نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۶، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰

پیکرنگاری نقاشی دیواری دوره هخامنشی در مقبره تاتارلی

مهتاب مبینی*[1]، زهره فولادی[2]

[1]استادیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
[2]کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۹/۱۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۹/۱۲/۲۳)

چکیده

جاده شاهی هخامنشی از شوش آغاز و به سارد در آسیای صغیر ختم می‌شد. کلاینای یکی از شهرهای فریگیه در آسیای صغیر بود .از مهم‌ترین یافته‌ها در کلاینای؛ مقبره‌ای واقع در تاتارلی است. این آرامگاه دارای نقاشی‌هایی روی تیرهای چوبی است که بزرگ‌ترین نقاشی روی چوب باستان می‌باشد و تاریخ آن اواسط قرن ۵ ق.م است. هدف مقاله شناخت ویژگی پیکرنگاری نقاشی‌های تاتارلی و ارتباط سنت‌های پیکرنگاری آناتولی و ایرانی است که از طریق روابط فرهنگی و هنری بین آناتولی و ایران هخامنشی صورت گرفت. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با گردآوری اسنادی به بررسی نقاشی‌های مقبره و تأثیر سبک هنر هخامنشی در آن می‌پردازد. نتایج مشخص می‌کند پیکره‌های دیوارنگاره‌های مقبره از پس‌زمینه‌های فرهنگی و هنری حاکمان پارسی تزئین شده که نشان‌دهنده تعامل فرهنگی و هنری متقابل بین فریگیه و حکام ایرانی است. آنها در ترسیم نقوش دیواری آرامگاه، تصاویری از هنر هخامنشی و یونانی را براساس نیازشان در کنار هم تلفیق کرده‌اند. نقطه عطف صحنه نبرد نقاشی دیواری مقبره، جدال بین دو فرد پیاده است؛ همانطور که در نقوش برجسته و مهرهای هخامنشی دیده می‌شود. بدین ترتیب آنها خود را با شکوه قدرت حاکم پارسی همراه می‌کردند.

واژه‌های کلیدی

هنر هخامنشی، پیکر نگاری، نقاشی دیواری، مقبره تاتارلی، هنر آناتولی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۵۴۲۰۵۸، نمابر: ۷۷۳۱۸۵۸۱-۰۲۱، E-mail: dr.m.mobini@gmail.com.

مقدمه

در نیمه دوم قرن ششم قبل از میلاد، نخستین امپراطوری بزرگ که از مدیترانه تا سند گسترش داشت، امپراتوری هخامنشی بود که توسط کوروش و داریوش پایه‌گذاری شد. از ویژگی‌های این سلسله وحدت‌طلبی، با وجود تنوع قومی- فرهنگی آن است که به ویژه در قلمرو هنر اهمیت فراوان دارد (بریان، ۱۳۸۶، ۳۳۹). جاده شاهی امپراتوری هخامنشی از شوش آغاز و به سارد در آسیای صغیر ختم می‌شد. آسیای صغیر به دلیل اینکه حلقه ارتباطی با سرزمین یونان، رقیب همیشگی پارسیان بود، از نظر استراتژیکی اهمیت فراوانی داشت. اولین حضور قدرت هخامنشیان در شبه جزیره آناتولی (آسیای صغیر) به ۵۴۶ ق.م در جنوب شرقی یونان باستان می‌رسد، زمانی که کوروش دوم به حمله کاپادوکیه[۱] توسط کروزوس[۲] پادشاه لیدی پاسخ داد (Johanson, 2010, 4). در اواخر قرن ۵ ق.م در متون به اسم ۶ ساتراپی هخامنشی در آسیای صغیر اشاره شده است: کیلیکیه[۳]، کاپادوکیه، فریگیه[۴] بزرگ، لیدیه[۵]- ایونیا[۶]، کاریا[۷] و فریگیه هلسپونت[۸] (هژبری نوبری-ویسی، ۱۳۹۲، ۶۱). کلاینای یکی از شهرهای معروف و بزرگ فریگیه بود که به دلیل قرارگرفتن در مسیر جاده شاهی در دوره هخامنشی اهمیت خاصی پیدا کرد. از مهم‌ترین یافته‌ها در محدوده کلاینای؛ مقبره ای واقع در تاتارلی در نزدیکی دینار در مرز بین لیدیه و فریگیه است (همان، ۱۶۴). احتمالاً این مکان به عنوان محلی برای سکونت ساتراپ بوده است. این آرامگاه دارای نقاشی‌هایی بر روی تیرهای چوبی است (تصویر ۱). نقاشی روی چوب که به‌طور گسترده در دوران باستان موجود بوده و تقریباً به‌طور کامل از بین رفته است که فقط چند نقاشی چوبی صدمه ندیده و جان سالم بدر برده، در تالار یا اتاق‌های دفن وجود دارند. اولین نمونه بازمانده از نقاشی چوبی به‌طور مثال از یونان که مربوط به قرن۶ پیش از میلاد است و به الهه زیبایی در اساطیر یونان پیشکش شده و همچنین نمونه‌هایی از مقابر مصر نیز یافت شده است. (Nicholls, 1979, 74) در میان این نمونه‌های نادر از نقاشی روی چوب دوره باستان، نقاشی‌های معبد تاتارلی است که شامل ۴ قسمت نقاشی‌شده روی تیرهای چوبی از درخت سدر است[۹]. مقبره تاتارلی تنها نمونه نقاشی روی چوب در زمینه تشییع جنازه در آناتولی است، اگرچه منابع مکتوب حاکی از آن است که در دوران باستان این امر یک شیوه مرسوم بوده است اما سوابق باستان‌شناسی نقاشی روی چوب بسیار نادر است. هدف این مقاله شناخت ویژگی نقاشی‌های مقبره تاتارلی و ارتباط سنت‌های پیکرنگاری آناتولی و ایرانی است که از طریق روابط فرهنگی و هنری بین آناتولی و ایران در دوره هخامنشی صورت گرفت. بر این اساس سوالات پژوهش بدین شکل مطرح می‌شود که پیکرنگاری نقاشی دیواری‌های مقبره تاتارلی در آناتولی دارای چه ویژگی‌هایی است؟ و این نقوش تا چه حد تحت تأثیر آثار هنری دوره هخامنشی قرار گرفته‌اند؟

تصویر ۱- تاتارلی و منطقه اطراف آن در نقشه. مأخذ: (Acar, 2010, 49)

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات براساس مطالعات کتابخانه‌ای است.

پیشینه پژوهش

پیتر کالمیر[۱۰] در سال۱۹۹۳ گزارش مقدماتی در خصوص چوب‌های یافت‌شده از مونیخ چاپ کرد که متاسفانه با تصاویر ناکافی و حالت وارونه همراه بود (Calmeyer, 1993, 7-18). احتمالاً به دلیل ناکارآمدی اطلاعات این تصاویر، دانشمندان به سختی می‌توانستند به اهمیت نقاشی‌های روی چوب دوران هخامنشی توجه کنند. «در سال ۲۰۰۰ پروفسور لطیفه سامرر در زمینه ارتباط چوب‌های نقاشی‌شده مونیخ و اکتشافات مقابر تاتارلی مطالعه کرد و هر دو را از همان محل آرامگاه تاتارلی دانست» (Demeter, 2010, 225). که شرح توصیفی از نقوش دارد. ابوالعلا سوداور نیز در بخشی از کتابش (Soudavar, 2018) به طرح نظریه‌ای در مورد مفهوم دو صحنه نقاشی مقبره تاتارلی پرداخته است که با نظر محققان دیگر متفاوت است. فخرالدین محمدیان و دیگران (۱۳۹۶) در مقاله «آیین سوگواری در نقوش تاتارلی آناتولی و مقایسهٔ آن با شاهنامه ومراسم کُتل در غرب ایران»، در قسمتی از پژوهش به معرفی نقوش معبد تاتارلی و مراسم سوگواری در آن پرداخته است. اما در زمینه شناخت ریشه این تصاویر و شباهت آن به صورت اسنادی با آثار دوره هخامنشی ایران، پژوهشی صورت نگرفته است.

مبانی نظری پژوهش

هنر فریگیه

فریگی‌ها نژادی اروپایی، که به آسیای صغیر وارد شدند و دارای سنت‌های یونانی بودند. آثار قدیمی فریگیه تحت فرمانروایی لیدی‌ها و برتری پارس‌ها و نفوذ یونان، سبک‌های متفاوتی را در هنرش ایجاد کرد. اغلب آثار هنری فریگی شامل کمربند و مجسمه حیوانات برنزی، آثار چوبی، سفال نقاشی‌شده با نقوش هندسی و یا با گچبری‌های پیش‌ساخته از حیوانات است. نقوش هندسی روی سفال‌ها بویژه از قرن۷ تا ۶ ق.م بر روی آثار هنری، جنبه‌هایی از هنر اصیل فریگی را نشان می‌دهد. جنگجویان در حال نبرد دراین آثار تأثیر هنر لیدیه را نشان می‌دهد (Isik, 2007, 20) هنر فریگیه همچنین تحت تأثیر از سریانی‌ها[۱۱] و هنر هیتی[۱۲] بود که به‌طور گسترده در آسیای صغیر یافت شده است. از ویژگی‌های هنر فریگی الگوی خطوط نازک بر روی سطوح می‌باشد ونیزاستفاده از تزئینات گل روزت و گل نیلوفر آبی و برگ نخل که تحت تأثیر هنر پارسی

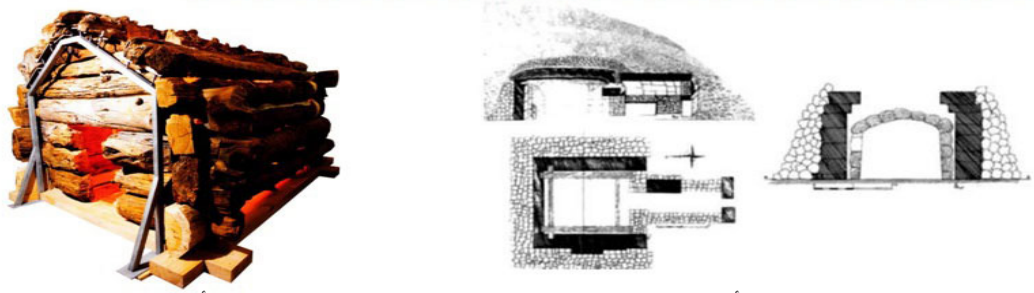
است. فریگیه زمانی زیر سلطه لیدیه و سپس تحت حکومت پارسیان بود و هنر پارسی نفوذ زیادی در هنر فریگیه داشته است (Ramasay, 1889, 151).

هنر نقاشی در دوره هخامنشی

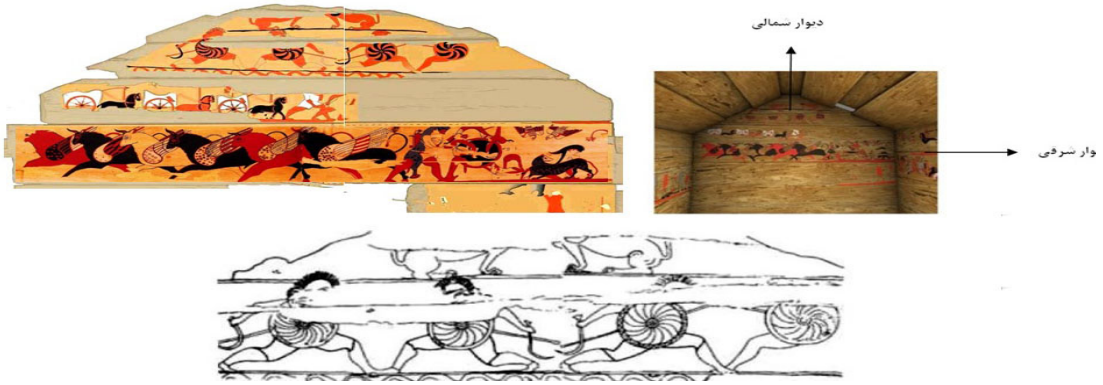
تکنیک اجرای نقاشی دیواری‌های هخامنشی در چند نوع به‌دست آمده است، که عبارتند از: ۱. نقاشی روی اندودگچ و آهک، ۲. نقاشی روی چوب، و ۳. نقاشی روی سنگ آهک. نقاشی روی اندود گچ و آهک همان فرسکو[۱۳] می‌باشد که به دو قسم فرسکوی حقیقی یا فرسکوی خشک تقسیم می‌شود و زیر این اندود گچ ممکن است دیوار گلی یا از سنگ باشد (فدایی اردستانی، ۱۳۹۲، ۱۷). همانند نقاشی‌های به دست آمده از کاخ شائور[۱۴] (محسنی، ۱۳۸۸، ۷۲-۷۳) یا دهانهٔ غلامان[۱۵] (سید سجادی، ۱۳۸۵، ۹) روش دیگر نقاشی روی چوب به جهت دوام بیشتر، روی چوب را با وسیله‌ای نوک تیز کمی تراشیده و سپس رنگ مستقیماً بر روی چوب قرار می‌گرفت که این روش در دوره هخامنشی کاربرد داشته است. نمونه آن نقاشی‌های روی چوب از تومولوس تاتارلی است که در این پژوهش بدان پرداخته می‌شود. روش سوم که اغلب شامل صندوق‌های سنگی تدفینی[۱۶] هستند نقاشی‌ها روی سنگ حک شده و سپس بدون واسطه رنگ‌آمیزی می‌شدند، مانند مقبره کارابورون[۱۷] (Mellink, 1997, 253) در پرسپولیس، اسناد حسابرسی در لوح‌ها نشان می‌دهد که خزانه‌داری کاخ تخت جمشید با مجسمه‌های برجسته چوبی تزئین شده بود (Cameron, 1958, 12). حفاری در تخت جمشید نیز با کشف رنگدانه باقی‌مانده روی دیوار که در اصل برای تزئین دیوار مورد استفاده بوده؛ وجود نقاشی دیواری در این دوره را نشان می‌دهد. همچنین حفاری شوش نیز وجود نقاشی‌های دیواری بر دیوار کاخ‌ها را نمایان می‌کند (Xin, 2005, 96). اما هیچ‌یک از این منابع نشان نمی‌دهد که ایرانیان به بازنمایی روایت جنگ در آثار هنری با مقیاس بزرگ می‌پرداختند. با این وجود، چندین حکاکی و نقاشی یادبود از منطقه داسکیلیون[۱۸] و کلاینای[۱۹] در آسیای صغیر؛ شواهد از وجود بازنمایی صحنه‌های نظامی در مقیاس بزرگ در دوره هخامنشی ارائه می‌دهد. کشف تیرهای چوبی در مونیخ نیز که متعلق به مقبره‌ای در تاتارلی از قرن ۵ ق.م وجز ساتراپ‌های هخامنشیان بود بزرگ‌ترین نقاشی روی چوب باستانی با صحنه‌های مختلف و از جمله صحنه‌های نبرد را از دوره هخامنشی نشان می‌دهد.

نقاشی‌های تالار آرامگاه چوبی تاتارلی

منشأ پیدایش تومولوس[۲۰] در آناتولی هنوز مورد بحث است. با این حال، از ابتدای قرن ۸ تا ۹ قبل از میلاد، مردم فریگیه در آناتولی مرکزی، پادشاهان و نخبگان خود را در تومولوس‌ها دفن می‌کردند (Roosevelt, 2003, 123). تومولوس فریگیان شامل یک محفظه مقبره‌ای ساخته‌شده از چوب بود و یک تپه خاک رس که منطقه بزرگی را در بالا و اطراف آن پوشانده بود. آرامگاه تاتارلی که نوعی تومولوس به ارتفاع ۶ متر و قطر ۵۰ متر است که داخل آن یک راهرو منتهی به محفظه سنگی و داخل آن اتاق چوبی به ابعاد ۲ در ۵/۲ متر و ارتفاع ۵۸/۱ متر است که در آن ۱۵ جسد دفن شده‌اند (تصویر۲). دیوارهای اتاق چوبی از ۷ الی ۸ تیر چوبی با طول بین ۲ تا ۵,۲ متر و عرض ۲۰ تا ۳۰ سانتی متر تشکیل شده است (Summere, 2007b, 141). نقاشی‌های این تالار که اکنون در موزه افیون[۲۱] قرار دارد، در شرایط نامناسبی پیدا شد. دیوار شمالی آرامگاه بهترین نمایش از نقاشی‌های روی چوب را نشان می‌دهد. در نقاشی این تالار تصاویر منقوش گربه‌سانان و سایر موجودات تزئین شده که فقط بدن‌ها حفظ شده است (تصویر ۳). به دلیل ازبین‌رفتن سرها تشخیص



تصویر۲- سمت راست: ساختار مقبره تومولوس تاتارلی. مأخذ:(Uçankus 2002, 398)؛ **سمت چپ: بازسازی اتاق چوبی مقبره تاتارلی. مأخذ:** (Emmerling, Demeter and Kenidel-berger, 2010, 259)



تصویر۳- سمت راست بالا: نمای داخلی اتاق چوبی مقبره تاتارلی در آناتولیا. مأخذ: (Summerer, 2010, fig. 17)؛ **سمت چپ بالا: طرحی از نقاشی تالار شمالی مقبره. مأخذ:** (summere, 2007b, fig. 10)؛ **پایین: طرح خطی از نقش سربازان نقاشی دیوار شمالی. مأخذ:** (Ibid, 151)

نوع جانور ممکن نیست اما « استفاده از نقش جانوران در تدفین باستانی آناتولی و یونان رواج داشته است و به عنوان نگهبانان معبد و مقبره تفسیر می‌شوند» (Summere, 2008, 270).

این حاشیه تزئینی[۲۲] در تیرچه پایینی نیز گسترش یافته و گروهی از جنگجویان را نیز نشان می‌دهد. سر جنگجویان از بین رفته اما کلاهخودشان مشخص است و دارای زره و سلاح‌های مشابه هستند. «در دست چپ جنگجویان خنجر داسی‌شکل است که سلاحی آناتولیایی است» (Sekunda, 1996, 7) سپرهای محدب با تزئینات هلالی با نمونه‌های یونان شرقی مطابقت دارد (Summere, 2008, 270). به نظر می‌رسد سپرهای جنگجویان با دست راست نگهداری شده در حالی‌که دست راستشان را بالا برده‌اند؛ چنین خطایی به نظر نمی‌رسد که از بی‌دقتی هنرمند باشد بلکه هنرمند تغییر مدل خود را به منظور دنبال‌کردن یک سنت آناتولی از تناسب و تقارن دقیق بیان می‌کند که در نقوش برجسته اواخر دوره هیتی در کاراتپ[۲۳] می‌توان دید (Summere, 2007b, 136).فلوت‌زنی بین جنگجویان وجود دارد که بیانگر آن است که این حالت یک رقص است و نه جنگ. نمایش رقص اسلحه در زمینه دیوار یک مقبره حیرت‌انگیز نیست، با توجه به اینکه «رقص‌های فریگیه نقش مهمی را در طول مراسم تشییع جنازه ایفا می‌کردند» (Wheeler, 1982, 231).نقش ارابه‌ران‌ها در ردیف سوم ظاهر می‌شود. سبک طراحی اسب‌ها و ارابه‌هایی با چرخ‌های هشت‌پر را در نقش برجسته‌های تخت جمشید نیز می‌بینیم (تصویر ۴).

در ردیف آخر تصاویر گاوهای بالدار که در هنر شرق رواج داشت؛ مشاهده می‌شود. گاو بالدار دارای پیشینه طولانی در هنر خاور نزدیک است. در آثار هنری مارلیک، حسنلو و نیز در نقوش برجسته و دیگر هنرهای دوره هخامنشی وجود دارند. اما در مقایسه با نمونه‌های خاور نزدیک گاو بالدار تاتارلی از نظر شکل بال و جزئیات، متفاوت از بدن کوتاه و تنومند گاو ایرانی است.«گاو بالدار تاتارلی دارای سر کوچک و بدن باریک و پاهای بلند است و بیشتر شبیه به نقش گاو تصویر شده بر روی گلدان‌های فریگی است» (Sams, 1974, 172) (تصویر۵). همچنین تصاویر پرندگان با بال‌های گسترده در پشت سر گاوهای بالدار با تصاویر پرندگان در هنر هخامنشی مطابقت دارد (تصویر۶). بال‌های گسترده و نقوش زیگزاگی بدن و خطوط راه راه بال‌ها شباهت به پرندگان دیوار شمالی تاتارلی دارد. «تصویر پرندگانی از این نوع در اشیای گنجینه زیویه نیز دیده شده و در هنر سکایی رواج داشته است» (کالیکان، ۱۳۸۵، ۲۰۶).

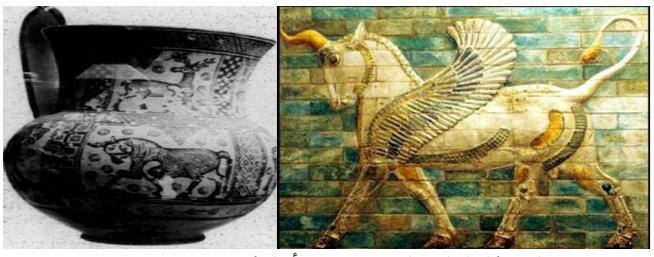
در سمت راست نقاشی دیوار شمالی (تصویر ۷) هراکلس به شکل انسانی که لباسی از پوست حیوان درنده‌ای را پوشیده و با گریونئسِ[۲۳] سه‌سر در حال مبارزه است را می‌بینیم. این صحنه در اساطیر یونانی به صحنه دزدیدن گاومیش‌های گریونئس توسط هراکلس شهرت دارد و دهمین مأموریت وی از دوازده مأموریتش محسوب می‌شود. روی زمین موجودی دوسر نمایان است. این جانور سگ گریونئس (اُرتوس[۲۵]) است که برادر سگ جهان زیرین محسوب می‌شود (Summere, 2010, 147) اسطورهٔ گریونئوس ، مرگ در جهان دیگر را تداعی می‌کند و شاید به همین دلیل بر دیوار اتاقک گور در این مقبره مصور شده است.

وجود این تصویر ثابت میکند که در این نقاشی‌ها از اساطیر یونان نیز روایت شده است. مشابه این صحنه اساطیری در دیوار شمالی کارابورون نیز دیده می‌شود (تصویر۷چپ) که تشابه موضوعات در مقابر تحت سلطه امپراطوری هخامنشی در آناتولی را نشان می‌دهد. شیوه متقارن از ویژگی‌های کلی هنر خاورنزدیک و زبان بصری نقاشی‌های چوبی براساس سنت پیکرنگاری پارسیان است. مقایسه این نقاشی با نقاشی‌های دیگر این آرامگاه (تصاویر ۸ و ۱۹) شباهت زیاد از نظر تجهیزات و آرایش رزمندگان بجز داسی که در دست آنان است را نشان می‌دهد. اما این جنگجویان عملکردی شبیه رقصندگان مسلح را انجام می‌دهند که منشأیی غیرپارسی دارد و به نوعی ورود فرهنگ و سنت‌های محلی در نقاشی‌های مقبره شباهت به سیاست پادشاهان هخامنشی در بیان قدرتشان از طریق سنت‌ها و هویت محلی و قومی هرمنطقه دارد.

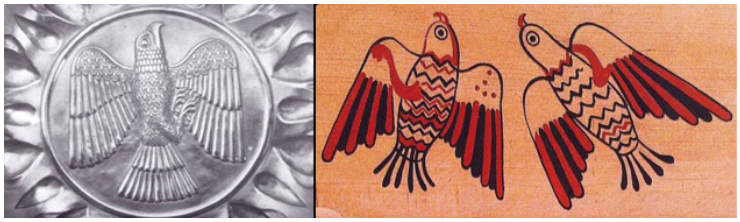
نقاشی‌های دیوار شرقی آرامگاه تاتارلی

در دیوار شرقی در اولین تیر چوبی که بهتر حفظ شده، یک صحنه نبرد ارائه‌شده در سمت چپ شامل ۱۲ جنگجو و گروه دیگری که در سمت راست ترسیم شده شامل ۱۱ جنگجو می‌باشد و گروه سمت چپ

تصویر ۴- صف خراجگزاران، پلکان آپادانا، تخت جمشید. مأخذ: (شهبازی، ۱۳۸۹، ۱۳۰)



تصویر ۵- سمت راست: گاو بالدار هخامنشی، شوش. مأخذ: (گیرشمن، ۱۳۷۱، ۱۴۲)؛ سمت چپ نقش گاو بر روی گلدان فریگی. مأخذ: (Sams, 1974, fig. 4)



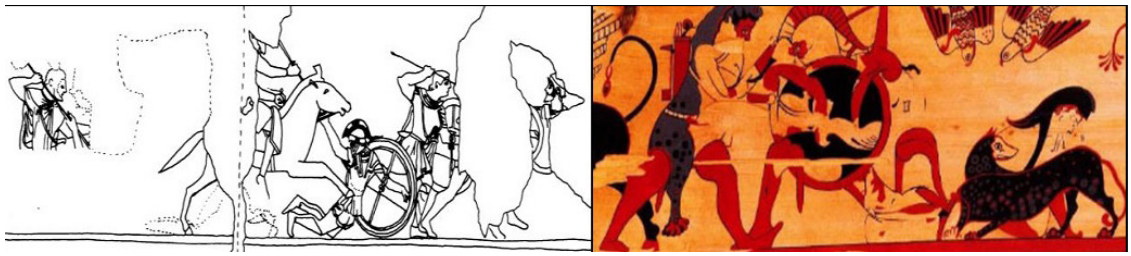
تصویر۶- سمت راست پرندگان، قسمتی از تصویر۱، نقاشی دیوار شمالی آرامگاه تاتارلی. سمت چپ: بشقاب مفرغی از همدان ،قرن ششم تا پنجم ق.م ،مجموعهٔ کیورکیان نیویورک. مأخذ: (گیرشمن، ۱۳۷۱، ۳۷۰)

برنده صحنه نبرد هستند. گروه سمت چپ متشکل است از ۳ کماندار، ۷ سواره یک ارابه‌ران یک کماندار بر روی ارابه و گروه سمت راست شامل ۵ کماندار و ۶ سواره. در مرکز تصویر رهبران هر گروه در حال مبارزه ترسیم شده است. «قهرمانان در سمت چپ لباس‌هایی به رنگ قرمز با پارچه‌های پیچیده شبیه به پوشش پارسی عیلامی دارند و کفش‌هایی که مربوط به مردم پارسی است» (Calmeyer, 1993, 14). دو کماندار در سمت چپ لباسی بلند شبیه آنچه در نقش برجسته‌های پرسپولیس نقش‌شده پوشیده‌اند.

خطوط محیطی با رنگ‌های سیاه و قرمز کشیده شده‌اند و با رنگ‌های سفید، سیاه ، قرمز، خاکستری، آبی و زرد پر شده‌اند اما رنگ‌های باقی‌مانده قرمز و سیاه و سفید و خاکستری است. در مرکز تصویر، رهبر گروه در سمت چپ، خنجر خود را با دست راستش در شکم حریف خود فرو می‌برد (تصویر ۱۵). «چشم‌های فرمانده حالت خلاصه‌شده‌ای از تصاویر گلدان‌های کلاسیک است» (تصویر۹چپ) (Summer, 2007b, 6-7).

وی دارای‌بینی خمیده؛ مو و ریش بلند و مجعد و تاجی استوانه‌ای بر سر است که کالمیر آن را کیداریس[۲۶] نامیده است (Calmeyer, 1993, 13). واژه کیداریس توسط نویسندگان یونانی برای کلاه سلطنتی استفاده می‌شد. بر خلاف نظرهای گسترده موجود، پوشیدن یک تاج استوانه‌ای کنگره‌دار و دندانه‌دار برای پادشاهان مرسوم نبوده است (Jacobs, 1994, 38).چنین تاج‌هایی برای دیگر اشراف زادگان و نجیب زادگان کاربرد داشته که در نقش برجسته‌های تخت جمشید و نیز در نقوش نمادین خدای ایرانیان باستان؛ اهورامزدا مشاهده می‌شود. در صحنه مبارزه دیوار شرقی مقبره تاتارلی رهبر لشکریانی که در سمت چپ هستند دارای گوشواره مدور است که شباهت به گوشواره‌های سربازان و پادشاهان هخامنشی دارد و در کاخ آپادانای شوش و نقش برجسته‌های تخت جمشید مشاهده می‌شوند (تصویر۹). دو کماندار در قسمت دوری از سمت چپ تصویر شده‌اند که دارای همان سبک مو و ریش و همان تاج می‌باشند. آنها نیز لباس‌های پارسی- عیلامی پوشیده‌اند. حالت پرتاب کمان در این نقش را در تصویر سکه‌های هخامنشی داریک نوع۲ می‌بینیم (۱۰). این سکه‌ها در زمان فتح لیدیه و فتوحات شهرهای یونانی در امپراطوری هخامنشی جهت پرداخت کارمزد به کارگران یونانی رایج شد. همچنین بین نقوش کمان‌ها و تیردان‌ها نقاشی دیوار شرقی تاتارلی با نقش کمان‌ها و تیردان‌های حجاری‌های تخت جمشید و شوش شباهت وجود دارد (تصویر۱۱). ظاهرا این کمانداران در نقاشی تاتارلی نشان‌دهنده نظام پارسی واحد می‌باشند که رهبر نیز به آنها تعلق دارد.

چرخ‌های ارابه با هشت پره متعلق به ارابه‌های هخامنشیان است و این حالت در مهرهای هخامنشیان نیز مرسوم بوده است. همچنین ارابه به دست آمده از گنجینه جیحون نیز شباهت زیادی با ارابه های تاتارلی دارد (تصویر۱۲). این ارابه به دنبال دو ردیف از سواره‌ها قرار گرفتند که پشت سر یکدیگر ترسیم شده است. همه سواره‌ها شلوارهای طرح مادی با الگوی زیگ زاگ پوشیده‌اند و دارای کلاه شبیه مادها هستند. این نوع صحنه و لباس را می‌توان در غرب ایران همچون مادها و ارامنه



تصویر ۷- سمت راست: صحنه نبرد قسمتی از دیوار شمالی تاتارلی. مأخذ: (Summere, 2010, 147)؛ سمت چپ: دیوار شمالی کارابورون، صحنه نبرد. مأخذ: (Summer, 2010, 146)

تصویر ۸- طرح بازسازی‌شده نقاشی روی چوب در معبد تاتارلی. مأخذ: (Summerer, 2007b, 149)

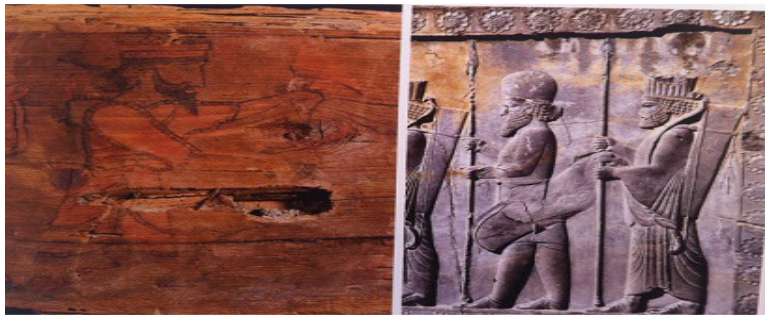
تصویر ۹- سمت راست بخشی از نقاشی دیوار شرقی تاتارلی، وسط: سرباز هخامنشی تخت جمشید. مأخذ: (شهبازی، ۱۳۸۹، ۱۱۵) چپ: چهره مرد نقاشی از گلدان یونانی. مأخذ: (Summere, 2007b, 7)

مشاهده نمود. پوشیدن چنین شلوارهایی در نقش برجسته‌های آپادانا نیز قابل رویت است (تصویر۱۱). گروه مخالف که از سمت راست در حال حرکت‌اند که کمانداران آنها شامل پیاده نظام و سواره نظام است.«همه این جنگجویان شلوارهای مادی و پوششی که مناسب این موقعیت خاص است پوشیده‌اند و سلاح‌هایی با کمان‌های دوبل کشیده شده که معمولا توسط سکاها و دیگر مردم کوچ نشین شمال استفاده می‌شد» (summerer,2007b,132).

سامر بیان می‌کند که این صحنه نبرد بین ایرانیان و سکاها را نشان می‌دهد که در آن ایرانیان پیروز شدند. همانطور که کالمیر صحنه نبرد روی تیرهای چوبی را مبارزات داریوش در مقابل سکاها می‌داند. کالمیر استدلال می‌کند که جنگ‌های پارسی-سکاها از منابع مکتوب شناخته شده که فقط در این دوره است و در دوره‌های بعد سکاها هیچ نقش مخالف و دشمنی با ایرانیان نداشتند. جنگی که در سال ۵۲۰-۱۵۹ ق.م. میانشان در گرفت (calmeyer,1993,14-15). «از نوشته‌های تاریخ نویسانی چون هرودوت[۲۷] نیز درک می‌شود که حداقل بعد از قرن ششم ق. م مبارزات داریوش با سکاها و سپس خشایار شاه حضور پادشاهان سلطنتی فارسی را در این ناحیه بیشتر کرده است» (Draycott,2010,8). تصاویر از جنگ در هنر هخامنشیان که تاکنون شناخته شده است؛ بسیار نادر است. به عنوان مثال نبرد میان ایرانیان و سکاها بر روی مهرهای استوانه ای که به صورت بسیار مختصر هستند (تصاویر۱۹و۲۰). اما در صحنه نبرد در مقبره تاتارلی تصویر نبردی به صورت کامل و مفصل نشان داده شده است. درتصویر۸ در آغاز صفوف، سوار کاران بر سرشان کلاه قرمز رنگ با لباس قرمزی بر تن دارند. «سبک ترسیم اسب‌ها با یال‌هایی که به سمت بالا پیچیده و یا گیس بافت شده است شباهت به سبک ایرانی در آناتولی آن دوره دارد» (nolle,1992,58) و در نقش برجسته‌های کاخ آپادانا (تصویر۴) نیز دیده می‌شود.

تصویر مرکزی تیر چوبی (تصویر۱۹) که نقطه عطف و صحنه نبرد رهبران گروه‌های سمت چپ و راست یا همان پارسیان و سکاهاست شباهت زیادی به نقش مهر های (تصویر۱۴) دارد . در این صحنه (تصویر۱۴ چپ) فرد سمت راست با کلاه سکایی؛ دارای سلاحی به کمر شبیه تبر است. در نقش مهرهای هخامنشی نیز این سلاح در دست جنگجوی سکایی آماده برای ضربه‌زدن است. در حالی‌که درنقاشی تاتارلی جنگجو مهلت استفاده از سلاح را نیافته و صحنه غلبه پادشاه پارسی بر وی در حالی‌که پا بر روی سر جسد دشمن نهاده است را نشان می‌دهد. همچنین با توجه به فرم جنگ مابین آنها، لباس و لبه تکه دوزی روی آستین و طرح چین خورده و

تصویر ۱۰- دو نمونه سکه داریک دوره هخامنشی. مأخذ: (cngcoins.com)



تصویر ۱۱- سمت راست سربازان هخامنشی کاخ آپادانا. مأخذ: (شهبازی،۱۳۸۹، ۱۱۷)
چپ بخشی از تصویر ۷، نقاشی دیوار شرقی تاتارلی.

تصویر ۱۲- ارابه طلایی، گنجینه جیحون، موزه بریتانیا.

تصویر۱۳- هیئت نمایندگی مادها ، آپادانا، تخت جمشید. مأخذ: (کخ،۱۳۸۰، ۷۹)

تصویر ۱۴- دو نمونه مهر استوانه‌ای هخامنشی راست. مأخذ: (Ghirshman,1964,f331) چپ: مأخذ: (tallis, 2005,229)

پلیسه دار لباس و شنل گشاد رهبر سمت چپ مشابه لباس هخامنشیان است و خنجری را در بدن دشمن فرو می‌کند که شباهت زیادی به خنجر مجسمه داریوش از شوش دارد (تصویر۱۶).

همچنین در صحنه نبرد نقاشی تاتارلی، ایرانی فاتح بازوی چپش را بالا برده و دست دشمن را نگه داشته است و با دست راست در حال‌زدن خنجر به شکم دشمن می‌باشد که شبیه صحنه رویارویی پهلوان سلطنتی (تصویر ۱۵) در هنر هخامنشی است. کفش فاتح ایرانی تاتارلی نیز شباهت به کفش سه‌بند پهلوان سلطنتی کاخ تچر داریوش دارد. همچنین« از بقایای رنگ در نگاره‌های کاخ داریوش در تخت جمشید می‌فهمیم که کفش‌های شاه و خدمتکارش قرمزرنگ بوده است» (کخ، ۱۳۸۰، ۱۶۸). در نقوش برجسته کاخ تچر داریوش در تخت جمشید نیز پهلوان ایرانی بازوی چپش را برای گرفتن شاخ یا کاکل موجود اساطیری که نماد دشمن و اهریمن است؛ دراز می‌کند و با دست دیگر با خنجر بر شکمش ضربه می‌زند. بر خلاف صحنه کاخ تچرکه پهلوان بدون تاج و نشان سلطنتی است، صحنه نبرد پهلوان سلطنتی در مهرها؛ پیوسته با نشانه های سلطنت همچون تاج و جامه شاهی آمده است. می‌توان این تفاوت شکل را ناشی از مخاطبان متفاوت دانست. از آنجا که مهر به اکثر نقاط فرمانروایی هخامنشی ارسال می‌شد و مردم عادی نیز می‌توانستند نقش آن را ببینند لازم بود که شاه با نشان‌های سلطنت نمایش داده شود. در واقع این تفاوت ناشی از ایدئولوژی قدرت شاهان بود.

مشخص است که صحنه نبرد مقبره تاتارلی نیز از روی مهرهای هخامنشی اقتباس شده است . کشف مهرهای هخامنشی در قسمت غربی امپراطوری در منطقه آسیای صغیر این مسأله را تأیید می‌کند. به ویژه آنکه در صحنه نبرد مهرها همانند نبرد تاتارلی، پادشاه با دست خود دست دشمن را نگه داشته و با دست دیگرش خنجر را به شکم دشمن فرو می‌برد. مهری از منطقه فریگیه به‌دست آمده است که شاه هخامنشی را در حال غلبه بر دشمن یونانی که دارای کلاهخودی شبیه به کلاهخود سرباز در نقاشی دیوار شمالی تاتارلی است ؛ نشان می‌دهد(تصویر ۱۷). از جمله دیگر ویژگی‌های هنر هخامنشی در این صحنه پا نهادن بر جسد دشمن توسط پادشاه است که نمونه آن را در نقش برجسته بیستون داریوش می‌بینیم (تصویر ۱۸). این صحنه ترکیبی از صحنه نقش برجسته بیستون داریوش و پهلوان سلطنتی در نبرد کاخ تچر داریوش است و به احتمال قوی این نقش داریوش در حال نبرد با دشمن سکایی است.

ابوالعلا سوداور معتقد است که « این صحنه نبرد داریوش با دشمنان سکایی نیست بلکه صحنه کشته‌شدن گئومات[۲۸] (بردیای دروغین) به‌دست داریوش طبق روایت هرودوت است. بر طبق گفته هرودوت، داریوش همراه با گوبریاس[۲۹] در برابر گئومات و برادرش قرار می‌گیرد و ابتدا برادر گئومات و متعاقباً گئومات را که در حال نبرد با گوبریاس بود را می‌کشد. در این صحنه دو نفر (دشمن) در برابر رهبر تاجدار (داریوش) ایستاده‌اند و برای تبلیغات مؤثر قدرت داریوش، نقش گوبریاس حذف شده اما دو نفر دیگر با لباس سلطنتی مشابه داریوش، در انتهای سمت چپ (تصویر ۸) حضور دارند که دو اشراف‌زاده یاری‌رسان به داریوش هستند و بقیه اشراف‌زادگان به خاطر کمی فضا حذف شدند یا بخش‌هایی از تصویر از بین رفته است. همچنین به کلاه قرمز افراد سمت راست اشاره می‌کند که بیشتر شبیه کلاه فریگی‌ها در انواع آیین‌های میترایسم زیرزمینی است تا کلاه سکاها» (Soudavar, 2018, 38-40). سوداور بیان می‌کند که در تخت جمشید نبرد پهلوان سلطنتی با شیر دارای دم عقرب (تصویر ۱۵چپ) نیز نبرد داریوش با گئومات را نشان می‌دهد. گئوماتی که از دین دیگری و آیین

تصویر ۱۵- جزئی از طرح نقاشی دیوار شرقی تاتارلی. چپ: پهلوان درحال نبرد با حیوان افسانه‌ای، کاخ تچر. مأخذ: (کخ، ۱۳۸۰، ۱۴۶)

تصویر ۱۷- مهر هخامنشی. مأخذ: (Kaptan, 2005, pl. 4)

تصویر ۱۶- مجسمه داریوش اول، شوش. مأخذ: (کخ، ۱۳۸۰، ۱۸۴)

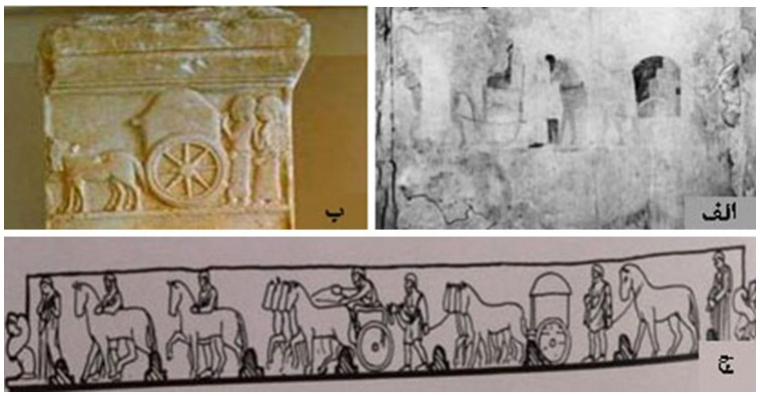
تصویر ۱۸- نقش برجسته بیستون، داریوش اول. مأخذ: (کخ، ۱۳۸۰)

مهری بود و عقرب نیز با آیین مهر پیوند دارد و در کاخ خشایارشاه با تأکید بیشتری در ابعاد، این صحنه حک شده است و در کتیبه دیوان خشایار شاه نیز ذکر شده است که سرزمین‌هایی بودند که در گذشته در آنجا دیوان ستایش می‌شدند. پس به خواست اهورامزدا، من (خشایارشاه) مکان‌های عبادت دیوان را نابود ساختم (Soudavar, 2014, 245). بنابراین از نظر سودآور صحنه نبرد بین پارس‌ها به رهبری داریوش و مادهای مهرپرست است که نماد کشتن مغ‌ها و پیروزی پارس‌ها است.

بر روی تیر چوبی دیگر در مقبره تاتارلی (تصویر ۱۹) صحنه نمایش یک حرکت دسته‌جمعی است که ۱۹ نفر همراه با ۱۶ اسب و ۲ ارابه و ۴ مرد که پیاده در صحنه دیده می‌شود. این کاروان از سمت راست به چپ در حال حرکت است. همه پیکره‌ها لباس‌های مشابهی پوشیده‌اند. در صحنه دو ارابه مشاهده می‌شود. «معمولاً ارابه‌های متصل به گاری برای مراسم تشیع جنازه بوده‌اند» (Weller, 1970, 219). صحنه‌های کاروانی مشابهی از برخی آثار تاریخی مراسم تشییع‌جنازه از دوره هخامنشی شناخته شده است. مانند نقاشی دیواری از کارابورون II در لیکیه شمالی که مربوط به اوایل قرن ۵ ق.م است (تصویر ۲۰الف) و نیز در استل‌های تدفینی از منطقه داسکیلیون (تصویر ۲۰ب). یا حاشیه تزئینی تابوت زنان عزادار از صیدون اواسط قرن ۴ ق.م (تصویر ۲۰ج)، با این تفاوت که در نقاشی مقبره تاتارلی بسیاری از عناصر مانند لباس، زین، افسار اسب به شیوه پارسی استفاده شده است.

پیکره دوم از سمت چپ دارای اسبی با تزئینات و منگوله است که یادآور اسب‌های با نژاد نیسا است، اسبی که در زمان هخامنشیان محبوب بوده است. این اسب با یال پیشانی مخروطی‌شکل رو به بالا نمایان می‌شود. «این سنت یال اسب‌ها از ایران آمده است و مشابه آن در هنر آناتولی دوران پارسی دیده می‌شود» (Nolle, 1992, 83-84). آنها مشخصاً مشابه اسبان هیئت کاپادوکیه در نقوش برجسته تزئینی پله شرقی تخت جمشید هستند. و نیز در طرح اسب‌های قالی پازیرک نیز مشاهده می‌شوند (تصویر ۲۱).

تصویر ۱۹- صحنه کاروان بر روی دیوار شرقی مقبره تاتارلی. مأخذ: (Summerer, 2007b, 149)



تصویر ۲۰- الف: نقش ارابه در نقاشی دیوار جنوبی معبدی در کارابورون. مأخذ: (Machteld, 1972, fig.7)؛ **ب: استل‌های تدفینی از منطقه داسکیلیون با صحنه ارابه. مأخذ:** (Draycott, 2010, 10)؛ **ج: صحنه کاروان مراسم تشییع‌جنازه، تابوت زنان عزادار، موزه باستان‌شناسی استانبول. مأخذ:** (Summer, 2010, 153)

تصویر ۲۱- راست: قسمتی از تصویر ۱۹، صحنه کاروان بر دیوار شرقی تاتارلی وسط: نقش اسب در صحنه خراجگزاران تخت جمشید. مأخذ: (شهبازی، ۱۳۸۹، ۱۴۱)؛ چپ: فیگور اسب بر روی فرش پازیریک. مأخذ: (Rice, 1961, 46)

در صحنه مقبره تاتارلی سربازان نیزه‌های خود را به سمت پایین گرفته‌اند. «یکی از نشانه‌های احتمالی سوگواری، نیزه‌های رو به پایین افراد است که شاید نماد غم و اندوه باشد و همچنین زنان در پشت ارابه در حال لمس ارابه و به نوعی سلام آخر با متوفی هستند. ولی برخی منابع احتمال سفر یک خانواده اشراف‌زاده از خاندان پارسی به همراه ملازمانشان را در این صحنه می‌دهند» (Brosius,1996, 88). لطیفه سامرر معتقد است که این صحنه کاروان مراسم تشییع پیکر صاحب آرامگاه را به تصویر کشیده است اما نظر درایکوت آن است که در این صحنه هیچ چهره‌ای بر خلاف چهره‌های تابوت زنان عزادار از صیدون (تصویر ۲۰ج) نشان‌دهنده عزاداری نیست و وجود همراهان بسیار گسترده و بخش نظامی کاروان تاتارلی که در تصاویر دیگرکاروان‌ها دیده نمی‌شود؛ همچنین وجود کمانداران و پیاده‌نظام نیزه به دست با لباس‌های مخصوص راه راه و گاری‌هایی با چرخ‌های بزرگ به توصیف هرودوت از لشکر خشایارشاه که از سارد به سمت یونان حرکت کرد شباهت دارد. خصوصاً وی (هرودوت) می‌گوید که هزار سواره فارسی به رهبری پادشاه در حرکت‌اند و در پشت آنها نیز هزار مرد نیزه‌دار می‌آید که با نیزه خود به پایین اشاره می‌کنند (Draycott, 2010, 10)، در هنر هخامنشی نیزه رو به پایین را در دست کمانداران سکه‌های هخامنشی نیز مشاهده می‌کنیم (تصویر ۱۰چپ). به عقیده درایکوت پشت سر آنها خشایارشاه در ارابه خود که دارای یک واگن پوشیده شده است، قرار دارد. همچنین «تاریخ‌نویس گزنفون به ایجاد یک اقامتگاه سلطنتی در منطقه کلاینای که مقبره تاتارلی در آن قرار دارد؛ توسط خشایار شاه اشاره می‌کند» (Summere, 2007a, 27).

اما پژوهشگران دلایل مختلفی را برای نسبت‌دادن مضمون این نقوش به امر تدفین بیان نموده‌اند. ازجمله اشاره منابع تاریخی به استفاده از کالسکه در مراسم تدفین است، که در مرگ اسکندر مشاهده می‌شود. کشف رویداد مشابه آن در خارج از آناتولی بر دیواره درب بالایی تابوت زنانه صیدون مشاهده شده که به وضوح مراسم سوگواری آن دوره را بیان می‌کند (تصویر ۲۰ج) (محمدیان و دیگران، ۱۳۹۶، ۱۶۰) سودآور معتقد است صحنه کاروان و ارابه‌ها، نمایش مراسم تشیع‌جنازه کمبوجیه را نشان می‌دهد که در پیوستگی با روایت کشتن گئومات توسط داریوش است و صاحب مقبره را یکی از یاران داریوش در رسیدن وی به سلطنت یعنی اوتانز[۳۰] می‌داند که بنابر اسناد تاریخی در کاپادوکیه زندگی می‌کرد (Soudavar, 2018, 40-41). ساختار جزئیات نشان می‌دهد که نقاشی دیواری، تصویر کاروان سلطنتی پارسی است که در حال مراسم تشییع می‌باشد. صاحب آرامگاه برای نمایش قدرت ایرانیان و تأکید بر وابستگی ملی و سیاسی به امپراطوری پارس‌ها نقوشی با ویژگی‌های هنر پارسی را در فریگیه نمایان می‌سازد. همچنین به تصویرکشیدن پیروزی ایرانیان می‌تواند نشانه نوعی وفاداری صاحب آرامگاه به امپراطوری هخامنشیان در منطقه باشد. آنچه که نقاشی های تاتارلی شامل می‌شود همانند صحنه‌های رقص سلاح، نبرد، شکار و موضوعات اساطیری، کاروان مراسم تشییع و نمایش گربه‌سانان قسمتی از موضوعات مصورشده در دیگر آثار مقابر دوران فرمانروایی پارسیان در لیکیه است. در نقاشی‌های دیواری مقبره کارابورون موضوعات اصلی مشابه است و نیز شمایل‌نگاری شخصیت‌ها تقریباً همانند است. با این حال در مقبره کارابورون نقوش بیشتر تحت تأثیر هنر یونانی‌اند نسبت به نقاشی دیواری‌های مقبره تاتارلی که به هنر پارسی نزدیک ترند. آرامگاه تاتارلی تأثیر فرهنگی و هنری متقابل بین فریگی‌ها و فرمانروایان ایرانی را نشان می‌دهد و نمایانگر آن است که تصاویر منقوش در داخل یک آرامگاه می‌توانسته با هنر و فرهنگ‌های دیگر ترکیب شود و بزرگان محلی الگوهای هنر هخامنشی و یونانی را با توجه به نیاز هایشان منطبق می‌کردند.

نتیجه

تصاویر بازنمایی شده بر روی دیوارهای چوبی مقابر تاتارلی، شناخته‌ترین نوع نقاشی بر روی چوب در مدیترانه باستانی است. در مقبره تاتارلی مطابق سنت قدیمی فریگیه در ساخت اتاق مقابر از چوب استفاده شده است و سپس تیرهای چوبی با تصاویری از پس‌زمینه‌های فرهنگی و هنری حاکمان پارسی تزئین شده است که نشان‌دهنده تعامل فرهنگی و هنری متقابل بین فریگیه و حکام ایرانی است. این نشان می‌دهد که در ترکیب‌کردن محتوای یک آرامگاه تصاویری از هنر هخامنشی و یونانی را براساس نیازشان در کنار هم تطبیق کرده‌اند. در پیکرنگاری بناهای یادبود در مرکز امپراطوری هخامنشی نقش جنگجویان سواره به هیچ وجه رواج نداشت. در پلکان آپادانا ارابه خالی و اسب‌های بدون سوارکار را می‌بینیم. در آنجا نیزه پیاده‌نظام و کمان شاه نماد قدرت ارتش ایرانی بود. در آثار هخامنشی به‌جای‌مانده از غرب امپراطوری و نمونه مورد مطالعه نقاشی‌های مقبره تاتارلی شاهد حضور صحنه جنگی بزرگ با پیاده و سواره نظام با ویژگی سلاح و لباس‌های پارسی هستیم. بر روی نقاشی‌های این دیوارها به ویژه پیکره‌های ترسیم‌شده از دیوارهای شرقی، لباس و هویت برگزیدگان آناتولی غربی از پوشش هخامنشیان گرفته شده است. در نقاشی تاتارلی نقطه عطف صحنه نبرد به صورت جدال بین دو فرد پیاده است همان‌طور که در نقوش برجسته و مهرهای هخامنشی دیده می‌شود. پیکره دشمن مُرده بر زیر پای شاه در نقاشی تاتارلی از سنت‌های ایرانی است که در نقش برجسته بیستون نیز وجود دارد. با توجه به شورش‌ها علیه پادشاه و تنش‌های طولانی‌مدت با یونانی‌ها در این مرز غربی، پادشاه بزرگ می‌خواست که افراد بلندمرتبه آناتولی از او حمایت کامل داشته باشند. بنابراین، نقاشی‌های موجود در این مقبره باید به عنوان بازتاب واضح این پشتیبانی از امپراتوری پارسی ارزیابی شود. نمایش کاروان در مقبره و شباهت آن به راهپیمایی ارتش خشایارشاه بیانگر پیروی صاحب مقبره از شاه پارسی است. تفاوت نقش دیوار شمالی با موضوعات محلی همچون جنگجویان رقصنده با سلاح فریگی و موضوعات اساطیری یونان و نقوش دیوار شرقی با موضوعات نبرد و کاروان مراسم تدفین با عناصر ایرانی بیشتر، نمایش هویت‌های مشترکی است که احتمالاً فرد متوفی در مقبره داشته و نیز نشان‌دادن گروه‌های محلی و غیرمحلی در نقاشی‌ها جهت بیان فرمانروایی صاحب مقبره بر قومیت‌های مختلف است که مطابق با سنت پارسی و تنوع ملیت‌ها در گسترده فرمانروایی هخامنشیان بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. Cappadocia ناحیه کوهستانی در جنوب شرقی آسیای صغیر بین دو رود هالیس و فرات است (هژبری نوبری و ویسی، ۱۳۹۲، ۱۷).

۲. Croesus سلطنت ۵۴۶-۵۶۰ ق.م.در سال۵۴۶ ق.م سارد پایتخت لیدی توسط کوروش کبیر فتح شد و کرزوس شکست خورد.

۳. Cilicia نام منطقه‌ای در جنوب شبه‌جزیره آناتولی می‌باشد.

۴. Phrygia تمدنی باستانی در مرکز و غرب آناتولی و متأثر از یونان، هیتی و اورارتو به پایتختی گوردیون بود (هژبری نوبری و ویسی، ۱۳۹۲، ۱۵۴).

۵. Lydia لیدیه کشوری قدرتمند و قطب اقتصادی و تجاری در آسیای صغیر بود و لیدیان در قرن ۷ ق.م سکه‌زنی را اختراع کردند (همان،۷۰).

6. Ionia.

۷. Caria کاریا ناحیه‌ای کوهستانی در جنوب غربی سواحل آناتولی بود که ایونیا، فریگیه و لیدیه آن را محصور کرده بود (Akurgal, 1970, 242).

۸. Hellespont فریگیه هلسپونت از ساتراپ‌های هخامنشی در آناتولی بود که شامل سرزمین‌های تروا، میسیا و بیتینیا می‌شد و مقر حکومتی آن داسکیلیون بود (هژبری نوبری و ویسی، ۱۹۲، ۱۷۰).

۹. نقاشی‌های مقبره تاتارلی ساختارشانِ بر روی دو تیر، که در زمان‌های اخیر توسط اره از هم جدا شده‌اند که احتمالاً علت این امر سهولت در حمل‌ونقل می‌باشد. آنها شامل دو بخش متصل‌شده به‌هم می‌باشند که به علت تداوم در تصاویر این مسأله به سادگی قابل تشخیص است. این تیرهای چوبی که در اختیار یک شرکت حمل‌ونقل در مونیخ قرار داشت در آخرین لحظه قبل از انتقال چوب‌ها به زباله‌دان شهر، با رویت نقاشی‌ها بر روی آنها توسط کارمند حمل‌ونقل، به اداره باستان‌شناسی مونیخ منتقل می‌شود (Summer, 2010, 121).

۱۰. Peter calmeyer (1930-1995) باستان‌شناس آلمانی متخصص در حوزه خاورمیانه.

۱۱. Suryani نام قومی سامی‌نژاد که با اقوام آرامی خویشاوند بوده‌اند و ریشه آن‌ها به مردم سامی بین‌النهرین باستان می‌رسد.

۱۲. Hittite تمدنی که از ۲۰۰۰ تا ۷۰۰ ق.م در خاورمیانه در منطقه ترکیه کنونی مستقر بودند (Mouton, 2015, 41).

۱۳.Fresco فرسکو که به دو قسم فرسکوی حقیقی یا فرسکوی خشک تقسیم می‌شود و زیر این اندود گچ ممکن است دیوار گلی یا از سنگ باشد (فدایی اردستانی،۲۹۳۱، ۷۱).

۱۴. Shaur palace کاخ شائور از کاخ‌های دورانِ هخامنشی و در ۳۵۰ متری غرب آپادانا در شوش واقع است. این کاخ به وسیله اردشیر دوم بنا گردید. (جعفری‌زاده و شیشه‌گر، ۱۳۹۸، ۳۶).

۱۵. Dahan-e Gholaman دهانه غلامان نامی است که بعدها به بقایای شهری مربوط به دوره هخامنشی داده شده است و در سیستان، شهرستان زهک، روستای قلعه‌نو جای گرفته است.

۱۶. Sarcophagus تابوت سنگی، که معمولاً با مجسمه یا کتیبه تزئین می‌شود و با تمدن‌های باستان مصر، روم و یونان مرتبط است.

۱۷. Karaburun مقبره کارابورون در نزدیکی المالی در لیکیه واقع شده است و از نوع قبور اتاقکی شکل با نقاشی‌های یونانی-پارسی است (هژبری و ویسی، ۱۳۹۲، ۱۲۳).

۱۸. Daskyleion پایتخت ساتراپی هلسپونت در شمال غربی آناتولی و قسمتی از امپراطوری پارسه تا سال ۳۳۰ ق.م (همان، ۱۷۱).

۱۹. Kelainai از شهرهای معروف و بزرگ فریگیه و شهری در مسیر جاده شاهی هخامنشی.

۲۰. Tumulus مزاری که برای پادشاه و یا خانواده پادشاه بوده و اتاقیست که اول بر روی زمین بنا می‌شود و سپس با توده‌ای از خاک و یا تپه‌ای که از سنگ تشکیل شده ، پوشیده می‌شود.

۲۱. Afyon موزه باستان‌شناسی در ترکیه (Afyonkarahisar) که به موزه افیون نیز مشهور است.

22. Frieze.

۲۳. Karatepe دژی مربوط به اواخر دوره هیتی‌ها در جنوب ترکیه.

۲۴. Geryon هیولایی انسان نما در اساطیر یونان است که دارای سه بدن و سه سر، یا سه سر و یک بدن ، یا سه بدن و یک سر است (Franzen, 2009, 55).

۲۵. Orthus سگ دو سر گریونئس با دم مار که از گاوهای وی محافظت می‌کرد و توسط هراکلس کشته شد (.Ibid).

۲۶. Kidaris پوشش سر شاه، که تاجی باکنگره‌های نوک‌تیز است که «کیداریس» خوانده می‌شود (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۵۰۸).

۲۷. Herodotus تاریخ‌نگار یونانی (۴۲۵-۴۸۵ پیش از میلاد).

۲۸. Gaumata گئومات غاصب تاج و تخت هخامنشی که در زمان مسافرت کمبوجیه پسر کوروش بزرگ به مصر خود را بنام بردیا برادر پادشاه معرفی و سلطنت را غصب کرد.

۲۹. Gobryas یکی از شش نفر اشراف‌زاده‌ای که در لباس سلطنتی وارد قصر گئومات شدند و در کشتن گئومات به داریوش کمک کردند.

۳۰. Otanes در نوشته‌های هرودوت و نیز در کتیبه بیستون از اوتانز به عنوان یکی از مهم‌ترین یاریگران داریوش در قتل گئومات یاد شده است.

فهرست منابع

بریان، پیر (۱۳۸۶)، *وحدت سیاسی و تعامل فرهنگی در شاهنشاهی هخامنشیان*، ترجمه ناهید فروغان، تهران: نشر قطره.

پوپ، آرتور اپهام؛ فیلیس، اکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، جلد اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

جعفری‌زاده، مسلم؛ شیشه‌گر، آرمان (۱۳۹۸)، بررسی آثار شیشه‌ای اشکانی کاخ شائور، *مطالعات باستان‌شناسی*، دوره ۱۱ ، ش. ۱، صص ۳۵-۵۴.

سید سجادی، منصور (۱۳۸۵)، دهانهٔ غلامان : شهری هخامنشی در سیستان (بخش دوم)، *باستان‌شناسی و تاریخ* ، سال ۱۱، ش. ۲۱-۲۲، صص ۲۸-۴۲.

شهبازی، علیرضا شاپور (۱۳۸۹)، *راهنمای مستند تخت جمشید*، تهران: نشر سفیران.

فدایی اردستانی، ارغوان (۱۳۹۲)، معرفی و بررسی نقاشی‌های هخامنشی با تأکید بر صحنه‌ها، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد* باستان شناسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد.

کالیکان، ویلیام (۱۳۸۵)، *باستان‌شناسی و تاریخ هنر در دوران مادی‌ها و پارسی‌ها*، ترجمه گودرز اسعد بختیار، تهران: پازینه.

کخ، هاید ماری (۱۳۸۰)، *از زبان داریوش*، ترجمه پرویز رجبی، تهران: نشر کارنگ.

گیرشمن، رمان (۱۳۷۱)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: نشر کتاب.

محسنی، فاطمه (۱۳۸۸)، بررسی تطبیقی نقش دیوارنگاره دوره هخامنشی کاخ شائور، مجله *پیام باستان‌شناس* ، شماره ۲۱، صص ۶۹-۸۴.

محمدیان، فخرالدین؛ موسوی حاجی، سید رسول؛ شریف‌کاظمی، خدیجه، و مهرآفرین، رضا(۱۳۹۶)، آیین سوگواری در نقوش تاتارلی آناتولی و مقایسه آن با شاهنامه و مراسم کتل در غرب ایران، *جستارهای تاریخی*، ش. ۲، صص ۱۴۹-۱۷۰.

هژبری نوبری، علیرضا؛ ویسی، مهسا (۱۳۹۲) *هخامنشیان در آسیای صغیر با تکیه بر داده‌های باستان‌شناسی*، تهران: نشر پردیس دانش.

Acar, Ö. (2010), The Looting of History in Uşak and Afyonkarahisar between 1959 and 1969. In L. Summerer, A. von Kienlin (eds.), Tatarlı, the Return of Colours, (pp. 46-61). Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nollé, M. (1992), *Denkmälervom Satrapens*itz Daskyleion: Studie.

Ramasay, M. W. (1889), A study of Phrygian art, the *Journal of Hellenic studies*,vol 10, pp. 147-189.

Rice, T.T. (1961), *The Scythians*, London.

Roosevelt, C. H. (2003), *Lydian and Persian Period Settlement in Lydia* (Unpublished doctoral dissertation). Cornell University.

Sams, G. K. (1974), '*Phrygian painted animals*: Anatolian orientalizing art.'A natSt 24: 169-96.

sekunda, N. (1996), "*Anatolian War-Sickles and the Coinage of Etenna*", R. Ashton (ed.), Studies in Ancient Coinage from Turkey, London: 7-17.

Soudavar, Abolala. (2014), *Mithraic Societies*, From Brotherhood Ideal to Religion's Adversary, Houston.

Soudavar, Abolala. (2018), *Iranian Complexities* (a study in Achaemenid avestian and Sasanian controversils), Soudavar-Houston.

Summere L. (2007a), *Picturing Persian Victory*. The painted battle scene on the Munich wood. Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 13: 3–30.

Summerer, Latife (2007b): *From Tatarlı to Munich*. The Recovery of a Painted Wooden Tomb Chamber in Phrygia. In: Delemen, İnci (ed.) : The Achaemenid impact on local populations and cultures in Anatolia ; (sixth-fourth centuries B.C.) ; papers presented at the International Workshop, Istanbul, 20 - 21 May 2005. Istanbul: Turkish Institute of Archaeology. pp. 131-158

Summere L. (2008), *Imaging a Tomb Chamber*: The Iconographic Program of the Tatarlı Wall Paintings, Ancient Greece and Anciant Iran Cross-Cultural Encounters; 265-300

Summere L. (2010), Wall Painting, Tatarli the return of colours. Istanbul: 120 – 185

Tallis, N. (2005) *Transport and Warfare*. In J. Curtis & N. Tallis (eds.), Forgotten Empire.

The Wold of Ancient Persia (London), pp. 210-217.

Uçankus, H. (2002), Phrygia, Ankara.

Xin, Wu. (2005), *Central Asia in the context* of the Achaemenid Persian empire .(6th to 4th Centuries B. C.) Presented to the Faculties of the University of Pennsylvania.

Weller, M.E. (1970), "*The Procession on the Sarcophagus of the Mourning Women*", California Studies in Classical Antiquity 3: 219-227.

Wheeler, E. L. (1982), '*Hoplomachia and Greek dances* in arms.' GRBS 23: 223-33.

http://www.cngcoins.com/

Akurgal, E. (1970), *Ancient Civilization and Ruins of Turkey*. 2nd ed. Turkey: Turk Tarih kurumu Basimevi Ankara.

Brosius, M. (1996), *Women in Ancient Persia (559–331 BC)*. Oxford.

Calmeyer, P. (1993), "*Zwei mit historischen Szenen bemalte Balken der Achaemenidenzeit*", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 43: 7-18.

Cameron, George G. (1958), "Persepolis Treasury Tablets Old and New. *Journal o f Near Eastern Studies*, XVII: 161-76.

Demeter, Stefan, (2010). *Tatarli-A Fifth-Century BCE Painted Wooden Tomb In Anatolia: Study*, Conservation, Restitution And Reconstruction, Conservation and the Eastern Mediterranean: Contributions to the 2010 IIC Congress, Istanbul, pp. 225-230.

Draycott, Catherine M. (2010), *Convoy Commanders and other Military Identities* in Tomb Art of Western Anatolia around the time of the Persian Wars, Bollettino di Archeologia on line I / Volume speciale.

Emmerling, E., Demeter, S. & Knidlberger, M. (2010), *The Restoration and Reconstruction of the Tomb Chamber*. In L. Summerer, A. von Kienlin (eds.), Tatarlı, the Return of Colours, (pp. 234-267). Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Franzen, Christina. (2009), *Sympathizing with the Monster*: Making Sense of Coloniazation Stesichorus' Geryoneis, Quaderni Urbinati di Cultura Classica. (2009), *New Series*, vol. 92, no. 2, pp. 55-72.

Ghirshman, P. (1964), *Iran*. Protoiraner, Meder, Achämeniden (Munich).

Isik, Fahri. (2007), *The Light* of the 'Dark Ages' and on the Anatolian Character of the Phrygian Art, Baski Istanbul Aralik.

Jacobs, B. (1994), *Drei Beiträge zu Fragen der Rüstung und Bekleidung in Iran zur Achämenidenzeit*",Iranica antiqua 29: 125-167.

Johanson, Peri. (2010), *Landscapes of Achaemenid Paphlagonia*, Presented to the Faculties of the University of Pennsylvania.

Kaptan D. (2005), *The Daskyleion Bullae*: seal images from the Western Achaemenid empire (Achaemenid

History XII). Leiden.

Machteld J. Mellink. (1972), *Excavations at Karataş-Semayük in Lycia*, American Journal of Archaeology, vol. 77, no. 3, pp.293-307

Mellink M.C. (1997), *Athens and Persia in the Fifth Century* B.C., Cambridge.

Mouton, Alice. (2015), The Sacred in Hittite Anatolia: A Tentative Definition, *History of Religions* , vol. 55, no. 1 (August 2015), pp. 41-64.

Nicholls, R.V. (1979) The Tomb of Hetepka, London.

Study of Iconography of Achaemenid Wall Paintings in the Tombs of Tatarly

Mahtab Mobini*[1], Zohreh Fouladi[2]

[1]Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, University of Payam Noor, Tehran, Iran.

[2]Master of Art Research, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, University of Payam Noor, Tehran, Iran.

(Received: 3 Dec 2019, Accepted: 13 Mar 2021)

The Achaemenid Empire's Shah's road started from Susa and ended up in Sarda in Asia Minor. Clynay was one of the great cities of Frigate, located in Asia Minor, which became very important due to its location on the path of the Shah's road during the Achaemenid period. The most important finds in the Claynea area are the tombstone located in the Tatarli near the Dinar at the border between Lydia and Frigate.The tomb has paintings on wooden beams, which represent the largest painting on the wood of the ancient period and dates back to the middle of the 5th century BC. The purpose of this article is to identify the specific character of Tatarli's tomb paintings and the relation between Anatolian and Iranian figurative traditions, which was carried out through cultural relations between Anatolia and Iran during the Achaemenid period. The research uses descriptive-comparative method and by documentary method to study the tomb paintings and the effect of Achaemenid art style in it. In the typography of memorial buildings at the center of the Achaemenid empire, warriors of the cavalry were in no way prevalent. In the Apadana staircase we see empty hinges and horses without riders. There, the spear of the infantry and the arc of the shah symbolized the power of the Iranian army. But in the works of Achaemenid Empire and the example of the Tartarite tomb painting, we are witnessing the presence of a great warfare scene with infantry and cavalry with the characteristics of Persian weapons and clothing. On the paintings of these walls, especially the figures drawn from the eastern walls, the clothing and identity of the chosen Anatolian choir has been taken from the Achaemenid cloak. In the scene of Tatarli's controversy, unlike the scene of the Tricker Palace, a monumental crown, the battle scene of the Royal Pahlavan in the seals, has continued with signs of reign, such as the crown and the garment of Shahi. This difference in shape can be attributed to different audiences. this difference was due to the ideology of kings' power. The dead body of the enemy is under the feet of the king in the Tatarli painting of Iranian traditions which is also featured in Bisotun; this scene is a combination of the scene of Bishtun Darius and the Royal Pahlavan in the battle of the Dariush Tucker Palace, and likely this role of Dariush in It's a battle with a sectarian enemy.The images depicted on wooden walls of the Tatarli monastery are the most well-known type of painting on the wood in ancient Mediterranean. In Tatarli's tomb, according to the ancient tradition of Frygiyeh, in the building of the Tomb of the wood used, then the wooden beams are decorated with images from the cultural backgrounds of the Persian rulers, which indicate the cultural interpenetration between Frygiy and the Iranian rulers. This shows that adapted images of Achaemenid and Greek art based on their needs and It represented the diversity of nationalities throughout the Achaemenid dynasty.

Keywords

Achaemenid Art, Iconography, Wall Paintings, Tombs Tatarly, Art Anatolia.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 2542058, Fax: (+98-21) 77318581, E-mail: dr.m.mobini@gmail.com