صفحات ۱۴-۵ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی • دوره ۷ • شماره ۳ • پاییز ۱۴۰۳

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

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

[۱] دانشجوی دکتری پردیس بین المللی کیش دانشگاه تهران، کیش، ایران.
[۲] استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] دانشیار. دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
دریافت مقاله: ۲۳-۰۷-۱۴۰۲، پذیرش نهایی: ۲۳-۰۳-۱۴۰۳

چکیده

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

واژگان کلیدی
الیمایی، نگارکند، آیکونولوژی، تنگ سروک، نقش مایه

استناد: باوری، سیما، بلخاری قهی، حسن، و نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۳). تحلیل معنا در نگارکند صخره ای تنگ سروک دو(سطح شمال شرقی) با رویکرد آیکونولوژی. *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۳(۷)، ۵-۱۴. doi: 10.22034/ra.2024.2012397.1403

*نویسنده مسئول: تلفن: ۰۶۱۳۳۳۷۳۷۲۵، E-mail: simabavari@pnu.ac.ir.

مقدمه

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

بارزترین آثار باقی‌مانده از این قوم، نگارکند[۱] هایی هستند که تحت تأثیر هنر و فرهنگ عیلامی، یونانی، تفکر هلنیستی و پارتی قرارگرفته و با تلفیق آن ها با هنر، فرهنگ، تفکر و اعتقادات بومی و محلی خود آثاری با سبکی متمایز و منحصربه‌فرد خلق‌نموده اند(هژبری و دیگران، ۱۳۹۲: ۶۰).

یکی از جالب‌ترین این آثار، مجموعه ای نگارکند در منطقه تنگ سروک در شمال شهر بهبهان است که شامل چهار صخره آزاد با نقش برجسته‌هایی از مضامین شاهان و حکام محلی است؛ که قدیمی‌ترین آن‌ها به اواخر قرن اول میلادی و آخرین آن‌ها به قرن سوم میلادی تعلق دارد.

از منظر باستان‌شناسی و هنر، نقوش برجسته صخره‌ای در این منطقه سندی بر وجود یک سنت هنری قومی و محلی ارزشمند است؛ زیرا سبک آن‌ها به‌طور چشمگیری با سایر نواحی امپراتوری اشکانی متفاوت است(Dabrowa,1998: 420-421). به نظر می‌رسد که این نقوش برجسته بیشتر جنبه‌ی تبلیغاتی و سیاسی را داشته باشند و بر پایهٔ تفکرات مذهبی و بومی مردم این ناحیه و برای شاهان و حکام الیمایی به‌منظور اعمال قدرت حجاری شده باشند.

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

روش پژوهش

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

پیشینه پژوهش

درزمینه تحلیل آثار باقی‌مانده در ایران از نظر باستان‌شناسی، پژوهش‌های متعددی انجام‌شده است. از زمان کاوش تاکنون، اطلاعات عمده‌ای در حوزه باستان‌شناسی بوده و تا حدودی تحلیل نمادین از آثار قوم الیمایی صورت گرفته است و معانی درونی نقش‌مایه‌های این آثار همچنان مستتر مانده‌اند. آیکونولوژی به‌عنوان یک روش می‌تواند به درک معانی درونی و واقعی نقش‌مایه‌ها و تحلیل و تفسیر آن‌ها در فلسفه فکری و ساختار فرهنگی و اجتماعی این قوم کمک کند، اما تاکنون این آثار از این منظر به‌دقت مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. بنابراین، این پژوهش به تحلیل و تفسیر یک اثر صخره‌ای از قوم الیمایی که نمایانگر یک شاهزاده لمیده بر تخت است، بر اساس روش آیکونولوژی می‌پردازد. این اثر، در سال ۱۸۴۱ میلادی توسط بارون سی دوبد[۲] در طول یک سفر اجمالی کشف و معرفی‌شده است.

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

پس از جمع‌آوری اطلاعات فراوان درباره این آثار، پژوهشگران به این منطقه سفرکرده و به کاوش، تحلیل نقش‌مایه‌ها و ارائه طرح‌هایی از این آثار پرداختند. در این میان، لویی واندنبرگ[۵] و کلاوس شیپمن[۶] در سال‌های ۱۹۶۲ و ۱۹۷۵ میلادی به این تنگه سفر کردند و جزئیات دقیق و تحلیل نقوش را بررسی نمودند؛ محصول پژوهش خود را در کتابی با عنوان «نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی» به چاپ رساندند.

دنیل تی پاتس[۷] نیز در تحقیقات خود در سرزمین ایلام، در فصل دهم کتاب خود به نام *باستان‌شناسی ایلام* به بررسی حکومت الیمایی پرداخته است. او در این کتاب، به بررسی جغرافیایی و تاریخی این منطقه می‌پردازد و به تحلیل آثار باستانی از این قوم، اعم از سکه‌ها، نقوش صخره‌ای و شخصیت‌های پادشاهی، پرداخته است. این کتاب در سال ۱۳۹۵ توسط زهرا بایستی به فارسی ترجمه‌شده است.

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

در مقاله‌ای با *Again On Tang-I Sarvak II, NE-Side: Goddesses Do Not Have Moustaches And Do Not Wear Trousers* که در سال ۲۰۰۳ منتشرشده است، ارنی هیرنیک[۹] به بررسی و تفکیک دو فرد نشسته درصحنه پرداخته است. او در این مقاله به بحث جنسیت این دو شخصیت می‌پردازد و احتمال رد سبیل بر چهره‌ی آن‌ها را موردتوجه قرار می‌دهد.

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

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

مبانی نظری پژوهش

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

فیلستراتوس[۱۰] یونانی، اولین فردی است که از ویژگی‌های هنری سخن گفته است. اما اگر بخواهیم به‌طور دقیق‌تر به پیشینه این روش اشاره کنیم، این شیوه به قرن ۱۶ میلادی در جملاتی از نشانگرها و توضیحاتی درباره مضامین هنری و شاخص‌های تمثیلی باز می گردد(عبدی، ۱۳۹۰: ۲۷)، که مهم‌ترین آن‌ها آیکونولوژیا نوشته سزار ریپا[۱۱] است.

این روش، در قرن ۱۸ میلادی گسترش‌یافته و در طول قرن ۱۹ میلادی توجه پژوهشگران فرانسوی را جلب نموده است، که منجر به ارائه دستاوردهایی شده و دستاوردها در قرن ۲۰ میلادی، موردپیگیری پژوهشگران دیگر در این حوزه قرارگرفته است. ابی واربورگ[۱۲] ، در ابتدای قرن ۲۰ میلادی، به گسترش این دیدگاه پرداخته و آشنایی با اسطوره‌شناسی، ادبیات، تاریخ، حیات سیاسی، و اجتماعی هر دوره را ازجمله ملزومات تحلیل هر اثر هنری به شمار می آورد. او با اعلام این نظریه، پایه‌گذار شیوه‌ای مطالعاتی می‌شود که بعدها به نام شمایل‌شناسی شناخته می‌شود(نصری، ۱۳۹۷: ۱۹-۲۰).

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

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

معرفی پیکره مطالعاتی

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

مرحله پیش آیکونوگرافیک

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

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

پشت سر اورودوس، فردی است که دست چپ او بر پشت شانه‌ی اورودوس قرارگرفته، به‌گونه‌ای که انگار او را بغل کرده است. دست راستش دارای یک شی نامعلوم مشاهده می شود، که به نظر می رسد کرونوکوپیا یا شاخ فراوانی است؛ که به‌عنوان تاج گل، مگس‌پران، و بادبزن نیز تفسیر شده است. این فرد ایستاده و موهایی پف‌کرده، اما کمی کم‌حجم‌تر و کوتاه‌تر از موهای اورودوس دارد. او لباسی بلند همراه با شنل، گرنبندی بر گردن، کمربندی بر کمر، و شلواری چین‌دار پوشیده است. کلاه او مخروطی شکل است که به نظر می‌رسد موهای او به این شکل بسته‌شده‌اند. این فرد کمی کوچک‌تر از شخصیت‌های دیگر (به نظر می رسد به دلیل عمق‌نمایی و ارزشگذاری مقامی) و در سمت راست صحنه ترسیم شده است.

در سمت چپ این نگارکند، دو فرد نشسته بر تختی زینتی قرار دارند. هر دو تقریباً با قامت و حالتی یکسان، اما فرد سمت چپ کمی عقب تر

تصویر ۱. *تنگ سروک- شاهزاده اردوس الیمایی لمیده بر تخت.* **(عکس از مجید تامرادی)**

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

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

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

تحلیل آیکونوگرافی

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

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

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

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

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

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

طبق متن کتیبه حک شده در این اثر، هنینگ این حاکم را، اورودس چهارم یا پنجم طبق متن کتیبه آن « تصویر اورودوس است که تاج‌وتخت را برعهده‌گرفته است. » معرفی نموده است و بیشتر صاحب‌نظران و نویسندگان نظر او را تائید کرده‌اند. هنینگ، اورودس را فرزند حاکم اعظم قوم الیمایی بلدوسا یا بعل دوشا در زمان پادشاهی ابرباسی معرفی می کند، که پس از مرگ ابرباسی، پسرش را بر تخت نشانده است و برای او نقش برجسته‌ای در سطح شمال شرقی صخره و مجسمه‌ای در گوشه‌ی شمالی این صخره همراه با دو کتیبه بناکرده است (Vardanian,1997:15). برخی از صاحب نظران تنگ سروک را مکانی برای اعمال سلطنتی دانسته اند، اما هارماتا[۱۴] از پژوهشگران این حوزه این مکان را محلی برای اعمال سلطنتی نمی داند و علت آن را نبود واژه MIK به معنای « شاه » بر روی کتیبه‌های تنگ سروک عنوان می‌کند؛ چراکه این واژه بر روی اکثر سکه‌های این قوم مشاهده‌شده است(واندنبرگ، شیپمن، ۱۳۹۳: ۷۸).

در این نقش برجسته، عناصر نمادین موردبحث زیادی وجود دارد؛ یکی از این موارد شیء ای است که در دست اورودس قرار دارد و از این شیء هم به‌عنوان حلقه و هم نیم تاج نام‌برده شده است.

اغلب صاحب نظران درباره این موضوع که این شیء حلقه است، اتفاق‌نظر دارند و آن را مانند حلقه‌های ایران باستان در مناطقی چون: نقش برجسته‌های کوران گون در ممسنی نورآباد، مهری از هفت‌تپه در دوره‌ی عیلام میانی و حلقه‌های فلزی از نیایشگاه چغازنبیل، محوطه‌های ارجان بهبهان و جوبجی رامهرمز می‌دانند(نیاکان، افضلی، ۱۳۹۶: ۹).

گیرشمن[۱۵] این شیء را حلقه‌ای می‌داند که اورودس به سمت سه فرد دیگر حاضر درصحنه دراز کرده است. واندنبرگ و شیپمن آن را نیم تاج قلمداد کرده‌اند و آن را نشانه‌ای برای تاج‌گذاری به فرماندهان تحت

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

یکی دیگر از مواردی که در این اثر جلب‌توجه می‌کند، حالت لمیده شخص حجاری‌شده در این نگارکند است. این حالت در دیگر سنگ‌نگاره‌های الیمایی؛ در نگارکند بردبت کوه تینا و سنگ‌نگاره‌ای از سوسن و سرخاب نیز مشاهده می‌شود. این الگو در اسناد شمایل‌نگاری دوره اشکانیان یکی از امتیازات پادشاهان در ضیافت آن‌ها به شمار می‌آید؛ که باحالت درازکش و یا نشسته بر روی تخت با پاهای تاشده بر یکدیگر تصویر می‌شده‌اند(Cohen,2013: 119).

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

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

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

در این اثر، اورودس را بر تختی تزیینی با سه‌پایه از طرح پرنده مشاهده می‌کنیم، که بر اساس بررسی‌هایی که تاکنون صورت گرفته است، این سه پرنده؛ باز، شاهین، عقاب، مرغ بهشتی یا کبوتر نامیده شده‌اند. واندنبرگ و شیپمن عقاب و پرنده‌ی وسط را با موهای مارپیچی را به احتمال یک مرغ بهشتی می‌دانند(واندنبرگ، شیپمن،۱۳۹۳: ۷۴)، درحالی‌که اشتاین آن‌ها را به‌وضوح عقاب دانسته است، و عقاب وسط که کوچک‌تر از دیگران است، با زینتی بر سر توصیف می‌کند(Henning,1952: 155).

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

به نظر می رسد این سه پرنده از نظر جثه و فرم بدن باهم تفاوت دارند که به احتمال حضور آن‌ها در این صحنه، نمودی از تفکر قومی و مذهبی قوم الیمایی را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که در این ترکیب، پرنده‌ی پایه‌ی سمت راست (از دید ناظر) شاهین، پرنده‌ی میانی مرغی تاجدار و پرنده‌ی قرارگرفته بر پایه‌ی سمت چپ (از دید ناظر) کبوتر باشد.

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

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

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

اما طبق نظر برخی از محققین ازجمله؛ واندنبرگ و شیپمان، این شیء بادبزن تلقی شده است. بر طبق این نظرات، می‌توان به این نتیجه رسید؛ که این شخص ممکن است نیای اورود یا یک ملازم و خدمتکار باشد. اما باید توجه داشت که نقش‌مایه‌های مشابه این شیء درجاهای مختلف و بر روی سکه‌ها، نقوش برجسته و در دست‌مجسمه‌هایی که از این قوم یافت شده است، که می‌توان احتمال اینکه این شیء نیز کرونوکوپیا باشد را قوی تر در نظر گرفت.

درباره خود فرد که کرونوکوپیا در دست دارد، صاحب‌نظران

اظهارات متعددی داشته‌اند، هانسمن او را خدای سامی بعل[۱۶] همراه با شاخ فروانی در دست پنداشته است.

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

درباره دو فرد دیگر در این نگارکند که در سمت چپ صحنه تقریباً مشابه هم نشسته‌اند، اظهارنظرها و بحث‌های بسیاری وجود دارد و هنوز به‌طورقطع هویت این دو فرد مشخص نشده است. اما محققان بر اساس نشانه‌هایی که در این دوشخصیت، به‌خصوص در نوع کلاه و لباس آن‌ها مشاهده می کنند؛ احتمال می‌دهند، که این افراد؛ ایزد، غلام، الهه، رعیت، سرباز یا حاکمان محلی کوچک باشند.

فرم نشستن هر دو، پیاله‌هایی که در دست راست خود دارند، مدل مو و لباس آن‌ها، فرم قرارگیری دست‌ها و پاها، و احتمال اینکه هر دو سبیل داشته باشند، نیز وجود دارد. اما نشانه‌های معناداری نیز بر این دو فرد نقش شده است؛ که می تواندعصا یا گرز و نیزه در نظر گرفته شود.

فردی که کلاهخود بر سر دارد؛ به احتمال آتنا ایزدبانوی یونانی است و به یقین در دست او نیزه ای است، که نواری بر آن بسته شده است. اما شیء در دست فرد دیگر که احتمال می رود آناهیتا ایزدبانوی ایرانی باشد، را می توان گرزی با سری گرد در نظر گرفت. این شیء را اگر گرز در نظر بگیریم ؛ گرز ابزار جنگی باستانی است، که در بین‌النهرین، در دوره پیش از سلسله نیمه اول هزاره سوم پیش از میلاد، سر گرزهایی از سنگ مرمر با کنده‌کاری به‌صورت شیر یا ملکه‌ی شیر می‌ساختند. گرز سلاح ایشتار در نقش او به‌عنوان الهه جنگ و همچنین دیگر خدای بین‌النهرینی (شمش) بوده است(کوپر، ۱۳۷۹: ۱۸۱). گرز سلاح هراکلس نیز به شمار می آید(شوالیه، گبران، ۱۳۸۵: ۷۱۲).

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

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

سیریگ[۲۲] از پژوهشگرانی است که این صحنه را تحلیل و تفسیر نموده است. او فردی را که از کلاهش پرتوهای نور ساطع‌شده را خدای خورشید میترا – هلیوس تفسیر می‌کند و این امر را به معنای ارتباط این قوم با زرتشتیان می‌داند. سیریگ حضور دو خدای آناهیتا/آتنا و میترا/ هلیوس را در این صحنه و در حال اعطای مقام شاهی به اورودس دانسته است؛ که آن‌ها پیاله در دست دارند و در ضیافت شاهی شرکت کرده‌اند.

گیرشمن در ابتدا این دو فرد را از حاکمان محلی قوم الیمایی می‌دانست، اما مدتی بعد تغییر عقیده می‌دهد و آن‌ها را میترا و آناهیتا معرفی می‌نماید. فون گال اما، این دو فرد الهه‌های آرتمیس و آتنا دانسته است و کالج نیز از آن‌ها به‌عنوان خدایان محلی نام‌برده است.

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

اگر طبق اظهاراتی که گفته شد؛ یکی از این دو نفر آناهیتا باشد؛ او ایزد بانویی ایرانی، نماد باروری و سرچشمه همه آب‌های روی زمین است. آناهیتا را با تاجی زرین و هشت پر و هزار ستاره بر سر، جامه‌ای زرین بر تن، و گردنبندی زرین بر گردن تعبیر کرده‌اند (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۹۵). و اگر آرتمیس در این صحنه نقش شده باشد؛ آرتمیس که در میان رومیان با نام دیانا شناخته می‌شود، در اساطیر یونانی مظهر یکی از الهه‌های المپی و دختری کینه‌توز و کماندار است (همان: ۳۹۲)، او وظیفه باروری زمین و جانوران را بر عهده دارد و ممکن است با نیزه‌ای بلند یا کوتاه تفسیر شود(هال، ۱۳۸۷: ۳۱۷). آتنا اما ایزد بانوی جنگ، صلح، فعالیت‌های صنعتی، علمی و حامی دختران ریسنده، بافنده و گلدوز است(کوپر، ۱۳۷۹: ۳۹۰). او الهه برتر یونان باستان و الهه نگهبان و جنگجویی است که کاملاً مجهز متولدشده است(هال، ۱۳۸۷: ۳۱۶). اما میترا یا مهر به معنای عهد و پیمان و یکی از سه ایزد ایرانی در دوره هخامنشیان قلمداد می شود. در اساطیر ایرانی او با بازوهایی توانا، همراه با سپری سیمین و زره‌ای زرین توصیف‌شده است. (بلخاری قهی، ۱۳۹۸: ۸۹) او نظم و راستی را حفظ می کند(کوپر، ۱۳۷۹: ۴۵۹-۴۶۰). الهه نانایا نیز با جنگ، باروری، خرد و آب مرتبط است. (سعدی نژاد، ۱۴۰۰: ۴۵)

با توجه به این اظهارات و مقایسه این دو فرد با تصاویر سوری-بین‌النهرین و حتی برخی از سکه‌های الیمایی، می‌توان این دو را خدای خورشید (میترا) و الهه آتنا – آناهیتا بدانیم که هنوز هم جای ابهام دراین‌باره وجود دارد. اما باید به این نکته اشاره کنیم؛ که تاجی که فردی سمت چپ بر سر دارد، منحصراً تاج شعاع دار میترا یا دیگر خدایان نیست. از این تاج پردار که به گلوله‌های کوچک ختم می‌شود، انسان‌ها نیز بر سر داشته‌اند. به‌عنوان نمونه، آنتیوخوس در نقش برجسته آنتیوخوس و (آپولون-میترا) در نمروداغ و تاج مهرداد کالینکوس (تصویر ۳) شباهتی مشخصی با این کلاه دارد(واندنبرگ، شیپمن، ۱۳۹۳: ۷۹).

به نظر می رسد؛ فرد سمت چپ در این نگارکند آناهیتا ایزد بانویی زرتشتی باشد و نقش او در این مراسم به نشانه احترام حاکم به این مذهب و مردمان پیرو او باشد. فرد دیگر کلاهخود بر سر نیز را می توان آتنا ایزد بانوی یونانی با نیزه ای در دست تعبیر نمود، که نقش او نیز در این صحنه ادای احترام حاکم به این ایزد بانو و پیروان او بوده است.

تفسیر (تحلیل آیکونولوژیک)

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

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

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

الیماییان در به تصویر کشیدن شخصیت ها در نقش برجسته های خود بسیار ساده و ابتدایی ترسیم عمل نموده‌اند، بدون حداقل فرم دهی و کاملا از روبرو، سلسله مراتبی و بی‌حرکت که بیانگر یک نمونه سرباز در خدمت قدرت محلی هستند. تقریباً در همه صحنه‌های بر جا مانده از این قوم شخصیت هایی نشان داده شده؛ که مفهوم تشریفاتی، ادای احترام و اعطای منصب دارند(Genito,2022:6).

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

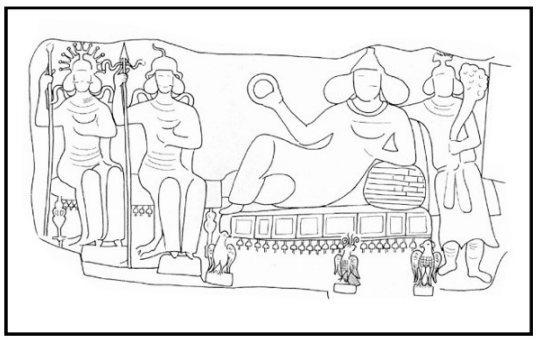
اشکانیان در ادای احترام به مذاهب بیگانه بی‌نظیر بودند و ادیان مختلف در کشور آن‌ها آزاد بود (مشکور، ۱۳۶۳، ۷۶) و نقوش صخره‌ای بیشترین جنبه‌های تبلیغاتی و سیاسی را برای آن‌ها داشت.

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

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

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

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



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

کرده (تصویر ۴)، است، گفته شده است. او سبیل فرد دوم را تائید می‌کند، اما این احتمال را نیز مطرح می‌کند، که رد سبیل می تواند؛ ناشی از شکستگی سطح سنگ یا یک تصور غلط از هاله نور و تابش آفتاب باشد.

پژوهشگران دیگری نیز بر وجود ریش در صورت این دو فرد اشاره‌کرده‌اند. هیرنیک نیز اشاره به چهره‌های مستطیلی هر دو فرد دارد و بر این اساس می‌توان ریش‌های تقریباً مربع شکلی بر صورت آن‌ها را تصور کرد. اما فون گال این نظریه را درباره مرد بودن آن‌ها نمی‌پذیرد و آن دو را به‌عنوان غلام یا جنگجو معرفی می‌کند.

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

سیریگ اما درباره‌ی هویت این دو فرد معتقد است؛ که شخصیت دوم نماینده آناهیتا/آتنا است، بدین ترتیب پیوندی زرتشتی را با هنر آن‌ها پیشنهاد می‌کند. بااین‌حال، هیچ منبع باستان‌شناسی این را که الیماییان الوهیت را با عنوان ایزد بانویی زرتشتی می‌پرستیده‌اند، ارائه نمی‌دهد.

او نقش فرد رخشنده در این نقش برجسته را به‌احتمال فراوان، نشان‌دهنده خدای خورشید می‌داند؛ اما اینکه اشاره به کدام خدا دارند، هنوز نامشخص است. خدای خورشید در قدیم در دوران باستانی عیلام (ناهوتنه) نام داشت؛ که با اینشوشیناک خدای اصلی شوش اشتراکاتی داشته است و همتای او در بین‌النهرین، خدای خورشید سامی (شمش) بوده است. اما هانسمن تأکید می کند که اهمیت میترا در دین ایرانیان بسیار زیاد بوده است، اگرچه مواردی که به‌صراحت به او اشاره می‌کنند، بسیار اندک است. اما بااین‌حال، شناسایی نقش برجسته میترا در یکی از نقوش صخره‌ای در تنگ سروک جای تردید دارد(Hansman, 1985: 234-236).

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

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

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

هانسمن این فرد را که با کورونوکوپیا تصویر شده است، به‌عنوان ایزد بعل شناخته است، تنها یکی از شخصیت‌های الهی که در آنجا با آغوش کشیدن پادشاه الیمایی اورودوس اعلام حضور می‌کند، و از دید او این مسئله را از این‌جهت می‌تواند موردبررسی قرار گیرد که خدای آسمان بعل اولویت داشته است، بر دو خدای دیگر که درصحنه حضور دارند(Hansman, 1985: 238).

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

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

در دوره یونانی مآبی، با توجه به‌رسم اسکندر و جانشینان او که خود را از تبار الهی و قابل‌پرستش معرفی می‌کردند، ایده پادشاهان الهی رواج می‌یابد. این ایده رسمی مصری-مقدونی بود که با ورود اسکندر به مصر موردتوجه قرار می‌گیرد و در میان جانشینان او، به‌ویژه بطالسه و سلوکیان، استمرار می‌یابد. برخلاف برخی از دیدگاه‌ها درباره‌ی استقرار ایده‌ی سنتی پادشاهان در ایران باستان، مدارک تاریخی نشانگر تأثیر این سنت بر ایرانیان است(پیغمبری،۱۳۹۸: ۶۲-۶۳).

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

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

کند که این عمل را می‌توان به‌عنوان یک مراسم تشریفاتی سکولار نیز نظر گرفت. عده ای نیز باور دارند که در مفهوم مذهبی، مانند این اثر، اورودوس نشان از قدرت خدایان را دریافت می کند(Haerinck,2003:223)، اما به طور کلی به نظر می رسد در این صحنه، اورودوس حلقه اعطای منصب را در حضور سه خدای سامی، یونانی و ایرانی به‌عنوان نشانه ای از احترام به هر سه مذهب نشان می دهد.

نتیجه گیری

با توجه به نقشمایه های موجود در این اثر؛ با صحنه ای بر پایه ی تفکرات مذهبی، سیاسی و تبلیغاتی روبرو هستیم. همانطور که در متن اشاره شد، در این اثر اورودوس حاکم الیمایی مشاهده می شود، او پسر کاهن اعظم دوره الیمایی و در دوره ی پادشاهی ابرباسی می باشد، که پس از مرگ او، بر تخت شاهی این سرزمین نشسته است. او از دوره ی دوم حکومت الیماییان است، دوره ای که پادشاهان اشکانی بر مناطق محلی تحت سلطه ی خود افرادی از خاندان اشکانی را به حکمرانی منسوب می کرده اند، به همین سبب در این اثر شاهد نمود های بیشتری از هنر اشکانیان هستیم.

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

دو فرد دیگر نشسته در سمت چپ صحنه نیز با توجه به نشانه‌های حاضر در نقش آن‌ها، شخصی که کلاه خود به سر و نیزه در دست دارد، به نظر می رسد آتنا، ایزدبانوی یونانی است و آنکه تاجی با تشعشعات خورشید بر سر نهاده است، به احتمال آناهیتا، ایزد بانوی ایرانی است؛ که در میان زرتشتیان از اهمیت و جایگاه والایی برخوردار است.

در این اثر ، سه‌پایه تختی که اورودوس بر آن لمیده است نیز جای تامل دارد. به نظر می رسد؛ پرنده پایه سمت راست شاهین باشد. شاهین پیک خورشید است و در باورهای میترائی جایگاه ویژه ای دارد. پرنده پایه وسط را اگر مرغ اساطیری تاج دار در نظر بگیریم، مرغ تاجدار نشانه زن بی باک است، که به احتمال به نشانه ای از آتنا در اینجا حضور دارد. نقش پرنده ی سمت چپ نیز به نظر کبوتر است. کبوتر از پرندگانی است که منطقه خوزستان زیاد دیده می شود و مجسمه های بسیاری از این پرنده، در این منطقه یافت شده است. شاهین و کبوتر هر دو از پرندگان خورشیدی و کبوتر نیز نمادی از ناهید (آناهیتا) به شمار می آید.

این اثر، با تأثیرپذیری از تفکرات، هنر و فرهنگ‌های بین‌النهرین، عیلام، یونان، و ایران همراه با عناصر و نقش‌مایه‌های بومی که در باورها و عقاید الیماییان شکل گرفته، تصویر شده است، و به نظر می رسد به‌عنوان یک صحنه تبلیغاتی و سیاسی برای پادشاهی است که باهدف جلب نظر مردم تحت حکومت خود، و بر پایه ی باورها و مذاهب مختلف حاکم بر جامعه، حلقه ی قدرت و منصب خود را در حضور خدایان سامی، یونانی و ایرانی نمایان می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نگارکند واژه ای است که اخیراً بجای نقش برجسته صخره ای به کار می رود.

2. C.A.Debode.
3. M A.Stein.
4. W.B.Henning.
5. L.Vanden Berghe.
6. K.Schippmann.
7. D.T. Potts.
8. J.Hansman.
9. E. Haerink.
10. Philostratus.
11. Cesare Ripa.
12. A.Warburg.
13. E.Panofsky.
14. J.Harmatta.
15. R.Ghirshman.

۱۶. ازنظر ریشه‌شناسی، واژۀ «بعل» به معنای خداوندگار است، بعل رب النوع باران و باد نیز به شمار می‌آید(گریمال، ۱۳۷۶، ۹۱-۹۶).

17. F.Altheim.
18. H.Van Gall.

۱۹. خورنه، نوری به نمایندگی قدرت اهورامزدا که با پادشاهان دادگر ایرانی همراه است(گیرشمن، ۱۳۷۰، ۳۴۷).

20. E.De Waele.
21. M.College.
22. H.Seyrig.
23. R.Stiel.
24. J.M.Dentzer.
25. D.Schlumberger.
26. M.Rostovtzeff.

فهرست منابع فارسی

افهمی، رضا؛ فربود، فریناز و فتحی، لیدا (۱۳۹۰). طراحی پوشاک ایران در دوران اشکانیان(پارتیان)(مطالعه بر روی الگو، برش و دوخت لباس ها)، نگره، ۱۷(۶)، ۳۱-۴۵.

بلخاری قهی، حسن، ۱۳۹۸، اسرار مکنون یک گل، تهران، فرهنگستان هنر.

پانوفسکی، اروین، ۱۳۹۶، معنا در هنرهای تجسمی، ترجمه ندا اخوان اقدم، تهران، چشمه.

پیغمبری، حمیدرضا (۱۳۹۸)، بررسی مبانی ایدوئولوژیک یک صحنه تاج ستانی از ایزدان در هنر ایران باستان، مطالعات باستان شناسی، شماره ۲(۱۱)، ۵۷-۷۶. https://doi.org/10.22059/jarcs.2019.73099

رضایی، عبدالعظیم، ۱۳۷۸، تاریخ ده هزار ساله ایران، جلد اول، تهران، نشر دُر.

روحانی رانکوهی، سیده مانا (۱۳۹۶)، شاخ فراوانی در هنر الیمایی، پژوهش در هنر و علوم انسانی، ۱(۲)، ۶۱-۷۲.
سعدی نژاد، مانیا (۱۴۰۰)، الهه نانا و شاهنشاهی کوشانیان: ردپای میانرودانی و ایرانی، ترجمه باقر فاضلی، ایران ورجاوند، ۷(۴)، ۴۳-۵۰.
شاه حسینی، ناصرالدین، ۱۳۵۶، تمدن و فرهنگ ایران از آغاز تا دوره ی پهلوی، تهران، نشر دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران.
شوالیه، ژان، گربران، آلن، ۱۳۸۵، فرهنگ نمادها، جلد چهارم، ترجمه سودابه فضایلی، تهران، جیحون.
عبدی، ناهید، ۱۳۹۰، درآمدی بر آیکونولوژی: نظریه ها و کاربردها، تهران، سخن.
کوپر، جی.سی، ۱۳۷۹، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، فرشاد.
گریمال، پیر، ۱۳۷۶، اسطوره های خاورمیانه، ترجمه مجتبی عبدالله نژاد، مشهد، ترانه.
گیرشمن،رومن، ۱۳۷۰، هنر ایران در دوران پارتی وساسانی، ترجمه بهرام فره وشی، تهران، علمی فرهنگی.
محمدی فر، یعقوب و خونانی، علیرضا (۱۳۹۶)، مروری بر مطالعات الیمایی، پژوهش های باستان شناسی ایران، ۱۲(۷)، ۱۵۱-۱۷۴.Doi: 10.22084/NBSH.2017.7876.1535
مشکور، محمد جواد، ۱۳۶۳، تاریخ ایران زمین از روزگار باستان تا انقراض قاجاریه، تهران، اشراقی.
موسوی، مطهره؛ پورمند، حسنعلی و کریمی فرد، لیلا (۱۳۹۹)، بررسی نقوش و سیر تحول آن ها در تخت های ایرانی دوران باستان، نگره، ۵۳(۱۵)، ۱۱۵-۱۳۳. 10.22070/negareh.2020.1175
نصری، امیر، ۱۳۹۷، تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل شناسی، تهران، چشمه.
نیاکان، لیلی و رمضانی، سحر(۱۳۹۶)، بررسی حلقه های قدرت در دوران ایلامی، باستان شناسی، مطالعات ایلام شناسی، ۲(۱)،۱-۲۶.
واندنبرگ، لوئی، شیپمن، کلاوس، ۱۳۹۳، نقوش برجسته منطقه الیمایی در دوران اشکانی، ترجمه یعقوب محمدی فر و آزاده محبت خو، تهران، سمت.
هال، جیمز،۱۳۸۷، فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
هژبری نوبری، علیرضا؛ مرادی، نورالله؛ خادمی ندوشن، فرهنگ و موسوی کوهپر. مهدی، نگارکند الیمایی خنگ اژدر۲ و مقایسه آن با دیگر نگارکندهای الیمایی، باغ نظر، شماره ۲۵، سال دهم، تابستان ۱۳۹۲، صص ۵۹-۶۸.
یاحقی، محمد جعفر(۱۳۸۸)، فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

فهرست منابع لاتین

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

Davison, Jane. (2009), Icon, iconography, iconology Visual branding, banking and the case of the bowler hat, *Accounting, Auditing & Accountability Journal*, 22(6), 883 – 906. DOI:10.1108/09513570910980454

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

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

- Hansman, J. (1985). The Great Gods of Elymais. *Acta Iranica: Papers in Honour of Professor Mary Boyce*,24(1),229246.

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرست منابع تصویری

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

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

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

https://fa.wikipedia.org/wiki/ (مهرداد_یکم_(پادشاه_کوماژن

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

Sima Bavari*[1], Hassan Bolkhari Ghahi[2], Bahman Namvar Motlagh[3]

[1] PhD student of Art Research, Department of Art, Kish International Campus, University of Tehran, Kish, Iran.
[2] Professor, Department of Advanced Studies in Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Associate Professor, Department of French and Latin Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

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

Elymais constituted an autonomous governing entity characterized by a distinctive artistic expression during the Parthian epoch. The precise delineation of the territorial expanse under the sway of this tribal authority has remained elusive to date, owing to the persistent fluidity of boundaries. However, in broad terms, the jurisdiction of this regional administration can be ascertained as extending from the northern and western reaches of Khuzestan to Chaharmahal and Bakhtiari Province, eastward to Kohgiluyeh and Boyer-Ahmad province, and southward to the Persian Gulf. Among the most significant and notable artifacts attributable to this culture are the distinctive rock engravings, or petroglyphs, located in the Zagros (Bakhtiari) mountains. These petroglyphs depict scenes pertaining to the political and religious activities of kings, princes, and local rulers of this society, showcasing a unique manifestation of Parthian artistry. A notable ensemble of such petroglyphs can be observed at Tang-e Sarvak, situated to the north of Behbahan city And in kohgiluyeh and Boyer-Ahmad province. These works, dating back to the first through third centuries AD, were unearthed and initially introduced to the scholarly community by the 19th-century Russian explorer, Baron Si Dubaud. Within this intricate composition, situated at the uppermost tier to the northeast, we encounter a standalone rock bearing the carved likeness of an Elymais prince. This tableau is replete with depictions of human and animal figures, intertwined with decorative elements, all flanked by two inscriptions rendered in both four and five lines of Aramaic script, devoid of any discernible regional accents or dialectical distinctions. Its temporal origin is firmly rooted in the second century AD. The task of decoding these inscriptions was undertaken by Henning in the year 1952. According to the textual content of these inscriptions, the central figure in the tableau is identified as Prince Erodos of Elymais, who is depicted grasping a ring in his hand. Within this composition, Erodos reclines upon an ornate throne supported by bases adorned with motifs that appear to bear semblance to eagles, mythological fowl, and doves. Accompanying these motifs are three figures that are posited as representations of deities, likely pertaining to Semitic, Greek, and Persian pantheons. This relief, characterized by its simplicity and lack of intricate detailing, comprises motifs imbued with symbolic significance, the true meaning of which lies concealed within. Hence, the inquiry into the underlying import of these motifs within this artwork seeks to discern the cognitive and visual paradigms inherent to this society. This investigation adopts an iconological approach, drawing from Erwin Panofsky's method, with the aim of unraveling the latent meanings of the work across multiple dimensions of thought, culture, politics, religion, and art within Elymais society. This research proceeds through three successive levels of analysis: the pre-iconographic description, which pertains to the fundamental and inherent subject matter of forms; the iconographic analysis, delving into the secondary subject matter and the established conventions of the motifs, enabling the interpretation of their meanings by referencing the texts, allegories, and citations related to the work; and finally, the iconological interpretation, which delves into the profound dimensions of meanings and concealed contents enshrined in the motifs of this work, exploring the

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

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

realms of philosophical, religious, cultural, and political thought within Elymais society.
This research reveals that the prevailing ethos within the Elymais community reflects a confluence
of influences from the intellectual, artistic, and cultural spheres of Mesopotamia and Elam, Greece, and Iran, coupled with indigenous elements intrinsic to the Elymais belief system and worldview. Notably, the petroglyphs appear to have served a dual role, both political and propagandistic, in the governance of this society. In light of these findings, it is plausible to interpret this artwork as a piece of propaganda and a political tableau commissioned by the ruling authority. Its purpose appears to be the endorsement and promotion of the various religions venerated in the region, strategically employed to garner the support and favor of the populace, leveraging prevailing intellectual and religious convictions that shape the society. The presence of the ring, prominently displayed in the artwork, symbolizes the authority and influence wielded by the rulers in the presence of Semitic, Greek, and Persian deities.
This research is grounded in a foundational framework, employing the iconological approach. The study has undertaken a comprehensive examination and analysis of the subject matter across three distinct levels: descriptive, analytical, and interpretive. The information necessary for this investigation has been gathered from a compendium of authoritative sources, including library materials, textual references, visual resources, and authenticated scholarly documents.

Keywords
Elymais. Motif. Iconology. Tang-I sarvak