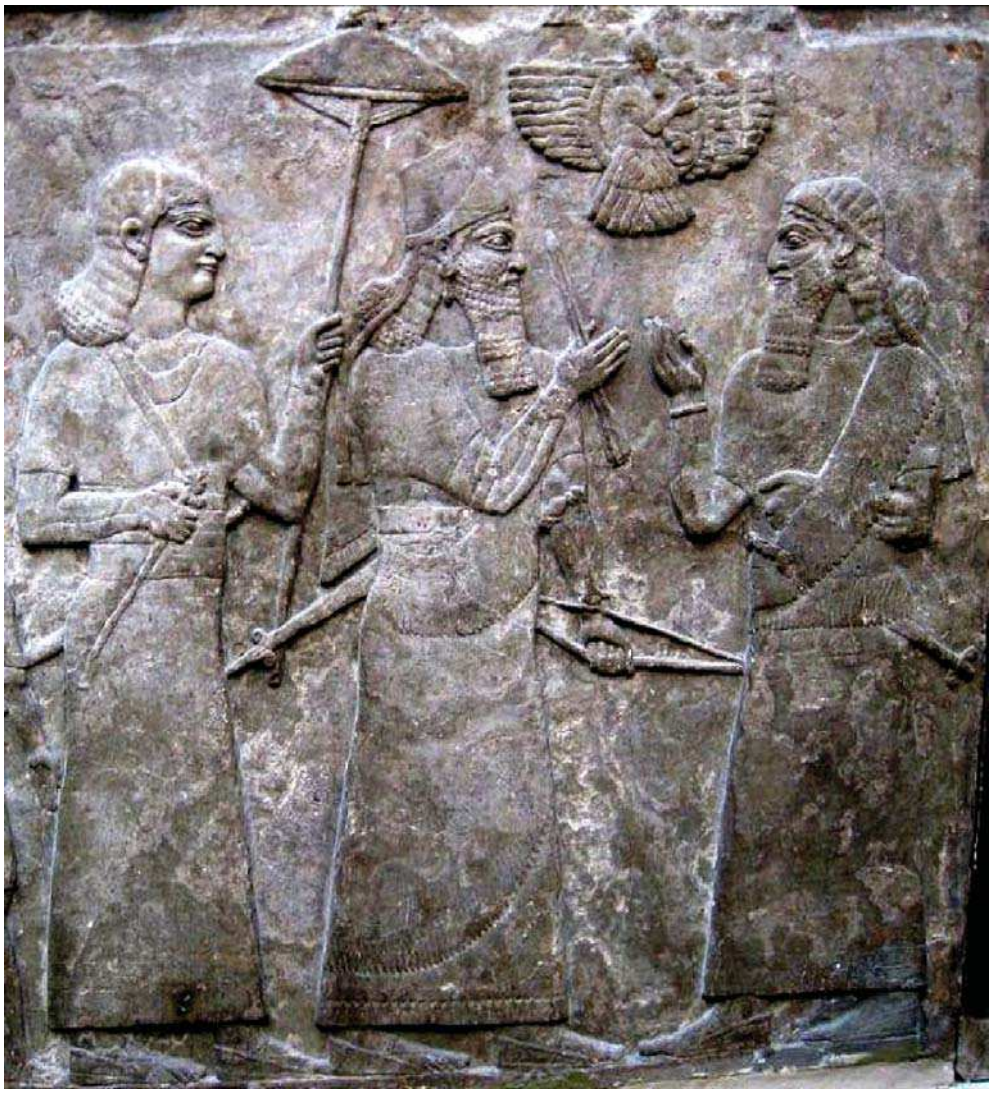
و پایین‌تر از او، سه ملازم مسلح بر بالای یکدیگر قرار دارند؛ «نفر اول لباس پارسی بر تن دارد؛ بالا نبشتهٔ سه زبانهٔ او نشان می‌دهد که او گئوبروه نیزه‌دار داریوش است. نفر دوم (نفر میانی) جامه‌ای مادی بر تن دارد؛ نبشتهٔ بالایی، او را به‌عنوان اسپه‌کانهِ کماندار معرفی کرده که تبرزین داریوش را حمل می‌کند»(همان، ۵۶-۵۹). نفر سوم (نفر پائینی) پوشش و سلاحی شبیه نفر بالایی داشته اما فاقد بالانبشته است. در پشت سه فرد مذکور و بر دیوارهٔ داخلی صلیب، چهار نیزه‌دار پارسی دیگر با فیگور و حالتی مشابه نقش شده‌اند؛ در ردیف بالا دو و در ردیف‌های بعدی یک نفر (تصویر ۷)؛ تعداد این افراد در آرامگاه‌های بعدی بیشتر است، درمجموع هفت ملازم مسلح در حالت رسمی در پشت پادشاه هخامنشی ایستاده‌اند.

درروبروی‌داریوش‌ودرقرینه‌باقاب‌سمت‌چپ،سه‌مردپارسی غیرمسلح بر روی یکدیگر تصویر شده‌اند؛ آن‌ها نیز بزرگ‌تر از حاملان اورنگ بوده که نشانگر مقام برتر آن‌هاست. «این افراد، دست چپ خود را همراه با آستین تا مقابل دهان بالا آورده و در شکل بخصوصی در حال درود گویی هستند»(همان،۵۹). نفر اول، بالانبشته‌ای سه زبانه دارد که معرف او بوده اما به مقدار زیادی آسیب‌دیده است(دلشاد و درودی، ۱۳۹۹: ۶). (تصویر ۸) در پشت آن‌ها، سه پارسی دیگر با همان حالت ایستاده‌اند؛ درمجموع، شش پارسی غیرمسلح باحالت به خصوصی در روبروی داریوش قرار دارند.

تصویر داریوش در نقوش صخره‌ای هخامنشی

پادشاه پارسی برگزیدهٔ اهورامزدا

در هر دو نقش برجسته بیستون و آرامگاه، داریوش به‌عنوان فرمانروای مقتدر پارسی، در کانون صحنه و بزرگ‌تر از سایر افراد دیده می‌شود؛ تمام ویژگی‌ها و نشانه‌های بصری در جهت تأکید بر اهمیت، برتری و اقتدار شاهنشاه



تصویر ۹. خدای درون قرص بالدار و پادشاه آشوری ایستاده در سمت چپ، قسمتی از نقش برجسته دیواری نو آشوری، مأخذ: : URL3

است (مانند دیگر نقوش رسمی هخامنشی). داریوش در حالت نیم‌رخ رو به راست ایستاده، کمان فرمانروایی خود را عمود در دست چپ گرفته و دست راست خود را به‌طرف اهورامزدا بالا آورده است. اهورامزدا نیز در مرکز صحنه و بر فراز داریوش نمایان شده؛ او دست راست خود را در ارتباطی دوسویه با پادشاه بالا آورده و با دست چپ حلقهٔ الهی سلطنت را به سمت او گرفته است. این ارتباط دوسویه، تنها مختص این دو یادمان صخره‌ای بوده و نمونهٔ مشابهی در هنر باستان نداشته؛ قرارگیری مرد_خدا درون قرص بالدار، پیش از آن تنها در هنر بین‌النهرین (نوآشوری)، هنر اورارتو و هنر ایران سابقه داشته که در هیچ‌یک از آن‌ها ارتباط دوسویهٔ مشابهی دیده نشده؛ در نقوش رسمی نو آشوری نیز تصویر پادشاه، ایستاده در یک سمت خدای درون قرص بالدار دیده می‌شود اما نگاه و جهت آن‌ها رو به یکدیگر نبوده است(تصویر ۹).

نکتهٔ قابل‌توجه دیگر در نمایش دست بالاآمدهٔ داریوش است؛ در هنر رسمی هخامنشی، تنها در یادمان‌های صخره‌ای بوده که پادشاه دست راست خود را بالا آورده، در نقوشی که اهورامزدا در مقابل او و درون قرص بالداری با بال‌های مستطیلی قرار دارد. علاوه بر این، تنها در این دو نقش برجسته بوده که اهورامزدا بر فراز پادشاهی قرارگرفته که یقیناً نمایانگر داریوش است. در نقوش تخت جمشید نیز اهورامزدا بر فراز شاهان هخامنشی دیده می‌شود «اما این تصاویر متعلق به جانشینان داریوش بوده» (گریسون،

تصویر ۱۰. استل چوبی از مصر؛ متوفی، ظرف (بُخور) را به خدای رع_هراختی تقدیم می‌کند. موزه متروپلیتن، مأخذ مأخذ: URL4

تصویر ۱۱. بخشی از نقاشی دیواری کاخ ماری، موزه لوور، مأخذ: URL2

۱۳۹۹: ۷۰-۷۱)؛ علاوه بر اینکه در نقوش دیواری تخت جمشید، اهورامزدا درون قرص بالداری با بال‌های منحنی و متفاوت به نمایش درآمده است.

باوجوداین خط ارتباطی مشابه، تصویر داریوش و دیگر عناصر تصویری در نقش رستم، شباهت و تفاوت‌های دیگری نیز نسبت به یادمان بیستون دارد. فیگور ایستادن داریوش بارزترین تغییر در پیکرنگاری اوست؛ در یادمان بیستون پای جلویی او که کمان فرمانروایی بر روی آن قرارگرفته، بر روی پیکر گئومات گذاشته‌شده اما در نقش رستم دشمن مغلوبی وجود نداشته و بنابراین پادشاه در حالتی آرام و متعادل بر روی سکوی شاهی خود ایستاده است. تفاوت دیگر در شکلِ دست بالاآمدهٔ داریوش است؛ «از دیرباز در هنر خاور نزدیک، دست بالاآمده (یک یا دودست) نشانه‌ای از پرستش و نیایش، درود، برکت و یاری یا بیعت بوده» (نظری، ۱۳۹۵: ۷۱؛ روت، ۱۳۹۷: ۱۷۶-۱۷۷) که گاهی تنها از یکسو و گاهی از جانب دو طرف مقابل، اعمال می‌شده؛ این حالت در هنر رسمی هخامنشی تنها در تصویر پادشاه، اهورامزدا و ولیعهد دیده‌شده که همواره با دست راست بوده است.

حالت دست بالاآمدهٔ داریوش در بیستون، متفاوت با نمونه‌های دیگر هخامنشی ازجمله در نقش رستم است؛ در بیستون کف دست داریوش به سمت روبروی او بالاآمده اما در سایر نقش برجسته‌های دیگر، به‌مانند دست بالاآمدهٔ اهورامزدا، کف دست باز بوده و جمع نشده، و به‌طرف داخل بدن متمایل گشته؛ «حالتی که در سنت آشوری نشانهٔ احترام/دعا و برکت دانسته شده» (روت، ۱۳۹۷: ۱۷۶). اما درمجموع نشانهٔ ستایش و بیعت نیز بوده است (Choksy, 1990: 30-31). ازآنجایی‌که در بیستون، صف اسرا در مقابل داریوش قرارگرفته، برخی دست بالاآمدهٔ داریوش را نشانهٔ رفعت یا پذیرش اسرا از جانب شاهنشاهِ پیروز قلمداد کرده (روت، ۱۳۹۷: ۱۹۱-۱۹۲؛ موسوی، ۱۳۹۰: ۱۴۶) اما پیش نمونهٔ مشخصی دراین‌باره ارائه نداده‌اند؛ درحالی‌که برخلاف این ادعا، دست داریوش بالاتر از سر اسیران قرارگرفته و جهتِ نگاه و کف دست او کاملاً به‌سوی اهورامزدا معطوف است(نک تصویر ۱).

تنها در هنر مصر بوده که همواره دست افراد (دو یا یک دست) به نشانهٔ پرستش و نیایش یا احترام در حالتی بالا می‌آمده که کف دست به‌طرف مقابل قرار داشته (تصویر ۱۰)؛ «حالتی که معمولاً تداعی‌کنندهٔ نیایش و تقدس فرد یا نماد مقابل بوده است» (Gardiner, 1957: 32). بااین‌حال، حالتِ دست داریوش کمی با دست نیایشگران مصری تفاوت دارد. صحنهٔ تقریباً مشابهی در قاب مرکزی نقاشی دیواری حیاط شماره ۱۰۶ کاخ ماری (بابل قدیم) وجود دارد که تا حدودی یادآور موقعیت داریوش و حالت دست بالاآمدهٔ اوست(تصویر ۱۱). شاه بابل درحالی‌که حلقهٔ سلطنت را از الهه ایشتار دریافت می‌کند، دست راست خود را به سمت الهه بالا آورده؛ «این حالت نشانی از سوگند (بیعت) به ایزد بانو تفسیر شده است» (Bradshaw,2012:32).

درمجموع و با توجه به پیشینهٔ بصری این حالت دست و با در نظر داشتن اینکه، نگاه و کف دست داریوش به

سمت اهورامزدا بوده و اهورامزدا نیز حلقهٔ سلطنت را به سمت شاهِ پیروز گرفته، دست بالاآمدهٔ داریوش نشانگر نیایش و بیعت باخدای بزرگ قلمداد می شود؛ اهورامزدا نیز در ارتباطی دوسویه، دست راست خود را به نشانهٔ تبرک و تأیید به سمت داریوش بالا آورده است. این ارتباط دوسویه در نقش رستم نیز تکرار شده با این تفاوت که در آنجا به‌منظور شبیه‌سازی بیشتر تصویر شاه و خدا، کف دست داریوش به‌مانند دست اهورامزدا به سمت داخل بدن متمایل شده است.

تفاوت‌هایی نیز در آرایش و پوشش داریوش رخ‌داده؛ تاج او بلندتر، استوانه‌ای و فاقد تزئینات شده اما همچنان کنگره‌دار است. ریش‌بلند او به‌مانند اهورامزدا با باریک شدن از حالت چهارگوش شمایل نو آشوری فاصله گرفته؛ در یادمان بیستون، ریش و موی اهورامزدا ساده و یکدست بود اما در نقش رستم به‌منظور شباهت بیشتر شاه و خدا، موی سر و ریش او فِردار شده است. در هر دو قاب مصور بیستون و آرامگاه، پیکر اهورامزدا به شکل نیم‌تنه و نیم‌رخ درون قرص بالداری با بال‌های مستطیل شکل قرار داشته و تقریباً در مرکز و فراز صحنه نمایان شده؛ او در ارتباطی دوسویه با پادشاه، دست راست خود را بالا آورده و با دست چپ حلقهٔ الهی سلطنت را به سمت داریوش گرفته است.

در یادمان بیستون، تاج شاخ‌دار اهورامزدا مزین به ستاره ایشتار و برگرفته از هنر بین‌النهرین بوده اما در نقش رستم، شاخ و ستارهٔ روی آن حذف‌شده و تاج اهورامزدا تا حدود زیادی شبیه تاج بومی (پارسی) داریوش شده؛ «این شباهت، نشان‌دهندهٔ پیوند شاه باخدا و مؤکد آن بوده که پادشاه هخامنشی، بازتابی از خدای بزرگ است»(یاکوبس، ۱۳۹۸: ۱۰۲). از سویی، ستارهٔ هشت پر تاج اهورامزدا، ستاره‌های هشت پر تاج داریوش و رُزت‌های هشت برگ سربند ملازمان که نشانهٔ ایشتار (الهه جنگ) و مؤکد پیروزی در یادمان بیستون بوده، با توجه به کارکرد متفاوت یادمان تدفینی نقش رستم، مورد بازنمایی قرار نگرفته‌اند. با تغییرات اعمال‌شده در تاج و شمایل داریوش و اهورامزدا و تغییرِ زاویهٔ دست بالاآمدهٔ داریوش، تصویر شاه و خدا بیش از قبل به یکدیگر نزدیک شده؛ دلیل این شبیه‌سازی از زبان داریوش «در کتیبهٔ k شوش این‌گونه آمده: داریوش شاه گوید اهورامزدا از آن‌من است و من نیز از آن اهورامزدا. من اهورامزدا را پرستش کردم، اهورامزدا مرا یاری ارزانی نماید»(گریسون، ۱۳۹۹: ۵۹). ازاین‌رو، همسان‌سازی تصویر شاه و خدا در نقش رستم، آگاهانه بوده (روت، ۱۳۹۷: ۱۷۳) و در جهت اهداف تبلیغاتی داریوش انجام‌گرفته تا از این طریق، تصویر خود را بیش از قبل به تصویر خدای بزرگ نزدیک کرده و علاوه بر مشروعیت بخشی به سلطنت و اقدامات خود، تصویری معنوی و فرا طبیعی را از خود به نمایش گذارد.

شباهت مذکور موجب شده تا برخی محققین، تصویر مرد درون قرص بالدار را نمایانگر روح (فروشی) داریوش یا روح پادشاه پیشین و اجداد او بدانند؛ شاپور شهبازی و به تأسی از او بسیاری دیگر از پژوهشگران با پیوند زدن مفهوم عیلامی کیتین[1] به مفهوم زرتشتی فر شاهی (خورنه)، این تصویر را نشانگر فر شاهی دانسته‌اند(گریسون، ۱۳۹۹: ۷۸-۷۹؛ روت، ۱۳۹۷: ۱۷۳).

در پاسخ باید گفت: اول این که هیچ سند قطعی از زرتشتی بودن هخامنشیان در دست نبوده، دوم این که در متون هخامنشی اشاره‌ای به این مفاهیم و روح نیاکان (پرستش آن‌ها) نشده است که به‌واسطهٔ آن بخواهیم واژهٔ کیتین را به مفهوم اوستایی خورنه پیوند دهیم؛ «واژهٔ کیتین تنها یک‌مرتبه در نسخهٔ عیلامی کتیبه دیوان خشایارشا آمده و ازآنجاکه در نسخه‌های بابلی و پارسی این کتیبه، معادلی برای کیتین وجود نداشته نمی‌توان این واژه را چیزی به‌جز وجود یک سنت عیلامی در نظر گرفت»(Henkelman, 2008: 367). علاوه بر این موارد، بر طبق متون ایرانی، خورنه دارای شکل و شمایل انسانی نبوده است (Lecoq, 1984: 321). نکتهٔ قابل‌توجه دیگر این است که اگرچه نشانه‌های الهی تاج شاخ‌دار و ستارهٔ بالای آن از تصویر اهورامزدا در نقش رستم حذف‌شده، اما همچنان نشانهٔ مهم الهی دیگر یعنی «حلقهٔ قدرت که در نقوش تمدن‌ها و حکومت‌های پیشین همواره در دست خدایان بوده، در دست اهورامزدا قرار دارد»(روت، ۱۳۹۷: ۱۷۵).

پادشاه معتقد

علاوه بر اعتقاد داریوش به اهورامزدا به‌عنوان خدای برتر و سلطنت بخش که در هر دو نقش برجستهٔ مذکور به شکل بصری و نوشتاری بر آن تأکید شده، شاه هخامنشی در نقش رستم باورهای دیگری را نمایش داده که در کتیبه هیچ اشاره‌ای به آن‌ها نشده (خواه این باورها واقعی بوده یا تنها جنبهٔ تبلیغاتی و نمادین داشته باشند)؛ آتش‌دان مشتعل و قرص هلال دار دو نماد مقدس دیگری هستند که داریوش بر روی اورنگ در مقابل آن‌ها ایستاده است. اگرچه نیایش به آتش در نقوش تمدن‌های پیشین سابقه داشته اما تصویر ایستادن داریوش بر روی سکو در مقابل آتش‌دان با جایگاهی (تقریباً) برابر، منحصربه‌فرد بوده است. «برخی، مفهوم این تقابل را نیایش و تقدس آتش از سوی شاه هخامنشی دانسته و با توجه به تکرار نام اهورامزدا در کتیبه‌ها، هخامنشیان را زرتشتی پنداشته‌اند» (گریسون، ۱۳۹۹: ۱۲۰)؛ در آئین زرتشت، آتش پسر اهورامزدا، نشانهٔ مرئی حضور او و نمادی از نظم راستینش است (هینلز، ۱۳۸۴: ۴۸)؛ اما کاربرد نام و تصویر اهورامزدا و نمایش آتش در نقوش آرامگاه‌ها، نمی‌توانند دلیل کافی برای زرتشتی بودن هخامنشیان باشد؛ چراکه در هیچ‌یک از متون هخامنشی نام زرتشت آورده نشده، «اهورامزدا

۱. فرمانروایان عیلامی، قدرت خود را بر مبنای محافظت اسرارآمیز کیتین به دست می‌آوردند. کیتین تجلی قدرت الهی در محافظت از فرمانروایان بود.(Henkelman, 2008: 294)

نیز به‌عنوان یکی از ایزدان آریایی (احتمالاً) پیش از آئین زرتشت شناخته‌شده بوده؛ اگرچه برخی ادعا نموده که قدمت اهورامزدا به‌عنوان خدای برتر نیز به‌پیش از دوران زرتشت بازمی‌گردد»(افکنده، ۱۳۹۷: ۶۱). نیایش آتش هم سابقه‌ای افزون بر آئین زرتشت داشته؛ آئین مهر در ارتباط نزدیکی با آتش بوده (پورحقانی، ۱۳۷۶: ۲۰) و شعله‌های آتش، نماد زمینی خورشید/مهر قلمداد می‌شدند (Cirlot, 2001: 142).

در اصل، نیایش آتش منشأیی هندواروپایی داشته (هال، ۱۳۸۷: ۱۴۱)؛ هندیان آتش را اگنی و ایرانیان آن را آتر (آذر) می‌نامیدند که در تمام موجودات زنده موجود بوده، پاک‌کنندهٔ اجسام ناپاک بوده و پیام‌آور خدایان محسوب می‌شده است(بار، ۱۳۸۶: ۸۰). از سویی، آریایی‌ها بر این عقیده بودند که آتش، جوهر هستی است و میان آتش و روح درگذشتگان ارتباط نزدیکی برقرار است(عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۰۶). بر این اساس، وست، نمایش آتش در آرامگاه شاهان هخامنشی را در قرابت با متون آغازین هندی (هندوآریایی) دانسته؛ بر طبق این متون، روح آدمی پس از مرگ به‌سوی آتش و ازآنجا به ماه (و خورشید) رفته و سپس به‌سوی بهشت (بارگاه خدایی) رهنمون می‌شود(وست، ۱۳۸۴: ۱۷۷). این نگاه ویژه به جایگاه آتش، هم با کارکرد معنایی آن در آرامگاه سازگار بوده و هم با تصویر قرص هلال داری که در گوشهٔ سمت راست نقش برجسته نمایان شده؛ تصویر مدوری که از سوی محققین نشانگر ماه یا خورشید و یا ترکیبی از این دو دانسته شده است.

پیشینهٔ بصری نقش‌مایه‌های ماه و خورشید به‌ویژه در هنر بین‌النهرین و عیلام، نشانگر الوهیت و تقدس این اجرام کیهانی بوده است. «در عیلام علاوه بر خدای خورشید (ناهونته)، همیشه یک خدای ماه هم وجود داشته؛ این خدا برابر با سین/نانا در بین‌النهرین و به‌نام نَپیر یعنی درخشنده معروف بوده است»(هینتس، ۱۳۹۶: ۳۸). اما در هنر بین‌النهرین و از دورهٔ بابل قدیم بود که شکلی از هلال ماه بر فراز صحنه‌ها به تصویر درآمد که قرص آن با خط ساده‌ای کامل شده بود (تصویر ۱۲ الف)؛ به نظر می‌رسد این نقش‌مایه، ترکیبی از هلال ماه و قرص خورشید به نشانهٔ یک گرفتگی (کسوف یا خسوف) بوده است (Black and Green, 1992: 54).

موری، این تصویر را که شبیه نماد کیهانی آرامگاه داریوش است، نماد خدای سین و نشان‌دهندهٔ ماه در تمام فازهای (مراحل) آن دانسته؛ سین تا پایان حکومت بابل در اور دارای اهمیت بوده و کوروش کبیر نیز به آن ادای احترام کرده است(Morrey, 1978: 146-147). ازاین‌رو، می‌توان هم‌عقیده با اشمیت، تصویر هلال قرص دار آرامگاه داریوش را متأثر و مشابه نماد خدای ماه در هنر آشوری (و بابلی) دانست(Schmidt, 1970: 85).

برخلاف نقوش بین‌النهرین، در نقش برجسته آرامگاه شاهان هخامنشی، قرص ماه به‌تنهایی به نمایش درآمده (بافاصله از نماد بالدار) که می‌تواند نشانگر تفاوت معنایی آن در نزد هخامنشیان باشد. اگر منظور تنها نمایش خدای ماه بوده، فاصلهٔ ایجادشده میان آن با قرص بالدار، مؤکد اهمیت اهورامزدا است که در مرکز صحنه به‌عنوان خدای برتر نمایان شده؛ اما چنانچه اشاره شد بر طبق متون اولیه هندی (و پس‌ازآن در متون بعدی اوستایی)، ماه با مرگ و دنیای پس‌ازآن هم در ارتباط بوده است. روت هم به این نکته اشاره‌کرده که ایدئولوژی مذهبی آن‌گونه که در هنر هخامنشی بازتاب یافته، احتمالاً با سنت‌های مشترک هندوآریایی پیوند داشته است(روت، ۱۳۹۷: ۳۰). در باور هندیان، رفتن روح به ماه، موجب تجدید دورهٔ دیگری می‌شده (شوالیه، ۱۳۸۷: ۱۲۴)؛ تغییرات مداوم ماه (از هلال نازک تا قرص کامل) همواره نشانگر گردش زمان، صیرورت و ابدیت بوده است(کوپر، ۱۳۷۹: ۳۳۹). ازاین‌رو، می‌توان تصویر ماه که توأمان از هلال و قرص کامل

تصویر ۱۲. الف، سمت راست. استل سنگی نبونید (نبونعید) شاه بابل در موزه بریتانیا، مأخذ: URL3 ب، وسط. سکو و آتشدان سنگی پاسارگاد، مأخذ: URL1 ج، سمت چپ. نقش برجسته دیواری نو آشوری، آشورنصیرپال، موزه بریتانیا، مأخذ: URL3

برخوردار شده را به معنای جاودانگی جوهر وجودی شاه هخامنشی و نشانگر عزیمت روح او پس از مرگ به جهانی دیگر دانست؛ خواه این عزیمت با گذر از آتش صورت بپذیرد و خواه این‌گونه نباشد. به لحاظ بصری نیز، جهت حرکت اورنگ داریوش به سمت ماه است.

روت، ایستادن داریوش در مقابل آتشدان را بازنمایی از یک آئین مذهبی_سلطنتی واقعی و نقش‌مایه هلال کامل را تصویر توأمان ماه و خورشید دانسته و ارتباط معناداری بین آن‌ها متصور نشده است(روت، ۱۳۹۷: ۱۸۲). وجود سکوی پله‌دار و آتشدان سنگی باقی‌مانده در پاسارگاد می‌تواند تقویت‌کنندهٔ نظر روت دربارهٔ تصویر آتشدان در آرامگاه شاهان باشد (تصویر ۱۲ ب)؛ «سکوی پله‌دار پاسارگاد برای بالا رفتن و ایستادن شاهان و سکوی مقابل برای قرارگیری آتش شاهی بوده (شاپور شهبازی، ۱۳۷۹: ۱۰۵)؛ هریک از شاهان هخامنشی آتش ویژه‌ای داشتند که هنگام تاج‌گذاری پادشاه افروخته و در هنگام مرگ او خاموش می‌شد(شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ۴۴-۴۲).

اما احتمال دیگری نیز برای چرایی تصویر آتشدان در آرامگاه شاهان هخامنشی به لحاظ بصری و هنری وجود دارد. در نقوش آئینی_ اساطیری بین‌النهرین، هنگامی‌که پادشاه/نیایشگر در مقابل خدای درون قرص بالدار ایستاده، تصویر او به‌صورت قرینه‌وار در سمت مقابل تکرار شده و میان آن‌ها یک درخت مقدس قرارگرفته؛ این‌گونه تصاویر از تعادل بصری و قرینگی کامل برخوردار بوده‌اند(تصویر ۱۲ ج). صحنهٔ به نمایش درآمده بر روی اورنگ داریوش نیز حالت مشابهی دارد با این تفاوت که پائین نماد بالدار، درخت مقدس وجود نداشته و تصویر پادشاه در سمت مقابل تکرار نشده؛ بنابراین صحنه از قرینگی کامل برخوردار نیست؛ اما با قرارگیری آتشدان در طرف مقابل، نقش برجسته از تعادل نسبی برخوردار شده؛ در مقایسه با نمونه‌های بین‌النهرینی به‌جای تکرار تصویر شاه نیایشگر، تصویر آتشدان در مقابل او نقش شده؛ بنابراین آتش پاک، جایگزین تصویر پادشاه شده است. با این جایگزینی، آتشدان مشتعل، جایگاهی تقریباً برابر و مشابه با شاه هخامنشی یافته و این ذهنیت را به ارمغان می‌آورد که آتش پاک، بازتاب مرتبهٔ وجودی_ معنوی پادشاه است. بافاصلهٔ ایجادشده میان داریوش و آتشدان (که جای درخت مقدس را گرفته)، این فرض که شاه هخامنشی در حال نیایش آتش بوده کمرنگ شده؛ بر این اساس، دست داریوش نه برای نیایش آتش، بلکه احتمالاً در ارتباطی دوسویه و شبیه شده با اهورامزدا بالاآمده است.

درمجموع و علیرغم برخی ابهامات موجود پیرامون مفهوم ایستادن پادشاه در مقابل آتشدان و قرص ماه؛ این‌گونه به نظر می‌رسد که داریوش قصد داشته تصویری از خود باقی گذارد که علاوه بر نشانه‌های شاهانه و اقتدار، از نشانه‌های مذهبی و پارسامنشانه (معنوی) نیز برخوردار باشد؛ در کتیبه هم علاوه بر مزدا پرستی، توأمان بر وظایف شاهانه، مهارت‌های نظامی، فضائل اخلاقی و رفتار پارسامنشانهٔ داریوش تأکید شده است.

شاهنشاه سرزمین‌های بسیار

تصویر داریوش در هر دو یادمان بیستون و نقش رستم، هم به شکل بصری و هم نوشتاری، به‌عنوان شاهنشاه سرزمین‌های بسیار معرفی‌شده است. «در کتیبه بیستون، نام بیست‌وسه ساتراپی آورده شده که داریوش در اوایل سلطنت خود بر آن‌ها فرمانروایی کرده است. سپاهیان او در سالیان نخست، بیش از بیست نبرد را برای برقراری نظم و سرکوب شورش‌ها انجام داده که نوزده مورد آن‌ها مربوط به سال اول سلطنت داریوش بوده»(Schmitt, 1991: 51-76)؛ این نبردها، نه برای گشودن سرزمین‌های جدید بلکه نوعی جنگ داخلی برای حفظ اتحاد شاهنشاهی بوده‌اند. در این میان، تنها تصویر دَه تن از دشمنان مغلوب در نقش برجسته به نمایش درآمده؛ گئومات، به‌عنوان اصلی‌ترین دشمن در زیر پای داریوش افتاده و مابقی یاغیان با فیگوری مشابه به اسارت درآمده و متواضعانه در مقابل شاهنشاه پیروز ایستاده‌اند. این تصویر، نشان‌دهندهٔ اقتدار و حقانیت داریوش در مقابله با افراد دروغ‌زنی است که به گفتهٔ کتیبه، خود را شاه نامیده و دستگیرشده بودند. علاوه بر نام هریک از اسیران که پیرامون تصویر آنان حک‌شده، شرح ماجرا و سرکوب آنان نیز در کتیبه آمده است. «آنها رهبر شورشیانی از هفت سرزمین (قوم) بوده که تقریباً با پنج نوع پوشش متفاوت به نمایش درآمده‌اند» (Luschey, 1968:75)؛ تصویر نمادین به اسارت درآمدن این افراد با پوشش قومی محل شورش آنها، تأکید و تبلیغی بصری در راستای ایدئولوژی حاکمیت جهانی داریوش بوده است. ازآنجاکه امپراتوری هخامنشی اولین حکومت فراملی شاهان ایرانی بود، نمایش اقوام مختلف در قابی واحد در هنر پیشین ایران سابقه نداشت؛ علیرغم اینکه، تفکر و ادعای فرمانروایی بر سرزمین‌های بسیار و نامیدن شاه شاهان، پیش‌تر در نزد شاهان بین‌النهرین و برخی مناطق دیگر رایج بود؛ اما می‌توان حضور داریوش در مصر (قبل از پادشاهی) و آشنایی او با تفکر و هنر مصریان را بر شکل‌گیری این قاب مصور (نمایش دشمنان اسیرشدهٔ اقوام مختلف با پوشش و شمایل متفاوت) مؤثر دانست «در هنر مصر، همهٔ اقوام در چهار شکل کلی تصویر می‌شدند که به لحاظ پوشش، آرایش و تزئینات با یکدیگر تفاوت داشتند»(Butner, 2007:2-3). در تفکر آنان، بیگانگان و آشوبگران عوامل بی‌نظمی به شمار آمدند که می‌بایست تحت نظم ایده‌آل مصر درآیند؛ وظیفهٔ برقراری این نظم کیهانی بر عهدهٔ فرعون بود که با غلبه بر دشمنان به این مهم دست می‌یافت(Janzen,2013: 14-17). ازاین‌رو،

نمایش نمادین فرعون در قاب یک صحنه که یکجا بر برخی اقوام یا همهٔ آنها پیروز شده (و آنها را به اسارت درآورده)، سنت دیرپایی در هنر مصر بوده است(روت،۱۳۹۷: ۲۲۰).
تصویر داریوش در بیستون به‌عنوان شاهنشاهِ مقتدر اقوام و سرزمین‌های گوناگون که یاغیان را به نظم درآورده، پس‌ازآن به شکل کامل‌تر اما متفاوت در نقش رستم بازنمایی شد. در نقش برجسته آرامگاه داریوش، سی تن از نمایندگان ملل و اقوام تابعه (ازجمله پارس و ماد) به شکل نمادین، اورنگ شاهی داریوش را بر دست گرفته‌اند؛ «نام سرزمین آن‌ها که مشابه اسامی ساتراپی‌های معرفی‌شده در کتیبه بوده (با احتساب پارس) در بالانبشتهٔ آنان ذکرشده» (شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ۴۸-۵۶)؛ بنابراین، سی پیکرهٔ مذکور هرکدام نمایانگر یکی از سرزمین‌های (اقوام) تحت فرمانروایی داریوش بوده که بیشترین وسعت قلمروی شاهنشاهی هخامنشی را در طول دوران حیاتش نشان می‌دهد. داریوش معنای این تصویر را در کتیبهٔ پشت خود این‌گونه بازگو کرده: «اگر می‌خواهی بدانی کدام سرزمین‌ها را داریوش شاه فرمانروایی می‌کرد، بنگر به پیکرهایی که اورنگ مرا می‌برند»(کخ، ۱۳۷۶: ۳۴۳).
مسلح بودن این افراد، نشانهٔ عدم اسارت و آزاد بودن سرزمین‌های تابعهٔ امپراتوری هخامنشی بوده؛ قرارگیری اورنگ بر نوک انگشتان حاملان تخت که به شکلی متحد در کنار یکدیگر، جایگاه نمادین داریوش را حمل می‌کنند، مؤکد ارزشمندی این جایگاه و نشانگر آن است که تمامی اقوام تابعه، پشتیبان و دوستدار شاهنشاهی هخامنشی بوده و داریوش فرمانروای همهٔ آنان است. نمایش این افراد در ردیف پائین، جنبه‌ای تحقیرآمیز نداشته چراکه نمایندهٔ پارس نیز در میان آن‌ها حضور دارد؛ قرارگیری آنان در پائینِ اورنگ و نمایاندن آن‌ها در حالت اطلس، به‌منظور القای گرامیداشت جایگاه داریوش و حمل اورنگ شاهنشاهی او بوده است. این جایگاه ارزشمند متعلق به پادشاهی بوده که به خدای بزرگ و دنیای پس از مرگ باور داشته و از مذهبی پیروی می‌کرده که در آن، آتش عنصر مقدسی بوده است. با تلفیق نشانه‌های معنوی مذکور با سایر نشانه‌های اقتدار در تصویر داریوش، این پیام به ذهن بیننده متبادر می‌شود که باورهای مذهبی و اعتقادی داریوش با منش حکمرانی او عجین بوده؛ همان‌گونه که در کتیبه نیز توأمان بر ویژگی‌های قدرت و معنویت و منش رفتاری داریوش تأکید شده است.

پادشاه مقتدر حمایت شونده

پادشاه هخامنشی در هر دو نقش برجستهٔ مذکور، مانند سایر نقوش رسمی هخامنشی با ملازم/همراه نمایش داده‌شده است (اگر قهرمان پارسی در تخت جمشید را شاه ندانیم). چیدمان ملازمان و همراهان داریوش در نقش رستم، متفاوت از تصویر ملازمان او در بیستون بوده و تغییراتی نیز در تصویر آن‌ها دیده می‌شود. تصویر گئوبروه به‌عنوان نیزه‌دار که در پشت داریوش ایستاده تا حدودی شبیه تصویر او در بیستون بوده اما تغییراتی نیز در بازنمایی او رخداده است. تصویر اسپه‌کانه (اسپه‌چانه) که تبرزین داریوش را حمل می‌کند (نفر میانی)، در یادمان بیستون وجود نداشته و در کتیبه نیز از او نام برده نشده است؛ «او از بزرگ‌ترین آزادگان ایرانی در زمان داریوش بوده و هرودوت به‌اشتباه نام او را جزو شش هم‌پیمان داریوش در سرنگونی گئومات ذکر کرده است»(شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ۵۹).
اسپه‌کانه لباس مادی بر تن دارد درحالی‌که در کتیبه بیستون، از شش هم‌پیمان داریوش با لقب پارسی یادشده؛ از طرفی، نام قومی او در بالانبشته‌اش نیامده درصورتی‌که نام قومی گئوبروه (به نشانهٔ اهمیت) در بالانبشتهٔ او ذکرشده است. تصویر اسپه‌کانه، تداعی‌کنندهٔ تصویر تبردار مادی شاه در نقش برجسته بار عام بوده که با سلاح و پوشش تقریباً مشابهی، بافاصله در پشت پادشاه و ولیعهد ایستاده است(تصویر ۱۳). در تخت جمشید هم لباس مادی (لباس سوارن ایرانی) به فراوانی بر تن ایرانیان دیده‌شده و دومین لباس مخصوص آنان به شمار می‌رود. نفر دوم در ردیف بالایی اورنگ‌بران نیز نمایندهٔ مادی بوده که لباسی مشابه اسپه‌کانه بر تن دارد.
بنابر مطالب فوق و »از آنجاکه پس از تثبیت سلطنت داریوش، بعضی از مادها به بزرگترین مناصب کشوری رسیده و مسیر ورود آنان در طبقهٔ خاص فراهم گردیده بود« (یونگ، ۱۳۸۵: ۱۵۶)، میتوان به لحاظ ایدئولوژی تبلیغاتی، نمایش مادها به شکل ایرانیانی هم‌طراز با پارس‌ها را در جهت رضایتمندی این قوم بزرگ و بهره‌مندی سیاسی شاهان هخامنشی از پشتیبانی آنان درنظر گرفت.
ازاین‌رو برخلاف نظر برخی از محققین مانند شاپور شهبازی که سه فرد مسلح ایستاده در پشت داریوش و سه فرد غیرمسلح ایستاده در مقابل او را همان شش یار وفادار داریوش در براندازی گئومات دانسته و به لحاظ تعداد، تصویر آنان را به امشاسپندان پیوند زده (شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ۵۹)، مناسب است که هفت پارسی مسلح (داریوش و شش نیزه‌دار ایستاده در پشت او) را همان «آزادگان هفتگانه‌ای بدانیم که سران هفت خاندان قدرتمند پارس بوده و در براندازی گئومات شرکت داشته‌اند. این هفت قبیله و سران آن‌ها از زمان کوروش دارای امتیازات اقتصادی، سیاسی و نظامی قابل‌توجهی بودند اما تحولات به وجود آمده در زمان گئومات/بردیا، نفوذ آنها را کاهش داده و موجب مخالفت آنها با گئومات گردیده بود»(فیروزمندی و بهادری، ۱۳۹۳: ۱۹-۱۸).
در قرینه با ملازمان مسلح، شش پارسی غیرمسلح با فیگور مخصوصی در روبروی داریوش ایستاده‌اند؛ حالت این

تصویر ۱۳. نقش برجسته بار عام، موزه ملی ایران، مأخذ: نگارنده

افراد که یک دست خود را در مقابل دهان گرفته، نشانه‌ای از سوگواری، حیرت یا درود گویی دانسته شده (روت، ۱۳۹۷: ۱۷۹-۱۸۰)؛ اخیراً با کشف بالانبشتهٔ سه زبانهٔ نفر اول، اندکی از ابهامات پیرامون چیستی و چرایی این تصاویر کاسته شده است(تصویر ۸). «علیرغم اینکه در بالانبشته، نام این فرد کاملاً تخریب‌شده، رودریگر اشمیت نام او را اوتانه (اوتانیس) پیشنهاد داده» (Sschmitt, 2019: 45) که بنا بر منابع یونانی از نزدیکان درباری داریوش بوده؛ اما در مورد صحتِ تشخیص این نام تردید وجود دارد. ترجمه اشمیت از بالانبشته این‌گونه است: «اوتانه به‌سوی داریوش شاه پیش می‌آید (تقرب می‌جوید)».

در بررسی بعدی که توسط محققین ایرانی صورت گرفته، نام قومی او همان نام قومی گئوبروه که در قرینه با او ایستاده، «پاتیشووَریش» تشخیص داده‌شده اما نام فردی او نامشخص مانده است. بررسی اخیر، ترجمه بالانبشته را با استناد به متن اکدی این‌گونه پیشنهاد داده:[... پاتیشووَریش برای داریوش شاه دعای خیر طلب می‌کند] یا (... پاتیشووریش به داریوش شاه درود می‌گوید). با برداشت از این ترجمه، می‌توان حالت این فرد را نشان‌دهندهٔ انجام دعای خیر یا برکت خواهی برای داریوش دانست(دلشاد و درودی، ۱۳۹۹: ۸-۲۴). رانگ، با در نظر گرفتن دو ترجمهٔ اخیر، همچنین با استناد به نوشته‌های یونانی، این حالت را نوعی احترام درباری (پروسکینس)[۱] دانسته که مشابه تقریبی آن در نقش برجسته بار عام نیز دیده می‌شود (Rung, 2020: 435-440). فیگور نجیب‌زادهٔ مادی در برابر شاه جلوس کرده در نقش برجسته بار عام به معنای ارائهٔ گزارش یا ادای احترام در هنگام خطاب قرار دادن پادشاه تشخیص داده‌شده (روت، ۱۳۹۷: ۲۳۹-۲۴۰)، (تصویر ۱۳)؛ازاین‌رو، می‌توان اشتراک معنایی فیگور دست شش پارسی غیرمسلح در نقش برجسته آرامگاه با فیگور نجیب‌زادهٔ مادی در نقش برجسته بار عام را در سخن گفتن محترمانهٔ آنها در حضور پادشاه در نظر گرفت؛ این ژست، می‌تواند نشان‌دهندهٔ یک آداب سخنوری درباری در زمان هخامنشیان باشد.

درمجموع و با توجه به دو ترجمهٔ پیشنهادی این‌گونه استنباط می‌شود که نفر اول ایستاده در قاب سمت راست، یکی از نزدیکان داریوش یا از نجیب‌زادگان پارسی و احتمالاً از خاندان گئوبروه بوده؛ بنابراین می‌توان شش پارسی ایستاده در مقابل داریوش را نجیب‌زادگان و نمایندگان شش خاندانی دانست که به همراه خاندان داریوش (خاندان هخامنشی)، هفت خاندان بزرگ پارس را تشکیل می‌دادند. همچنین با توجه به کارکرد تدفینی نقش برجسته، پیشنهاد می‌شود حالت این افراد به معنای درود گویی یا دعای خیر برای پادشاهی که آمادهٔ عزیمت به جهانی دیگر است در نظر گرفته شود.

پیرامون اینکه چرا تنها نام چند تن از یاران و همراهان داریوش در بالانبشتهٔ آنان آمده، تاکنون دلیل موجهی ارائه نشده؛ محتمل است نگارش بالانبشتهٔ این افراد در

۱. prokynesis واژه یونانی به معنای احترام گذاشتن، تکریم، پرستش و بوسیدن. نوعی احترام درباری و کرنش در مقابل یک مقام بالاتر بوده است. (Rung, 2020: 419)

آخرین مرحله از فرایند تکمیل نقش برجسته بوده و «ازآنجاکه پس از مرگ شاهان هخامنشی، دست بردن به آرامگاه ممنوع بوده» (شاپور شهبازی، ۱۳۵۷: ۶۱)، با مرگ داریوش این فرایند متوقف‌شده است. در نقش برجسته بیستون نیز نام و هویت دو ملازم داریوش مشخص نشده؛ «عدم معرفی آنان می‌تواند به این دلیل بوده باشد که در واقع، قصدی برای نمایش فردیت آنان نبوده بلکه مقصود، نمایش نمادینی از قدرت نظامی و سپاهِ حامی داریوش بوده است. از طرفی، اگر این قول را بپذیریم که تصویر دو ملازم بیستون متعلق به ویندَه‌فَرنه و گئوبروه بوده، در صورت معرفی آنان، موجبات دلخوری مابقی هم‌پیمانان فراهم آمده و تمرکز از روی تصویر داریوش به‌عنوان عامل اصلی پیروزی دور می‌گشته است» (Nimchuk, 2001:38). درمجموع، تصویر همراهان مسلح در هر دو یادمان، نشان‌دهندهٔ اقتدار نظامی داریوش و پشتیبانی از او بوده اما در نقش رستم بر اهمیت شش یار داریوش و هفت خاندان بزرگ پارسی تأکید شده است؛ این تأکید می‌تواند در راستای اهداف تبلیغاتی_سیاسی داریوش و یا برگرفته از منش وفاداری او باشد؛ همان‌گونه که در کتیبه، داریوش خود را قدرشناس همراهی‌ها معرفی کرده است.

نتیجه

در این پژوهش به بررسی تصویر پادشاه در دو نقش برجسته صخره‌ای مهم از دوران هخامنشی که هر دو نمایش‌دهندهٔ تصویری از داریوش اول بوده، پرداخته و تلاش شد تا بامطالعهٔ میان آن‌ها، شناخت معنایی و بصری بیشتری از این دو نقش برجسته، با محوریت تصویر شاهنشاه پارسی حاصل گردد؛ در همین راستا، دیگر تصاویر و نقوش این دو اثر نیز موردبررسی قرار گرفتند. نقش برجسته بیستون که یادمانی تاریخی از نبردها و پیروزی‌های داریوش در ابتدای سلطنت او بوده، داریوش را شاهنشاه پارسی پیروز و مقتدری نمایش داده که برگزیدهٔ اهورامزدا بوده و با خواست خدای بزرگِ خود و پشتیبانی یاران و سپاهیانش، توانسته بر دشمنان و شورشیان دروغ‌زنی که قصد برهم زدن اتحاد شاهنشاهی هخامنشی را داشته چیره گشته و از نظم و اتحاد فرمانروایی پهناور پارس محافظت نماید. این تصویر علاوه بر اینکه نشانگر اقتدار و حقانیت داریوش در این وقایع بوده، می‌تواند هشداری برای دیگران باشد که هیچ‌گاه قصد برهم زدن نظم و اتحاد این شاهنشاهی بزرگ را در سر نپرورانند. نقش برجسته آرامگاه داریوش در نقش رستم، یادمانی تدفینی در بزرگداشت پادشاهی بوده که کالبد او در مقبرهٔ پایینی آرمیده؛ تصویر داریوش در نقش رستم، شاهنشاهِ پارسی مقتدر، معتقد (مذهبی) و پارسامنشی را نمایش داده که فرمانروای برگزیدهٔ اهورامزدا بوده و با خواست خدای بزرگ و پشتیبانی یاران و همراهانش، سلطنت مقتدرانه و منصفانه‌ای را بر سرزمین‌های وسیعی داشته است؛ پادشاه پارسامنش، اینک جایگاه دنیوی خود را ترک گفته (کاخ سلطنت که در زیر پای او نمایان شده_ قلمرو فرمانروایی که در قالب اورنگ‌بران نمایان شده_ سپاهیان و یاران که بافاصله در دو طرف ایستاده‌اند) و با آرامش و طیب خاطر آمادهٔ عزیمت به جهان دیگر است. تصویر داریوش در نقش رستم، شباهت و ارتباط بصری و معنایی بسیاری با تصویر او در یادمان بیستون دارد؛ بسیاری از عناصر و ویژگی‌های بصری و معنا دهندهٔ تصویر شاه، خدا و شاهنشاهی در هر دو اثر مذکور مشترک بوده اما به فراخور ماهیت و کارکرد متفاوت این دو یادمان، در مواردی دچار تغییر گشته‌اند. ازجمله اشتراکات تصویر داریوش می‌توان به پیکرنگاری نیم‌رخ، جهت ایستادن، جامهٔ پارسی، نحوهٔ کمانگیری، دست راست بالاآمده، نمایش او به‌عنوان پادشاه برگزیدهٔ اهورامزدا و تصویر او به‌عنوان شاهنشاه سرزمین‌های بسیار اشاره کرد. طبق یافته‌های پژوهش در پاسخ سؤال اول می‌توان گفت در یادمان بیستون، داریوش شاهنشاه پارسی مقتدر، پیروز و برحقی نمایش داده‌شده که برگزیدهٔ خدای بزرگ (اهورامزدا) بوده و با حمایت او و پشتیبانی سپاهیانش، توانسته

بر شورشیان و مخالفان دروغ‌زنی که قصد برهم زدن اتحاد شاهنشاهی هخامنشی را داشته چیره گردد. تصویر داریوش در نقش رستم، شاهنشاه پارسی مقتدر، معتقد و پارسامنشی را نمایش داده که فرمانروای برگزیدهٔ اهورامزدا بوده و با خواست و حمایت او و پشتیبانی همراهان و سپاهیانش، بااقتدار و انصاف بر سرزمین‌های بسیاری فرمانروایی کرده و اکنون آمادهٔ عزیمت به جهان دیگر است. تصویر داریوش در نقش رستم، تکرار تغییریافتهٔ تصویر او در بیستون بوده است. پاسخ سؤال دوم، اصلی‌ترین خط بصری پیونددهندهٔ دو نقش برجسته مذکور، ایستادن داریوش در برابر اهورامزدا در ارتباطی دوسویه و منحصربه‌فرد است. عناصر و ویژگی‌های بصری این خط ارتباطی شامل این موارد بوده: پادشاه پارسی که کمان فرمانروایی خود را در دست چپ گرفته، به‌صورت نیم‌رخ رو به راست ایستاده و دست خود را به‌سوی خدای بزرگ (اهورامزدا) بالا آورده است؛ اهورامزدا که در حالت نیم‌رخ به شکل مردی پارسی، درون قرص بالداری با بال‌های مستطیلی بر فراز داریوش و در مرکز صحنه نمایان شده، حلقهٔ سلطنت را به سمت او گرفته و دست راست خود را در ارتباطی دوسویه با پادشاه بالا آورده است. معنای این خط پیونددهندهٔ مشترک این بوده که داریوش از طرف خدای بزرگ (اهورامزدا) برای فرمانروایی بر عالم (سرزمین‌های بسیار) برگزیده و یاری شده و بر این اساس، اقدامات و سلطنت او در راستای حق و راستی و رضایت اهورامزدا بوده است. پاسخ سؤال سوم: تفاوت عمدهٔ تصویر داریوش در دو نقش برجسته مذکور شامل این موارد بوده: تفاوت در فیگور ایستادن داریوش_ تفاوت در حالت و زاویهٔ دست بالاآمدهٔ داریوش_ تفاوت در سیما و تاج شاه و خدا. تفاوت‌های مذکور به این دلایل رخ‌داده: ماهیت و کارکرد متفاوت دو نقش برجسته (یادمان پیروزی و یادمان تدفینی)_ بومی‌سازی بیشتر سیمای شاه و خدا در نقش رستم_ شبیه‌سازی بیشتر تصویر شاه و خدا در نقش رستم. تفاوت بصری و معنایی ایجادشده در تصویر داریوش در این دو یادمان، ناشی از تقابل شاهنشاهِ مقتدرِ پیروز در نقش برجسته بیستون با شاهنشاه مقتدر معتقد در نقش رستم بوده؛ این تقابل به‌واسطهٔ ماهیت و کارکرد متفاوت دو نقش برجسته و علاقهٔ داریوش به نمایش تصویر دلخواهِ خود در هر یک از این نقوش بوده است.

منابع و مآخذ

افکنده، احسان.(۱۳۹۷). خاستگاه برآمدن اهورامزدا در کتیبه بیستون. تاریخ ایران. شماره ۲٤، پیاپی ۸۲، ۵۷-۷٦.

بار، کای و دیگران.(۱۳۸٦). دیانت زرتشتی. مترجم فریدون وهمن. تهران، جامی.

پرادا، ادیت.(۱۳۸۳). هنر ایران باستان. مترجم مجید یوسف زاده، چاپ دوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

پورحقانی، محمدرضا.(۱۳۷۷). روح بالدار. مشهد، موسسه فرهنگی ضریح.

پیوتروفسکی، باریس باریوویچ.(۱۳۸۳). تمدن اورارتو. مترجم حمید خطیب شهیدی، تهران، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

روت، مارگارت کول.(۱۳۹۷). شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی. مترجم علی بهادری، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

دلشاد، سهیل و درودی، مجتبی.(۱۳۹۹). کتیبه‌ای در سایه (کتیبه نویافته هخامنشی). ویژه‌نامه فرهنگستان، زبان‌ها و گویش‌های ایرانی. شماره ۱۱، ۳-۲۸.

سودآور، ابوالعلا. (۱۳۸۳). فرهٔ ایزدی. چاپ اول، تهران، نشر میرک.

شاپور شهبازی، علیرضا.(۱۳۷۹). پاسارگاد- پایتخت و آرامگاه کوروش کبیر. شیراز، انتشارات

اداره کل فرهنگ و هنر استان فارس.
شاپورشهبازی، علیرضا. (۱۳۵۷). شرح مصور نقش رستم فارس. بنیاد تحقیقات هخامنشی، شماره هشتم.
شوالیه، ژان و گربران، گربران، آلن.(۱۳۸۷). فرهنگ نمادها ج ۵. مترجم سودابه فضایلی. تهران، جیحون.
عفیفی، رحیم.(۱۳۷٤). اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی. تهران، انتشارات توس.
فیروزمندی، بهمن و بهادری علی. (۱۳۹۳). هفت خاندان دوره هخامنشی. پژوهش‌های ایران‌شناسی، سال ٤ شماره ۱، ۱۷-۳٦.
قائم‌پناه، هادی و مبینی، مهتاب. (۱۴۰۱). پژوهشی بصری در پیشینه، ویژگی ها و بازنمایی نقوش تمدنهای دیگر در نقش برجسته بیستون. نگره، شماره ۶۱، ۱۶۱- ۱۳۹.
قائم‌پناه، هادی و مبینی، مهتاب .(۱۳۹۹). بررسی و مقایسه ویژگی‌های بصری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای آنوبانینی و بیستون. مطالعات تطبیقی هنر، شماره ۱۹، ٦۹-۸۵.
قائم‌مقامی، محسن (۱۳۸۹). بررسی سیاست دینی هخامنشیان بر اساس کتیبه‌ها. پژوهش تاریخی دانشگاه اصفهان، سال دوم، شماره ۲، ۸۱-۹۲.
کخ، هایدماری. (۱۳۷٦). از زبان داریوش. مترجم پرویز رجبی، چاپ دوم، تهران، نشر کارنگ.
کالمه یر، پیتر. (۱۳۸٤). موضوع نقش برجسته های آرامگاه‌های هخامنشی. مترجم علی‌اکبر وحدتی. باستان پژوهشی، شماره ۱۳، ۳٤-۳۸.
کوپر، جی.سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. مترجم ملیحه کرباسیان، چاپ اول، تهران، نشر فرشاد.
گریسون، مارک . (۱۳۹۹). شمایل‌نگاری خدا و موجودات فرازمینی در هنر ابتدایی هخامنشی. مترجم علی سلحشور، تهران، ققنوس.
موسوی، مهرزاد. (۱۳۹۰). جستاری در پیشینه هنر هخامنشی. چاپ اول، شیراز، رخشید.
نظری، یعقوب. (۱۳۹۵). تغییر و تحول نمادهای بالدار و حلقه نگاره‌ها در تصویر و مفهوم از هخامنشیان تا اواخر ساسانی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد.
واندنبرگ، لویی. (۱۳۹۷). نقش برجسته های صخره‌ای ایران باستان. مترجمان حسن کهنسال و ستاره صفا، رشت، دانشگاه گیلان.
وست، مارتین. (۱۳۸٤). عروج داریوش به بهشت. مترجم فاطمه جدلی. چیستا، شماره ۲۲۲ و ۲۲۳، ۱۷۱-۱۷۷.
ویسهوفر، یوزف. (۱۳۹٦). ایران باستان. مترجم مرتضی ثاقب فر. چاپ سوم، تهران، انتشارات ققنوس.
هال، جیمز. (۱۳۸۷). فرهنگ نگاره‌ای نمادهای شرق و غرب. مترجم رقیه بهزادی، چاپ سوم، تهران، فرهنگ معاصر.
هنکلمن، ووتر. (۱۳۹۸). کتیبه بیستون، در کتاب باستان‌شناسی و تاریخ ایران. گردآوران: جبرئیل نوکنده و وینست ون ویلسترن. موزه ملی ایران.
هینتس، والتر. (۱۳۹٦). دنیای گمشده عیلام. مترجم فیروز فیروزنیا. تهران، انتشارات علمی فرهنگی.
هینلز، جان (۱۳۸٤). شناخت اساطیر ایران. مترجم ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران، نشر چشمه.
یاکوبس، برونو. (۱۳۹۷). ارزیابی شمایل‌نگاری خدا و شاه در هنر هخامنشی. مترجم رضا اردو.

جندی شاپور، شماره ۱۶، ۸۶-۱۰۷.
یونگ، پیتر یولیوس. (۱۳۸۵). پادشاه پارسی، داریوش یکم. مترجم داوود منشی‌زاده. تهران، نشر ثالث.
Black, Jeremy and Green, Anthony. (2003). God, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: Illustrated Dictionary. London, The British museum press. Electronic version/pdf.
Bradshaw, Jeffrey M. and Head, Ronan James.(2012). The Investiture Panel at Mari and Rituals of Divine Kingship in the Ancient Near East. Studies in the Bible and Antiquity: Vol. 4, Article 1. pp 1-42.
Butner, Amy.(2007). The Rhetoric and the Reality: Egyptian Conceptions of Foreigners during the Middle Kingdom (c. 2055-1650 BCE). Senior Thesis Project, University of Tennessee – Knoxvill.
Cirlot, J. E. et al. (2001). Dictionary if symbols. London, Routledge and Kegan Paul, Second Edition.
Choksy, Jamshid K. (1990). Gesture in Ancient Iran and Central Asia I: The Raised Hand, Acta Iranica, no. 30, Leuven: Peeters.
Gardiner, A. H. (1957). Egyption grammer. 3rd edition, revised. London: Oxford University press.
Henkelman, W. M. (2008). The Other Gods Who Are. Studies in Elamite-Iranian Acculturation based on the Persepolis, Fortification Texts, Leiden.
Janzen, Mark 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.
Lecoq, Pierre. (1984). Ún Problème de Religion Achéménide: Ahura Mazda ou Xvarnah? in: Orientalia J. Duchesne – Gullemin emerito oblanta (Acta Iranica, 2nd series, Hommages et Opera Minora 23(, Leiden, 301-326.
Luschey, H. 1968. Studien zu dem Darius-Relief von Bisutun. AMI n.F. 1, 63-94.
Moorey, P.R.S. (1978). The iconography of an Achaemenid stamp-seal acquired in the Lebanon. Iran XVI: 143-148.
Nimchuk, Cindy L. (2001). Darius I and the formation of the Achaemenid Empier: Communicating the creation of anempire. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Department of Near and Middle Eastern Civilizations University of Toronto.
Rung, E. V. (2020). The Gestures of proskynēsis in the Achaemenid Empire. Beiträge zur Alten Geschichte, Klio 102(2): 405-444.
Schmidt, E. (1970). Persepolis III: The Royal tombs and other monuments, University of Chicago Press.
Schmitt, R. (1991). The Bisitun Inscriptions of Ancient Iran I, The Old Persian

Text. Corpus Texts I, London.
Schmitt. R. (2019). Uberlegungen zu Zwie Neuen Altpersischen Inschriften Cphanagoreia, Naqs-i Rostam, Nartamongae. The journal of Alano-Ossetic studies: Epic, Mythology and Language XIV (No.1,2) pp 34-49.
URL1:http://www.wikipedia.org (access data: 2021//7/26)
URL2:http://www.pinterest.com (access data: 2021/7/26)
URL3:http://www.britishmuseum.org (access data: 2021//7/26)
URL4:http://www.metmuseum.org (access data: 2021/7/26)

Scientific Quarterly Journal Faculty of Art Shahed University

Review and Analysis of Darius's Image in Behistun and Naqsh-e Rostam Reliefs

Hadi Ghaempanah, PhD Student in Comparative Analytical History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Received: 2021/11/14 Accepted: 2022/03/13

Achaemenid art is a royal art that has appeared in line with the propaganda goals of kings and mostly in the form of wall and rock reliefs. According to most scholars, Darius I (reign 486-522 BC) had the greatest role and influence in the formation of this art. Behistun's relief is the only historical-artistic work of the Achaemenids and a monument to the victories of Darius I over his opponents and enemies, which was erected at the beginning of his reign. The relief of Darius's tomb in Naqsh-e-Rostam, although a memorial to the deceased king, was erected during Darius's lifetime and under his supervision. The aim of the present **research** is to conduct a visual and semantical study of Darius's image as the most important common element in the reliefs of Behistun and his tomb and to explain the relationship between the image of the king and other visual elements in these works. Further knowledge of the art and ideology of the Achaemenids, a better understanding of the motifs of the tombs of the Achaemenid kings and a clearer picture of the concept of king and god in the official Achaemenid art are among of the sub-**objective**s of this study. The research **question**s are: 1. What does the image of Darius show in the reliefs of Behistun and Naqsh-e Rostam, and what is the relationship between these two images? 2. What is the main line of communication between the reliefs of Behistun and the tomb of Darius and what does it mean? 3. What is the difference between the images of Darius in the two reliefs and where does this difference come from? The research **method** is descriptive-historical-analytical and the required information has been collected from library sources. In this article, the image of the Achaemenid king and other visual elements in two reliefs of Behistun and the tomb of Darius are examined and an attempt is made to show a clearer image of Darius as the most influential Achaemenid king in their official art. Research findings show these **results**: In the relief of Behistun, the image of Darius represents the victorious and powerful Persian emperor who was chosen by the great god (Ahuramazda) and with the will of his god and the support of his allies and armies, was able to defeat the lying enemies and rebels and protect the order and unity of the vast Achaemenid empire. The image of Darius in Naqsh-e-Rostam shows the powerful, religious (pious) Persian emperor who was the chosen ruler of Ahuramazda and, with the will of his God and the support of his companions, had a powerful and just reign over many countries. He has now left his worldly position and is ready to go to another world with peace of mind. The image of Darius in Naqsh-e Rostam has many similarities and connections with his image in Behistun. The image of the victorious and powerful Persian king in Behistun is repeated with changes in Naqsh-e Rostam; the image of Darius in Naqsh-e Rostam is a representation of his image in Behistun. Despite similarities such as the armed men standing behind Darius and his portrayal as the emperor of many lands, the main

visual line connecting the two reliefs is Darius standing in front of Ahuramazda in a two-way, unique relationship. Common elements of this line of communication include: 1. The king of Persia, who holds the bow of dominion in a similar way in his left hand, stands to the right and raises his hand towards Ahuramazda. 2. Ahuramazda, who appears in the form of a Persian man inside a similar winged circle in the center of the stage and above Darius, holds the crown of the kingdom towards the king and raises his right hand in a two-way relationship with him. The meaning of this common line of communication was that the Achaemenid king was chosen and helped by the great god (Ahuramazda) to rule the world (many lands); therefore, his actions and reign were in line with the truth and satisfaction of Ahuramazda. The difference between Darius's image in these two works includes the following: The difference in standing figure, differences in right-hand position, differences in appearance and crown of king and god. The above-mentioned differences were made for the following reasons: Different functions of the two reliefs (victory and burial memorial), localization of the image of the king and further simulation of the image of the king and God. The visual and semantic difference created in the image of Darius is due to the confrontation of the victorious emperor in Behistun relief with the powerful emperor in Naqsh-e-Rostam; this contrast has been due to the different functions of the two reliefs.

Keyword: Darius I, Behistun Relief, Naqsh-e Rostam, Tomb of Darius, Ahuramazda, Achaemenid Art

References: Afifi, R. 1995. Iranian mythology and culture in Pahlavi writings. Tehran, Tus.

Afkande, Ehsan. 2018. The originof Ahuramazda in Persian Religinone and Elevataion the Behistun inscriptions. History of Iran. No. 24, consecutive 82, 57-76.

Barr, Kaj. et al. 2007. Zoroastian religion. Translator: Fereydun vahman. Tehran, Jami.

Black, Jeremy and Green, Anthony.2003. God, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: Illustrated Dictionary. London, The British museum press. Electronic version/pdf.

Bradshaw, Jeffrey M. and Head, Ronan James. 2012. The Investiture Panel at Mari and Rituals of Divine Kingship in the Ancient Near East. Studies in the Bible and Antiquity: Vol. 4, Article 1. pp 1-42.

Butner, Amy. 2007. The Rhetoric and the Reality: Egyptian Conceptions of Foreigners during the Middle Kingdom (c. 2055-1650 BCE). Senior Thesis Project, University of Tennessee – Knoxvill.

Cirlot, J. E. et al. 2001. Dictionary if symbols. London, Routledge and Kegan Paul, Second Edition.

Cheralier, J. 2008. Culture of Symbols, Volume 5. Translator: Fazeli, S. Tehran, Jeyhun.

Choksy, Jamshid K. 1990. Gesture in Ancient Iran and Central Asia I: The Raised Hand, Acta Iranica, no. 30, Leuven: Peeters

Cooper, J.C. 2000. An Illustrated encyclopaedia of traditional symbols. Translator: M. Karbasiyan. Tehran, Farshad.

London. New York.

Dalley, S. 1986. The God Salmu and the Winged Disk. Iraq, vol. 48, pp. 85-101.

Delshad, S and Dorodi, M. 2020. An inscription in the shadows (newly discovered Achaemenid inscription). Special issue of the Academy, Iranian languages and dialects. No. 11, 3-28

Firuzmandi, B and Bahadori, A. 2014. Seven Achaemenid families of the Achaemenid period. Pazhuheshhaye iranshenasi. Year 4, n.1, 17-36.

Gardiner, A. H. 1957. Egyption grammer. 3rd edition, revised. London: Oxford University press.

Garrison, M. 2020. Visual Representation of the Divine and the Numinous in Early Achaemenid Iran. Tehran, Qoqnoos.

Gaemmaghami, M. 2010. A study of Achaemenid religious policy based on inscriptions. Historical Research, University of Isfahan, Second Year, No. 2, 81-92.

Ghaempanah, H and Mobini.M. 2020. Review and comparison of the Visual Characteristics of Anubanini and Bistoon rock Reliefs. Motaleate tatbighi honar. N.19, 69-85.

Ghaempanah, H and Mobini, M. 2022. A visual research on hisyory, features and representation of motifs if the civilization in the Bistoon relief. Negareh, no. 61, 161- 139.
Hall, James. 2008. Illastrated dictionary of symbols in Eastern. Translator: R. Behzadi. Tehran, Farhange moaser.
Henkelman, W. M. 2008. The Other Gods Who Are. Studies in Elamite-Iranian Acculturation based on the Persepolis, Fortification Texts, Leiden.
2020. Biston inscription, in the book Archeology and History of Iran. Collectors: J. Nokandeh and V.T. Vilsteren. The National Museum of Iran.
Hinnells. J. 2005. Mythology Persian. Translator: ZH. Amuzegar. Tehran, Nashre cheshme.
Hinz, W. 2017. The lost world of Elam. Translator: F, Firuznia. Tehran, Elmifarhangi.
Jacobs, Bruno. 2018. Evaluation of the image of God and king in Achaemenid art. Translator: R, Ordo. Jondishapur, no 16, 86-102.
Janzen, Mark 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.
Jung, P. Y. 2006. Persian king Darius I. Translator: D, Monsizade. Tehran, Sales.
Koch, H. 1997. From the language of Darius. Translator: Parviz Rajabi. Tehran, Karang.
Lecoq, Pierre.1984. Ún Problème de Religion Achéménide: Ahura Mazda ou Xvarnah? in: Orientalia J. Duchesne – Gullemin emerito oblanta (Acta Iranica, 2nd series, Hommages et Opera Minora 23(, Leiden, 301-326.
Luschey, H. 1968. Studien zu dem Darius-Relief von Bisutun. AMI n.F. 1, 63-94.
Moorey, P.R.S. 1978. The iconography of an Achaemenid stamp-seal acquired in the Lebanon. Iran XVI: 143-148.
Mousavi, M. 2011. An Inquiry into the Background of Achaemenid Art. Shiraz, Rakhshid.
Nazari. Y. 2016. Transformation of winged symbols and rings in the image and concept from the Achaemenids to the late Sassanid. Master Thesis. University of Mashhad.
Nimchuk, Cindy L. 2001. Darius I and the formation of the Achaemenid Empier: Communicating the creation of anempire. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Department of Near and Middle Eastern Civilizations University of Toronto.
Piotrovsky, B. 2004. Urartu civilization. Translator: H. Khatib shahidi. Tehran, Farhangi gardeshgari.
Porada,E.2004.TheartofancientIranpre-Islamiccultures.Translator:Majidzade.UniversityofTehran.
Purhaghani, M. 1998. The Winged soul. Mashhad, Zarih.
Rung, E. V. 2020. The Gestures of proskynēsis in the Achaemenid Empire. Beiträge zur Alten Geschichte, Klio 102(2): 405-444.
Root. M. C. 2019. The King and Kingship in Achaemenid Art. Translator: Ali Bahadori. Tehran, Shahid Beheshti University.
Schmidt,E. 1970. Persepolis III: The Royal tombs and other monuments, University of Chicago Press.
Schmitt,R.1991.TheBisitunInscriptionsofAncientIranI,TheOldPersianText.CorpusTextsI,London.
.2019. Uberlegungen zu Zwie Neuen Altpersischen Inschriften Cphanagoreia, Naqs-i Rostam, Nartamongae.The journal of Alano-Ossetic studies: Epic, Mythology and Language XIV(No.1,2) pp 34-49.
Shapur Shahbazi, A. 2000. Pasargad- Capital of Cyrus the Great. Shiraz, Fars Culture and Art Publications.
1978. Illustrated description of Naghsh-e Rostam. Achaemenid Research Foundation, No. 8.

Soudavar, Abolala. 2004. Divine Charisma. Tehran, Mirak.
URL1:http://www.wikipedia.org (access data: 2021//7/26)
URL1:http://www.britishmuseum.org (access data: 2021//7/26)
URL3:http://www.pinterest.com (access data: 2021/7/26)
URL3:http://www.metmuseum.org (access data: 2021/7/26)
Vanden Berghe, L. 2019. Reliefs rock of Iran ancient. Translator: H. Kohansal and S. Safa. Rasht, University of Guilan press.
West, M. 2005. Darius ascent to Pardise. Translator: F, Jaadali. Chista, NO 222-223, 171-177.
Wiesehofer, Josef. 2017. Ancient Persia. Translator: M, Saghebear. Tehran, Qoqnoos.