تأثيرات فُنُون الشَّرق الأدنى القديم في نقش بيستون للملك داريوش الأوَّل (٥٢٢- ٤٨٦ق.م)

أ.م.د.زيار صديق رمضان

/جامعة دهوك/كلية العلوم الانسانية/قسم الاثار

Zhyar.sadiq@uod.ac

تأثيرات فُنُون الشَّرق الأدنى القديم في نقش بيستون للملك داريوش الأوَّل (٥٢٢- ٤٨٦ق.م)

أ.م.د.ذيار صديق رمضان

الخلاصة

نسلِّط الضَّوء فِي هَذِه الدِّراسة على تأْثيرات فُنُون الشَّرق الأدنى اَلقدِيم فِي نَقش بِيستون لِلْملك داريوش الأوَّل (٥٢٢ – ٤٨٦ ق. م)، اَلذِي يَتَضمَّن دِراسة: مَكَان النَّقش وأهمِّيَّته، والتَّأْثيرات الدَّلاليَّة والفنِّيَّة فِي النَّقْش، وتتمَثَّل تِلك التَّأْثيرات فِي تجسيدات: التَّعالق بَين الإله والْمَلك، ومشهد اَلمَلِك المنتصر، وَتصوِير الأسرى .

الكلمات المفتاحية: الفنون، بيستون، الأخمينيون، داريوش الأول.

Influences of the Arts of the Ancient Near East in the Bestun Inscription

King Darius I (522–486 BC)

Conclusion

In this study, we will shed light on the influences of the arts of the ancient Near East in the Beeston inscription of King Darius I (522–486 BC), which includes a study: the place and importance of the inscription, and the semantic and artistic influences in the inscription. And the scene of the victorious king, and the depiction of prisoners.

Keywords: Arts, Bestun, Achaemenids, Darius I.

المقدِّمة

يُحظى النَّحت البارز على الصُّخور بأهمّيّةٍ في الفنون الإيرانيّة القديمة, ويمكن للباحث في تاريخ إيران القديم أن يستنطق تلك المنحوتات؛ لما تحويه من دلالاتٍ دينيّة وسياسيّة وعسكريّة، تظهر ما كان عليه المجتمع الإيرانيّ من معتقدات دينيّة واجتماعيّة آنذاك، فضلاً عمَّا كان عليه النّظام السياسيّ من قوّة تُجسِّد أيدولوجيّته السّياسيّة. ونُقشت تلك المنحوتات بأوامر من الملوك الإيرانيّين

القدماء؛ لتلبية دوافع سياسيّة- اعلامية، فهي تجسيد لتوجهاتهم الدّينيّة والسّياسيّة التي كانت تخدم أهدافهم الاعلامية ، لدوام سلطتهم، وكانت في أغلبها سرداً لحكايات انتصاراتهم، وعلاقاتهم بالآلهة، التي منحتهم النّصر، وديمومة تعزيز بقائهم في السُّلطة. والدّليل ما وثقه الملك دارا(داريوش) الأول (٥٢٢- ٤٨٦ ق.م) في نقشه على صخرة في جبل بيستون لسلسلة انتصاراته في بداية تولّيه الحكم وهزيمة أعدائه وإذلالهم.

وعلى الرَّغم من أنَّ نقش بيستون يُعدّ من أهمِّ الآثار التّاريخيّة الأخمينية بل من النُّقوش المهمة في الشّرق الأدنى القديم. بيد أنَّ هناك من ملوك الشّرق الأدنى القديم وحكامهم مَنْ سبق الأخمينيين في هذا النّوع من الفن في توثيق انتصاراتهم. لذا تركت تلك الفنون تأثيراتها في نقش بيستون، لا سيّما ما نلاحظه من تماثلٍ كبير بين نقش ملك اللولوبيين انوبانيني (Anubanini) الذي وثّق انتصاراته، ونقش بيستون. فضلاً عن ذلك، هناك ملوك من حضارات مصر القديمة، وبلاد الرّافدين (السومريون، والأكديون، والبابليون، والآشوريين)، والعيلاميون، والميديون. قد نقشوا انتصاراتهم على السفوح الصخريّة أو على مسلّات، أو على جدران قصورهم ومعابدهم. وكان لها تأثير في نقش بيستون، إلا أنّه يبقى نقش انوبانيني الأكثر تأثيراً في نقش بيستون إلى الحد الذي يمكن أن نلمس تطابقاً كبيراً في الجوانب الفنيّة والمعتقداتيّة والدعائيّة بين النقشين، فضلاً عن ذلك إنّهما يتضمنان موضوعين متشابهين إلى درجة يبدو أنَّ نقش بيستون وكأنّه تقليداً لنقش انوبانيني.

ولَا يُمْكِن إِغفَال أنَّ تِلْك المنْحوتات اَلتِي جَسدَت اِنْتصارات اَلمُلوك، كَانَت فِي الأعمِّ الأغْلب قد نُقشَت على صُخُور، لِذَا كان مَوقِع إِيرَان الجغرافيِّ وجبالهَا، فضلاً عن اِتِّساع الدَّولة الأخمينيَّة، وانضواء دُوَل وَأمَّم لَهَا قصب السَّبق فِي مَجَال النُّقوش التِّذكاريَّة اَلتِي تُخلِّد أَمجَاد مُلوكهَا وانتصاراتهم ، كُلُّ ذَلِك مِن دَفع مُلوكهَا، مُتأثِّرين بِمن سبقهم مِن اَلمُلوك، بِتجسِيد آثار اِنْتصاراتهم على صخورٍ، نقشوا عليهَا موضوعات تَتَعلَّق بِأمجادهم، وَعلُو كَعبهِم على بَاقِي اَلأُمم اَلتِي عاصرتهم، وخضعت لِسطوتهم. أهمها نَقش بِيستون اَلصخرِي البارز الذي اختير في مَوقِع بَصرِي مُنَاسِب، فضلاً عن قُدسِية الرُّموز المنحوتة، ونوع الصَّخرة المنقوش عليهَا وهيكليَّتها.

وتأسيساً على ما تقدّم، أغرتنا أهميّة دراسة النُّقوش التّذكاريّة للملوك والدّعائيّة لهم، فاخترنا عنواناً لها وسمّناه بـــ **(تأثيرات فُنُون الشَّرق الأدنى القديم في نقش بيستون للملك دارا الأوَّل (٥٢٢- ٤٨٦ق.م)**، تضمنت مطلبين، الأول: أهتمّ بدراسة (مكان النّقش وأهمّيّته)، بينما المطلب الثاني: عُني بالحديث عن التأثيرات الدلالية والفنية في النّقش، وتناول الحديث فيه ثلاثة محاور، الأول: التّعالق بين الإله والملك، والثاني: كُرّس للحديث عن مشهد الملك المنتصر، بينما خُصّص المحور الثالث للحديث عن تصوير الأسرى.

أولاً: مكان النّقش وأهمّيّته

يُعدُّ نقش بيستون من أقدم النُّقوش الإيرانيّة القديمة، يعود إلى عهد الملك داريوش الأول (ثالث ملوك الدّولة الأخمينية)، تضمّن معلومات تاريخيّة عُرضت لأول مرّة في مثل هكذا لوّح تصويري، كذلك تميز بأسلوب فني نادر، وعلاقات تناسبيّة مع الألواح الموجودة في الشوش وفي تخت جمشيد(١).

وثَّق النَّقش أحداثاً استثنائيّة وقعت عند استلام الملك داريوش الأول زمام الحكم وجلوسه على العرش الملكيّ مثل التّمرّدات والانقلابات التي اندلعت في مناطق مختلفة من الدّولة الأخمينيّة، فخاض على أثر ذلك عدد من المواجهات المُسلحة مع أولئك المتمرِّدين على حكومته، واستطاع إخمادها، واستعاد هيبة الدّولة، ومن بعد ذلك أصدر داريوش في حدود عام (٥٢٠ ق. م) أمراً بتخليد أعماله البطوليّة وانتصاراته على لوح منقوش على صخرة في جبل بيستون(٢)، الواقع بين مدينتي كرمانشاه وهمدان (اكباتانا القديمة).

ولعلَّ من المُفيد ذكره عن معنى تسمية بيستون، لما لها من ارتباط بقدسيّة المكان، فـــهو مصطلح فارسي أو ميدي، استنبط من بگه- استانه (stāna-baga) أو بغستان، ويتألّف من مقطعين: بگه واستانه، فيعني المقطع الأول، بگه: الإله، أمّا المقطع الثاني استانه، فيعني: مكان أو مقرّ(٣)، وبدمج كلا المقطعين، يُعرف بـــ (المكان الخاص بالآلهة)(٤). وعُرف أيضاً بتسميات عدّة، مثل: بغستان، بگستان، فغستان، بهستان، وذكره ديودور الصقلي باسم بگيستانون (Bagistanon)(٥). بينما ذكره الجغرافيّون المسلمون: بهستون، وبهستان (٦).

وتأتي أهمّيّة هذا المكان الذي أختاره داريوش الكبير لنقشه من تسميته التي لها مدلولان دينيّ وعقائديّ كبيرين آنذاك، كذلك كان ممراً لإحدى الطّرق القديمة التي تسير فيها القوافل(٧). ويُعدُّ حلقة اتّصال طرق الغرب مع إيران، تحديداً على الطّريق الّذي يقع بين بابل وأكباتانا (همدان الحالية)(٨). إذ يتّصل بالشّرق بما يُعرف بطريق الحرير(٩).

تضمن نقش بيستون مشاهد فنيَّة (ينظر: شكل رقم١)، فضلاً عن نقوش كتابية بثلاث لغات هي: العيلاميّة والبابليّة والفارسيّة القديمة، ذَكر فيها الملك داريوش تعريفاً عن نفسه، فضلاً عن سرد لأحداث المواجهات والمعارك التي خاضها ضدّ الأقوام المتمرّدة على حكومته، كما ذكر فيه إشارات عن مميزات النظام الملكيّ الأخمينيّ، وأشار فيه إلى أسماء الأقاليم التّابعة لدولته، وذكر فيه جملة من الإرشادات العقائديّة، واصفاً نفسه بصفته نائباً للإله على الأرض، وناقلاً وصاياه من الأعراض عن قول الزُّور، والتمسك بقول الصِّدق. وورد نصٌّ ارشاديٌّ تحذيريٌّ في البند السابع عشر من العمود الرابع في اللوح مفاده: "إن اطلعت على هذه التّعليمات والنّصائح في هذا اللّوح ولم تطبقها أو قمت

بتحطيمه، سوف تنال غضب آهوارامزدا أنت وأسلافك، وتكون من المغضوب عليهم إلى الأبد"[١٠]. وهذا يتماثل مع نص في نقش أنوبانيني[١١]، ذُكر فيه: "انوبانيني ملك مقتدر، ملك اللولوبيين[١٢]، كُلّ من يحاول إتلاف هذا اللوح سينال غضب الإلهة آنو، سين، عشتار، آدد، ننليل، شمش، انتوم، انوم، والإله الأكبر نركال، وستحل عليه اللعنة وعلى أسلافه"[١٣].

ثانياً: التّأثيرات الدَّلاليَّة والفنّيّة في النّقش

كان من انجازات ملوك الأخمينيين وإبداعاتهم هي النُّقوش التي تُشير إلى انجازاتهم السّياسيّة، وتُعبر عن عقيدتهم الدّينيّة، وأيدولوجيّتهم الدّعائيّة، وجسَّدت تلك النُّقوش أحداثاً تاريخيّة وقعت في عهدهم، وعلى الرّغم من ذلك التوثيق للأحداث، إلا أنّه لا يمكن الاعتماد المُطلق لصحّة المعلومات التّاريخيّة التي جسدوها في ألواحهم المنقوشة وفنونهم الزّخرفيّة؛ لأنَّ هذا الأمر كان يتماشى مع رغباتهم وأهوائهم فقط، لذا وظفوا الفن الأخميني في عرض أيدولوجيّتهم التي تبنّوا نشرها في المجتمع الداخلي والخارجي[١٤]. وعلى الرّغم من أنَّ الباحثين الإيرانيين دافعوا عن أصالة النُّقوش الأخمينية، إذ هناك مَن اعتقد أنَّ نقوشهم والواحهم إمتازت بالطّابع المحليّ والأسلوب الدّاخليّ، ولم تتأثر كثيراً بالعوامل الفنّيّة الخارجيّة، بل كان هناك اقتباس محدود من فنون الأمم السّابقة، الأمر الذي عدّوا الفن الأخميني الذي تجسّد بنقوشهم لا سيّما داريوش، هو فن وطني بحت[١٥].

ولكن في واقع الأمر أنَّ الملك داريوش الأول قد تأثر إلى حدٍ كبير بنقش انوبانيني في أثناء توجّههُ على رأسِ الجيوش للقضاء على الثورة في بابل، وعندما مرَّ من الطّريق الرئيس (بلاد الرّافدين- اكباتانا)، شاهد في سربيل زهاب (الحالية) نقش آنوبانيني الحاكم اللولوبي واسراه التِّسعة، ورسخ في ذهنه فكرة هذا النقش، فأوحت إليه أن ينحت أو ينقش انتصاراته على سطح جبل بيستون[١٦].

وأنَّ التّماثل بين اللوحين، قادنا بعدم الشّك من أنّ المصمّمين الذين تبنّوا نقش لوّح داريوش، قد شاهدوا لوح انوبانيني الذي سبق نقش بيستون، وتأثّروا بطريقة تصميمه ومحتوياته[١٧]. وقد سبق وأن تأثر نقش أنوبانيني في النقوش الرافدينية وفنونها ولا سيّما الأكدية، وسنعرض أهم الأفكار ودلالاتها التّصويريّة في نقش بيستون، ومدى تأثرها في فنون الشّرق الأدنى القديم، لا سيَّما ما يتعلّق بتوثيق الانتصارات والملاحم البطوليّة.

١: التَّعالق بين الإله والملك

يبدو واضحاً من التمعَّن بنقشيّ (آنوبانيني، وبيستون)، ثمَّة تجسيد لفكرة التّعالق بين الملك والإله، وأنَّ التَّأثيرات الرّافدينيّة واضحة في كليهما، ففي نقش الملك آنوبانيني هناك نصّ مدون باللغة

الأكدية يُشير إلى الانتصار وتنصيب انوبانيني ملكاً على اللولوبيين، ويرمز كامل المشهد في اللّوحة إلى تقديم الملك هذا النّصر إلى الإلهة إِنانا / عشتار، وهو منتصب القامة، واضع قدمه اليسرى على عدوه المهزوم(١٨). وهناك أمام الملك والإلهة الأُنثى اثنين من الأسرى جاثمين على ركبهم ومكبّلي الأيادي. ولذلك دلالته، أنَّ تلك الإلهة هي إلهة الحرب، جسدها النّقش في اللّوحة على شكل إنسان (ينظر: شكل رقم ٢). والرّاجح كان أسلوب تجسيم الإلهة على شكل بشر من سمات فنون الحضارة الرافدينية ولا سيّما من مُختّصات الفنون السومريّة القديمة، التي منها شاعت إلى فنون المنطقة الشّرقيّة من تلك الحضارة(١٩).

ويُعدُّ المشهد الفنّيّ في (مسلة النسور للملك ايانانم) (بحدود ٢٤٧٠ قبل الميلاد) من أقدم المشّاهد الفنّيّة للانتصار في الحروب، خلد فيها الملك أياناتم حاكم مدينة لكش انتصاره على مدينة أوما، جُسّد فيها الإله على شكل إنسان، ويبدو في ذلك المشهد، الإله ننكرسو واهب النّصر لمدينة لكش، بقامتّهِ ولحيته الطّويلتين، وهو واقف أمام جنود الأعداء المهزومين، وهم معتقلين بما يشبه شبكة الصّيد، وهو ممسك طرفها بيده (ينظر: شكل رقم٣)، والمُلاحظ أنَّ النّحّات قد ركز على تضخيم صورة الإله موازنةً بصورة الملك وجنده، وذلك لتأكيد أهميّة الإله في تحقيق النّصر(٢٠). ويمكن مشاهدة مثل هذا المشهد التّرميزيّ أي مشهد الإله والأسرى ودوره في تحقيق النّصر أيضاً في لوحة انوبانيني، إذ تتجسّد فيه الإلهة إنانا، وهي قابضة على اثنين من الأسرى المهزومين بالحرب، وهم عراة من غير ملابس، جاثمين على ركبهم أرضاً، وأيديهم مربوطة إلى الخلف، بحبل طويل يمر من ثقوب أنوف أولئك الأسرى، ويربطهم واحداً بالآخر، وفي يد الإلهة اليمنى الحلقة الملكيّة التي ترمز إلى منح التّفويض الإلهيّ واقتداره للملوك(٢١).

وهناك مشهد فنّي في الحقل الثاني من مسلة تعود للملك أورنمو (٢١١٣- ٢٠٩٥ق.م) الذي يُعدُّ من أقدم النماذج على إعطاء الإله القوّة والقدرة المُتمثّل بتقديم الحلقة الملكيّة إلى الملك، جُسد فيه الإله ننار (إله القمر)، وهو جالس على العرش، مُمسكا الحلقة بيده اليمنى، وهو يُقدّمها إلى الملك الواقف أمامه، والصّولجان بيده اليسرى، وأمامه مراسيم طقسيّة في حال التّأدية(٢٢)(ينظر: شكل رقم: ٤). إنّ الفرق بين مشهد لوحة انوبانيني هو أنَّ العصا، كانت بيد الملك وليس بيد الإلهة, التي كانت تقف أمامه، وترمز إلى دعمه بالنَّصر على الأعداء، وحماية عرشه وحكومته.

أمّا عن تجسيد الإله في أعلى المشاهد الفنّيّة، فهي فكرة رافدينيّة بامتياز، ففي لوح الملك الاكدي نرام سين (٢٢٩١- ٢٢٥٥ق.م)، هناك النّجوم الثمانية المُشعة التي تعلوها(٢٣). هي رمز للإلهة الدّاعمة للملوك، وبفضلها تتحقق الانتصارات لهم على الأعداء(٢٤). وهذا المشهد يُعدُّ من أقدم المشاهد الفنيّة التي ترمز للآلهة الدّاعمة للملوك في الحرب.

وتبدو الفكرة نفسها في لوحة انوبانيني، إذ هناك في أعلى مشهد النقش ما بين الإلهة والملك، نقش يمثّل رمز إِنانا/ عشتار على شكل نجمة ثمانية داخل دائرة ومعلّقة في الهواء[٢٥]. وقد عُثر على شكل هذه النَّجمة في كثير من الألواح الصخريّة والأختام القديمة في حضارة بلاد الرّافدين، وهي ترمز إلى الإلهة إنانا، وبعد بداية العصر الأكدي في حدود عام ٢٣٧١ قبل الميلاد حصل تبدُّلاً في مراكز الآلهة ووظائفها، فأصبحت إِنانا إلهة الخصوبة عند السومريين هي إله للحب والحرب عند الأكديين، وعُبِّدت باسم عشتار [٢٦].

ومن كُلّ ما تقدّم من توصيف لمشاهد فنيّة سومريّة وأكديّة ولولوبية، تبدو تأثيراتها واضحة في المشاهد الفنيّة التي تُجسّد الإله آهوارامزدا ولا سيّما في نقش بيستون، بشكل بشري يشبه الملك، تحيط به هالة من نور دائرية. وتلك تُشكِّل مُجسّمات مُجنَّحة فوق الآدميّة، يظهر فيها الإله وفي يده حلقة ملكيّة سماويّة، وذلك متأتٍ من التَّرويج لمعتقد ذكره الملك داريوش مراراً في بنود نقش بيستون، وهو طلب العون من الإله آهوارامزدا، لذا لا تبتعد هذه المجسمة عن تجسيد لهذا الإله، الذي يُراد منه حماية الملك وشرعيَّته ومنحه التّوفيق الإلهيّ. بينما ذهب رأي آخر إلى أنَّ هذه المجسَّمة الموجود في أعلى النّقش هي في واقع الأمر مظهراً من مظاهر الخورنه أو ما يُطلق عليها الفره (التّوفيق الإلهيّ)، الّتي ترافق الملوك دائماً[٢٧]. وهو ما يُماثل التَّجسيم الآشوريّ، ولكنَّهم وضعوا هذا المُجسَّم في الدَّائرة، وذلك يعني ارتباط الملك بالشّمس، وأنَّ وضعه في داخل القُرص دلالة العظمة والجلالة[٢٨].

ومِمّا يجدر مناقشته هنا في أصل فكرة القرص المُجنَّح التي تعلو نقش بيستون، الرَّاجح أنَّ جذوره تعود للرّمز المصريّ علامة حورس، أو رمز الإله رع إله الشّمس الذي نُقش على شكل قرص مضيء طائر فوق المشهد التّصويريّ، ويبدو أنَّ هذا النقش التّرميزيّ قد انتقل من باب التّقليد إلى مناطق الشّرق الأدنى، وكان قرص الشّمس المُجنَّح رمزاً لعديد من الآلهة، مثل: رع وحورس ورع حور أختي، وحورس بحدتي في مصر؛ وبعل وتشوب في سوريا؛ وسالمو في تيماء؛ وآشور وشمش ومردوخ ونينورتا في بلاد الرافدين، وآهوارامزدا في فارس؛ ويهوه في إسرائيل. وكان قرص الشّمس يمثّل فكرة ّ في حدِّ ذاتها، فهو الإله الحامي للملكيّة بصفة خاصّة، وأول ظهور لاسم قرص الشّمس المُجنَّح pHdt واضحاً في مصر القديمة على لوحات جسد منذ بداية الأسرة الثالثة، وجسّد الإله الخاص بالحاكم، فهو الحامي للبشريّة بصفة عامّة[٢٩]. وأنَّ فكرة القرص المُجنَّح كانت على هيأة دائرة أو قرص يحوي جناحين مفتوحتين في طرفيها، وهما يشبهان أجنحة الشاهين الكبيرة، وهو في حالة الطيران والعلو نحو السماء، والدائرة في هذه الايقونة ترمز للشمس[٣٠]. وقد انتقل قرص الشّمس المُجنَّح عبرَّ الفنون الحثيّة والحورية والميتانية إلى الآشوريين والبابليين، وحمل اسم سالمو (Salmu)، ومن ثَمَّ انتقل إلى الأخمينيين[٣١]. وأُضيف له بعض التَّغييرات في أوائل العصر الآشوريّ الحديث،

وهي أشكال صغيرة تُمثل رجلاً يشبه هيأة الملك، يُحيط به قرص مدوّر ذو أجنحة، والرجل الصغير في الوسط يرتدي خوذة مقرنة تبدو أنّها خوذة مخصصة للآلهة، ويبدو ذلك أحد رموز الإله آشور (ينظر: شكل رقم ٥) ، وهو رمز وظفه الآشوريين في أثناء اندلاع الحروب من باب دعم الإله لهم فيها لا سيّما الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣- ٨٥٨ق.م)، إذ تضمنت الألواح التي يعود تاريخها إلى عهد هذا الملك، مشاهد يبدو فيها ذلك الملك، وهو ماسكاً بالقوس، إشارةً إلى الحرب، رافعا يده إلى الأعلى باتجاه الإله؛ تعبيراً عن طلب العون والنّصر منه. والمُلاحظ أن هذا المشهد فيه تشابه كبير مع مشهد لوح بيستون، ويتبين أن التقليد واضحاً، كذلك تبدو الاستعارة من الآشوريين واضحة في الحركات التّرميزيّة داخل لوح بيستون، كما أنَّ كثيراً من النُّقوش الصّخريّة والألواح الإيرانيّة احتوت على ما هو مشابه لتلك الأشكال (ينظر: شكل رقم ٦)، إذ نقش فيها الإله آهوارامزدا بلحية طويلة مربعة ورأس كبير نسبياً مرتدياً اللّباس الفارسيّ[٣٢]. ويرتدي تاجاً مشابهاً للتاج الذي يلبسه آلهة بلاد الرافدين المنَّقوش في ألواحهم التي مع الأسف ضاع كثير منها؛ بسبب التَّخريب وعوامل الزَّمن[٣٣]. وفي الأيقونات التّذكاريّة الآشوريّة والبابليّة، فإن الإله في قرص الشّمس المُجنَّح، يهيّئ المشروعية والحماية للملك، فمن وجهة نظر الملوك الآشوريين، فإن الإله آشور في قرص الشّمس المُجنَّح يُراقب ويُشرف ويحافظ على مكانة الملك ونشاطه وأعماله[٣٤]. ويظهر هذا القرص المُجنَّح في العديد من المنحوتات البارزة والمرتبطة بالعصر العيلامي الجديد، صوُّر فيه الجسد (الإله) في سطح القرص المُدوَّر، إذ إنَّ القرص ناشر أجنحته فوق شجرة خياليَّة[٣٥].

وعُدّ نقش المُجسَّمة المُجنَّحة داخل الحلقة التي تعلو نقش بيستون، مظهراً من مظاهر الإله آهوارامزدا والقدرة التي يمنحها للملوك ، وكانت الحلقة لديهم تعني مظهراً للقوّة الإلهيّة المتمثّلة بالإله آهوارامزدا، والقدرة التي يمنحها للملوك، وهذا يُماثل الحلقة التي كانت بيد الإله البابليّ مردوخ[٣٦]، كذلك كانت عند اللولوبيين[٣٧] حلقة لديهم، تعني مظهراً للقوّة الإلهيّة[٣٨].

وعُدّ نقش ذلك الرَّمز الذي يُمثل قرصاً دائرياً مُجنحاً، رمزاً إلهيّاً في كثير من نقوش الحضارات والأقوام المختلفة، تارة مع ايراد شكل الإله، وتارة أخرى من غير وجود لشَّكل الإله، وكان أكثر تلك النَّماذج الإيرانيّة تماثلاً مع رمز الإله آهوارامزدا هو ما نُقش من ذلك الشكل على جعبة للسِّهام من مادَّة البرونز في منطقة لورستان (ينظر: شكل رقم٧)، ومن النَّماذج المتماثلة لذلك الشَّكل في الحضارات المجاورة، ويُمكن عدّ شكل الإله الآشوريّ في لوح شلمنصر الثالث (٨٥٨- ٨٢٤ق.م) (ينظر: شكل رقم٨)، وشكّل الختم البابليّ (ينظر: شكل رقم٩) من الأشكال المطابقة لتلك الترميزيّة. وعلى الرَّغم من وجود التَّماثلات الكبيرة من النّاحية المكانيّة والبصريّة بين تلك النماذج مع شكل رمز الإله آهوارامزدا إلّا أنّه توجد اختلافات رئيسة بينهما، تتمثّل بأنَّ شكل الإله آهوارامزدا أكبر من الآلهة

في النّماذج الأخرى فضلاً عن أنّ أكثر نماذج الآلهة نُقشت خارج دائرة الهالة التي تحيط بالآلهة في بعض النُّقوش، ونظراً كون ذلك الشّكل التّرميزيّ معروفاً عند أكثر الأمم التابعة للدّولة الأخمينية، لذا فالرّاجح أنَّ الملك داريوش اقتبس الفكرة، فأوعز بعمل النّقش؛ لنيل المشروعيّة على ما كان ينجزه من أعمال إداريّة وحكوميّة لتوطيد ملكيته على الحكم والقضاء على معارضيه والتَّنكيل بهم. والملاحظ أنَّ نقش الإله داخل الهالة الدَّائريّة المُجنَّحة كان شبيهاً لشكل الملك؛ واراد الفنّان الأخميني إيصال فكرة مفادها أنَّ ثمَّة علاقة بين الإله والملك الذي يُشكّل ظلّاً للإله وتجسيداً له على الأرض.

وأُضيف إلى النَّقش نجمة عشتار الثمانية، ووضعت أيضاً في تصوير الملك على تاجه الذي يرتديه على رأسه؛ لكون عشتار هي إلهة الحرب، فصوُّر وهو مدعوم عسكرياً من قبلها، وما انتصاراته كانت بفضل ذلك الدعم الإلهي(٣٩). ولم يكن شكل النجمة الثمانية المحاطة بدائرة موجوداً في التصاميم الأولى ثُمّ أُضيفت لاحقاً إلى اللوح، وهناك شكلاً مشابهاً لشكل هذه النجمة أيضاً يوجد على التّاج الّذي يرتديه الإله داخل الهالة الدائريّة المُجنَّحة لا سيّما في الأختام التي تعود للعصر الآشوري الجديد)، كذلك على التيجان التي يرتديها باقي الآلهة الآشوريين والأورارتيين ، وثمَّة علاقة بين النجمة الثمانية التي نُقشت على شكل الإله آهوارامزدا وعلى مثيلتها التي نقشت على شكل الملك داريوش وأيضاً مع الإكليل الزهري الثماني الّذي يضعه الرجلان المسلحان اللذان يقفان خلف داريوش(ينظر: شكل رقم١٠)، فضلاً عن ارتداء هذين الرجلين المسلحين أسورة نادرة في أياديهم تتماثل مع تلك التي يرتديها الإله آهوارامزدا في معصميه(٤٠).

وهنالك نوعان من الصُّور والرّموز الإلهية في لوح انوبانيني هما الإلهة عشتار (بشكل بشري) التي تظهر في وسط المشهد وفي الصَّف نفسه مع الملك، والرَّمز الآخر هو نجمة عشتار التي نقشت في الجهة العلوية للمشهد، كذلك في مسلة النَّصر للملك نرام سين (ينظر: شكل رقم : ١١)، رُمز للآلهة بنجوم كبيرة ذات رؤوس ثماني مسننات والمعروف أنها ترمز للإلهة عشتار، أو لإله الشّمش (أوتو) الذي أُقيمت المسلة في مدينته(٤١).

أمّا عن متجسدات النجمة في نقش بيستون فإن الرّمز الإلهيّ الوحيد هو شكل الإله آهوارامزدا (داخل شكل دائري مُجنّح) الذي يشبه تقريباً شكل نجمة عشتار، ويقف الإله في الوسط في الجهة العلويّة من المشهد، ويرمز إلى دعم وإسناد الملك. وإنَّ الخصائص البصريّة في هذا التّرميز مُستوحاة من الفن الآشوريّ الحديث، والإله آهوارامزدا على غرار الإلهة عشتار يُسلم الحلقة الملكيّة (رمز التّفويض الإلهيّ) إلى الملك مع اختلاف أنّ الإله آهوارامزدا يمسك الحلقة بيده اليسار، بينما الإلهة عشتار تمسكها بيدها اليمنى، بينما في نقش بيستون أنَّ اليد اليمنى للإله آهوارامزدا تجاه الملك إشارةً إلى العلاقة الوثيقة بينهما، وأُكّد في لوح انوباني على الجانب الحربي المتمثّل بالإلهة عشتار وتأثيرها

على إحراز النّصر، إذ تقوم في المشهد بإمساك الحبل الذي يربط به الأسرى، أمّا في لوح بيستون لم يتدخّل الإله آهوارامزدا في هذه الأمور، بل كان في أعلى المشهد يراقب الحالة بطريقة رمزية.

أمّا عن لباس الآلهة في النُّقوش، فكان زيّ الإلهة عشتار، هو زيّ نساء بلاد الرافدين. بينما ارتدى الإله آهوارامزدا الزّيّ الفارسي، وبما أنَّ كليهما كان يشغل مقام الألوهة، فقد ارتدى كليهما التَّاجين المقرن المعروف في بلاد الرافدين مع اختلاف أنَّ تاج الإلهة عشتار كان على الأسلوب القديم لنماذج تيجان بلاد الرافدين، بينما تاج الإله آهوارامزدا كان على الأسلوب الجديد (فوقه هالة من نور).

والملاحظ أيضاً في مشهد نقش بيستون وُضِع رمز الإله آهوارامزدا بدلاً من نجمة عشتار في الجزء العلوي من المشهد، وتغيير وجود شكل الإلهة عشتار في النَّجمة إلى شكل الإله آهوارامزدا داخل الدَّائرة المُجنَّحة مع بقاء نجمة عشتار في مكانها، لكنها وضعت بشكل رمزي على تاج آهوارامزدا، لذلك يمكن عدّ التّرميز الإلهيّ في نقش بيستون قد جمع بين الإله آهوارامزدا والإلهة عشتار التي يجمعهما رمز واحد، لذا إنَّ أوجه التَّأثير نلمسه من التّشابه: بوجود التَّرميز الإلهيّ المُساند للملك في وسط وأعلى المشهد، وإهداء حلقة القدرة والسّلطة من قبل الإله إلى الملك المنصور.

وبعد استعراض التّأثيرات وأوجه التّشابه بين النُّقوش الرافدينية ونقش انوبانيني مع نقش بيستون، لنا أن نتساءل هنا، ما سرّ الاختلاف بينهم؟ الرّاجح أنَّ الاختلاف متأتٍ من تطويع الفنّان الإيرانيّ للاقتباس من تلك النُّقوش مع المعتقدات الإيرانيّة القديمة، وجعلها متوائمة مع تلك المعتقدات وتتكيّف معها، فالاختلاف بجنس الإله، ففي نقش أنوبانيني كان جنس الإله من الإناث، هي عشتار إلهة الحرب، بينما في نقش بيستون جنس الإله مذكَّر هو الإله آهوارامزدا الدّاعم للملكيّة عندهم، كذلك حجم الإلهة ومكانه في النّقشين، والملابس غير المحلّيّة للإلهة عشتار والملابس المحلّيّة لـــ (آهوارامزدا)، مسك الحلقة في أيادٍ مختلفة، عدم تدخل الإله آهوارامزدا في مسألة الأسرى، وكان يراقب فقط، بينما الإلهة عشتار كانت هي مَنْ تقود الأسرى في نقش أنوبانيني. وقبله الإله ننكرسو في (مسلة النسور)، الذي يظهر فيها وهو ماسكاً بشبكة صيد قد أسر فيها جنود الأعداء.

٢: مَشهَد الملك المُنتصر

إنَّ الجزء الصخري المتعلق بمخطوطة لوح بيستون نُقش على اطار مستوٍ تبلغ أبعاده ٥,٥ × ٣ أمتار، ونقش على عارض صخرة من صخور الجبل، ويبدو فيه الملك داريوش واقفاً على الجانب الأيسر من اللوح، وهو يرتدي اللّباس الفارسيّ الملكيّ، وينتعل بقدميه حذاء بلا أربطة، ويعتمر فوق رأسه تاجاً مرصعاً وفي يده سواراً[٤٢]. ويمسك بيده اليسرى قوساً، يرمز إلى قدرته في السُّلطة، رافعاً يده اليُمنى إلى الأعلى نحو الإله آهوارامزدا الذي يقف في الجهة التي تقابله في اللوح[٤٣].

يتجلّى مشهد الملك المنتصر في عدد من المشاهد الفنّيّة الشّرق مُتوسّطيّة القديمة، وهو شامخ القوام، ماسكا بيده القوس رمز الملوكيّة، وتحت قدمه الأعداء المهزومين. وحالة الالتماس من قبل عدد من الأعداء المهزومين في إشارة للاستسلام وطلب الرَّحمة من الملك المنتصر، فيبدو مثل ذلك في مسلّة سرجون الأكدي(شروكين) (٢٣٧١- ٢٣١٦ق.م)، إذ نُحت بحجم أكبر من بقية جنده، وهو حاملاً بيده اليمنى الصوّلجان(٤٤). ويظهر سرجون الأكدي في القطعة الثانية من المسلة التي يبلغ ارتفاعها ٥٤سم، وهي ذات شكل هرمي، إذ يشاهد فيها منظراً يمثل عدداً من الأسرى، وضعوا داخل شبكة، يمسك بها رجل بيده اليمنى، ويظهر في أعلى المشهد رمز الإلهة عشتار وهي تراقب الحدث في ترميزة إلى أنَّها واهبة النّصر(٤٥)، ويظهر الملك في الصُّورة بحجم أكبر من بقية الشُّخوص في المشهد(٤٦). كذلك في صخرة انوبانيني المنقوشة من صفَّين يفصل بينهما شريط أفقي، لعلّه بسبب محدوديّة المساحة المخصصَّة للنّقش أو تقليداً مقتبساً من طريقة النُّقوش الصخريّة المتبعة في فنون بلاد الرافدين، ويظهر فيها الملك المنتصر متماثل مع المشاهد الفنية الرافدينية المنحوتة. كذلك النّقش البارز في (دربند إي كور) الكائن على الحافّة الجنوبيّة لسلسلة جبال قره داغ جنوب غرب مدينة السليمانية في العراق (ينظر: شكل رقم ١٢) وفي الغالب نُسب إلى الملك نرام سين، فقد صوُّر فيه الملك واقفاً على جهة اليسار، واضعاً قدمه على جسد العدوِّ العاري المُضطجع على الأرض أمامه، ماسكا فأسا في يده اليمنى، وفي يده اليسرى صولجاناً وقوس ملكيّ(٤٧). إذ إنَّ الفأس والقوس كانتا من أسلحة المحاربين الأكديين(٤٨). كذلك ملامح الوجوه وملابس الملك (الثَّوب والقبَّعة)، والآلهة في النُّقوش اللولوبية شبيه إلى حد ما النُّقوش الأكدية، فضلاً عن أنَّ النَّصوص والعنوانات المكتوبة على النُّقوش البارزة الخاصَّة باللولبين، قد كُتبت باللغة الأكدية(٤٩).

وثمَّة مشهدُ آخر لنحت بارز يعود للملك نرام سين، يُجسِّد انتصار الملك القوي، له تأثيره الفنّيّ والفكريّ في نقشي أنوبانيني وبيستون لا سيّما وهو في مكان قريب عن هذين النّقشين، تحديداً قرب منطقة على بعد نحو (١٥ميلاً) شرقي سربيل زهاب، ويتضمَّن على نصٍّ كتابيّ أيضاً، ويبدو في المشهد الفنّيّ نرام سين واقفاً يحمل بيده اليُسرى قوساً، وفي اليد الأُخرى خنجراً، واضعاً قدمه اليسرى على صدر عدُوه المُلقى أرضاً، ويوجد أمامه عدوٌ آخر رافع يديه إلى الأعلى؛ مُلتمساً العفو والرحمة من الملك (ينظر: شكل رقم ١٣). ويبدو أنَّ هذين النَّحتين العائدان إلى الملك نُرام سين، قد تركا تأثيرهما في مضمُون نقش بيستون بإظهار الملك المنتصر واضعاً رجله على الأعداء، وحمل القوس في اليد، وحالة الالتماس والتضرّع وطلب الرّحمة، ويبدو أنَّ هاتين المنحوتتان بهذا الحجم وعلى أسطح الأحجار الجبليّة، كانتا مصدر إلهام للملك الأخميني داريوش وفألاً جيّداً له، وهو في طريقه للقضاء على المتمرِّدين، وأن يُخلِّد انتصاراته على الشَّاكلة نفسها(٥٠).

أمَّا عن تأثير مسلة نرام سين في نقش بيستون، تلك المسلَّة التي عُثر عليها في منطقة الشوش، وتتكون من ثلاثة أقسام، العلوي: يوجد فيه رمز الإلهة عشتار (النجمة)، القسم الأوسط، يظهر فيه الملك نرام سين، والقسم الأسفل من جهة اليمين يظهر اعداءه اللولوبيين، وفي الجهة اليسرى صوُّر الجنود الاكديين(٥١). وهو واضع قدمه اليسرى على جثتين من اعدائه، بينما صوُّر بعض من الأعداء ممَّن هم على قيد الحياة رافعو أيديهم، وهم في وضع الانكسار والاستسلام والتّوسّل للإبقاء على حياتهم. وتكمن أهمّيّة (مسلة النّصر)؛ كونها تقليداً وطنيّاً شعبيّاً لتخليد انتصارات الملوك على شكل رسوم منقوشة على الصُّخور، ومن جانب آخر يبدو الأسلوب متعارفاً، ومتفقاً عليه.

وإذا ما قارنا بين منحوتات نرام سين ونقش بيستون، لمعرفة مدى تأثير تلك المنحوتات في النَّقش، إذ يبدو فيهما الكارزما والقوَّة الجسديّة ونشوة النّصر لكل من صورتي الملكين (نرام سين، وداريوش)، ويبدو أنَّ الفنّانين الأخمينيّين اقتبسوا وبشكل مباشر من هذا التِّذكار الأكدي، لا سيّما النّقش البارز في (دربند إي كور)، فمن جهة يوجد تماثل واضح بين النَّقشين، فنقش نرام سين قد نُحت على سطح منطقة حجريّة في أحد الجبال، ويظهر فيه الملك نرام سين يسار هذا النَّقش البارز، وقد صوُّر وهو طويل القامة له عضلات قويَّة، ومنتشٍ بنصره(٥٢)، والغاية وراء نقش هذه المسلّة لتخليد الانتصار، وقد سار الملك داريوش على خطاه، لتخليد انتصاره.

كذلك يبدو إنَّ نقش بيستون ما هو إلا استنساخ للنُّقوش على الصُّخور في منطقة سربيل زهاب مع وجود بعض الاختلافات، ففي نقش انوبانيني وضع الملك قدمه على العدو المضطجع على الأرض وهو عارٍ، ولكن في نقش بيستون وضع الملك قدمه على العدو بينما العدوّ رافعاً يديه يتوسَّل منه المغفرة، في حين يشاهد في لوحة انوبانيني أنَّ الإلهة عشتار تقف، وهي ترتدي تاج الألوهية المقرن(٥٣). والملك يرتدي القبعة والرِّداء، بينما ترتدي الإلهة عشتار فستان من قماش صوفيّ وقبعة مقرنة مشابهة لتصوير الآلهة في النُّقوش الأكدية، والسومرية – الأكدية، كما يمكن مشاهدة بعض الأسلحة خلف كتفي الإلهة.

لذا فالشّكل التّصويريّ للملك المنتصر في نقش بيستون المتمثل بوضع الملك المنتصر قدمه اليسرى على جسد العدو وامساكه بالقوس، وحركة رفع الأيادي من قبل العدوّ، كانت لها سابقة من التَّرميزات المشهورة في العصر الأكدي، وفي نقش أنوبانيني المُشارة إلى الانتصار والغلبة، كذلك في النحت العائد للملك سرجون الأكدي عندما صوُّر مشهد إذلال الأسرى على مسلته.

وهناك تأثيرات رافدينية أخرى في تصوير الملك داريوش في نقش بيستون، فتصوير يد الملك مرفوعة إلى الأعلى هي أحدى السَّمات الفنّيّة البابليّة التي ترمز إلى الاحترام أو الدُّعاء إلى الإلهة، وهذا النوع من التّرميز ما بين الملك والإله الدّاعم لحكومته، يُشاهد كثيراً في المنقوشات الصّخريّة

والألواح في بلاد إيران وبلاد الرافدين، ويُشير إلى عظمة الآلهة التي تعلو حتّى على عظمة الملوك أنفسهم، كذلك في تصوير الملك داريوش وهو يضع قدمه اليسار على جسد الرّجل المضطجع تحته، وهو رجل الدّين كئوماتا الميدي الأصل الذي أعلن تمرده؛ لاستعادة الحكم من الأخمينيين وإعادته إلى الميديين، وقصّته معروفه رواها هيرودت وكتزياس، فضلاً عن تفصيلاتها المذكورة في ذلك النّقش، فقد صوُّر وهو رافع يديه نحو الملك كأنّه يطلب الالتماس والمغفرة مرتدياً اللّباس الفارسيّ(٥٤).

وثمَّة خصائص في الفن الأخميني اُستمدَّت من الفنون الرّافدينيّة، فصوُّر الملك في الألواح المنقوشة باستقامة بشكل أكبر، وأكثر بروزاً في النّقش عن الآخرين، وشغل مكاناً بارزاً في نقش بيستون، إذ نُقش شكل الملك بهيبة كبيرة، وبشكل بارز عن بقية الشّخصيّات في اللّوح وفي ارتفاع يعلو الجميع باستثناء شكل الإله، فصوِّر الأشخاص التسعة أمام الملك داريوش في النّقش وهم مربوطون بالأغلال على ظهورهم، ورُبط بعضهم ببعض من الأعناق، بحبل طويل، بحجم أصغر من حجم الملك بطول (١٧, ١م)، بينما قياس طول الملك في النَّقش (٧٢, ١م) (٥٥). وكان هذا الأسلوب في نقش أشكال الملوك رائجاً في بلاد الرافدين وبلاد وادي النيل، بدليل في لوح نرام سين، وفي النُّقوش الفنّيّة الآشوريّة أيضاً، نُقش شكل الملك أو الحاكم بصورة أكبر من باقي الأفراد الموجودين في المشهد التّصويريّ(٥٦).(ينظر: شكل رقم ١٤)

ويلاحظ في نقش بيستون أنَّ الملك داريوش كان يرتدي على رأسه تاجاً مُرصعاً ومزيّناً بنجوم ثمانية الشّكل تقع داخل دائرة، والرّاجح إنَّها اُقتبست من الملوك الآشوريّين والبابليّين، إذ صوُّروا وهم يرتدون على رؤوسهم قبّعات وعصابات مُزركشة ومزخرفة لكن قبّعاتهم تلك كانت فاقدة الزّخارف وتشبه إلى حدٍّ كبير عِصّابة الرّأس أو العمّة، وهنا يبدو أنّ التّاج المُرصع والمزخرف هو أحد ابتكارات داريوش أو أنّه ارتداه في أثناء تلك المراسيم وهيّأ الاحتفال بالنّصر والقصاص من المتمرّدين، ولكن يجب الاشارة إلى أنّ شكل هذا التّاج لم يكن يُماثل باقي التّيجان التي كان يرتديها باقي ملوك السُّلالة الأخمينيّة. أمّا شعر داريوش فيبدو في اللّوح أنّه منساب وغير مُجعد من الجهة العليا، ومجعّد ومتعرّج من الجهة السُّفلى. ويبدو أنَّ هذه الأوصاف المنقوشة للملك وباقي الأشخاص في اللّوح تعود إلى الشّكل العام للمجتمع في ذلك العصر عن طريقة تصفيف الشَّعر وغيرها(٥٧).

أمّا لحية داريوش فهي طويلة، وبشكل مربّع وأيضاً فيها قسمان مختلفان العلوي يشبه الضَّفيرة وشعر رأسه في جهته السّفلى أما القسم السفلي من الذقن فهو أكثر نعومة وانسيابيّة من العلوي، بالنَّتيجة يبدو أنَّ ملامح الملك داريوش في هذا اللوح أقرب ما تكون مُشابهة لملامح الملوك الآشوريّين (ينظر: شكل رقم ١٥)، إذ تبدو هذه الملامح خاصّة بالملوك الأخمينيّين والآشوريّين آنذاك، فضلاً عن ذلك، هناك كثير من الشّخصيّات قد نُقشت رسومهم بهذا الشّكل بل حتّى الإله، إذ هناك شبه في ملامح

الإله آهوارامزدا مع ملامح الملك داريوش، وهنا يمكن القول: إنّ الأخمينيّين قد اقتبسوا كثيراً من الأساليب الفنّيّة الآشوريّة في تصاميم ألواحهم المنقوشة. وهناك سِمَة أخرى في الفن الأخميني تتمثّل بعدم ظهور الملك في الألواح من غير مرافق، وهذا الأمر متماثل تماماً لأسلوب التّصوير النقشيّ الآشوريّ الذي دائماً ما يظهر فيه رسوم الملوك مع مجموعة من مرافقيهم أو معاونيهم كما في تصوير الملك الآشوريّ في الاثار التي يعود تاريخها ما بين القرن العاشر إلى التاسع قبل الميلاد. كذلك في نقش بيستون يبدو هناك اثنين من الجنود المسلّحين يقفون خلف الملك داريوش يرتدون الزّيّ الفارسيّ، وأحذية بأربطة، ويضعون الأساور في أيديهم، وعلى رأسهم عِصَّابات رأس مزخرفة، وأذقانهم قصيرة نوعاً ما أقصر من لحية داريوش(٥٨). وحجم وشكّل هذان الرجلان المسلّحان متشابهة تقريباً، وأنَّ وجودهم في الجانب الأيسر خلّف الملك جعل هناك توازناً بصريّاً في المشهد التصويّريّ، الشّخص الأول يمسك بيده اليمنى قوس ويضع يده اليسرى أمام صدره، ويلبس جعبة السّهام على كتفه الأيسر، والشّخص الثاني يمسك رمحا بكلتا يديه تتعامد نهاية الرُّمح مع ساقه الأماميّة، ويبدو أنّ هذين الشَّخصين كانا من كبار قادة داريوش، ونظراً إلى الأسلحة التي يحملانها في أيديهما، يبدو أنهم من قادة رماة السِّهام والمُشاة، أحدهما قائد سلاح السهام، والآخر قائد المشاة(٥٩)، وهذا الشّكل الفنّيّ الذّي يُصوِّر فيه رجال مسلّحين خلف الملك هو من الأساليب التي كانت رائجة في المنقوشات الآشوريّة (ينظر: شكل رقم ١٤). وعلى الرّغم من أنَّ هذا الأسلوب الفنّيّ قد اُقتبسه الفن الأخميني، إلّا أنّ شكل الرّجل صاحب الرُّمح هو من مختصّات الفن الأخميني حصراً التي تتكرّر مراراً مع بعض الاختلافات البسيطة في نقوش الجنود في نقوش الشّوش، ونقوش تخت جمشيد في طريقة امساك الرّمح المميّزة.

وقد تضمنت أشكال الأشخاص الأربعة (داريوش وكئوماتا والحارسين المسلحين) في نقش بيستون تفصيلات دقيقة لا سيّما الثوب الذي يلبسه كئوماتا بما فيه من جزئيّات دقيقة، إذ إنّه من الأزياء الفارسيّة القديمة بتصميمه المتعدّد الطّبقات والمبرشم والفضفاض وأكمامه الطّويلة وطيّاته المنتظمة، وهو زيّ مُستحدث لم يُشاهد في الأزياء التي كان يرتديها الفُرس في النُّقوش التي سبقت العصر الأخميني، ربَّما اقتبسه من الأقوام الميدية، وفرض ارتدائه على جميع موظفي بلاطه، أو ربَّما هو تصميم عيلامي، إذ ظهر في نقوش تخت جمشيد لباساً يرتديه العيلاميين في المشاهد المنقوشة في تلك النُّقوش(٦٠). على أيَّة حالٍ، كانت تلك الملابس من الزّيّ الرسمي الحكوميّ في العصر الأخميني. ويمكن مشاهدتها في كثير من الرُّسوم المنقوشة من آثار هذا العصر، ويُعدّ من خصائصه. كذلك شُوهد في النُّقوش التّصويريّة عند العيلاميين والآشوريّين، مِمّا يدل على أنّ الأخمينيّين اقتبسوا الفكرة الفنّيّة من أولئك، وجسَّدوها بأسلوبٍ جديدٍ ورائع، وأنَّ ذلك التّقليد والتّكرار في الأسلوب، فضلاً عن اللّمسات الفارسيّة من ناحية الأشكال والملابس، يجعل المتتبع لا يتردَّد في إدراج هذه الفنون من ضمن الفنون

الأخمينيّة والابتكارات الفارسيّة، فضلاً عن وجود الرموز التي هي فارسية بحتة مثل وجود شكل الإله آهورامزدا، والجنود المدجَّجين بالسّلاح الفارسيّ[٦١].

وهناك عناصر مُتماثلة بل مُشتركة بين مشاهد نقشي بيستون وانوبانيني، مُتأتية من تأثّر النّقش الأول بموضوعة النّقش الثاني، فمن جُملة أوجه ذلك التَّماثل: إمساك الملك في كلتيهما بالقوس، دلالةً على النّصر، وأيضاً وضع الملك رجله على جسد العدوّ دلالة على إخضاعه وإنهاء تمرده، وشكل الأسرى المقيدين، ووجُود رمز الإله السّاند للملك، وإهداء الحلقة الملكيّة رمز السُّلطة من قبل الإله إلى الملك، أما الاختلافات فهي فضلاً عن أنَّ نقش انوبانيني كان على صفّين من اللّوح واحداً فوق الآخر إلّا أنّه لا وجود لأشخاص مُسلّحين يقفون خلف الملك.

وتبدو التَّأثيرات واضحة أيضاً عندما صوُّر في كلا النّقشين (بيستون وانوبانيني) شكل الملك المنتصر في الجهة اليسرى من المشهد، وهو يوجّه وجهُه إلى جهة اليمين، وقد وضع قَدمَه فوق جسد العدوِّ المهزوم المستلقي على الأرض أمامه. ولكن يبدو شكل داريوش أكثر عَظمَةً وبرُوزاً مُوازنةً مع انوبانيني في نقشه، إذ نُقش شكل جسد داريوش أكبر حجماً من بقية الأفراد في المشهد، وبرز واضحاً في المشهد، بينما يقف الملك أنوبانييني إلى جانب الإلهة عشتار، وقد ارتدى زياً سومرياً – أكدياً، والجزء العلوي من جسده عارٍ من الملابسِ، بينما الملك داريوش أرتدى الزّيّ الفارسيّ الكامل مع التّاج الفارسيّ المُرصع على الرّغم من أنّ شمائل داريوش كانت مُستوحاة من أسلوب الألواح الآشوريّة. وكانت لحيتيَّ كِلا الملكين (داريوش وانوبانييني) أطول من باقي أذقان الموجودين في المشهد، ولها جزّأن، جزءاً مجعداً، والجزء الآخر منساب. وكان الذّقن الطويل المُكون من الجزأينِ في شكل داريوش أكثر هيبة وعظمة.

ويبدو التأثر واضحاً أيضاً في طريقة أمساك القوس، التي ترمز للنّصر والغلبة على الأعداء، فكان انوبانيني يحمل بيده اليُسرى قوساً رافعاً إيّاه أمام صدره على الطّريقة الأكديّة على غرارِ شكل نرام سين، أمّا اليد اليسرى لـــ(داريوش) فقد وضعها فوق رأس القوس على ساقه الأمامية، وأن طريقة أمساك داريوش للقوس مشابهة لتلك الطّريقة الموجودة في الألواح الآشوريّة المنقوشة مع اختلاف أنّ داريوش قد وضع قوسه على ساقه الأماميّة، بينما في الألواح الآشوريّة كان القوس نحو الجسد، وتتكرّر مثل هذه المشاهد التّصويريّة التي تُشير إلى النّصر والغلبة في النُّقوش على ضريحه أيضاً. وأن طريقة رفع داريوش ليده هي إشارة إلى الارتباط القُدسي مع الإله آهورامزدا، الذي ارتقى بالملك ليكون نائباً عن الإله على الأرض، بينما هذا التّرميز لم يكُن رائجاً عند الملوك اللولوبيين، إذ تُشَاهد اليد اليمنى لـــ(أنوبانيني) وهو متكئ على نوع من السّلاح الأكدي.

ثالثاً: تصوير الأسرى

يقف أمَام الملك داريوش في نقش بيستون في الجانب الآخر من المشهد، تسعة من الأسرى المتمرّدين، وهم مُقيدو الأيادي، واقفين بصف واحدٍ، وقد ربطت رقابهم بحبل يصل الواحد منهم بالآخر، وقامة كُلّ هؤلاء الأفراد أقصر بدنيّاً وأصغر من قامة الملك وجسده، وكُل واحدٍ منهم يرتدي الزّيّ الرسمي للمنطقة التي كان يسكُن فيها(٦٢). كما أشرنا سابقاً أنّ الألّواح المنقوشة في بلاد الرّافدين المشابهة لهذا اللوح، كان الأسرى فيها يقفون بين يدي الملك عُراة من غير ملابس، وهم مقيّدون، وقد كان هذا الأسلوب في التصوير الرمزيّ شائعاً في مصر أيضاً آنذاك، إذ كان أسرى المصريّين يرتدون الملابس، ولم يعمدوا قطعاً إلى تجريدهم منها على غير أقرانهم في بلاد الرّافدين، وكانت تلك الملابس والزّيّ الذي يرتديه الأسير تعبير رمزي عن انتمائه الوطنيّ إلى هذه الأمة أو تلك حتّى الأسرى من الدول الأجنبيّة كانوا يرتدون أزياءهم الوطنية الخاصّة ببلدانهم، ففي حضارة مصر وقبل ظهور الفن الأخميني صُوّر الملك وهو مُسيطر، وأعلى من كُلّ الأشخاص الآخرين، ويبدون الأعداء في حالة انكسار، مهزومين وأيديهم مُقيدة أو أموات، وأحياناً صُوُّروا وهُم في وضع الانحناء أشبه بالقوس المصري(٦٣)، ومن الشّواهد أيضاً، الأحجار على السطح الخارجي لمعبد أبو سمبل في النّوبة يعود إلى عهد الملك رمسيس الثاني سنة (١٢٠٠ق.م)، يصوُّر معركة وقعت في السنوات الأولى من عهده، يظهر فيها الملك مع أحد القادة اللوبيين(٦٤). ويظهر في المشهد الفرعون قوياً وجسمه أكبر من عدوّه الليبي، وتظهر قَدَم الملك اليُمنى فوق رأس واحداً من الأعداء الأموات، وقدَمهُ اليُسرى ضاغطة على ركبة الميّت، وصوُّر الملك في المشهد كامل الجسم، ويبدو في حالة غلبة ونصر، واختيرت مثل هذه المشاهد، لإظهار قوّة النّظام الملكيّ وعظمته(٦٥)، ومن أمثلة ذلك أيضاً اللّوحة الجداريّة في معبد رمسيس الثاني في بيت الوالي الذي كان أحد أمراء مصر، إذ نقش فيها أربعة أسرى أجانب، شمائلهم مُختلفة، ويرتدون ملابس وأزياء تختلف عن أحدهم الآخر، وأيديهم مُقيدة بالحبال ورقابهم مربوطة بحبلٍ طويل يربط أحدُهم بالآخر، وهُم في وضع الرُّكوع أمام الفرعون، والفرعون قابض على شعر أحدهم بيده(٦٦). (ينظر: شكل١٦). وهذه المشاهد من الفنون المصريّة التي تُجسّد الأعداء وهُم قتلى وأسرى، وشكل الملك وعظمته، نجد صدى تكرار تماثلها وتأثيرها في نقش بيستون بالتعامل مع الأسرى وإذلال القتلى المتمرّدين.

ويبدو تأثير مسلة نرام سين في كيفية تصوير وضع الأعداء وانهزامهم، والتّعامل مع الأسرى في الموضوع نفسه في نقش بيستون، ففي المسلّة صوُّر الملك نرام سين وهو يتقصد إذلال أعدائه بوضع أحد أقدامه على صدر أحد الجنود الأعداء، في الوقت الذي يظهر فيه الجنود الأعداء في وضع ذليل، وقد التجئوا إلى أطراف أحد الجبال، وتحديداً أمام نرام سين صوُّر جسد جندي من الأعداء،

يلتمس الرَّحمة من نرام سين، ويبدو أنَّ تلك الأفكار في التّعامل مع الأعداء والأسرى قد استوحاها داريوش في نقشه، وكأنّها صدى لِمَا نُقش على مسلة نرام سين.

وفي الرّجوع إلى نقش انوبانيني، يظهر في الصّف السفلي ستة أسرى وهم عراة يضطجعون على الأرض تحت أقدام انوبانيني وأيديهم مربوطة، وهم جالسون في صفٍّ واحدٍ أحدُهم يلي الآخر، وأنَّ تصوير أجساد هؤلاء الأسرى جاء من منظور التّصغير، إذ صوُّروا وهم أصغر حجماً من أسرى الصّف العلوي وملابس الأسرى هي غطاء الرّأس أو القبَّعات فقط لا غير، ومن بينهم الأشخاص التّسعة في اللّوحة، ثمانية منهم تعتمر القبّعات السومريّة – الأكديّة، وواحد مختلف قليلا عنهم، إذ يرتدي قبعة مشابهة إلى تلك التي وجدت في آثار النُّقوش العائدة إلى الألفية الأولى قبل الميلاد والمختصّة بالميديين ومن بعدهم الفُرس(٦٧). وهذا النّوع من القبّعات أيضاً تمت مشاهدته في النُّقوش الأخمينيّة التي كانت تُشير إلى أشكال أكابر القوم، والجنود الفرس وهُم يرتدونها على رؤوسهم.

وإذا ما قارنا بين نقشي انوبانيني وبيستون، نلاحظ التّماثل في شكل العدو المستلقي على الأرض، الأسرى المقيّدون في الصّف. أمّا أوجه الاختلاف، فيظهر في تجريد الملابس وصغر حجم الأجساد وعلامات التّحقير، والإذلال، وعدم التّنسيق الشكلي، وعدم معرفة الهوية، وتنوع اللّباس والزّيّ كُلها من خصائص أشكال أسرى لوّح انوبانيني التي تختلف عن أشكال أسرى لوّح بيستون.

ويبدو أنَّ الشّخص الأول في الصف السفلي من نقشي انوبانيني، والذي أُضيف لاحقاً إلى اللّوح هو الملك أو الأمير (حوري)، إذ إنَّ اسمه محفور على ذراعه في الشكل المنقوش(٦٨). كذلك منقوش على ذراع أسير العدوّ المضطجع تحت قدَميّ انوبانيني اسم ذلك الشّخص، وأنَّ نقش اسميّ هذان الشّخصان يدل على إنّهما من الشّخصيات المهمة في القصة(٦٩). ولكن لم يُشر إلى عرقهما أو أصلهما .

إنَّ الرُّسوم المنقوشة في المشاهد الفنيّة التي تُشير إلى أسرى العدوّ المهزوم، كانت من مختصات الفنون القديمة لبلاد الرّافدين، فهذه النّماذج توجد في مسلة النُّسور، ومسلة نرام سين التي تحتوي على صور لرضوخ الأعداء المهزومين، وتصويرهم بأحجام صغيرة، وأجساد عارية من باب التّحقير. فضلاً عن ذلك ففي الألّواح السومرية والأكدية يرمز إلى الأعداء في كثير من الأحيان بشكل أسرى عُراة واقفين بالصّفّ واحداً يلي الآخر، وأيديهم مربوطة بالقيود. كذلك ما صوُّر على الوجه الأماميّ من مسلة الملك الآشوريّ شمشي – أدد الأول (١٨١٣- ١٧٨١ق.م) الملك وهو يطأ بقدمه اليسرى فوق جسد أحد الأعداء المدحورين، الذي يظهر على هذا الوجه، وقد سقط على الأرض متكأً بيده اليمنى، ورافعاً الأخرى نحو رأسه(٧٠). وإذا ما قارنا تلك المشاهد مع ما صوُّر في نقش بيستون، نجدها تتماثل تماماً مع مشهد تعامل داريوش مع أحد المتمرّدين المندحرين (كئوماتا)، حينما وضع قدمه على جسده، ورافعاً يديه في إشارة إلى طلب العفو من داريوش والرحمة أو للخوف منه والإذعان إليه.

ومن الأمور الملفتة للنّظر أنّ كُلّ الأسرى في نقش أنوبانيني، حفاة الأقدام باستثناء الملك كان يرتدي الحذاء في قدميه، وهو يقف شامخاً بلحيته الطّويلة، والأطّول من اذقان الأسرى، وتتكون من جزئيّين، الجزء السفلي فيها أكثر نعومة من العلوي، وذلك كان مطابقا لأسلوب التّصوير في مسلة نرام سين التي تعود إلى سلالة أور الثالثة، وأنَّ أسلوب نقش اذقان الملوك بهذا الشّكل هو من صفّات الفن الأكدي، وفنّون سلالة أور الثالثة وأيضاً في العصور التي تلت في بلاد الرّافدين، إذ إنّ أغلب النُّقوش التّصويريّة للملوك في هذه المنطقة تحتوي على ذقن طويل له جزئيّين مثل ملوك آشور .

وقد صوُّروا الأسرى بشكل أصغر، وبمقطع عرضي من باب التّصغير والتّحقير، وهنا تجدر الإشارة إلى فنون النّقش الزّخرفيّ والتّصوير البشريّ في بلاد الرّافدين، كان يُصوّر الشّخص ذو المكانة العُليا أو الشّخص المنتصر بجسد ضخم وأكتاف عريضة لتمييزه عن باقي الموجودين في التّصوير، كذلك تنقش رسوم الآلهة في المنطقة العليا من اللّوح، تعبيراً عن مكانتهم العليا. أمّا وضع القدم على جسد العدوّ وهو مُضطجع تحت أقدام الشّخص المنتصر، فهو ترمز للانتصار والقدرة وتحقير الأعداء، وعلى الرغم من التّشابه والتّأثير الفنّيّ لبلاد الرافدين في نقشيّ انوبانيني وبيستون من ناحية الخصائص البصريّة لم يشاهد قبل تاريخ هذا اللّوح المنقوش ما يُشبهه من ناحية التّصميم العام والصُّور القصصيّة المنقوشة.

وفي العودة إلى تصوير الأسرى في نقش بيستون، توخّى الفنّان من نقش تفصيلات أشكال الأسرى؛ كان للتّعبير عن انتمائهم، والتّأكيد على أصولهم وأعراقهم ومناطقهم، إذ كانوا كُلّ الأسرى التّسعة بكامل لباسهم، باختلاف أنّ الأسرى الثمانية الأوائل كانوا لا يرتدون القبّعات، وهؤلاء هم قادة التمرد والانقلاب الذي حصل في السنة الأولى من عهد الملك داريوش في عدة مناطق من الدولة الأخمينّية(٧١). ونُقش شكل الأسير الأخير في الصّف الأخير بقامة أطول بقليل من البقية، ويرتدي قبعة مدببة تعود إلى الزّيّ الذي كان متعارفا في منطقة اسكونخا (اسكونخه)، ويبدو أنّه قائد طائفة السّكائيين، الذي أُضيف إلى النّقش فيما بعد على الرّغم من أنَّ التّمرُّد حدث في عام ٥١٩ ق. م.

وتوخّى الفنان إيضاحه في نقش بيستون، أنّ صف الأسرى قد ضمّ كُلّ المتمرّدين الّذين طالبوا بانتزاع العرش من الأخمينيين بأزيائهم المحلية ؛ لكي يتم التعرف عليهم، وجاء تسلسل وُقوفهم طبقاً للتّسلسل الزَّمنيّ لانقلاباتهم وأوقات تمردهم(٧٢). وللتّوضيح أكثر، نُقش فوق رأس كُلّ أسير واقف في الصّف، اسمه واسم منطقته والمكان الذي قام بالتّمرد فيه حتّى كئوماتا المضطجع على الأرض تحت أقدام الملك أيضاً نقش فوقه اسمه وباقي التّفصيلات(٧٣).

إنّ أشكال الأسرى في نقش بيستون تكون متشابهة نوعاً ما، ولكن الملاحظ من تقاسيم وجوههم، لا تبدو عليهم آثار الندم أو الخضوع أو الخوف من العقاب الصارم، كما أُشير إليه في بنود

النّقش من أنَّ مصير هؤلاء التّعذيب القاسي والإعدام ببطيء، ولكن في أشكالهم المنقوشة في اللوح لا توجد آثار تعذيب أو نزف دماء أو إنهاك جسدي جراء العنف المستعمل ضدّهم، وهنا يتبادر لنا سؤال مفاده، لماذا طرح مصممو النّقش صورة الأسرى بهذا الشكل، بينما في بنود النّقش المكتوبة ما يشير إلى وجود تعذيب وعنف وتنكيل حتى الموت[٧٤]؟ الجواب: إن عدم عرض أساليب العنف وانتهاك حرمة الأسرى بتجريدهم من ملابسهم، هي أحد خصائص الفن التّصويريّ الأخميني، إذ إنّ اعمالهم التّصويريّة والتّرميزيّة كانت تتماشى وايدلوجيّة الدّولة، فالرّوح البصريّة حاضرة في اللّوح التي تُشير إلى عظمة الملك واقتداره وتمكّنه من أعدائه من غير الالتفات إلى جانب العنف والتّنكيل، لأنّ ذلك النّقش سيخلّدهم، ويقدّم انطباع، إنّهم مع مبدأ السّلام واحترام حقوق الإنسان الذي هو من أولويّات دولتهم التي صوروها في آثارهم وعرضوها على الشعوب والقبائل الأخرى. على هذا الأساس، كان قادة الأقوام المهزومة في لوح بيستون صوُّروا وهم بكامل أزيائهم حتّى الأحذية، ولا تظهر عليهم أيّ أعمال عُنف أو علامات إهانة وتحقير لهم ما عدا تصوير وضعية رجل الدّين المتمرد كئوماتا الذي نقش وهو ملقى على الأرض تحت أقدام الملك داريوش، وهذا التّرميز هو إشارة إلى الاقتدار والغلبة التي كان الملك يتمتع بها والوضعيّة المهزومة لخصمه. أمَّا ما وضع من حبال ربطت بها الأيادي وربطت بها رقاب الأسرى، فهذا تقليد فنّي رائج في النُّقوش والألّواح الآشوريّة والمصريّة، وهو ترميز إلى سيطرة الدّولة على تحرّكات المتمرّدين وإخماد تمرّداتهم ووقوعهم في قبضتها.

وتوخى داريوش من أنّ نقش بيستون الصخري الذي نُصب على قارعة الطريق الرئيس، ومحط لأنظار القوافل العابرة من هناك، كان دعاية أبلاغيّة إلى كُلّ مُشاهد، يتطلّع إلى المستوى الفنّيّ العالي الذي وصل إليه الشّعب الأخميني من جهة وإلى عظمة واقتدار ملوك تلك الحكومة من جهة أخرى[٧٥]. وهو نوع من الرّسائل الدعائيّة التي عمد ملوك الدّولة الأخمينيّة تقديمها إلى الأقوام التي كانت تحت سيطرتهم وإلى الأقوام الخارجيّة الأخرى، بأنّهم مقتدرون ومتمكّنون على أعدائهم، وأنَّ كُلّ من يحاول التّمرّد على حكومتهم، فسيكون مصيره، مصير هؤلاء الّذين نقشت أشكالهم في اللّوح .

الخاتمة

ثمَّة تأثيرات فنيّة وفكرية ومعتقداتيّة من نقوش شرق متوسّطيّة قديمة ومنحوتاتهم نلمسهَا بِوضوح في نقش بِيستون، تتمثّل في تصوير الآلهة بالتّجسيم البشريّ أو برموز دالة عليها، وتجسيد معتقد مفاده أنّ الإله واهب النّصر، وصوُّر حجم الإله أكبر من بقيّة الأشخاص في النّقش، كذلك تجسيد معتقد التّفويض الإلهيّ المتمثّل بالحلقة الملكيّة التي تُمنح للملك، وهي معتقد رافديني بامتياز، فضلاً عن تجسيد صورة الإله في أعلى المشهد. واقتبسوا فكرة القرص المُجنَّح التي لها بديات مصرية، وإضافات رافدينيّة، انتقلت بتأثّرهم بالقرص المُجنح الآشوريّ.

ومن جُملة أوجه ذلك التَّماثل والتأثّر التي تبدو واضحة في نقش بيستون، تصوير الملك المنتصر التي تتمثّل بإمساك الملك بالقوس، الدّال على النّصر، والغلبة على الأعداء، وأيضاً وضع الملك رجله على جسد العدوّ؛ دلالة على إخضاعه وإنهاء تمرده، ووجُود رمز الإله السّاند للملك، وإهداء الحلقة الملكيّة التي هي رمز السُّلطة من قبل الإله إلى الملك، فضلاً عن تصوير الملك أكبر حجماً من بقيّة الأشخاص في المشهد.

وتمثلت التّأثيرات فيما يخص تصوير الأسرى في نقش بيستون، فهناك تماثل إلى حدٍّ كبير مع مشهد ربط الأسرى، مع بعض الاختلافات في تعلّيم الأسرى، وهذا مُاخوذ من التّعريف بالمتمرّدين وجنسيّاتهم؛ لإيصال رسالة سياسيّة ودعائيّة للأمم الأخرى، ستنالون المصير نفسه في حالة التَّمرُّد، والخروج عن طاعة الدُّولة. كذلك صورة وضع الملك قدمه على جسد المهزومين، ورفع اليد من قبل العدو المنكسر في إشارة إلى طلب العفو والرّحمة من الملك المنتصر أو للخوف والإذعان والاستسلام.

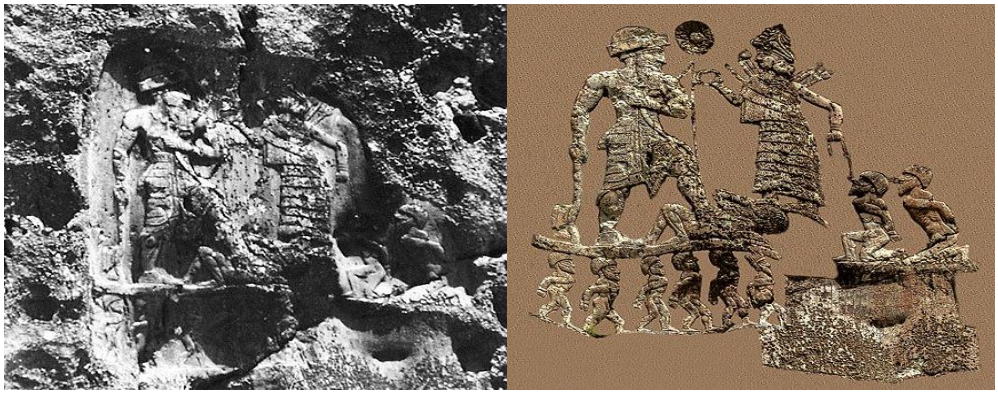
فضلاً عن التأثيرات الرافدينية والمصرية بيد أنَّ أكثر التّأثيرات وضوحاً في نقش بيستون كانت مع لوح انوبانيني، أهمُّها الشّكل الرمزي للملك المنتصر الذي يُمسك القوس بيده، ويضع قدمه على جسد العدوّ المهزوم المستلقي أمامه على الأرض، وإعطاء الإله الدّاعم للملك المنتصر الحلقة الملكيّة للملك التي ترمز إلى إسناده ودعمه، وهذا التّماثل الرمزي كان شائعاً في فنون الأمم الأخرى لا سيّما المجاورة لإيران منها، وهو ناتج من قاعدة فنيّة كانت مُتبعة آنذاك.

وعلى الرّغم من وجود المتماثلات بين نقشي انوبانيني وبيستون، إلّا أنّ هذا لا يعني أنَّ لوّح بيستون هو تقليد صرف من لوّح انوبانيني، وإنّما هو أسلوب مُتبع ومُحدَث يتماشى مع الأسلوب الفنّيّ الاخمينيّ، وعرض الدّعايات البطوليّة للملك داريوش.

الملاحق

(شكل رقم١) نقش بيستون

ژان پرو ، داریوش، شاه بزرگ ، ت: خشایار بهاری ، تهران: ١٣٩٦ ، ص ٩٩



شكل رقم (٢) نقش أنوبانيني

رغدعبد القادرعباس محمد,العصر الاكدي معطياته الحضارية والفنية,رسالة ماجستير غير منشورة,كلية الاداب ,جامعة (بغداد:١٩٩٦),ص٣١١

شكل رقم (٣)

مسلة النسور

في الوجه الآخر منها يظهر الإله ننكرسو ماسكاً الأسرى بما يشبه الشبكة اندري بارو,سومر فنونها وحضارتها,ترجمة:عيسى سلمان,وسليم طه التكريتي,(بغداد:١٩٧٧),ص١٨٥

شكل رقم (٤) مشهد الإله ننار وهو يُقدّم الحلقة الملكية للملك أور- نمو

بارو,المصدر السابق,ص٢٨٣

شكل رقم (٥) القرص المجنح الآشوري

أية طارق مظلوم،تاثير الفنون الاشورية والبابلية الحديثة في الفنون الايرانية القديمة،رسالة ماجستير غيرمنشورة كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد:١٩٩٩،ص١٢٧

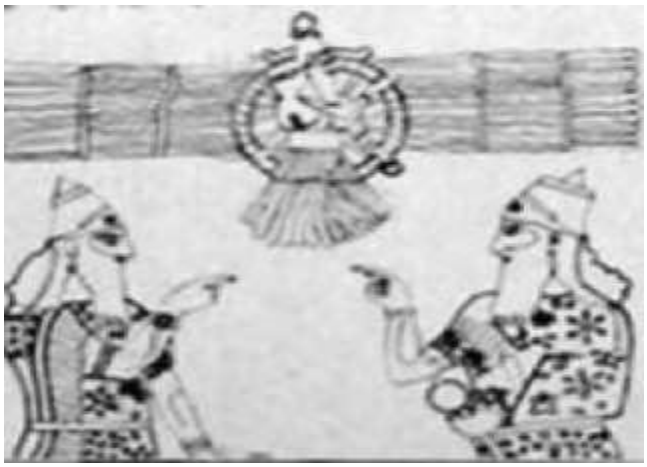
شكل رقم (٦)

مشهد الملك آشور ناصر بال الثاني ماسكا القوس بيد ورافع الأخرى تجاه الإله آشور

ثروت عكاشة،تاريخ الفن ,الفن العراقي القديم،(بيروت:د/ت),ص٣٧٧

شكل رقم (٧) جعبة السهام من لرستان

سودآور، ابوالعال ، فره ای‌زدی. چاپ اول، تهران: مى‌رک، ١٣٨٣هــ ش ، ص ١٨٤

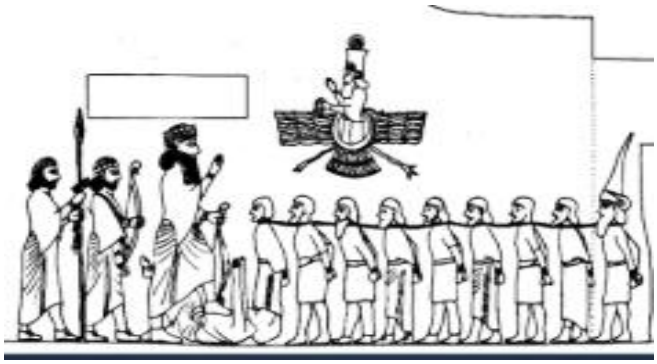


شكل رقم (٨) رسم تخطيطي للوح شلمنصر الثالث

J.Black,A.,Green,Gods Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia,(London:1992),p.177

شكل رقم (٩) ختم بابلي

(سودآور، أبو العال ، فره ای‌زدی، چاپ اول، تهران: مەرک، ١٣٨٣ هــ ش، ص ١٨٤)



شكل رقم (١٠)

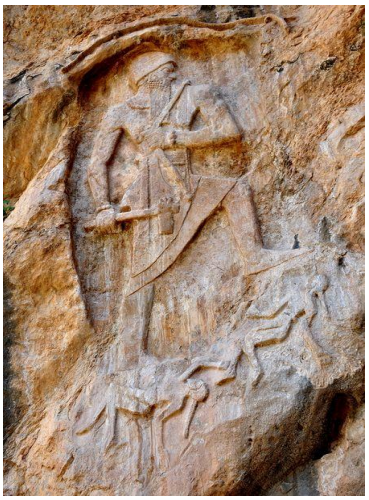
علاقة بين النجمة الثمانية التي نُقشت على شكل الإله آهوارامزدا وعلى مثيلتها التي نقشت على شكل الملك داريوش

ژان پرو ، همان ماخذ ، ص ٩٤

شكل رقم (١١)

مسلة النصر لـــ (نرام سين)

Kim. B. SsarahB..Yelena..R.Edith W. Watts, Art of the Ancient Near East , (New York , 2010) , P.36 .



شكل رقم (١٢)

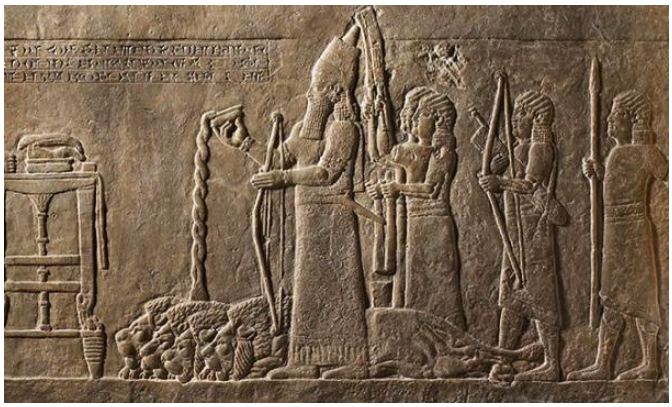
منحوتة في دربند إي كور تُنسب إلى الملك نرام سين يطأ بقدمه أحد الأعداء

Edrnonds, C.J.,Two Ancient Monument in Southern Kurdistan , JSTOR , vol .65 no.1 , (1925) , P.64 .

شكل رقم : ١٣

نقش صخري قرب منطقة على بعد(١٥ميل) شرقي سربيل زهاب

حسن باشا,الفنون القديمة في بلاد الرافدين,(بيروت:٢٠٠٠),ص١٥٥



شكل رقم (١٤)

جزء من نقش اللوح الآشوري – المتحف البريطاني

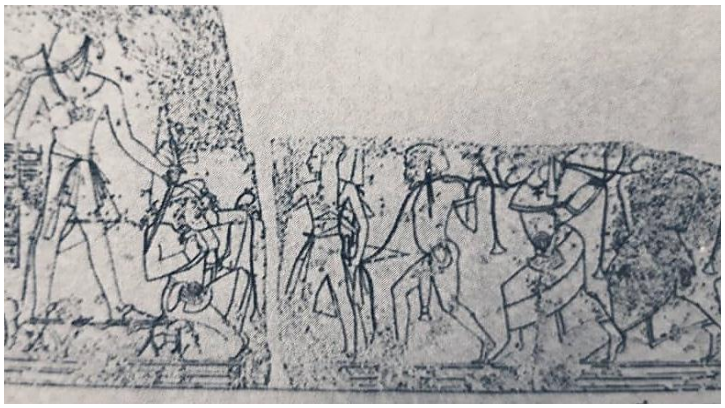
T.A,MADHLOOM,The Chronology Of Assyrian Art,(London:1970),

PLATE XXXIX

(شكل رقم: ١٥)

في اليمين صورة داريوش في لوح بيستون، ويسار الشكل صورة آشور بانيبال في لوح آشور، ويظهر تشابه الملامح (المتحف البريطاني)

ژان پرو ، همان ماخذ ، ص ٩٣



(شكل رقم١٦)

تصميم رسم أسرى الملك المصري رمسيس الثاني في لوح بيت الوالي المنقوش (كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ٣٨٠)

الهوامش والمصادر

(١) سلحشور، علی اصغر، بررسی و تحلیل نقش برجسته های هخامنشی در ایران از دیدگاه اتنوماتمدیک و شمایل شناسی. پایان نامه کارشناسی ارشد، باستان شناسی. اصفهان:دانشگاه هنراصفهان، ١٣٩٣هـ . ش، ص ٣١.

(٢) کخ، هایدماری، از زبان داریوش، از زبان داریوش. ترجمه پرویز رجبی، چاپ دوم، تهران:کارنگ، ١٣٧٦ هـ. ش ص١٩.

(3) Kent، R.G. Old Persian, Grammar، Texts, Lexicon, American Oriental Society. Second edition, New Haven, Connecticut,(1953).p.190.

(٤) پیر لوکوک، کتیبه های هخامنشی. ترجمه: نازیلا خلخالي، چ٢ ، انتشارات فرزان روز ،تهران ،١٣٨٦هـ. ش، ص٨٦.

(٥) ديودور سيسيلي، ايران وشرق باستان در كتابخانه تاريخي، ترجمه: حميد بيكس شوركايي واسماعيل سنگاري، انتشارات جامي ،تهران، ١٣٨٤هـ. ش، ص١٢٤.

(٦) احمد بن محمد ابن الفقيه، البلدان، ترجمه: ح. مسعود، انتشارات بنياد فرهنك ايران، تهران،١٣٤٩هـ.ش، ص٨٩ و١٩٦؛ محمد بن حوقل، صورة الأرض،ج٢، دار الصادر، بيروت، ١٩٣٨، ص٣٥٩.

(٧) يزف فيزهوفر، فارس القديمة ٥٥٠ق.م - ٦٥٠م، التاريخ – الحضارة – العبادات- الإدارة- المجتمع – الاقتصاد- الجيش، ترجمة : محمد جديد، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩م، ص ٣٦- ص٣٧.

(8) Cochell، trevor . D ،An interpretation of Isaiah 6 : 1-5 in response to the art and ideology of achaemenid empire . Ph .D Diss. Faculty of Baylor university 2008 , p . 89 .

(٩) يزف فيزهوفر، فارس القديمة ، ص ٣٦ . وينظر: بير بريانت، موسوعة تاريخ الإمبراطورية الفارسية من قورش إلى الإسكندر، ترجمة بيتر تي دانيلز، بحيرة وينونا، إنديانا ايزنبراونز، الدار العربية للموسوعات، (بيروت،٢٠١٢م)، ج١، ص٢٩٨ وما بعدها.

(١٠) اکبرزاده، داریوش و یحیی نژاد، آرزو، کتیبه بیستون. چاپ اول، تهران: نقش هستی، ١٣٨٥هـ ش، ص ١٥٣.

(١١) أقدم أثر تاريخي من نوع الصخور المنقوشة المكتشفة لحد الآن في إيران هي صخرة انوبانيني المنقوشة ٢٠٠٠ قبل الميلاد التي تعود لملك اللولوبيين يقع هذا الأثر التاريخي قرب مدينة سربيل زهاب على صخرة مرتفعة بارتفاع ستة عشر متراً بالقرب من الطريق الرئيس المعروف بطريق خراسان الكبير، وقد كان لهذا الطريق أهمية ستراتيجية في الزمن القديم إذ يقوم بربط التنقل بين الأقوام الساكنة في زاكروس الوسطى والساكنة في وادي بلاد الرافدين، ينظر: ذیکنامی، کمال الدین و میرقادری، امین سرنخ های جدید از

روی‌دادهای تاریخی در سرپل ذهاب در اواخرهزاره سوم ق.م. با نگاهی به نقش برجسته آنوبانی نی. پژوهش های ای‌رانشناسی، سال هشتم (۲)، ۱۳۹۷هـ.ش، ص ۱۳۰.

(١٢) سكن اللولوبيون في الألفية الثالثة قبل الميلاد اجزاءً واسعة من جبال وسفوح إلى الغرب من إيران في المنطقة الممتدة من ديالى حتى بحيرة آرومية واطرافها، وكانوا قبائل جبلية سيطرت على طرق القوافل التجارية المارة من طرق تلك الأراضي. فضلاً عن ذلك كانت هذه الأقوام تعمل في مجال التجارة مع المناطق الشرقية وبسبب هذه الرحلات التجارية تأثروا بشدة بثقافة تلك المناطق وثقافة بلاد الرافدين، ينظر: کخ، هاى‌دمارى، از زبان داريوش، ص١٩.

(13) Edzard, D.o (1973). Zwei Inschriften am Felsen von Sar-i-Pul-i-Zohab: Anubanini 1 und 2. Archiv Für Orientforschung, 1973, P: 74.

(١٤) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی. ترجمه علی بهادری، چاپ اول، تهران:دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۷هـ . ش، صفحات: ۱، ۴، ۳۰۷.

(١٥) موسوی، مهرزاد، جستاری در پی‌شی‌نه هنر هخامنشی. چاپ اول، شی‌راز: رخشی‌د.، ۱۳۹۰هـ . ش، ۱۹.

(١٦) ناصر جديدي ومريم حسن پور، علل كزينش محل كتيبة بيستون از سوي داريوش بزرك، فصلنامه علمي – بزوهشي تاريخ اسلام وايران ، دانشكاه الزهرا(س)، سال بيست وششم، دوره جديد شماره ۳۰، بيابي۱۲۰، تابستان ۱۳۹۵هـ . ش ، ص۱۳۰.

(١٧) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ۲۰۳.

(١٨) ملک زاده، فرخ بررسی تاریخ وهنرگوتی‌ان و لولوبی‌ان. بررسی های تاریخی، سال سوم (۶)،۱۳۴۷هـ. ش، ص۵۶-ص۵۹.

(١٩) ورتگات، آنتوان، هنر بی‌ن النهری‌ن باستان. ترجمه زهرا باستی و حمی‌د صراف، چاپ اول، تهران: سمت، ۱۳۷۷هـ . ش، ص ۲۸، ص۸۰.

(٢٠) لويد، سيتون، فن الشرق الأدنى القديم، ترجمة: محمد درويش، بغداد ۱۹۸۸، ص۹۸.

(٢١) واندنبرگ، لوی‌ی، نقش برجسته های صخره ای ای‌ران باستان، ص۱۲۲.

(٢٢) هاله عبد الكريم سليمان كرموش الراوي، المسلات الملكية في العراق القجيم دراسة تاريخية- فنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب/ جامعة الموصل، ۲۰۰۳م، ص۹۲.

(٢٣) مورتگات، آنتوان، هنر بی‌ن النهری‌ن باستان، زهرا باستی، محمدرحی‌م صراف، جودی‌ت فی‌لسون، ناشر: سمت،۱۳۷۷هـ. ش، ص۱۰۰.

(٢٤) پارو، آندره، سومر و اکد. ترجمه محمد رحی‌م صراف و منی‌ژه ابکائی، چاپ اول، تهران: سمت.، ۱۳۹۱ هـ . ش، ص ۲۱۰.

-[٢٥] واندنبرگ، لوی ، نقش برجسته های صخره ای ایران باستان. ترجمه حسن کهنسال و ستاره صفا، چاپ اول، رشت:دانشگاه گیلان، ١٣٩٧ هـ . ش، ص١٢٢.

[٢٦] کولون،دومیزیک و پرادا، ادیت، مُهر در خاور نزدیک و ایران باستان. ترجمه پوریا خدیش، چاپ اول، تهران، ١٣٩٤ هـ . ش، ص١٢٢.

[٢٧] ماري بويس، تاريخ كيش زرتشت، ترجمه إلى اللغة الفارسية: همايون صنعتي زاده، انتشارات گسترده، طهران، ١٣٩٣هـ.ش، ص ١٥٢.

[٢٨] همان منبع ، ص ١٥٥.

[٢٩] هدي محمد عبد المقصود، قرص الشمس المجنح ودلالاته في مصر و الشرق الأدنى القديم، مجلة دراسات في آثار الوطن العربي، الاتحاد العام للآثاريين العرب، ع١٥، سنة ٢٠١٢م، ص٣٦٠.

[٣٠] باقري، مهناز، بازتاب انديشه های دينی درنـــگاره های هخامنشی، نشر: امير كبير، تهران، ١٣٨٩ هـ . ش، ص ١٢٢- ص ١٢٣.

[31] S. Dalley , The God Salmu and the Winged disk , Iraq , vol.XLIII (1986) , pp.85-101

[32] Garrison, M.B. Visual representation of the divine and the numinous in really Achaemenid Iran: Old Problems, New Directions. IDD. Zurich: Universität Zurich(2009),P:26.

[٣٣] كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ١٨٩.

[34] Frankfort, Henri, Cylinder seals: A documentary essay on art and religion of the ancient near east, London: macmillan and co, 1939,p: 207.

[٣٥] باتس، دنيل تی، باستان شناسی ايلام، ترجمة: زهرا باستی، چاپ چهارم، سمت، تهران،١٣٨٨هـ . ش، ص ٤٥٩.

[36] Black. J and Green. " A. Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia", p.129.

[٣٧] جاء اسمهم في النّصّوص المسمارية بصيغة (لولوبو- لولو- لولومو- لولوبوم)، وكان موطنهم الاصلي منطقة شهرزور، انتصر الملك نرام – سين عليهم إبان حكم ملكهم (ساتوني)، وانتشر هؤلاء اللولوبو من مركزهم إلى الجهات الشرقية والغربية ومنها منطقة زهاب (زهاو) بالقرب من سريبول في بلاد عيلام. طه باقر، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج١، ص ٣٧١.

[٣٨] محمد رضايی راد، مبانی انديشه سياسی در خرد مزدايی، تهران، ١٣٧٨هـ.ش، ص ٢٤٨.

[٣٩] كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ترجمه علی بهادری، چاپ اول، تهران: دانشگاه شهيد بهشتی، ١٣٧٧هـ ش، ص ١٨٨.

[٤٠] كرتيس، جان، بين النهرين و ايران در دوران هخامنشی، ترجمه: زهرا باستی، چاپ دوم، تهران: سمت١٣٩٣هـ ش ، ص٦٦، ص٦٩.

(٤١) أنطون مورتكارت، الفن في العراق القديم ، ترجمة: عيس سلمان، وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٥م، ص ١٨١.

(٤٢) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ١٨٨.

(٤٣) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ١٨٨.

(٤٤) ناجي، عادل، النحت الأكدي، مجلة سومر، م٢، ع١، سنة ١٩٦٨م، ص٩٠.

(٤٥) مورتكات، أنطون، الفن في العراق القديم، ص١٥٧- ص١٥٨.

(٤٦) ناجي، عادل، النحت الأكدي، مجلة سومر، م٣٤، ع١، سنة ١٩٦٨ص٩١.

(٤٧) ملک زاده، فرخ بررسی تاریخ وهنرگوتی‌ان و لولوبی‌ان. بررسی های تاریخی، ص١٢٢.

(٤٨) نيا،عباس رضائي، نيا،سير تحول هنری نقش برجسته های صخره ای ايران،كلستان هنر١٠/ زمستان، ١٣٨٦هـ ش، ص٨٨

(٤٩) همان منبع ، ص٨٨.

(٥٠) موسوی، مهرزاد، جستاری در پی‌شی‌نه هنر هخامنشی ، ص ١٥٠.

(51) Bernbeck, Reinhard. 2012. Royal deification: an ambigution mechanism for the creation of courtier subjectivness. Religion and power divine kingship in the ancient world and beyond. Edited by Nicole Brisch, chicagi, Illinois: Oriental institute of the university Chicago. No.4, pp: 162- 163.

(٥٢) مورتگات، آنتوان ، هنر بی‌ن النهری‌ن باستان، ص١٠٠.

(٥٣) واندنبرگ، لوی‌ی، نقش برجسته های صخره ای ای‌ران باستان. ترجمه حسن كهنسال و ستاره صفا، چاپ اول، رشت:دانشگاه گی‌لان،١٣٩٧هـ ش، ص٢٢.

(٥٤) مشكور، محمد جواد ، گـئموتای مغ، برر سیهای تاریخی، شماره ٥، سال ششم، ص ١٤٧- ١٥١.

(٥٥) يُزف فيزهوفر، فارس القديمة ، ص٣٨- ص٣٩.

(٥٦) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ٢٢١.

(٥٧) كرتی‌س، جان، بی‌ن النهری‌ن و ای‌ران در دوران هخامنشی. ترجمه زهرا باستی، چاپ دوم، تهران: سمت، ١٣٩٣هـ ش، ص ٦٩.

(٥٨) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ١٨٩، ص٢١٢.

(٥٩) توانگر زمی‌ن, محمد كاظم, ترجمه كتی‌به های هخامنشی، نشر: فاتحان راه دانش مرودشت, شی‌راز, ١٣٨٥هـ .ش، ص٢٢.

(٦٠) موسوی، مهرزاد، جستاری در پی‌شی‌نه هنر هخامنشی،. چاپ اول، شی‌راز: رخشی‌د، ١٣٩٠هـ.ش، ص ١٤٦.

(٦١) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ٢٢.

(٦٢) هامان منبع، ص ١٨٨.

(63) Cochell, Trevor. D. an interpretation of Isaiah 6: 1-5 in response to the art and Ideology of achaemenid empire. Ph.D diss. faculty of baylor university, 2008, pp:56- 58.

(64) Aldred,Cyrill Egyptian art, London, 1980,p: 189.

(65) Asena, Burcu, the rhetoric of achaemenid art. master thesis of department of graphic design and the institute of fine arts of bilkent university,2002,pp:29- 30.

(66) Janzen, M. D. "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(2013), PP:167- 174.

(٦٧) ملک زاده، فرخ ، بررسی تاریخ وهنرگوتی‌ان و لولوبی‌ان. بررسی های تاریخی، ص ۶۲.

(٦٨) ذی‌کنامی، کمال الدین و میرقادری، امین سرنخ های جدید از رویدادهای تاریخی در سرپل ذهاب در اواخرهزاره سوم ق.م. با نگاهی به نقش برجسته آنوبانی نی. پژوهش های ایرانشناسی، ص ۱۴۱.

(69) Mofidi Nasrabadi, B.M (2004). Beobachtungen zum Felsrelife Anubanini. 2004 ,P P: 293- 294.

(٧٠) مورتكات، أنطوان، الفن في العراق القديم، ص ٢٤٠.

(٧١) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ١٨٨.

(٧٢) فيزهوفر، فارس القديمة ، ص ٤٠.

(٧٣) دادور، أبو القاسم و غربی، الهه، مطالعه تطبیقی نقوش برجسته هخامنشی و ساسانی در ایران. چاپ اول، تهران: دانشگاه الزهرا، ١٣٩١هـ ش ، ص ٢٢١.

(٧٤) كول روت، مارگارت، شاه و پادشاهی در هنر هخامنشی، ص ١٩٦.

(٧٥) هامان منبع، ص ١٩٥.