

**EXTENDED
ABSTRACT****Influence of Neo-Elamite and Neo-Assyrian Illustrations on the Achaemenid Depictions of Levee
A Case Study: Comparison of the Depictions of Levee in Apadana of Persepolis (from Achaemenid Civiliza-
tion), Kidin Hutran Bronze Cup (from the Neo-Elamite Civilization Period), and Paintings of Til Barsip (from the
Neo-Assyrian Civilization Period)****Ali Asghar Salahshoor^{1*}, Pouria Heydari Mehr²****1. Ph.D. in Archeology, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran****2. M.Sc. in Archeology, Faculty of Conservation, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran*****Corresponding author: Ali Asghar Salahshoor.****Email: aa.salahshoor@ut.ac.ir**

Received: 26.09.2019

Accepted: 21.11.2019

DOI: pyk.2019.15325/10.22055

Introduction

One of the fundamental characteristics of Achaemenid art is its combinatorial nature. Depiction of the levee in this period is a clear manifestation of this important feature. Since the use of visual media in the ancient world was limited, rock relief and wall paintings have been useful and efficient tools for showing the political power of the state. One of these scenes is the levee ceremony, during which the king let his subjects or their representatives come to the court in order to listen to their problems, issues, and political-economic conditions. The levee was also held when the king was given tributes by conquered states or decided to offer gifts. The rock reliefs depicting levee belonging to the Achaemenid Empire, especially in Persepolis, reflect these features very clearly. The authors of this paper believe that the artistic influences of Neo-Assyrians and Neo-Elamites on the Achaemenids are evident, especially in the representation of levee in Achaemenid architecture. This impact is particularly obvious in the hybrid animal motifs, such as Shirdal (Griffin), winged cows with human heads (lamassu), clothes, weapons, utensils, depiction of battle scenes (e.g., the battle of the royal hero with real and hybrid animals), porters, and fortification and treasury tablets. Therefore, the present research intends to compare the Achaemenid art with those of the Neo-Assyria and Neo-Elam. Regarding the temporal and spatial correspondence of Achaemenid with these two empires, the scene of levee depicted in Persepolis was compared with those of Neo-Elamite Kidin Hutran Bronze Cup and Neo-Assyrian paintings of Til Barsip. The aim was to identify the similarities and differences of these three civilizations and determine the extent to which the Neo-Assyrian and Neo-Elamite civilizations influenced the depiction of the levee in Apadana of Persepolis. The present research aims to answer questions, such as what are the similarities and differences of the Achaemenid levee depicted in Persepolis and those depicted in Neo-Elamite Kidin Hutran Bronze Cup as well as Neo-Assyrian paintings of Til Barsip, and whether the royal levee scenes of Persepolis aimed to further political purposes and express the political power of the Achaemenids. In line with this study, Stronach in "Icons of Dominion: Review Scenes at Til Barsip and Persepolis" (Stronach, 2002) compared the scenes represented in Til Barsip and Persepolis. Moreover, he determined the legitimacy and power of the Assyrian and Achaemenid kings based on these scenes.

Keyword:Apadana of Persepolis
Kidin Hutran Bronze Cup Levee
Til Barsip

Methodology

The present historical study described and analyzed the scenes of levee depicted in Apadana of Persepolis, and those of Til Barsip and Kidin Hutran Bronze Cup which probably served as models for Achaemenids. The basis of the analysis has been the careful examination of rock reliefs (Apadana), paintings (Til Barsip), and the engravings (Kidin Hutran Bronze Cup). Accordingly, the similarities and differences are shown more clearly through this analytical comparison. The required data of this study were collected through library resources.

Findings

The levee depicted in Apadana of Persepolis was compared with the engravings of Neo-Elamite Kidin Hutran Bronze Cup and the Neo-Assyrian paintings of Til Barsip and their similarities and differences were analyzed. Based on this analysis, it can be said that they have general and in-detail similarities. The overall composition of the three scenes is identical to each other; in all the scenes the king is sitting on a throne and lets his subjects in. All the three levees depict the scene of presenting gifts or tributes to the king by his subjects who are being led to the king by the court guides. Furthermore, in all the scenes, high-ranking men, gunmen, commanders, and court attendants are standing behind the king to accompany him in this ceremony. In addition, in all three scenes, the kings have rested their feet on a pedestal and hold a flower in their hands. In general, all three scenes of levee aim to portray the important role of the king at the top of the power hierarchy, as well as the authority, order, and extent of Neo-Elamite, Neo-Assyrian, and Achaemenid empires. This is also indicated by the depiction of representatives from various nations bringing tributes (or gifts) for the king, the presence of the nobles, aristocrats, officials of the country and army, as well as their submission to the king and the monarchy.

Conclusion

One of the most important illustrations of the Achaemenids which is a manifestation of their power and legitimacy is the scene of the levee. The Achaemenids, due to the expansion of their conquered territories and tribes, for the depiction of their power and legitimacy were strongly influenced by the art of their royal tribes, especially Assyrian and Elamites, that were the center of such concepts. The artistic and iconographic influence of Neo-Elam civilization is even more than Neo-Assyrian in some cases, such as the Achaemenid court dress, position of the Median prince, levee ceremony accompanied by giving tributes (or gifts), presence of animals, specifying the position of the prince behind the king, court guide holding a cane, backrest of the throne, and the pedestal on which the king rested his feet. However, the influence of Assyrian art should not be overlooked. The raised hands of the prince, cane and flower in the hands of the king, and presence of high-ranking men, nobles, gunmen, and commanders in the levee are signs of the influence of the royal levee scenes depicted in paintings of Til Barsip.

References

- Stronach, David, (2002), Icons of Dominion: Review Scenes at Til Barsip and Persepolis, *Iranica Antiqua* 37: 373-402

علی اصغر سلحشور*
پوریا حیدری مهر**

تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۰۴
تاریخ پذیرش: ۹۸/۰۸/۳۰

تأثیر تصاویر تمدن‌های ایلام نو و آشور نو بر تصاویر هخامنشی در موضوع صحنه بارعام شاهی مطالعه موردی: تطبیق تصاویر صحنه بارعام آپادانای تخت جمشید (از تمدن هخامنشی)، صحنه بارعام جام ارجان (از دوره تمدنی ایلام نو) و صحنه بارعام نقاشی‌های تل بارسپ (از دوره تمدنی آشور نو)

چکیده

یکی از ویژگی‌های بنیادین هنر هخامنشی ترکیبی بودن آن است. در زمینه تصویرگری این دوره، صحنه بارعام سلطنتی نمود آشکاری از این ویژگی مهم محسوب می‌شود. صحنه‌های مربوط به بارعام در تخت جمشید در دوره هخامنشی به تصویر کشیده شده‌اند که در آن شاه بر تخت نشسته است و به اقوامی که زیر سلطه خود قرار دارد، بار می‌دهد. به دلیل آن‌که به گمان پژوهش مستقلی از تأثیر پذیری صحنه بارعام آپادانای تخت جمشید، دوره هخامنشی به دست نیامده، در این پژوهش نقوش برجسته آپادانای تخت جمشید با نقوش جام ارجان و نقاشی‌های تل بارسپ به ترتیب مربوط به حکومت‌های ایلام نو و آشور نو مورد بررسی قرار گرفته و با مقایسه تحلیلی این نقوش، شباهت‌ها و تفاوت‌های میان آن‌ها و در نهایت میزان تأثیرگذاری هریک از این نقوش بر صحنه بارعام هخامنشی در آپادانای تخت جمشید مشخص شده است. هدف تحقیق شناخت همسانی‌های بصری هنر هخامنشی با دوره‌های قبل از آن، به منظور آگاهی بخشی پژوهشگران این رشته است. این‌که شباهت‌ها و تفاوت‌های بارعام هخامنشی در آپادانای تخت جمشید با صحنه بارعام روی جام ارجان مربوط به دوره ایلام نو و نقاشی‌های تل بارسپ در دوره آشور نو چه هستند و آیا صحنه‌های بارعام شاهی در تخت جمشید در راستای تبلیغات سیاسی و بیانگر قدرت سیاسی هخامنشیان بوده، سوالاتی است که در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود. پژوهش حاضر که دارای ماهیت تاریخی است، با روش توصیفی صحنه بارعام آپادانای تخت جمشید و نمونه‌های آن در تل بارسپ و جام ارجان که احتمالاً مبنای الگوبرداری هخامنشیان بوده‌اند، مورد تحلیل قرار داده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که سه صحنه بارعام جام ارجان، نقاشی‌های تل بارسپ و نقوش - برجسته آپادانای تخت جمشید می‌توان هم در کلیات و هم جزئیات با هم شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند که در متن به آن‌ها اشاره شده است. همچنین صحنه بارعام پیشکش هدیه یا خراج به شاه بوده است، احتمالاً تصویرگری این چنینی از نظر استعاری نمایانگر قدرت، سلطه، گستردگی و مشروعیت آن نظام سلطنتی محسوب می‌شده است.

کلیدواژه:
بارعام شاهی
آپادانای تخت جمشید
جام ارجان
تل بارسپ

مقدمه

در جهان باستان با توجه به این‌که رسانه‌های تصویری محدود بودند، نقوش برجسته و نقاشی روی دیواره کاخ‌ها یکی از ابزارهای کاربردی و سودمند در جهت نشان دادن قدرت سیاسی آن حکومت بوده است که یکی از همین صحنه‌ها بارعام شاهی به حساب می‌آمد. شاه به منظور شنیدن مشکلات، مسائل و اوضاع سیاسی-اقتصادی بارعام می‌داد و به سخنان مردم یا نمایندگان آنان گوش می‌کرد. همچنین، هنگام پرداخت خراج از سوی ملل تابعه شاهنشاهی و هدیه دادن و یا هدیه گرفتن، شاه دیگران را به حضور می‌پذیرفت و به اصطلاح به آن‌ها بار می‌داد. نقوش برجسته مربوط به بارعام در دوره هخامنشی به ویژه در تخت جمشید به خوبی همین ویژگی‌ها را منعکس می‌کند. با توجه به این‌که هخامنشیان سرزمین‌های گوناگون را تحت سیطره خود درآوردند، دستاوردهای هنری و معماری آن‌ها را با هنر پارسی درهم آمیختند و هنر ترکیبی هخامنشی را شکل دادند. یکی از این تأثیرات، خلق صحنه‌های مربوط به بارعام می‌شد. صحنه‌های مربوط به بارعام پیش از هخامنشیان در حکومت‌هایی چون مصر، بابل، هیتی، ایلام و آشور نیز وجود داشته است. در این میان، نگارندگان با استناد به شباهت بیشتر نقوش مربوط به بارعام هخامنشی با همین نقوش آشور نو و ایلام نو، تقارن زمانی و مکانی هخامنشیان با این حکومت‌ها، تأثیرات هنری فراوانی که آشور نو و ایلام نو بر هخامنشیان داشته‌اند و نمودهای آن را می‌توان افزون بر صحنه بارعام در معماری، نقوش جانوران ترکیبی چون شیردال (گریفین)، گاو بالدار با سرانسانی (لمسو) جامه‌ها، سلاح‌ها، ظروف و صحنه‌هایی چون نبرد پهلوان سلطنتی با جانوران واقعی و ترکیبی، اورنگ‌بران، الواح بایگانی‌های بارو و خزانه و غیره نیز دید، نقوش بارعام روی جام ارجان و نقاشی‌های تل بارسپ را برگزیده‌اند تا با مقایسه تطبیقی شباهت‌ها و تفاوت‌ها مشخص شود و با استناد به این دو صحنه میزان تأثیرگذاری آشور نو و ایلام نو بر نقوش آپادانای تخت جمشید در زمینه بارعام مشخص شود و سهم هر یک از این دو حکومت معلوم گردد و از طرفی با توجه به حضور نمایندگان کشورهای گوناگون، اشراف و نجبای درباری و فرماندهان نظامی، شاهزاده‌ها و غیره و این‌که هر یک از حکام محلی یا هیأت‌های نمایندگی برای این شاهان خراج و یا هدیه می‌آوردند، به نوعی اقتدار و گستردگی قلمرو آن‌ها و نیز مطیع بودن و مشروعیت آن‌ها به اثبات می‌رسد. و پژوهش حاضر بطور کلی به این سوالات پاسخ می‌دهد که:

- ۱- شباهت‌ها و تفاوت‌های بارعام هخامنشی در آپادانای تخت جمشید با صحنه بارعام روی جام ارجان مربوط به دوره ایلام نو و نقاشی‌های تل بارسپ در دوره آشور نو چه هستند؟
- ۲- آیا صحنه‌های بارعام شاهی در تخت جمشید در راستای تبلیغات سیاسی و بیانگر قدرت سیاسی هخامنشیان بوده است؟ اگر این‌گونه بوده؛ نمودهای آن کدامند؟

روش تحقیق

در پژوهش حاضر که دارای ماهیت تاریخی است، با روش توصیفی صحنه بارعام آپادانای تخت جمشید و نمونه‌های آن در تل بارسپ و جام ارجان که احتمالاً مبنای الگوبرداری هخامنشیان بوده‌اند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند و در نهایت به تحلیل این صحنه‌ها پرداخته شده است. مبنای تحلیل نیز نقوش برجسته (آپادانا)، نقاشی‌ها (تل بارسپ) و حکاکی‌ها

(جام ارجان) و بررسی دقیق هر یک از آن‌ها بوده است تا در همین راستا با مقایسه تحلیلی، شباهت‌ها و تفاوت‌ها با جزئیات بیشتری نمایان شوند. داده‌های این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند.

پیشینه تحقیق

در مورد صحنه بارعام در دوره هخامنشی و ارتباط آن با دیگر فرهنگ‌ها تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است، اما در ارتباط جام ارجان و نقاشی‌های تل بارسپی پژوهش‌گران مختلفی به مطالعه پرداخته‌اند که به صورت چکیده می‌توان به این موارد اشاره کرد: «مجیدزاده» (Majidzadeh, 1992) در مقاله «جام ارجان» که در مجله ایران به چاپ رسانده به بررسی آرامگاه ارجان و اشیای درون آن پرداخته است. «آلوارز مون» (Alvarez-Mon, 2004) در مقاله‌ای به نام «جنبه‌های کیهانی و ایدئولوژیک کاسه ارجان»، به بررسی صحنه‌های مختلف حک شده بر جام ارجان از نظر کیهانی و ایدئولوژیک و در سال (۲۰۰۶) در پژوهشی «آرامگاه ارجان: در چهارراه بین ایلامی‌ها و امپراتوری‌های فارسی» به بررسی آرامگاه ارجان و اشیای گوناگون آن پرداخته است. «استروناخ» (Stronach, 2005) نیز در مقاله خود «آرامگاه ارجان: نوآوری و تجمع در آخرین روزهای ایلام در مجله ایرانیکا آنتیکوا جنبه‌های نوآورانه و تأثیرپذیری هنری آرامگاه ارجان را مورد بررسی قرار داده است.

در ارتباط با تل بارسپی و نقاشی‌های آن پژوهشگرانی مانند «تورو- دانگین» و «دوناند» (Thureau-Dangin & Dunand, 1936) در پژوهشی بنام «تل بارسپی: کتابخانه تاریخی باستان‌شناسی» خود تل بارسپی را مورد بررسی قرار داده‌اند. همچنین، استروناخ در «آیکونولوژی: بررسی صحنه‌های تل بارسپی و تخت جمشید» (Stronach, 2002) به مقایسه تطبیقی صحنه‌های مربوط به تل بارسپی و تخت جمشید پرداخته و مشروعیت و قدرت شاهان آشوری و هخامنشی را از دل این صحنه مشخص ساخته است.

توصیف صحنه‌های بارعام تل بارسپی، جام ارجان و تخت جمشید

۱. تل بارسپی:

نقاشی‌های دیواری تل بارسپی در سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۱ میلادی از شمال سوریه به دست آمد (Thureau-Dangin & Dunand, 1936: 42-74) (تصویر ۱ و ۲). به نظر می‌رسد این نقاشی‌ها نشان‌گر سبکی مربوط به دوران «تیگلات پیلسر سوم»^۱ (۷۲۷-۷۴۵ ق.م) باشد که تا اواخر حکومت «سارگن دوم»^۲ (۷۲۱-۷۰۵ ق.م) ادامه یافته است. در این نقاشی‌ها پادشاه در حالی که عصایی در دست راست و گلی در دست چپ دارد، پایش را بر روی چهار پایه‌ای گذاشته و بر تخت بلندی تکیه زده است. پشت سر پادشاه دو خواجه و در پشت آنان نیز اسلحه‌داران قرار دارند. در مقابل پادشاه، مأمور عالی‌رتبه‌ای ایستاده است که یکی از دست‌هایش را به حالت احترام بالا آورده و در پشت سر او صفی از نجبا و افراد عالی‌مقام دیده می‌شود. ممکن است این افراد، راهنمایان، خراج‌گزاران خارجی و یا اسیرانی باشند که فارغ از هرگونه تهدید یا ارباب به تصویر کشیده شده‌اند. شخص مقابل پادشاه اغلب با عنوان کلی وزیر یا تورتانو^۳ معرفی می‌شود (Stronach, 2002: 376). اما از نظر برخی پژوهشگران، کلاه

تیاره‌ای شکل این پیکره با دو منگوله نواری آویزان، در واقع، نشان دهنده شاهزاده آشوری به جای وزیر یا تورتانو است (Barnett & Falkner, 1962: 10; Reade, 1967: 45 47). البته در نقاشی اتاق ۴۷ (تصویر ۲) تل بارسپ فردی زانوزده و در برابر پادشاه خم شده است.



تصویر ۱

نقاشی با موضوع بارعام شاهی از اتاق ۲۴
تل بارسپ
منبع: Stronach, 2002: 394



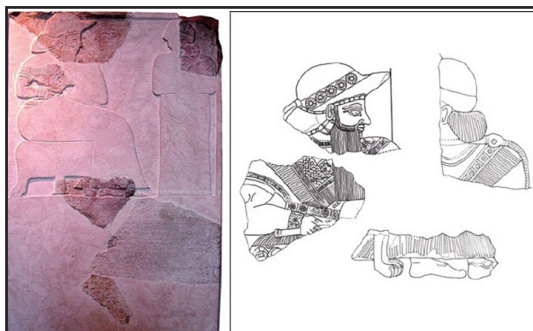
تصویر ۲

نقاشی اتاق ۴۷ تل بارسپ با صحنه بارعام
سلطنتی آشوری
منبع: Ibid, 395

۲. جام ارجان:

به نظر می‌رسد که صحنه بارعام در دوره ایلامی با استناد به نقوش برجسته یافت شده از این دوره رواج فراوانی داشته است. به طور کلی، منظور از بارعام در ایلام بار یافتن یک یا تعدادی از بزرگان ایلام به حضور پادشاه یا حاکم محلی است. سنگ تراشان ایلامی، هماهنگ با صحنه‌ای که برای بارعام خدایان (همچون نقش برجسته کورنگان) آفریده‌اند، برای شاهان خود نیز این نوع صحنه‌ها را ایجاد کرده‌اند. نمونه‌هایی از این نقوش در مناطق شوش^۴ (تصویر ۳)، تنگ نوروژی (خُنگ نوروژی) در شمال دشت ایذه^۵، شاهسوار^۶ و کول فره ۴ دیده می‌شود (صراف، ۱۳۸۹: ۵۴-۵۸). نقش برجسته کول فرح به نوعی بیانگر بزم و بار همگانی است. در مرکز نقش برجسته پیکره‌ای نشسته بر تخت دیده می‌شود که نمایانگر شخصی با رتبه و جایگاه اجتماعی بالا است. در اطراف او اشراف و نجبای ایلامی در چند ردیف قرار دارند (Alvarez-Mon, 2013: 209).

بر ردیف سوم جام ارجان که در سال ۱۳۶۰ خورشیدی از روستایی به همین نام از توابع بهبهان خوزستان کشف شد، صحنه بارعام دیده می‌شود. این جام از درون آرامگاه



تصویر ۳

بارعام شاه ایلامی؛ آنا همیتی اینوشیناک از شوش مربوط به ایلام نو
منبع: Alvarez Mon, 2011: 11

مستطیل شکلی، ساخته شده از سنگ به همراه اشیای دیگری چون ساغر (جام) برنزی، پایه برنزی یا آتشدان حلقه طلایی، دکمه‌هایی طلایی، کوزه و گلدان نقره‌ای، تنگ برنزی و غیره به دست آمده است. بر جام ارجان پنج صحنه حکاکی

شده است که مضامینی چون بزم، بازگشت از شکار، ماهیگیری، برداشت خرما و پایکوبی، جنگ، بارعام، خراج‌گزاری و غیره را در بر دارد. با توجه به کتیبه‌ای با نام کیدین هوتران پسر کورلوش^۷ که بر روی سه شیء از اشیای این آرامگاه (پایه برنزی یا آتشدان، جام ارجان و حلقه طلایی) وجود دارد، بسیاری از پژوهشگران آرامگاه ارجان را مرتبط با دوره ایلام نو می‌دانند (Stronach, 2005؛ Alvarez Mon, 2006). برخی از پژوهشگران آن را مربوط به نیمه اول قرن ۸ ق.م دانسته (علیزاده، ۱۳۶۵: ۲۸۶) و یا تاریخی میان ۷۲۵ تا ۶۲۵ ق.م برای آن در نظر گرفته‌اند (Majidzadeh, 1992: 142). والا نیز بر اساس کتیبه‌های میخی ایلامی برخی از اشیای این آرامگاه، آن را به محدوده زمانی میان ۶۴۶ ق.م و ۵۲۵ ق.م نسبت می‌دهد (Vallat, 1984: 4).

نقوش سومین ردیف از جام ارجان دارای اهمیت ویژه‌ای است (تصویر ۴). این صحنه خاص ارتباط نزدیکی با تصاویر مربوط به دوره‌های آشوری و هخامنشی دارد (Stronach, 2005: 188). در این صحنه شاه ایلامی بر تخت شاهی که مزین به دو دسته مخروطی شکل است، تکیه زده است. او کلاه ایلامی بر سر و ردای بلند تشریفات، شبیه به ردای آشوریان بر تن دارد (Curtis & Reade, 1995: 123). دست راست پادشاه بر گوشه جامه خود تکیه دارد در حالی که در دست چپش گلی را که به طرف پایین نگاری و رتبه، یک شاهزاده را تداعی می‌کند. او نیز دارای ردایی بلند، کلاهی گرد و عصایی بلند است. به نظر می‌رسد سه فرد مسلح در پشت سر شاهزاده، از فرماندهان نظامی یا رؤسای قبایل محلی منتخب هستند. آن‌ها دامن‌های کوتاهی پوشیده و عصاهای کوتاه‌تری در دست گرفته‌اند (Alvarez-Mon, 2004: 221). در جلوی شاه یک ملازم سلطنتی در جامه آشوری ایستاده است. نزدیک وی مردی با دامنی کوتاه در حالی که دستش را جلوی دهانش گرفته و بدنش را به نشانه تعظیم خم کرده است، قرار دارد و پشت سر او، مردی بدون ریش (شبیه خواجه‌گان) در یک دست چوب کوتاهی دارد و دست دیگرش را به سمت صف خراج‌گزاران بالا آورده است (Root, 1979: 238). پیکره‌های نقش شده در این ردیف به دو جهت حرکت می‌کنند تا بر مقام و جایگاه عالی رتبه و برتر پادشاه تمرکز و تأکید داشته باشد. چهار مأمور عالی مقام در پشت سر شاه به سمت راست و جهت دو شخصی که جلو شاه هستند، به طرف چپ است (Majidzadeh, 1992: 133).



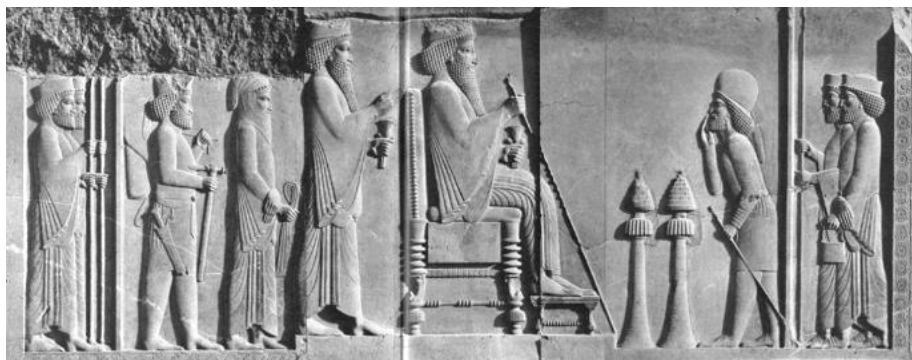
تصویر ۴

بارعام شاه ایلامی؛ صحنه سوم جام ارجان
منبع: Alvarez Mon, 2004: 222

۳. آپادانای تخت جمشید:

دو نقش برجسته با صحنه بارعام (تصویر ۵) که از بنای خزانه تخت جمشید یافت شده است، در اصل مربوط به کاخ آپادانا^۸ بوده‌اند (Brosius, 2010: 142).^۹ این دو نقش برجسته که قرینه یکدیگر هستند در کاوش‌های مؤسسه شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو به سرپرستی اشمیت از بخش جنوبی و سمت شرقی کاخ خزانه به دست آمده‌اند (Abdi, 2010: 276). در صحنه مربوط به بارعام در آپادانای تخت جمشید، تمرکز صحنه بر شخص شاه است. او بر تختی با تکیه‌گاه

بلندی نشسته و پاهایش را بر روی چهار پایه‌ای قرار داده است^{۱۰}. پادشاه ردای سلطنتی و جامه‌ای مختص پارسیان بر تن دارد (Brosius, 2010: 142). پاهای پادشاه نیز بر روی چهارپایه که در مقیاسی کوچک‌تر از سکوی شاه‌نشین است، به حالت عمود و ایستاده به تصویر کشیده شده است (Stronach, 2002: 379). پادشاه عصایی به دست راست و گلی به دست چپ دارد. شاهزاده‌ای که پشت او ایستاده، دارای ردا، کلاه پارسی و ریشی به سبک ریش سلطنتی مانند پادشاه است و گلی را نیز در دست خود گرفته است (Abdi, 2010: 277). در مقابل پادشاه در پایین لبه شاه‌نشین و در زیر سایبان، دو بخوردان و درست در کنار آن‌ها یک مأمور عالی‌رتبه وجود دارد (Stronach, 2002: 380). اهمیت صحنه بارعام مربوط به شناخت اعیان‌زاده‌ای مادی است که به حضور شاه بار یافته و مسلماً از مأمورین عالی‌رتبه می‌باشد. او شمشیر کوتاهی در دست دارد (کالیکان، ۱۳۸۴: ۱۰۲-۱۰۱)، او خود را خم کرده است و دست دیگرش را در مقابل دهان قرار داده است^{۱۱}. این پیکره بلندتر از تخت مرتفع و کوچک‌تر از شاه نشسته بر تخت به تصویر درآمده است. ارتباط بین این شخص و شاه به وسیله عصای سلطنتی که در دستان پادشاه است، برجسته می‌شود (Levit-Tawil, 1983: 71). از سویی خم کردن قسمت بالایی بدن توسط این فرد نمود دیگری از ادای احترام است. ریش‌های او بر خلاف ریش‌های بلند مستطیل شکل افراد خاندان سلطنتی، کوتاه و نوک‌تیز است. در حقیقت ریش‌های تمام افراد دیگر که پایین‌تر از مقام خاندان سلطنت هستند، به همین ترتیب نمایانده شده است (Schmidt, 1953: 161). پشت سر شاه و جانشینش، در ابعادی کوچک‌تر و در سطحی پایین‌تر دو تن از بزرگان دربار ایستاده‌اند. اولی با جامه بلند و سرپوش باشلیق مانند، دست روی دست گذاشته و شئی را در دست گرفته^{۱۲}؛ نفر بعدی در جامه مادی، کمان و تبرزین (یا تبر) پادشاه را می‌آورد. پس از آن‌ها، دو سرباز با نیزه‌هایی در دست قرار گرفته‌اند. هریک از افرادی که در این نقوش نشان داده شده‌اند، دارای شیء و نشانی هستند که حاکی از مقام، رتبه و شغل آن‌ها است و به وسیله آن مشخص شده‌اند. فرد مادی که به حضور شاهنشاه بار یافته، عصای ساده‌ای در دست چپ دارد و طوری آن را نگاه داشته که سرش به طرف پادشاه قرار گرفته است. این وضع نگه‌داشتن عصا در نقوش مجلس بار تالار تخت نیز دیده می‌شود. در صورتی که عصای افراد دیگر در نقوش آپادانا خمیدگی بسیار کمی دارد و آن را به طور قائم نگه داشته‌اند. این عصا نشان قدرت و مقام است. در نقوش تخت جمشید، گویا کسانی که در مواقع معین وظایفی انجام می‌دهند، آن را به دست می‌گیرند (Schmidt, 1953: 161). مانند افرادی که گزارش به شاه عرض می‌نمایند و در نقوش خزانه و تالار تخت نشان داده شده‌اند یا افرادی که هیئت‌های نمایندگی را به حضور شاهنشاه، رهبری و هدایت می‌کنند و یا مأمورینی که در پلکان‌ها ایستاده و بزرگانی را که از پله‌ها بالا می‌آیند، راهنمایی می‌نمایند (Ibid).



تصویر ۵

شاه هخامنشی بر تخت نشسته و بارعام می‌دهد
منبع: Schmidt, 1953: PL. 121

شباهت‌ها و تفاوت‌های صحنه بار عام هخامنشی در آپادانای تخت جمشید با جام ارجان

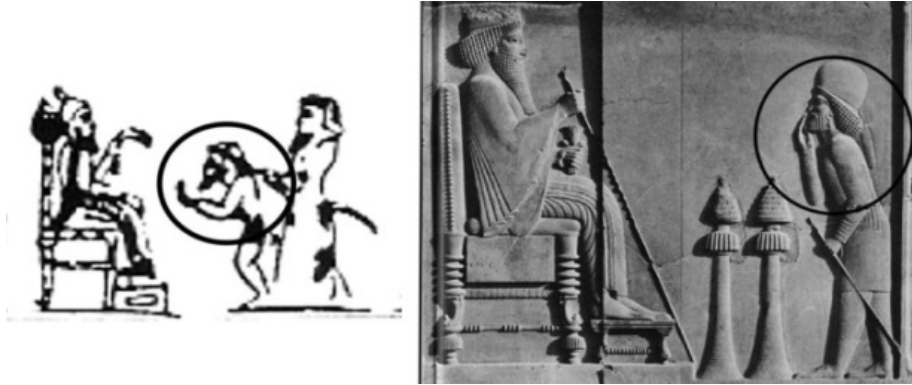
۱. شباهت‌ها:

۱-۱. شاهزاده: در مورد صحنه مرکزی جام ارجان در ردیف سوم، مقام حاضران به ویژه شاهزاده باید مورد توجه قرار گیرد. در این صحنه در تقابل با پیکره‌های نمایش داده شده در ردیف اول جام که کلاه سلطنتی ایلامی بر سر دارند، تنها دو شخص خاص از این نوع کلاه استفاده کرده‌اند. یکی فرد نشسته بر تخت در مرکز و دیگری فردی است که مستقیماً در پشت تخت قرار گرفته است. این پیکره ایستاده جامه ایلامی بلند و تمام قدی بر تن و عصایی بلند در دست دارد که به احتمال زیاد شاهزاده ایلامی است. اگر از جنبه تصویرگری به جزئیات بپردازیم، با پیام‌های گیج‌کننده و متعارضی روبرو می‌شویم، به این معنا که با استناد به دوره آشور^{۱۳}، پیکره بدون کلاهی که در مقابل پادشاه^{۱۴} به تصویر کشیده شده است، شاید نمایانگر شاهزاده باشد (Stronach, 2005: 189, 190). بنابراین بر خلاف طرح این موضوع که انتخاب شاهزاده احتمالاً در زمان داریوش بزرگ به وجود آمده، شاهزاده‌ای که در پشت و یا در کنار تخت پادشاه در جام ارجان نمایش داده شده، بیانگر این نکته مهم است که این رویه در زمان ایلام نو به عنوان رسمی رایج شناخته می‌شده است (Alvarez-Mon, 2004: 226)، بنابراین می‌توان خاطر نشان ساخت که هنرمندان و سنگ‌تراشان دربار داریوش (یا دوره هخامنشی به صورت کلی) تنها از تصویر بارعام هنر آشوری بهره‌بردند، بلکه به صورت ویژه‌ای از آداب درباری همسایگان معاصر خود در جنوب ایران نیز بهره‌گرفته‌اند (Stronach, 2005: 190). در نقوش آپادانا این نکته که نقش پادشاه به صورت نشسته و تصویر شاهزاده به حالت ایستاده کاملاً در یک سطح قرار دارد، امری تصادفی نیست. تخت بلند تا اندازه‌ای باعث بلندتر شدن پیکره شاه شده به گونه‌ای که در نشست نیز کسی از او بلندتر نیست، ولی پسر و جانشین او این اجازه را داشته که نقش او هم‌سطح و هم‌تراز با پادشاه باشد. تصویر شاهزاده و پادشاه از همه حیث شبیه و برابر است و تنها در ویژگی‌های مشخصی با یکدیگر تفاوت دارند (Schmidt, 1953: 160). در این نگاره هخامنشی، مقام سلطنتی شاهزاده آشکارا قابل مشاهده است. او در جایگاه و مکانی که مختص خانواده سلطنتی است در پشت پادشاه قرار دارد و تمام ویژگی‌های مختص به پادشاه چون جامه، کلاه و حتی نوع آرایش مورا نیز دارا است. گل نیلوفر، ردای گشاد و بلندپارسی و ریش پهن، همگی نشان‌دهنده شمایل‌نگاری سلطنتی هخامنشیان است (Kaptan, 2003: 28-30). افراد خاندان سلطنتی دارای ریش‌های بلندی هستند که قسمت پایین آن مستطیل شکل است و موهای آن چند ردیف در میان به صورت حلقه‌ای و موج‌دار آراسته شده است (Schmidt, 1953: 160).

۱-۲. حالات و حرکات: در مورد سه صحنه بارعام، دو وضعیت بسیار حائز اهمیت است که یکی از این حالات به وضوح بیانگر تأثیر هنر ایلامی بر بارعام هخامنشی است: فردی باحالتی از کرنش و تعظیم بر روی جام ارجان نقش شده که دستش را جلوی دهانش گرفته و بدنش را به نشانه تعظیم خم کرده است (Root, 1979: 238). شبیه همین حالت در مورد اشراف‌زاده مادی که عصایی در دست دارد، صادق است (تصویر ۶)؛ البته از این حالت او، پژوهشگران تعبیر و تفسیرهای گوناگون ابراز داشته‌اند^{۱۵}، اما نکته مهم تصویرگری مشابه از این حالت میان هنرمندان دوره ایلام نو و هخامنشیان است (Alvarez-Mon, 2006: 172). از طرفی

بیکره

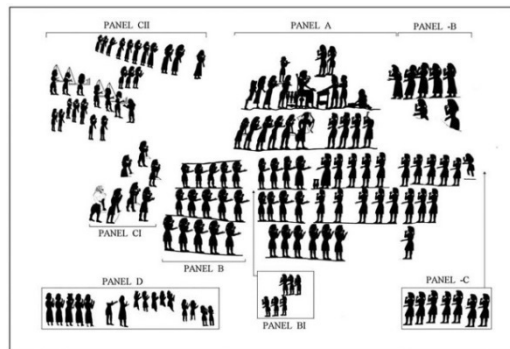
فصل نامه، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
تأثیر تصاویر تمدن‌های ایلام نو و آشورنو بر تصاویر هخامنشی در موضوع صحنه بارعام شاهی
دوره هشتم شماره هفدهم - پاییز ۹۸
۱۰



تصویر ۶

حالات رفتاری مشابه در صحنه بارعام شاهی تخت
جمشید
منبع: Schmidt, 1953: PL. 121
و جام ارجان
منبع: Alvarez Mon, 2004: 222

صحنه‌ای تا اندازه‌ای مشابه با این تصویرگری از دوره ایلام نو را می‌توان در نقش برجسته کول فره ۴ ایزه در خوزستان جستجو کرد که شاه و افرادی که در بزم و یا بارعام شاهی حضور یافته‌اند، دستانشان را در مقابل دهانشان گرفته‌اند که آلوآزمون، این حالت را به عنوان غذا خوردن (Alvarez-Mon, 2013: 209, 210) و صراف، ابراز احترام پادشاه به حاضرین در این مجلس تفسیر کرده‌اند (تصویر ۷) (صراف، ۱۳۸۹: ۵۹). این صحنه‌ها بیانگر این مسئله است که هنرمندان هخامنشی به میزان زیادی از ایلامیان متأثر بوده‌اند.



تصویر ۷

طرحی الگوار از نقش برجسته کول فره ۴ در ایزه
خوزستان
منبع: Alvarez Mon, 2013: 248

۱-۳. خراج‌گزاری (یا مراسم هدیه‌آوردندگان): یکی از نکات جالب توجه در مورد سه صحنه بارعام این است که هر سه ترکیب به نوعی با مراسم خراج‌گزاری یا هدیه دادن پیوند دارند. این هدایا تنها نشان دهنده ارزش مادی آن‌ها نبود، بلکه بیانگر مفاهیم نمادین و دلالت بر تابعیت و وفاداری، اعتبار، مقام و پایگاه اجتماعی و توسعه قلمرو نیز بودند؛ افزون بر این، پذیرش هدایا برای گیرنده نیز تعهد ایجاد می‌کرد و پیمان دوستی را برقرار می‌ساخت. تقدیم کالاها و هدایا به معنای برحق بودن و به رسمیت شناختن مقام آرمانی و اعتباری پادشاهی بود (Alvarez-Mon, 2006: 168, 169). در نبود صحنه‌هایی که خراج‌گزاری ایلامی همانند نوع هخامنشی و آشوری را نشان دهد، صحنه‌های جام ارجان مربوط به صحنه‌های خراج‌گزاری بسیار حائز اهمیت است (Ibid: ۱۷۲). در جام ارجان حیوانات زنده به عنوان بخشی از خراج به حساب می‌آیند (تصویر ۸) (Majidzadeh, 1992: 134). در صحنه مربوط به خراج در حضور پادشاه ایلامی، حیوانات متنوع و گوناگونی حضور دارند که شامل چهاراسب با دم بلند، سه شیر، یک گوزن جوان و یا غزال، یک ببر و یا پلنگ، پرنده‌گان کوچک در داخل قفس، یک ببر و یا یوزپلنگ، چهار شتر مرغ، دو پرنده بزرگ که شکار شده‌اند، یک خرس و دو ظرف و جعبه

با محتوای نامعلوم می‌شوند (Alvarez-Mon, 2004: 222). حیوانات به عنوان بخشی از خراج (یا هدایا) در صحنه بارعام شاهی در آپادانای تخت جمشید نیز وجود دارد (تصویر ۹) که از این نظر مانند صحنه‌های جام ارجان است. از ۲۳ گروه نمایندگی ۲۱ گروه برای شاه بزرگ هخامنشی جانور می‌آورند (اسب بیش از همه، ۸ ملت) سپس شتر (۵ ملت)، گاو (۳ ملت)، قوچ و شیر (یک ملت)، قاطر، بز و زرافه و یا بز کوهی (یک ملت) (والزر، ۱۳۸۸: ۲۷). هم‌چنین به نظر می‌رسد خواجه بدون ریشی که بر جام ارجان تصویر شده و عصای کوتاهی در یک دست گرفته، خراج‌آوران را هدایت می‌کند (Alvarez-Mon, 2006: 168). جالب اینجاست که سردسته و راهنمای هر یک از گروه‌های نمایندگی که خراج (یا هدیه) برای شاه هخامنشی می‌آورند، نیز در دستانشان عصا دارند (تصویر ۱۰).^{۱۶}

تصویر ۸

صحنه خراج‌گزاری بر روی جام ارجان
منبع: Majidzadeh, 1992: 137



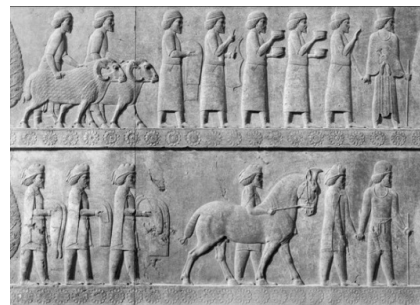
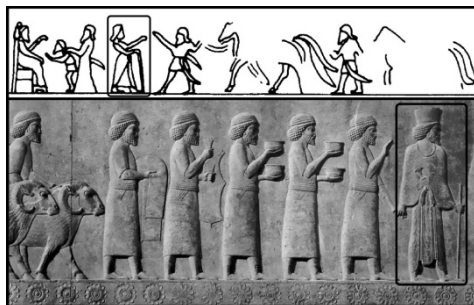
تصویر ۹

حیوانات بخشی از خراج یا هدیه هیئت‌های
نمایندگی به شاه هخامنشی را تشکیل می‌دهند.
منبع: Ehrenberg, 2008: 122



تصویر ۱۰

صحنه‌های مربوط به مراسم خراج‌گذاری یا
هدیه‌آوردگان در جام ارجان
منبع: Majidzadeh, 1992: 137
و تخت جمشید
منبع: Ehrenberg, 2008: 122
با عناصر مشترک
منبع: Majidzadeh, 1992: 137; Schmidt, 1953: PL. 34



۱-۴. اشراف و نجبا: در دو صحنه مربوط به بارعام هخامنشی در آپادانا و جام ارجان اشراف‌زادگان، نجبا و بزرگان کشوری و لشکری حضور دارند. در پشت سر شاه ایلام، شاهزاده، فرماندهان و روسای قبایل نظامی و اشراف‌زادگان با عناوین، جایگاه‌ها و مناصب متفاوت حضور دارند (Alvarez-Mon, 2004: 221). در صحنه مربوط به بارعام در آپادانای تخت جمشید که باشکوه‌تر نمایانده شده است، افزون بر نجبا و اشراف و بزرگان پارسی و مادی، بزرگ‌زاده مادی، اسلحه‌دار شاهی (فرمانده نظامی)، بزرگان پارسی و مادی که هیئت‌های نمایندگی را هدایت می‌کنند، سربازان نقش شده‌اند (Schmidt, 1953: 169؛ شهبازی، ۱۳۷۵: ۳۳).

۲. تفاوت‌ها:

۱-۲. جامه سلطنتی: جامه چین دار شاه هخامنشی و شاهزاده او، جامه سلطنتی خاص هخامنشیان است که به نوعی از ایلامی‌ها به عاریه گرفته‌اند. به نظر می‌رسد که شاهان نخستین هخامنشی حداقل تا سال ۵۳۸ ق.م از ردای ایلامی استفاده می‌کردند. ردای سلطنتی ایلامی جامه‌ای بلند بود که تا زانو می‌رسید و دارای حاشیه‌های گل‌روزت و لبه‌های بلندی بود. از جمله یک نقش برجسته آشوری که مرگ پادشاه ایلامی، یعنی تئومان^{۱۷} را نشان می‌دهد و جامه‌ای از این نوع در بردارد. نمونه این نوع جامه در دوره هخامنشی را می‌توان در نقش برجسته بیکره بال دار دروازه R پاسارگاد مشاهده کرد. ردایی که به عنوان

ردای سلطنتی هخامنشی یا پارسی شناخته می‌شود تا قبل از ۵۳۸ ق.م وجود نداشت و بعد از این تاریخ استفاده شد. نوعی جامه که در نقوش برجسته تخت جمشید وجود دارد و موسوم به جامه با سبک درباری است و تا پایان دوره هخامنشی بدون تغییر می‌ماند (Sekunda, 2010: 264 - 267). در واقع جامه بلند ایلامی‌ها موسوم به «دراپه» که در نقوش پلکان‌های آپادانا نقش شده است، همان جامه‌ای است که الگوی جامه درباری پارس‌ها قرار گرفته است (تصویر ۱۱) (کخ، ۱۳۸۷: ۱۱۷). البته جامه سلطنتی شاه ایلامی بر جام ارجان متأثر از آشور بوده (Curtis & Reade, 1995: 123) و از این نظر با جامه شاه هخامنشی در نقوش برجسته تخت جمشید متفاوت است.



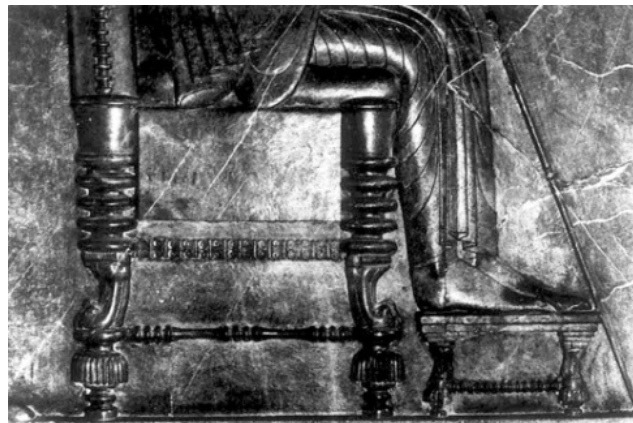
تصویر ۱۱

ایلامیان با جامه خاص خود بر پلکان آپادانا
منبع: Schmidt, 1953: PL. 28.

۲-۲. عصای سلطنتی: عصا در دست داشتن، نشان از مقام و درجه عالی بوده و نماد شاهی و قدرت به حساب می‌آمده است (Schmidt, 1953: 161). در جام ارجان شاه نشسته بر تخت، یعنی کیدین- هوتران تنها گلی در دست دارد و عصایی با خود نداشته است. در دوره‌های پیش و پس از ایلام نو هیچگاه دیده نشده که در چنین وضعیتی عصای بلند شاهانه در دست حمل‌کننده و یا شاهزاده قرار گرفته باشد. قرار داشتن عصای شاهانه در دست شاهزاده، ابتکاری جدید و مختص ایلامی‌ها است و به نظر شخص پشت سر شاه با کلاه ایلامی، تنها به عنوان نگهدارنده عصای شاهی نیست (Stronach, 2005: 189). در صحنه بارعام هخامنشی در آپادانا فرد مادی که به حضور شاهنشاه بار یافته، عصای ساده‌ای در دست چپ دارد و طوری آن را نگاه داشته که سرش به طرف پادشاه نمایان است. این وضع نگه داشتن عصا در نقوش مجلس بار تالار تخت نیز دیده می‌شود. در صورتی که عصای حاجبان در نقوش آپادانا تمایل بسیار کمی دارد و آن را به طور قائم نگه داشته‌اند. این عصا نشان قدرت و مقام است. در نقوش تخت جمشید، گویا کسانی که در مواقع معین وظایفی انجام می‌دهند، آن را به دست می‌گیرند مانند بزرگانی که گزارش به شاه عرض می‌نمایند و در نقوش خزانه و تالار تخت نشان داده شده‌اند یا افراد بلند مرتبه پارسی و مادی که هیئت‌های نمایندگی را به حضور شاهنشاه، رهبری و هدایت می‌کنند و یا مأمورینی که در پلکان‌ها ایستاده و بزرگانی را که از پله‌ها بالا می‌آیند، راهنمایی می‌نمایند. در نقوشی که پادشاه هخامنشی بر تخت جلوس کرده یا راه می‌رود، عصای سلطنتی همیشه در دست راست اوست (Schmidt, 1953: 135, 161). عصای سلطنتی قبه‌ای مدور دارد. قبه‌ی مزبور در حقیقت توسط حفره‌ای گرد بر نوک عصا وصل شده است. اگر پادشاه به حالت ایستاده باشد، این عصا تقریباً تا مقابل چشم او می‌رسد. در نقوش دیگر تخت جمشید که شاهنشاه ایران را در حالت جلوس بر تخت نشان می‌دهد، شاه همیشه

چنین عسایی که علامت برتری مقام سلطنت به شمار می‌رود در دست دارد که قبه‌ی آن
{احتمالاً} از طلا بوده است (Ibid: 160).

۲-۳. تخت: تخت بلندی که شاه ایلامی در مرکز صحنه بر روی آن نشسته بیشتر بیانگر
ویژگی‌های هنر آشوری است و مانند تختی که در دوره هخامنشی در تخت جمشید استفاده
می‌شود، نیست. در حالی که، در تخت‌های آشوری (و نیز تخت نقش شده بر جام ارجان)
بیشتر تزئینات کاجی شکلی مخروطی را به کار می‌بردند که به صورت قائم و عمود بود
(Stronach, 2005: 189)، ولی تخت هخامنشی در تخت جمشید و از جمله صحنه بارعام هر
پایه آن بر تکیه‌گاهی استوانه‌ای قرار دارد. در بالای آن دو شکل حلقوی و بر بالای این شکل‌ها،
حلقه‌ای به صورت کاسبرگ‌های افتاده و وارونه دیده می‌شود. شکل حلقوی و هلالی دیگر
به صورت قالبی دیده می‌شود. درست بر روی آن، شکلی به صورت پنجه شیر با انگشتان
برآمده دیده می‌شود و یک شکل که تقریباً مانند حلقه‌ها است، در بالای این پنجه‌ها قرار
می‌گیرد که در واقع از نمای تمام‌رخ می‌توان نقش‌های گل روزت و یک جفت طوماری‌هایی
را در اطراف آن دید. از نیم‌رخ هم می‌توان نصف شکل روزت را دید. بر بالای پنجه شیرها، پنج
شکل حلقوی قالبی دیده می‌شود. پس از این جزء، یک محور استوانه‌ای این بخش را به
نشیمن‌گاه صندلی یا تخت وصل می‌کند (تصویر ۱۲) (Jamzadeh, 1996: 101-104).



تصویر ۱۲
تخت جمشید؛ بخشی از تخت هخامنشی
منبع: Jamzadeh, 1996: 102.

۲-۴. تکیه‌گاه تخت: با استناد به صحنه بارعام حک شده روی جام ارجان می‌توان
گفت که تکیه‌گاه تختی که شاه ایلامی بر آن تکیه زده تا سراو می‌رسد و از این نظر با تخت
شاه هخامنشی در آپادانا که تنها تا شانه‌های شاه می‌رسد، متفاوت است (تصویر ۱۳).



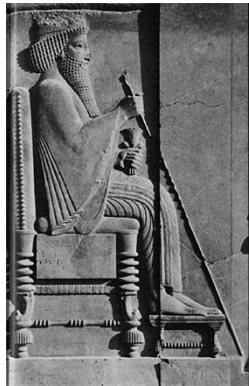
تصویر ۱۳
تفاوت در تکیه‌گاه‌های تخت شاهی در صحنه‌های
بارعام ایلامی
منبع: Alvarez Mon, 2004: 222
و هخامنشی
منبع: Schmidt, 1953: PL. 121.

۵-۲. تفاوت در آرایش ریش، کلاه و یا تاج سلطنتی در صحنه بارعام ایلام در جام ارجان و تخت جمشید

۶-۲. ویژگی‌های صحنه بارعام: تفاوت در آرایش صحنه و سادگی صحنه بارعام ایلامی بر جام ارجان و پرتکلف و باشکوه بودن بارعام هخامنشی در آپادانا

شباهت‌ها و تفاوت‌های صحنه بارعام شاهی هخامنشی در آپادانا تخت جمشید با نقاشی‌های تل بارسپ

۱. شباهت‌ها:



۱-۱. عصای شاهی: نقوش بارعام شاهی هخامنشی در آپادانا با توجه به قرار داشتن عصا در دست راست و وجود گلی در دست چپ پادشاه، مشابه با نقاشی‌های تل بارسپ و نقوش اتاق‌های ۲۴ و ۴۷ آن است. در این نقوش نیز شاه آشوری عسائی را در دست راست و گلی را در دست چپ دارد (تصویر ۱۴). در نقوشی که

تصویر ۱۴
شاهان آشوری
منبع: Stronach, 2002: 394
و هخامنشی
منبع: Schmidt, 1953: PL. 121.
با عصا و گلی در دستان

پادشاه هخامنشی بر تخت نشسته یا راه می‌رود، عصای سلطنتی او نیز به مانند شاه آشوری در دست راست قرار دارد (Schmidt, 1953: 135). عصای سلطنتی قبه‌ای مدور دارد. قبه مزبور در حقیقت توسط حفره‌ای گرد بر نوک عصا وصل شده است. اگر پادشاه به حالت ایستاده باشد، این عصا تقریباً تا مقابل چشم او می‌رسد. در نقوش دیگر تخت جمشید که شاهنشاه ایران را در به صورت نشسته بر تخت نشان می‌دهد، شاه همیشه چنین عسائی که علامت برتری مقام سلطنت به شمار می‌رود (Ibid: 160). شاهزاده هیچ عسائی در دست ندارد، چون این عصا تنها مختص پادشاه بود (Stronach, 2005: 190). شاهزاده به جای در دست داشتن عصا، دست راست خود را بلند کرده و به همان حالتی نگه داشته که شاهان هخامنشی در مقابل آتشدان در نقوش آرامگاه‌هایشان نشان داده شده‌اند^{۱۸}. در صحنه بارعام شاهی فرد مادی که در مقابل شاه نشسته بر تخت، به تصویر درآمده نیز مانند پادشاه عسائی در دست دارد که اعتبار او را می‌رساند. البته این عصا در دستان سردسته هیئت‌های نمایندگی نیز دیده می‌شود که از نظر استعاری {احتمالاً} بیانگر پیروزی نظام شاهنشاهی بر سرزمین‌ها و ملت‌هایی است که نمایندگان آن در تخت جمشید حاضر شده‌اند (Jamzadeh, 2006: 72).
(73)

۲-۱. خراج‌گزاری: خراج دادن موضوعی است که در شاهنشاهی آشوری رایج بوده و به صورت پیوسته در نقوش برجسته کاخ‌ها، فلزکاری و عاج‌کاری‌های آنان تکرار شده است (Majidzadeh, 1992: 134). از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: یک ورقه از جنس عاج از تختگاه آشور نصیر پال دوم ۱۹ و از معبد نبو^{۲۰} در نیمرو^{۲۱} که پرتیره‌ای است که شاه آشور در حال دریافت خراج تصویر شده است (Cochell, 2008: 183)، یا یک نقش برجسته از نمای

بیرونی تختگاه شمال غربی کاخ نیمرود مربوط به دوران حکمرانی آشور نصیرپال (Winter, 1981: 16-18)، نقش خراج‌گزاری بر روی نوارهای برنزی که از دروازه کاخ شلمانصر سوم (۸۲۴-۸۵۸ ق.م) از بالوات^{۲۳} به دست آمده است که خراج‌آوردندگان از شهر بیت داکوری^{۲۴} به آشوریان باج و خراج می‌پردازند (Frankfort, 1996: 164-166). از آن جا که شاه آشور جایگاه منحصر به فردی داشت، توانایی دریافت خراج از مردمان زیر سلطه خود را داشته است که به منزله اعتباربخشی به قدرت شاه آشوری بود (Winter, 2010: 21). در صحنه مربوط به خراج‌گزاری در تل بارسپ فردی به عنوان راهنما، هدایت یکی از هیئت‌های خراج‌گزار را بر عهده دارد (Stronach, 2002: 394). در نقش برجسته‌های آشوری و هخامنشی مقام، جایگاه و قدرت پادشاه به وسیله مردمان زیر نفوذ خود مشخص می‌شد و ندادن خراج به معنای شورش و آشوب در نظر گرفته می‌شد (Alvarez-Mon, 2006: 168).

۱-۳. حالات و حرکات: در نقاشی‌های تل بارسپ (نقاشی اتاق‌های ۲۴ و ۴۷ (تصاویر ۱ و ۲)) فردی که در مقابل شاه آشوری قرار دارد، دست راست خود را در حالی که کف دستش به طرف بیرون است، بالا آورده است (البته افرادی که پشت سر شاه آشوری قرار دارند نیز به همین حالت نقش شده‌اند)، شاهزاده‌ای که پشت سر شاه هخامنشی قرار دارد، دست راست خود را به چنین حالتی بالا آورده است که احتمالاً تأثیرپذیری هخامنشیان از آن را نشان می‌دهد. موارد مشابه با این ژست شاهزاده در دوره هخامنشی، در نقش برجسته بیستون و مربوط به پیکره داریوش و نیز آرامگاه او و همه جانشینانش نیز تکرار می‌شود که تا اندازه‌ای همیشه تصویرگری این چینی در هنر هخامنشی در حضور عناصر مقدس و فراطبیعی انجام گرفته است (Garrison, 2009: 12). این حالت در هنر آشوری نوعی احترام، تعظیم و موهبت را منتقل می‌کرد (Root, 1979: 164-176).

۲. تفاوت‌ها:

۲-۱. شاهزاده: در نقاشی‌های تل بارسپ شاهزاده در پشت سر شاه آشوری قرار ندارد، هرچند در سنت هنری آشوری احتمالاً جایگاه شاهزاده مربوط به نقش برجسته‌های نینوا^{۲۵} است که در قرن ۷ ق.م دیگری اثری از این جایگاه دیده نمی‌شود. برای نمونه، نمایش جایگاه شاهزاده آشوری در نقوش برجسته کاخ تیگلات پیلسر سوم در نیمرود، از قرن ۸ ق.م و کاخ بارسپ و کاخ مربوط به سارگن دوم در خُرساباد^{۲۶} به خوبی مشخص شده است (Reade, 1979: 35^{۲۷}), این در حالی است که در نقوش بارعام در آپادانای تخت جمشید جایگاه شاهزاده هخامنشی در پشت شاه نشسته بر تخت نمایان است.

۲-۲. تخت: یکی از موضوعات جالب در مورد تخت نقاشی‌های تل بارسپ مربوط به تکیه‌گاه بسیار بلند آن است. که با تخت‌های هخامنشی در تخت جمشید متفاوت است. به نظر این تخت بلند که توسط پادشاه آشوری مورد استفاده قرار گرفته، تختی سلطنتی درون قلمرو آشوریان است که دست کم در اوایل دوران حکمرانی آشور نصیرپال دوم (۸۵۹-۸۸۳ ق.م) تختی با این ویژگی‌ها مورد استفاده بود. با وجود این باید خاطر نشان ساخت که این نوع خاص تخت سلطنتی هرگز نه در نقش برجسته‌های آشور نصیرپال در نیمرود و نه هیچ یک از نقش برجسته‌های پسرش شلمانصر سوم به نمایش در نیامده است، ولی در عوض این نمونه از تخت‌ها را در دوران حکومت تیگلات پیلسر سوم و انواع متفاوت از همین نوع

تخت در نقش برجسته‌های پادشاهانی چون سارگن دوم، سناخریب ۲۹ (۶۸۱-۷۰۴ ق.م) و آشوربانیپال (۶۲۷-۶۶۸ ق.م) می‌توان دید. علت اینکه تکیه‌گاه تخت در تخت جمشید تا شانه‌های شاهزاده می‌رسد {احتمالاً} این است که خط سیرو دید شاهزاده با ایجاد تکیه‌گاه بلند از بین نرود (Stronach, 2002: 377, 383). از سویی، تختی که شاه هخامنشی بر آن تکیه زده، بدون دسته است (Stronach, 2005: 189). این در حالی است که هم تخت آشوری تل بارسپ (Stronach, 2002: 383) و هم تخت ردیف سوم جام ارجان دارای دسته و لبه هستند (Alvarez-Mon, 2006: 167).

۲-۳. حالت تعظیم: یکی از تفاوت‌های دیگر نقاشی‌های تل بارسپ با نقوش بارعام آپادانای تخت جمشید در فردی است که در برابر شاه خم شده است. در نقاشی اتاق شماره ۴۷ تل بارسپ این فرد برخلاف نقوش برجسته تخت جمشید در برابر شاه به حالت ایستاده خم نشده، بلکه به خاک افتاده و به حالت سجده به شاه احترام گذاشته است، در حالی که، در تخت جمشید بزرگ‌زاده مادی بدن خود را خم کرده است و به نوعی تعظیم می‌کند.

تحلیل کلی سه صحنه بارعام

پیش از آن‌که به تحلیل سه صحنه بارعام بپردازیم، ضروری است که مقایسه‌ای در مورد شباهت‌ها و تفاوت‌های بارعام در جام ارجان و نقاشی‌های تل بارسپ به صورت خلاصه داشته باشیم. این دو صحنه در مواردی چون تکیه‌گاه بلند، پایه مخروطی و کاجی شکل و دسته‌دار بودن تخت، در دست داشتن گل توسط پادشاه، خراج‌گزاری با هدایت راهنمایان، قرار گرفتن پاهای شاهان روی چهارپایه، جامه بلند و مخصوص تشریفات آشوری بر تن شاه و شاهزاده ایلامی، حضور افراد بلندمرتبه، فرماندهان و ملازمان درباری، با هم شباهت دارند و در مواردی چون جایگاه متفاوت شاهزاده، نبودن عصا در دستان شاه ایلامی و در عوض در دستان شاهزاده قرار داشتن، نیز با هم تفاوت دارند. همچنین در صحنه بارعام حک شده بر جام ارجان فردی که مقابل شاه ایلامی قرار دارد، بدن خود را خم کرده و به شاه تعظیم کرده است، ولی در نقاشی اتاق شماره ۴۷ تل بارسپ مربوط به دوران آشور نو یکی از افرادی که در برابر شاه آشور قرار دارد، به زمین افتاده و با حالت سجده به شاه احترام گذاشته است. با تجزیه و تحلیل سه صحنه بارعام جام ارجان، نقاشی‌های تل بارسپ و نقوش برجسته آپادانای تخت جمشید می‌توان گفت که هر یک از آن‌ها هم در کلیات و هم جزئیات با هم شباهت‌هایی دارند. ترکیب کلی سه صحنه بارعام تقریباً شبیه به یکدیگر هستند؛ در همه صحنه‌ها شاه بر تختی نشسته است و بارعام می‌دهد. سه ترکیب بارعام در ارتباط با هدیه دادن و یا خراجی است که توسط مردمان زیر نفوذ آن‌ها برای شاه آورده شده است. راهنمایان درباری نیز به هدایت خراج‌گزاران و یا هدیه‌آوردگان برای شاه می‌پردازند. همچنین، در همه نقوش، پشت سر شاه افراد بلندمرتبه، اسلحه‌داران، فرماندهان و ملازمان درباری قرار گرفته‌اند تا به نوعی شاه را در این بارعام همراهی کنند. افزون بر آن، در سه صحنه شاهان پاهای خود را بر چهارپایه‌ای قرار داده‌اند و نیز در دستان سه پادشاه گلی قرار دارد. به طور کلی هر سه صحنه بارعام در راستای اهمیت نقش شاه که در رأس هرم قدرت قرار داشته است، اقتدار، نظم و گستردگی حکومت‌ها و شاهنشاهی‌های ایلام، آشور و هخامنشیان به تصویر کشیده شده‌اند که نموده‌های آن را هم در نقوش نمایندگان ملل مختلف که برای شاه

خراج (و یا هدیه) می‌آورند، حضور اشراف و نجبا و مسئولان کشوری و لشکری و نیز مطیع بودن آن‌ها را در برابر شاه و نظام شاهنشاهی به خوبی می‌توان دید.

نتیجه

یکی از مهم‌ترین تصویرگری‌های هخامنشیان که در راستای نشان دادن قدرت و مشروعیتشان جلوه می‌کند، صحنه بارعام شاهی است. هخامنشیان به دلیل گستردگی قلمرو و اقوام زیر سلطه‌شان، در ایجاد صحنه‌هایی با مفهوم قدرت و تثبیت مشروعیتشان از هنر اقوام شاهنشاهی خود به ویژه آشور و ایلام که مرکز نشر اینگونه مفاهیم بوده‌اند تأثیر فراوان گرفته‌اند. در این میان، تأثیر هنری و شمایل‌نگاری ایلام نو نه تنها کمتر از آشور نیست، بلکه در مواردی نیز بیشتر است که از جمله می‌توان به جامه درباری هخامنشی، حالت اشراف‌زاده مادی، بارعام همراه با صحنه خراج‌گزاری (یا هدیه دادن) و به ویژه همراه داشتن حیوانات، مشخص کردن جایگاه شاهزاده در پشت شاه، در دست داشتن عصا توسط راهنمای هیئت‌های نمایندگی سراسر شاهنشاهی، تکیه‌گاه تخت و نیز چهارپایه‌ای که شاه پاهایش را روی آن قرار می‌داد و غیره را اشاره کرد. البته تأثیر هنر آشوری را نیز نباید نادیده گرفت؛ هخامنشیان در مواردی از قبیل حالت دستان شاهزاده که به بالا آمده است، یا در دست داشتن عصا در یک دست شاه و گلی در دست دیگر، حضور داشتن افراد بلندمرتبه، نجبا، اسلحه‌داران و فرماندهان در صحنه‌ی بارعام شاهی، به احتمال زیاد متأثر از صحنه‌های بارعام سلطنتی نقاشی‌های تل بارسپ بوده‌اند. تغییراتی که در دوره هخامنشی در بارعام صورت گرفت در جزئیات مشهود است نه در کلیات؛ از جمله قرار گرفتن دو فرد مسلح در دو طرف صحنه بارعام مرکزی در تخت جمشید، به تصویر کشیدن ملل خراج‌گزار (هدیه‌آور) در چندین ردیف و راهنمایی برای هریک از ملل تابعه هخامنشی، قرار گرفتن دو بخوردان در صحنه بارعام، به تصویر کشیدن جزئیاتی چون نماد بالدار، شیران اطراف نماد بالدار و غیره که هیچکدام در صحنه‌های جام ارجان و نقاشی‌های تل بارسپ دیده نمی‌شوند. از سویی، تختی که شاه هخامنشی بر آن نشسته است دارای تکیه‌گاهی کوتاه‌تر به نسبت تخت‌های به تصویر کشیده شده بر جام ارجان و تل بارسپ است. تکیه‌گاه‌های تخت‌های آشوری و ایلامی با استناد به این دو صحنه بلندتر از تخت هخامنشی است؛ همچنین، تخت هخامنشی در آپادانا مانند تخت‌های آشور در تل بارسپ و نیز ایلامی مربوط به جام ارجان دارای دسته نیست. به نظر صحنه‌های بارعام هخامنشی در آپادانا تخت جمشید با جزئیات، ظرافت و زیبایی بیشتری به تصویر کشیده شده‌اند.

پی‌نوشت

۱. Tiglath-Pileser III

۲. Sargon II

۳. Turtanu

۴. در این نقش، آت-همیتی (Atta-hamiti) شاه محلی شوش، در سمت چپ بر تختی نشسته و یکی از بزرگان ایلامی را به حضور پذیرفته است.

۵. در این نقش یک نفر از بزرگان ایلام - احتمالاً شاهی ایلامی - بر تختی در سمت چپ نشسته و هفت نفر از

شخصیت‌های مهم ایلامی به سوی او در حرکتند.

۶. این نقش برجسته در شمال غربی کول فره ایذه قرار دارد و یک نفر در سمت چپ بر روی تختی نشسته و شش نفر با جامه‌های بلند در مقابل وی ایستاده‌اند.

۷. Kidin-Hutran, son of Kurlush

۸. از این پس در تمام مقاله به دلیل آن‌که در اصل نقوش برجسته بارعام مربوط به آپادانا می‌شده‌اند و به همراه دیگر نقوش آپادانا مانند نقوش اشراف‌زادگان پارسی و مادی، هیئت‌های نمایندگی و غیره، صحنه بارعام را کامل می‌کنند، به جای نقوش برجسته خزانه از آپادانا استفاده شده است.

۹. البته ناگفته نماند که صحنه موسوم به بارعام بر چهارچوب درگاه‌های تالار صد ستون و بنای مرکزی تخت جمشید (Schmidt, 1953؛ شهبازی، ۱۳۷۵) و نیز اثر مهرهای بایگانی‌های بارو و خزانه تخت جمشید (Garrison, 2009) یافت شده است که تفاوت‌هایی با صحنه بارعام نقوش برجسته پلکان‌های شرقی و شمالی آپادانا دارند.

۱۰. در مورد هویت شاه نشسته بر تخت و ولیعهد پشت سر او در نقوش برجسته خزانه مباحث زیادی از سوی پژوهشگران صورت گرفته است: آن تیلیا شاه نشسته در این نقش برجسته را داریوش بزرگ می‌داند (Tilia, 1972: 129). ولی ریچارد فرای معتقد است که شاه داریوش نیست، بلکه خشایارشا است و ولیعهد او، پسر ارشد داریوش است (Frye, 1974: 383 - 386). هوبرتوس فون‌گال این مسئله را از نظر فنی مورد بررسی قرار داده و ابراز می‌دارد که شاه بدون شک خشایارشا است، چون داریوش همیشه تاجی دندان‌دار بر سر داشت (Von Gall, 1974: 151). شهبازی خاطر نشان می‌سازد: تا مدت‌ها همه پژوهشگران، شاهنشاه اورنگ‌نشین را داریوش و ولیعهدش را خشایارشا می‌دانستند، اما این عقیده باید کنار گذاشته شود، چون داریوش همواره تاج کنگره‌دار بر سر داشته و این شخص اورنگ‌نشین تاج ساده‌ای دارد که به تاج خشایارشا بیشتر از همه شباهت دارد و ایوان شرقی آپادانا و پلکانش را بنابر کتیبه‌های به دست آمده از آن، خشایارشا و نه داریوش ساخته است. ولیعهدش شاهزاده داریوش است که به شاهی نرسیده، کشته می‌شود و یکی از جانشینان خشایارشا (به احتمال زیاد اردشیر اول) این دو نقش را از جایگاه اصلی خود (آپادانا) بیرون آورده و به خزانه سپرده و به جای آن‌ها، نقوشی از سربازان پرداخته و کارگذارده است (شهبازی، ۱۳۷۵: ۳۴).

۱۱. بریان این حالت را تعظیم پروسکونین از سوی این شخص می‌داند (بریان، ۱۳۸۱: ۳۴۰ و ۳۴۱)، سعیدی معتقد است احتمال واقع‌بینانه این است که این نجیب‌زاده گزارش می‌دهد، اما آداب درباری ایجاب می‌کند که دستش را جلو دهانش بیاورد تا هوا را آلوده نکند (سعیدی، ۱۳۷۶: ۱۳۷ - ۱۳۸). کخ نیز خاطر نشان می‌سازد این فرد مادی رئیس تشریفات است که دستش را در مقابل دهان گرفته تا مبادا نفسش مزاحم شاه شود. او که حالتی کرنش مانند به نشانه گوش به فرمانی دارد، در حال عرض گزارشی است (کخ، ۱۳۸۷: ۱۱۴). کالیکان نیز معتقد است که این فرد دستش را به نشانه احترام نزدیک دهان آورده و این حالت دست از علائم ایرانی و به معنی اظهار اطاعت بوده است (کالیکان ۱۳۸۴: ۱۰۱ - ۱۰۲).

۱۲. در مورد هویت این فرد، اشمیت آن را خواجه‌سالار دربار و بدون ریش در نظر گرفته است که ممکن است ارشد حاجبان یا پیشکاران یا ساقی سلطنتی باشد (Schmidt, 1953: 169). شهبازی این فرد را خواجه‌سالار و پیشکار سلطنتی معرفی می‌کند (شهبازی، ۱۳۷۵: ۳۳)، همچنین، رزمجو معتقد است که این افراد بی‌ریش با چنین جامه و پوششی احتمالاً روحانی هستند (Razmjou, 2010).

۱۳. در سنت آشوری نه تنها شاهزاده به صورت ایستاده در پشت تخت قرار نداشت، بلکه به عنوان شخصی که به حضور پادشاه می‌رسید، تصویرگری می‌شد (Stronach, 2005: 189, 190).

۱۴. البته منظور فردی که به حالت خمیده و تعظیم در مقابل پادشاه قرار دارد و دستش را در مقابل دهان قرار داده، نیست.

۱۵. در یادداشت شماره ۱۰ در پی نوشت مقاله برخی از این دیدگاه‌ها بیان شده است.
۱۶. هر یک از ۲۳ هیئت نمایندگی به وسیله یک معرف درباری که به نشانه وظیفه‌اش چوبی در دست دارد، راهنمایی می‌شوند. راهنمایان به تناوب جامه پارسی و مادی به تن دارند (همان، ۱۰۷ - ۱۰۸).

۱۷. Te umman

۱۸. آرامگاه‌های شاهی نقش رستم و تخت جمشید

۱۹. Assur-Nasir-Pal II

۲۰. Nabu

۲۱. Nimrud

۲۲. Shalmaneser III

۲۳. Balawat

۲۴. Bit - Dakuri

۲۵. Nineveh

۲۶. Khorsabad

۲۷. همچنین، در استل‌های کشف شده از تل بارسپ و نیز استل به دست آمده از زینجیرلی (Zinjirli) در همسایگی شهر واسال (Vassal) که در اواخر حکومت اسارخدون (۶۸۰ - ۶۶۹ ق.م) (Esarhaddon) به کنترل آشوربان درآمده، مقام ولیعهد در پشت سر شاه آشوری کاملاً مشخص است. اسارخدون در این استل‌ها به صورت نمادین و رمزی از هر فرصتی استفاده می‌کند تا با تعیین آشوربانپال (Assurbanipal) به عنوان وارث تاج و تخت او در آشور و پسر دیگرش شمش - شوم اوکین (Shamash-Shum-Ukin) به عنوان جانشین او در بابل تأکید داشته باشد (Stronach, 2002: 381).

۲۸. Ashur-nasir-pal II

۲۹. Sennacherib

۳۰. Ashurbanipal

منابع

- بریان، پیر (۱۳۸۱). امپراتوری هخامنشی. ترجمه ناهید فروغان. چاپ اول. تهران: فرزانه روز.
- سعیدی، فرخ (۱۳۷۶). راهنمای تخت جمشید، نقش رستم و پاسارگاد. چاپ اول. تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- شهبازی، علی‌رضا شاپور (۱۳۷۵). شرح مصور تخت جمشید، چاپ دوم. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- علیزاده، عباس (۱۳۶۵). آرامگاهی مربوط به ایلام نو در ارجان. ترجمه‌ی رسول وطن دوست. مجله‌ی اثر. شماره‌های ۱۲ و ۱۳ و ۱۴. سال ۵: ۲۶۵ - ۲۸۶.
- صراف، محمد رحیم (۱۳۸۹). نقوش برجسته ایلامی. چاپ دوم. تهران: سمت.
- کالیکان، ویلیام (۱۳۸۴). باستان‌شناسی و تاریخ هنر در دوران مادی‌ها و پارسی‌ها: ترجمه گودرز اسعد بختیار. تهران: پازینه.
- کخ، هاید ماری (۱۳۸۷). از زبان داریوش. ترجمه پرویز رجبی. چاپ سیزدهم. تهران: کارنگ.
- والزر، گروولد (۱۳۸۸). نقوش اقوام شاهنشاهی هخامنشی: بنابر حجاری‌های تخت جمشید،

- تحقیقات تاریخی در باب حجاری‌های پلکان آپادانا که به رژه باج‌پردازان شهرت یافته.
ترجمه دورا اسمودا خوبنظرو با همکاری علیرضا شاپور شهبازی. چاپ اول. تهران: پایزنه.
- Abdi, Kamyar (2010). The Passing of the Throne from Xerxes to Artaxerxes I, or how an archaeological observation can be a potential contribution to Achaemenid historiography, in: Curtis J. & Simpson J. (eds.), The World of Achaemenid Persia (history, art and society in Iran and the ancient near east). I.B. Tauris & Co Ltd, London: 275284-.
- Alvarez-Mon, Javier (2013). Braids of Glory, Elamite Sculptural Reliefs from the Highlands: Kul-e Farah IV, in: de Graef K. & Tavernier J. (eds.), Susa and Elam: Archaeological, Philological, Historical and Geographical Perspectives. Brill, Leiden: 207248-.
- Alvarez-Mon, Javier (2011). Elite garments and head-dresses of the late neo-Elamite period (7th-6th Century BC). Archaeologischen Mitteilungen aus Iran 42: 207235-.
- Alvarez-Mon, Javier (2009). Notes on the Elamite Garment of Cyrus the Great, The Antiquaries Journal 89: 2133-.
- Alvarez-Mon, Javier (2006). The Arjan tomb: At the Crossroads Between the Elamite and the Persian Empires, University of California, Berkeley.
- Alvarez-Mon, Javier (2004). Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Arjan Bowl, Iranica Antiqua 39: 203237-.
- Barnett, Richard D. & Falkner, Margarete (1962). The Sculptures of Tiglath-Pileser III (745727- B.C.) Assur-Nasir-Apli II, from the Central and South-West Palaces at Nimrud. British Museum, London.
- Brosius, Maria (2010). The Royal Audience Scene Reconsidered. in: Curtis J. & Simpson J. (eds.). The World of Achaemenid Persia (history, art and society in Iran and the ancient near east). I.B. Tauris & Co Ltd, London: 141152-.
- Cochell, Trevor D. (2008), An Interpretation of Isaiah 6: 15 - in Response to the Art and Ideology of the Achaemenid Empire. Baylor University: Texas.
- Curtis, John E., & Reade, Julian E. (1995). Art and Empire: Treasures from Assyria in the British Museum. Metropolitan Museum of Art, New York.
- Ehrenberg, Erica (2008). Dieu et Mon Droit: Kingship in Late Babylonian and Early Persian Times, in: Brisch N. (ed.). Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond. Oriental Institute Seminars 4, Chicago: 103131-.
- Frankfort, Henri (1970). The Art and Architecture of the Ancient Orient. Yale University Press: New Haven.
- Frye, Richard N. (1974). Persepolis Again. Journal of Near Eastern Studies 33 (4): 383-386.
- Garrison, Mark A. (2009). Visual Representation of the Divine and the Numinous in Early Achaemenid Iran. in: Egger J. & Uehlinger Ch. (eds.). Iconography of Deities and

Demons in the Ancient Near East. Electronic Pre-Publications.

- Jamzadeh, Parivash (2006). Reflections from Persepolis in a Mirror for Princes”, *Iranica Antiqua* 41 : 7178-.
- Jamzadeh, Parivash (1996). The Achaemenid Throne-leg Design, *Iranica Antiqua* 31 : 101146-.
- Kaptan, Deniz (2003). A Glance at Northwestern Asia Minor during Achaemenid Period. in: Henkelman W. & Kuhrt A. (eds.). *A Persian Perspective: Essays in memory of Heleen Sancisi-Weerdenburg*. Achaemenid History XIII, Leiden: 189202-.
- Levit -Tawill, Dalia (1983). The Enthroned King Ahasuerus at Dura in Light of the Iconography of Kingship in Iran. *Bulletin of the American Schools of Oriental Research* 250: 5778-.
- Majidzadeh, Yousef (1992). The Arjan Bowl. *Iran* 30: 131144-.
- Razmjou, S (2010). Persepolis: A Reinterpretation Palaces and Their function.
- Reade, J. (1967). Two Slabs from Sennacherib’s Palace. *Iraq* 29: 42 - 48.
- Reade, Julian E. (1979). Narrative Composition in Assyrian Sculpture. *Baghdader Mitteilungen* 10: 52110-.
- Root, Margaret C. (1979). The King and Kingship in Achaemenid Art. *Acta Iranica* 19, Brill, Leiden.
- Schmidt, Erich (1953). *Perspolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sekunda, Nicholas V., (2010), Change in Achaemenid Royal Dress, in: Curtis J. & Simpson J. (eds.), *The World of Achaemenid Persia (history, art and society in Iran and the ancient near east)*, I.B. Tauris & Co Ltd, London: 256272-.
- Stronach, David (2002). Icons of Dominion: Review Scenes at Til Barsip and Persepolis. *Iranica Antiqua* 37: 373402-.
- Stronach, David (2005). The Arjan Tomb: Innovation and Acculturation in the Last Days of Elam. *Iranica Antiqua* 40: 179196-.
- Thureau-Dangin, F., & Dunand, M. (1936). *Til-Barsip, Bibliotheque archeologique historique* 23, Paul Geuthner, Paris.
- Tilia, Ann B. (1972). *Studies and Restorations at Persepolis and Other Sites of Fars*. Rome: IsMEO
- Vallat, F. (1984). Kidin - Hutran et l-epoque n-o- Elamite . *Akkadica* 37. Pp. 1- 17.
- Von Gall, Hubertus (1974). Die Kopfbedeckung des persischen Ornats bei den Achaimeniden. *Archaeologischen Mitteilungen aus Iran* 7: 145161-.
- Winter, Irene J. (1981). Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs. *Studies in Visual Communication* 7, No. 2: 238-.
- Winter, Irene J. (2010). *On art in the ancient Near East*. Leiden, Boston: Brill