Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir
ISNN: 2821-0670

Investigating the Concept of Mythological Motifs in Achaemenid Era Metalwork Art

Moslem Rezaee [1] (Corresponding Author), Mosayyeb Amiri [2]

[1] Ph.D Student, Department of Archaeology, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Archaeology of the Historical Period, Cultural Heritage and Tourism Research Institute, Tehran, Iran.

(Received: 26.08.2023, Revised: 09.10.2023, Accepted: 26.11.2023)

https://doi.org/10.22075/aaj.2023.31596.1190

Abstract:
Metalworking art in the Achaemenid period was considered one of the most important industries in this period. The symbols and mythological motifs engraved on the metals of the Achaemenid period are actually a diagram of the history of ancient beliefs and convictions of ancient Iran, which is summarized in the form of metalworking art of the Achaemenid period. The use of these symbolic concepts in the metalworking art of this period is influenced by cultural elements, mythology of previous periods, religion, and influence from the neighboring regions of the Achaemenid Empire. The central question of the research is: What concepts do mythological motifs have in the metalworking art of the Achaemenid period? The aim of this research is to identify and study some of the mythological symbols and concepts that were prominently used in the metalworking art of the Achaemenid period. The present research method relies on the historical research method, which is based on documentary study. The results of the research show that the motifs used in the metalwork art of the Achaemenid period often have a ritual and mythological meaning and their use cannot be considered only as decorative motifs; rather, most of these motifs have their roots in ancient Iranian beliefs, beliefs, and mythologies and some of the mythologies of neighboring regions. Considering this, it can be seen that the secret of the permanence and continuity of mythological motifs and their widespread reflection in the works of metalwork art of the Achaemenid period undoubtedly goes back to the deep role of these mythologies in the culture and beliefs of the pre-Achaemenid and neighboring peoples of these lands.

Keywords: MetalWorking Art, Achaemenid, Mythology, Motifs, Symbolism.

1-Email: moslem.rezaiy@gmail.com
2-Email: amiri_m27@yahoo.com

How to cite: Rezaee, M. and Amiri, M. (2024). Investigating the Concept of Mythological Motifs in Achaemenid Era Metalwork Art, Journal of Applied Arts, 4(3), 71-88.
Doi: 10.22075/aaj.2023.31596.1190

بررسی مفهوم نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره‌ی هخامنشی

مسلم رضایی(نویسنده مسئول) [۱]
مصیب امیری [۲]

[۱] دانش‌آموخته دکتری، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
[۲] دانشیار، گروه باستان‌شناسی دوران تاریخی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۰۴، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۰۵)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2023.31596.1190

چکیده

هنر فلزکاری در دوره هخامنشی از مهم‌ترین صنعت در این دوره محسوب می‌شد. نمادها، بن‌مایه‌های اساطیری منقور بر فلزات دوره هخامنشی در واقع نموداری از پیشینه باورها و اعتقادات کهن ایران باستان است که در قالب هنر فلزکاری دوره هخامنشی خلاصه می‌شود. کاربرد این مفاهیم نمادین در هنر فلزکاری این دوره، متأثر از عناصر فرهنگی، اساطیر ادوار قبل، مذهب، تأثیرپذیری از مناطق هم‌جوار امپراتوری هخامنشی است. پرسش محوری پژوهش این است که نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره هخامنشی دارای چه مفاهیمی است؟ هدف از این پژوهش شناخت و مطالعه برخی از نمادهای و مفاهیم اساطیری است که به‌صورت برجسته در هنر فلزکاری دوره هخامنشی به‌کار رفته‌است. روش تحقیق حاضر متکی بر روش تحقیق تاریخی است که مبتنی بر مطالعه اسنادی است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نقوش به‌کاررفته در هنر فلزکاری دوره هخامنشی، اغلب دارای مفهوم آیینی و اسطوره‌ای است و نمی‌توان کاربرد آن‌ها را تنها به‌صورت نقوش تزیینی در نظر گرفت؛ بلکه اغلب این نقوش، ریشه در اعتقاد، باور و اساطیر کهن ایرانی و برخی از اساطیر مناطق هم‌جوار دارند. با در نظر گرفتن این امر می‌توان دریافت که راز ماندگاری و تداوم نقوش اساطیری و بازتاب گسترده آن در آثار هنر فلزکاری دوره هخامنشی، بی‌شک به نقش عمیق این اساطیر در فرهنگ و باور اقوام پیش از دوره هخامنشی و اقوام مجاور این سرزمین‌ها باز می‌گردد.

واژه‌های کلیدی: هنر فلزکاری، هخامنشی، اساطیری، نقوش، نمادگرایی.

1-Email: moslem.rezaiy@gmail.com
2-Email: amiri_m27@yahoo.com

شیوه ارجاع به این مقاله: رضائی، مسلم و امیری، مصیب. (۱۴۰۳). بررسی مفهوم نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره‌ی هخامنشی، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۳)، ۸۸-۷۱.

Doi: 10.22075/aaj.2023.31596.1190

مقدمه

با تشکیل حکومت هخامنشی در سال ۵۵۰ ق.م، میراث هنری مادها با آثار هنری پارس‌های آمیخته شد. پارس‌ها با هنر سرزمین هم‌جوار همچون؛ ایلامی‌ها، لودیایی، ایونیایی، بابلی، فنیقی و مصری توانست هنر جهانی به وجود آورد. تاریخ هخامنشی، چهره‌ای پر افسون از تمدن‌هایی را به ما نشان می‌دهد که در مراحل مختلف تکاملی بودند و آمیزش آنان در حال تکوین بود. هنر فلزکاری با تشکیل حکومت هخامنشی، جایگاه ویژه‌ای در صنعت این دوره پیدا کرد (گانتر و جت، ۱۳۸۳: ۲۵-۲۴) و دستاورد اقوام یاد شده به‌صورت یکپارچه و با نظارت کامل حکومت هخامنشی درآمد (هینتس، ۱۳۸۷: ۳۹۷).

یکی از مهم‌ترین مواردی که در آثار فلزی دوره هخامنشی مشاهده می‌شود، نمادها و بن‌مایه‌های اساطیری است. به نظر می‌رسد برخی از این نمادها متأثر از فرهنگی بومی و منطقه‌ای و بخش وسیعی از نمادهای یافت شده با فرهنگ‌ها و اساطیر دیگر سرزمین‌های مفتوحه مرتبط باشند. در این پژوهش سعی بر آن است با بررسی آثار موزه‌ای و با تکیه بر متون تاریخی دوره هخامنشی، به بازتاب مفهوم نقوش اساطیری و تأثیر آن بر هنر فلزکاری این دوره پرداخته شود. برای این امر، نیاز به واکاوی اساطیر، دین و مذهب در دوره قبل و هم‌زمان با هخامنشی است. بدون تجزیه و تحلیل این‌گونه داده‌های تاریخی، شناخت مفاهیم و نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره هخامنشی امکان‌پذیر نیست. در مرحله اول، این مقاله دربرگیرنده نمادها و بن‌مایه‌های اساطیری کاربرد نقوش آیینی است. پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که نقو ش اساطیری در هنر فلزکاری دوره هخامنشی دارای چه مفاهیمی است؟ هدف اصلی این پژوهش، ۱. بررسی جایگاه نقوش اساطیری در آثار هنری دوره هخامنشی؛ ۲. بررسی و تحلیل نقوش موجود بر اشیای فلزی دوره هخامنشی (شیر بال‌دار و نبرد شیر و گاو، شیر دال (گریفین)، انسان-شیر (اسفنکس)، قرص بال‌دار (فروهر)، نقش خدای بِس، گاو بال‌دار) است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی در ابعاد گوناگون با موضوعات اسطوره و هنر فلزکاری در دوره هخامنشی صورت گرفته‌است که عبارت‌اند از:

آرزو اسدی و فرنگیس درویشی در مقاله «بازتاب مفاهیم اساطیری در هنر جواهرسازی دوره هخامنشیان» (۱۳۹۸)، منتشر شده در مجله مطالعات ایرانی، به بررسی نقوش منقور بر نمونه‌هایی از این آثار، مانند دست‌بندها، گردن‌بندها و گوشواره‌ها در موزه بریتانیا، مهمی، بوستون[1] و لوور[2]، در قالب باورها پرداخته‌اند. یوسف منصورزاده و رضا بایرام‌زاده در مقاله «بررسی ارابه‌ی زرین جیحون؛ شاهکار هنر هخامنشی» (۱۳۹۴)، انتشار یافته در فصلنامه جلوه هنر، با بررسی ساختار اصول فنی از قطعات نقره‌ای و طلایی دوره هخامنشی در موزه بریتانیا[3]، با مطالعات آزمایشگاهی به مطالعه ساختار و کاربرد این اشیا در ایران پرداخته و اشاره دارند که هنر این دوره در ساخت فرم‌ها و نقوش و تزیینات بسیاری از تمدن‌های هم‌جوار تأثیر گذاشته و تأثیر پذیرفته است. مسعود باقرزاده‌کثیری و همکاران در مقاله «اصالت‌سنجی مسکوکات نقره منسوب به عصر هخامنشی بر مبنای مطالعات فلزکاری کهن» (۱۳۹۸)، چاپ شده در نشریه پژوهش‌های باستان‌شناسی، ده عدد از سکه‌های دوره هخامنشی را با دستگاه (PIXE) مورد آنالیز و بررسی قرار داده‌اند. علی‌اصغر سلحشور و همکاران در مقاله «بررسی کاسه‌ها و پیاله‌های فلزی هخامنشیان از نظر شکل، تزیینات و حوزه پراکنش» (۱۳۹۶)، انتشار یافته در نشریه پژوهش‌های باستان‌شناسی، به بررسی نقوش، تزیینات و شکل کاسه‌ها و جایگاه کاسه‌های فلزی در جامعه هخامنشی پرداخته‌اند. شکل پیاله‌های هخامنشی به نوع زورقی است و آرایه‌های گیاهی همچون گل نیلوفر، روزت و تزیینات بادامی‌شکل در هنر هخامنشی مشاهده می‌شود. بیتا مصباح و ابوالقاسم دادور در مقاله «تحلیل اسطوره‌شناختی مفاهیم مؤثر بر شکل و فرم ریتون‌های هخامنشی» (۱۳۹۸)، منتشر شده در مجله باغ نظر، به بررسی ریتون‌های دوره هخامنشی می‌پردازند که در آن،

حیوانات اساطیری و مذهبی شامل شیربال‌دار، گاو، گوسفند، بز کوهی و قوچ رواج داشته و ایزدان آناهیتا و مهر (میترا)، تیشتر، و بهرام تأثیر فراوانی گذاشته‌است. علیرضا خواجه‌احمدعطاری و فرزانه بختیاری در مقاله «مفهوم نبرد در اسطوره‌های ایران و بین‌النهرین با تأکید بر نقش‌برجسته‌های هخامنشی، آشوری و بابلی» (۱۴۰۰)، انتشار یافته در پژوهش‌نامه تمدن ایرانی، به مطالعه تطبیقی میان اسطوره‌های ایران و بین‌النهرین پرداخته‌اند. علاوه بر پژوهش‌های یادشده، پژوهشگرانی نظیر ابراهیم پورداوود، مجموعه اوستاشناسی و تعلیقات اسطوره‌ها درباره گات‌ها، یشت‌ها و دیگر بخش‌های اوستا را تألیف کرده‌است. با توجه به واکاوی‌های صورت گرفته در پژوهش‌های جدید، تاکنون تحقیقی جامع و کامل در حوزه بررسی مفهوم نقوش اساطیری در آثار هنر فلزکاری دوره هخامنشی به‌صورت پژوهشی مستقل صورت نگرفته و این مقاله نخستین پژوهش مستقل است. تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های انجام شده در این است که جایگاه نقوش اسطوره‌ای در هنر فلزکاری دوره هخامنشی بررسی و تحلیل می‌شود.

روش پژوهش

این پژوهش در زمره پژوهش‌هایی بر اساس رویکرد کیفی است. نحوه گردآوری داده‌ها، از نوع پژوهش‌های توصیفی-تحلیلی است. جمع‌آوری اطلاعات این پژوهش به روش اسنادی صورت گرفته‌است. به‌منظور جمع‌آوری اطلاعات در زمینه‌ی ادبیات موضوعی تحقیق و نیز تحقیقات پیشین، اطلاعات اسنادی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. برای این منظور، به جست‌وجوی منابع در کتاب‌ها، وب‌سایت‌ها، مقالات و نشریات معتبر پرداخته شده‌است. در رویکرد کیفی با استفاده ار دو روش «تحلیل محتوا» و «تحقیق تاریخی» صورت گرفته‌است. برای این منظور منابع تحقیق که در زمره منابع مکتوب هستند با شیوه اسنادی گِردآوری شده است. داده‌های گِردآوری شده شامل اسناد دستِ اول تاریخی، گزارش‌های باستان‌شناسان، سوابق بایگانی شده در آرشیو موزه‌ها، آثار مکتوب پژوهشگرانی که جمع‌بندی و توصیفی از این آثار داشته‌اند، تهیه عکس از آثار هنری و فلزی دوره هخامنشی به‌دست‌آمده در آرشیوهای موزه‌ها و کتابخانه‌ها است. پس از آن تحلیل داده‌ها و انسجام مفهومی آن‌ها برای تدوین نظرات جدید انجام شده‌است.

مبانی نظری

نقوش اسطوره

مفهوم اسطوره، در گذر تاریخ و با تحول تفکر بشریت از یک‌سو و با تغییر فرهنگ و ظهور پارادایم‌های نوین از سوی دیگر، به منصه ظهور رسیده‌است. اسطوره، تا قبل از قرن نوزدهم، در اندیشه انسان دوره کلاسیک، مربوط به گذشته بشر قلمداد شده و با ظهور پارادایم مدرن، تفکر اسطوره‌ای از میان رفت. هم‌زمان با شکل‌گیری جنبش‌ها و رویکردهای جدید ادبی-هنری، به‌ویژه، روانکاوی، نظریاتی مبتنی بر حضور اسطوره در ذهن انسان دوران مدرن شکل گرفت. تا جایی که امروزه باور غالب بر این محور استوار است که هنر، تحت تأثیر اسطوره تجلی یافته‌است (چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۲). اسطوره را می‌توان به مثابه نمودی ارزش‌های فرهنگی یک جامعه دانست که همه شمول و جامع است. طیف وسیعی از دانش‌های از جمله؛ جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی و باستان‌شناسی می‌توانند با تحلیل رویکردها و باورهای اسطوره یک جامعه، ظرفیت‌های مطالعاتی خود را بسط دهند (گودرزپروری، ۱۴۰۲: ۳۷). نظریه‌پردازان اسطوره تعاریف گوناگونی از اسطوره ارائه کرده‌اند چرا که اسطوره به دلیل وسعت و گستردگی در تعریف واحد نمی‌گنجد، از این‌رو کسانی که مطالعه و پژوهش در اسطوره‌ها می‌پردازند نگاه همسانی به اساطیر ندارند (قربان‌نژادزواردهی و هاشمی، ۱۴۰۰: ۶). نظریه-پردازنی همچون کارل گوستاو یونگ[۴] و جوزف کمبل[۵] اسطوره را رویای جمعی و عمومی جامعه می‌پندارند. امیل دورکیم[۶]، اسطوره را مقوله‌ای بر ساخته و برخاسته از جامعه می‌داند، دین و اسطوره را در حدی

والا، اجتماعی تصور می‌کند (دورکیم، ۱۳۸۳: ۱۳). اسماعیل گزگین، معتقد است که آثار هنری باستان در اصل اسطوره‌هایی تصویری (پیکتوگرافیک) هستند که به هنر منتهی شده می‌شود و گاهی هم از هنر آغاز شده و به اسطوره منتهی می‌شود (گزگین، ۱۳۹۵: ۱). لارنس کوپ[۷]، معتقد است اسطوره از تمدن غربی برگرفته شده‌است و در آن اسطوره را با چیزی تعریف می‌کنند که اسطوره نیست، یعنی اسطوره را در مقابل واقعیت (اسطوره داستان خیالی است) و سپس در برابر آنچه عقلانی است قرار می‌دهند (کوپ، ۱۳۸۴: ۱۰).

روش‌های نقد اسطوره‌ای به جز چند روش معروف، همچون سرنمونی[۸]، یونگی[۹]، تک اسوره[۱۰]، کمبلی[۱۱] و نقد گونه‌شناسانه نوتروپ‌فرای[۱۲]، نسبت به سایر رویکردهای نقد در ایران با اقبال کمتری مواجه شده است. سایر روش‌های نقد اسطوره نظیر؛ اسطوره‌سنجی، اسطوره‌کاوی و سر اسطوره که از جمله روش‌های کاربردی در تحلیل متون هنری و ادبی است، هنوز ناشناخته باقی مانده است. با تغییر پارادایم از ساختارگرایی بسته به ساختارگرایی باز، روش‌های نقد اسطوره‌ای نیز مانند سایر حوزه‌های علوم، دستخوش تغییر و تحول شد. تحولاتی که به‌دنبال آن، به‌طور هم زمان متن و فرامتن‌هایی مانند زندگی مؤلف نیز اهمیت می‌یابند (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۷۵؛ چیت‌ساز و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۲).

جایگاه اسطوره در آثار هنری دوره هخامنشی

بازنمایی نقوش اساطیری و نمادین، بخش عمده‌ای از هنر دوره هخامنشی را در بر می‌گیرد که به اَشکال مختلف در نقش‌برجسته‌ها، مهرها و آثار فلزی این دوره ظاهر شد. مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر آثار هنری این دوره علاوه بر باورها و اساطیر، مذهب هخامنشی است. «هنر هخامنشی هم نظیر دین آن‌ها آمیزه‌ای از عناصر گوناگون بود» (یانگ و همکاران، ۱۳۸۹: ۴۲). تأثیر مذهب را در بعضی از نقوش این دوره به‌وضوح می‌توان مشاهده کرد. به غیر از نقش‌برجسته‌ها و مهرهای این دوره، نقوش بعضی از آثار فلزی به‌دست‌آمده از گنجینه جیحون، مهر تأییدی بر این ادعاست (کورت، ۱۳۷۸: ۱۳۲). موضوع مذهب دوره هخامنشی، یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین مسائلی است که تاکنون مورخان و باستان‌شناسان با آن روبه‌رو شده‌اند. این مسئله، آنان را دچار شک و تردید کرده‌است. در این باره نظرات مختلفی بیان شده است (احتشام، ۱۳۵۵: ۲۰۱). مهم‌ترین بخش آن، زرتشتی بودن یا نبودن شاهان هخامنشی است. ایرانیان دوره هخامنشی، جدا از دین زرتشتی، پیرو مذاهب میترائیسم و زروانی نیز بودند. به نظر می‌رسد ورود هخامنشیان از مناطق شمالی و استقرارشان در نزدیکی ایلامی‌ها باعث تأثیرپذیری آن‌ها از مذاهب ایلامی شده باشد. البته هنوز در زرتشتی بودن و یا مزداپرست بودن شاهان هخامنشی اختلاف نظرات زیادی وجود دارد (کرتیس و تالیس، ۱۳۹۲: ۱۴۹).

علاوه بر این، وجود اقوام مختلف و ادیان دیگر نیز بر این پیچیدگی افزوده است. تصویر ایزدانی مثل بس[۱۳]، الهه‌ی شادی و خانواده مصریان در میان نقوش مقدس هخامنشی مشاهده می‌شود. وجود این تصویر احتمالاً نماینده شادی نزد ایرانیان است که چهارمین آفریده اهورامزداست؛ اما بی‌شک معنی این تصویر برای ایرانیان با مصریان متفاوت بوده‌است. در برخی از ورقه‌های طلای نذری گنجینه‌ی جیحون[۱۴]، تصویر موبدان ترسیم شده که لباسی به سبک مادی بر تن کرده و برخی پَدام، دستار و برسُم در دست دارند (طاهری و بایرام‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۷۱). یکی از نقوش مقدس در هنر دوره هخامنشی، تصویر مردی است که در هلال ماه نو ایستاده است. هویت این نقش هنوز مشخص نیست؛ احتمالاً نقش ایزدی از ایزدان هخامنشی است. نقوش مقدس و اساطیری دیگری هم در شمایل‌نگاری‌های هخامنشی وجود دارد که شامل؛ تصویر مردی در جامه پارسی، شیر، گاو، شیردال، مردی با سر گاو، شیر بال‌دار و تصاویر موجوداتی مرکّب، از جمله این نقوش است (همان: ۱۸۰-۱۷۱). در ادامه به‌طور مجزا به بررسی نقوش اساطیری (شیر بال‌دار و نبرد شیر و گاو، شیر دال (گریفن)، انسان-شیر (اسفنکس)، قرص بال‌دار (فروهر)، گاو بال‌دار) پرداخته می‌شود.

نقوش اساطیری اشیای فلزی دوره هخامنشی

شیر بال‌دار و نبرد شیر و گاو

شیر بال‌دار (تصویر ۱)، نقش مورد علاقه مردم ایران باستان و جایگاه خاصی در تمدن‌های هم‌جوار داشته است (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۷۸). شیر، مهم‌ترین نماد «مهر» و چهارمین مرتبه از مراتب ایزد مهر به‌شمار می‌رود. شیر در رویکردهای اسطوره‌ای و نمادین، با مفاهیمی چون انقلاب تابستانی، آتش شمسی، پاسداران دروازه‌ها و قدرت نظامی مرتبط است. مفهوم نمادین شیر، تلقی آن به‌عنوان نماد سلطنتی و جنگاوری در تمدن‌های کهن[۱۵]، نماد باززایی، برکت و فراوانی در ارتباط با سیل‌های سالیانه رود نیل در اسطوره‌های مصر، گردش فصول و تجدید حیات در اسطوره‌های بین‌النهرین و ایران است. تداوم حیات این نقش‌مایه‌ها را در آثار هنر دوره هخامنشی توجیه می‌کند. تداوم حیات کهن الگوی شیر و شیر بال‌دار در آثار هخامنشی و نبرد شیر و گاو، نبرد انسان و شیر در هنر تخت‌جمشید، بازتاب باورهای فرهنگی و اسطوره‌ای مشترک در تمدن‌های هم‌جوار مانند بین‌النهرین است. شیر، به‌عنوان قدرت و پادشاهی اصیل که نشانه خاص سلطنت و نمادی فصلی برای نشان‌دادن اوج قدرت خورشید در تابستان است، معرفی می‌شود (رحمن، ۱۳۹۰: ۱؛ طاهری، ۱۳۹۱: ۹۳-۸۳؛ طاهری، ۱۳۹۱: ۲۲-۱۳؛ بایرام‌زاده و طاهری، ۱۳۹۷: ۱۸۰).

تصویر ۱- شیر بال‌دار و شاخ‌دار، قطر ۱۱/۵ سانتی‌متر، دوره هخامنشی، احتمالاً از همدان، موزه مؤسسه شرقی شیکاگو. منبع: (هینتس، ۱۳۸۷: ۳۶۸)

نقش شیر بال‌دار علاوه بر آثار دوره هخامنشی، در دوره‌های قبل‌تر مانند تمدن ایلام، در بازوبند طلای کشف شده از مقبره‌ای در آرجان دیده می‌شود. این حلقه، نوشته‌ای به خط ایلامی دارد که ترجمه آن، «کیدین هوتران[۱۶] پسر کوروش» است (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۱۶۸-۱۲۳). نقش شیر بال‌دار در جامی طلایی که با دسته‌هایی به‌شکل بز کوهی دوسر از همدان کشف شده، مربوط به هنر مادی مشاهده شده‌است (تصویر ۲). نقش شیرها در این جام، شبیه پلاک‌هایی است که در گنجینه زیویه به‌دست‌آمده است. جام دیگری از مادها با نقش شیر بال‌دار وجود دارد که از لرستان به‌دست‌آمده و دارای دو دسته به‌شکل شیر ایستاده بر روی پاست. روی بدنه جام نیز تصویر دو شیر بال‌دار قرار دارد که روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند (تصویر ۴) (همان: ۱۸۰). همچنین شیر بال‌دار در آرایه تزیین لباس و پلاک طلایی این دوره ظاهر شدند که شباهت زیادی به برنزکاران لرستان دارد و تأثیر هنر بومی را نشان می‌دهد.

تصویر ۲- ریتون طلا شیر بال‌دار، ارتفاع ۲۱/۳ سانتی‌متر، قطر ۱۸ سانتی‌متر موزه هگمتانه همدان. منبع: (URL: 1)

در صورت‌های فلکی، هر وقت خورشید به منزل گاو می‌رسد، بر آن چیره می‌شود و به همین دلیل، آن را نشانه آغاز سال نو و جشن نوروز دانسته‌اند (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۱۸). مهرداد بهار می‌گوید: «نبرد نمادین شاید معرف اسطوره‌ی کهن نبرد ایزد مهر با گاو و دریدن آن و آوردن برکت باشد که در اساطیر مهری

وجود دارد. در نقش‌های بازمانده از میترائیسم، بارها به ارتباط نزدیک شیر با ایزد مهر و ارتباط شیر با سر بریده گاو بر می‌خوریم. در غرب آسیا، الهه‌ی ایشتار[17] اغلب بر شیر سوار بود که مظهر زمینی وی به شمار می‌آمد» (بهار، ۱۳۹۰: ۶۰۲).

تصویر ۴- پلاک طلا، شیرهای بال‌دار، دوره ماد، قرن ۷-۶ ق.م، لرستان، مجموعه کوورکیان نیویورک. منبع: (کالیکان، ۱۳۸۵: ۲۰۱)

شیردال (گریفین)

شیردال، حیوانی با سر عقاب و گاهی تاج، بدن شیر و بال و گاهی پای چنگال‌دار است (تصویر ۵). آسیا خاستگاه گریفین یا شیردال است. هال[18]، در این زمینه از رشته‌کوهی به نام ایسدونس[19] در شمال آسیا به‌عنوان خاستگاه اولیه آن نام برده است. این نظر مؤید فرضیه‌ای است که گریفین را متعلق به سکاهای شمال آسیا می‌داند و معتقدند عقاید و باورها حول گریفین توسط مهاجرت این قوم به نقاطی مانند ایران و یونان رفته‌است. شیردال در یونان، برای آپولون[20] و آتنه[21] مقدس بود (هال، ۱۳۸۰: ۶۵-۶۴). نظر قابل توجه دیگری نیز وجود دارد که گریفین برای اولین بار در هنر بین‌النهرین و مصر باستان تجلی یافت؛ اما نکته‌ای که در بیشتر این نظرات مشترک است، این است که هر یک به نوعی گریفین را ساکن کوهستان‌های رفیع و متعلق به نقاطی می‌دانند که از گنجینه‌های طلا برخوردار بوده و شاید از همین روست که در بحث نمادگرایی، یکی از نمادهایی که به این پدیده نسبت داده می‌شود، طلا، حس طلادوستی و نگهداری و مراقبت از گنجینه‌های طلاست. از آنجایی که گریفین یا شیردال موجودی ترکیبی از شیر و عقاب است، معمولاً خصوصیات این دو موجود را توأمان دارد. در ایران باستان، عقاب نشانگر عقاید مذهبی بوده و با بال‌های گسترده نشانه‌ی برتری، حمایت و مظهر خدای توانایی بوده‌است. (جابرانصاری، ۱۳۸۷: ۱۴۰۰۴)؛ نقش گریفین همه جا بازگو کننده صفات مثبت نیست؛ چنان که در بعضی از باورها و هنرها نیروی شر نیز به آن نسبت داده شده‌است که می‌توان در این زمینه به اسطوره‌های بین‌النهرین (بابلی، سومری و آشوری) اشاره کرد. از جمله بین اسطوره‌های سومر، حماسه آنزو مشهور است (همان: ۱۰۸-۱۰۵). گریفین‌های هخامنشی در ابعاد بزرگ برای سرستون و ابعاد کوچک برای زیورآلات ساخته شده‌اند. تأثیرپذیری از هنر بین‌النهرین را در شکل‌گیری فرم گریفین در این دوره نباید از نظر دور داشت. گریفین شاخ‌دار، نوعی دیگر از نقوش است که مختص دوره هخامنشی و در زیورآلات این دوره مشاهده می‌شود (تصویر ۶). روی این زیورآلات به ترکیب سر عقاب و دست‌های شیر با پنجه‌ی پرنده، دو شاخ نیز اضافه شده‌است که جنبه احترام و تقدس این موجود را مضاعف می‌کند (همان: ۱۰۹) (تصویر ۷). در هنر دوره هخامنشی، ریتون‌هایی که به‌شکل سر حیوانات ساخته می‌شده، بسیار رواج داشته؛ بعد از جنگ ایران و روم [22] و شکست مردونیه، یونانی‌ها از روی این ظروف تقلید کرده و جام‌های زیادی ساخته‌اند. یکی از این ریتون‌ها در گالری بیلر[23] در ترکیه نگهداری می‌شود که شکل سر شیردال را به حالت نشسته و خشمگین نشان می‌دهد (تصویر ۵). این ریتون به هنر اورارتوها شباهت دارد (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۲۰۴).

تصویر ۵- ریتون نقره طلاکاری‌شده به‌شکل شیر دال با پنجه‌های شیر، ارتفاع ۲۳ سانتی‌متر، قطر ۱۴/۵ سانتی‌متر، کشف‌شده از ارجان، موزه بریتانیا. منبع: (URL: 2)

تصویر ۶- بازوبند طلا با نقش شیر دال، ارتفاع ۱۲/۸ سانتی‌متر، قطر ۱۱/۵۷ سانتی‌متر، گنجینه جیحون، موزه بریتانیا. منبع: (URL: 3)

شکل شیر دال‌هایی که روی این قطعات ترسیم شده، دارای بال‌های بادبزنی‌شکل بوده و شبیه سر حیواناتی است که برای تزیین سنجاق و گردن‌بندها به‌کار می‌رفت (تصویر ۷). این نوع ساخت به‌شکل سر حیوانات بین سکاها رواج داشت و بین یونانی‌های مقیم جزیره‌ی کریمه[۲۴] نیز دیده شده‌است (کالیکان، ۱۳۸۵: ۱۳۵).

تصویر ۷- پلاک تزیین طلایی شیر بال‌دار و شاخ‌دار، طول ۱۳/۶ سانتی‌متر، عرض ۹/۸ سانتی‌متر، موزه متروپولیتن. منبع: (URL: 4)

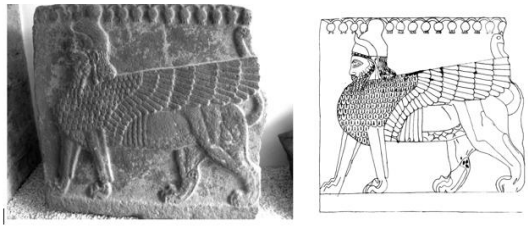
تصویر ۸- دست‌بند با شیر دال، نقش‌برجسته تخت‌جمشید، هیئت نمایندگی لیدیایی، پلکان شرقی کاخ آپادانا. منبع: (غیبی، ۱۳۹۱: ۱۸۹)

تصویر ۹- آمفورا با دسته‌هایی به‌شکل شیر دال، هئیت نمایندگی ارمنی‌ها، تخت‌جمشید، پلکان شرقی آپادانا. منبع: (کخ، ۱۳۸۵: ۱۲۲)

انسان-شیر (اسفنکس)

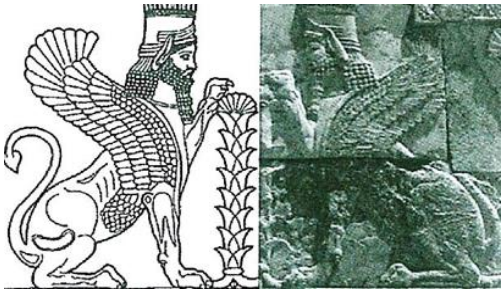
اسفنکس موجودی با سر انسان و تنه شیر بال‌داری است که به‌صورت نشسته نشان داده می‌شود. در هنر هیتی‌ها چند گونه از چنین موجودی را در تندیس‌ها (آلاجاهویوک[۲۵] و بغازکوی[۲۶]) و نقش‌برجسته‌های خود نشان داده‌اند (تصویر ۱۰). در نقشی به‌دست‌آمده از کارکمیش[۲۷] که تحت‌تأثیر هنر میتانی است، به‌جز سر انسان، سر شیر نیز حفظ شده‌است تا احتمالاً جنبه قدرت و جادویی آن را افزایش داده باشند (تصویر ۱۱). در این میان، برخی نمونه‌های اورارتویی تا حدودی متفاوت‌اند؛ همانند پیکرهای مفرغی که به‌جز تنه‌ی شیر بال‌دار و سر انسانی، دارای دست‌های آدمی نیز هست. چنین موجودی بیشتر نمایانگر یک شیر-قنطورس است؛ ولی به‌طور کلی می‌توان این گونه‌ها را در همین رابطه مورد بررسی قرار داد (تصویر ۱۲). هخامنشی‌ها در این مورد می‌بایست بیشتر تحت‌تأثیر هنر بین‌النهرین و حتی ایلامی بوده باشند؛ زیرا همان‌گونه که پیداست، سر این اسفنکس‌ها (شامل چهره، ریش و موها) آشکارا نشانه‌هایی از این هنرها به‌ویژه آشوری دارند (تصویر ۱۳) (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۴۰). نمونه‌ای از طرح اسفنکس در گنجینه جیحون، لوحه مدور طلایی است که در آرایه تزیین لباس، مورد استفاده قرار می‌گرفت (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۰- نقش اسفنکس بر یک جعبه از بدل چینی به‌دست‌آمده از یک گور دوره ایلام نو، موزه لوور. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۴۱)



تصویر ۱۱- نقش‌برجسته اسفنکس، هیتی (۱۰۵۰-۸۵۰ق.م). منبع: (Aydıngün & Karakaya, 2010: 3)

تصویر ۱۲- اسفنکس، پیکره مفرغی، از معبد هالدی[۲۸]، توپراک قلعه. منبع: (Van Loon, 1966: 219)



تصویر ۱۳- اسفنکس، نقش‌برجسته تخت‌جمشید. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۴۱)

تصویر ۱۴- لوحه مدور طلا، اسفنکس که بالی منتهی به سر یک پرنده شکاری دارد. قطر ۵ سانتی‌متر گنجینه جیحون، موزه بریتانیا. منبع: (کرتیس و تالیس، ۱۳۹۲: ۴۵)

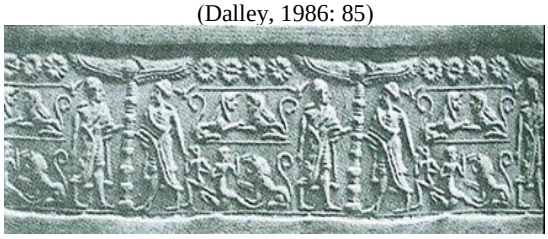
قرص بال‌دار (فروهر)

بیش از نیم قرن است که ماهیت دقیق و کارکرد قرص بال‌دار[۲۹] در آسیای غربی مورد بحث و اختلاف نظر محققان است (Dalley, 1986: 85). تا میانه سده نوزدهم، پژوهندگان غربی قاطعانه عقیده داشتند که در هنر دوره هخامنشی، بازنمایی دایره بال‌دار که معمولاً همراه با نیم‌تنه بالایی مردی دیده می‌شود، نماد اهورامزدا، بزرگ‌ترین خدای ایرانیان است. این دیدگاه بر پایه این فرض به وجود آمده که چون این بن‌مایه از سرزمین آشور وام گرفته شده و در آنجا نماد آشور، خدای بزرگ آشوریان بوده، در ایران هم مظهر و نشانه‌ی اهورامزدا، همتای ایرانی آشور بوده‌است (شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۵).

دایره یا قرص را اغلب نماد خورشید می‌دانستند (Cirlot, 1971: 93). همواره میان خورشید و پرندگان نظیر عقاب و باز، ارتباط نمادین برقرار بوده است؛ چنان که در مصر باستان، باز و عقاب نماد خورشید محسوب می‌شدند (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۲۳ و ۵۷). در مصر، دایره‌ی بال‌دار به روشنی نشان‌دهنده «هوروس، خدای آسمان و خورشید که در فرعون حلول داشت و به شکل یک شاهین بازنمایی می‌شد»، بوده‌است (شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۵). نماد قرص بال‌دار خورشید پس از مصر، در مسیر انتقال به شرق، وارد هنر میتانی‌ها و بعد از وارد هنر آشوری‌ها و بابلی‌ها شد (Black and Green, 1992: 185). به

هر حال، نقش‌مایه گوی بال‌دار احتمالاً در میانه هزاره دوم ق.م به تمدن‌های آسیای غرب رسیده و نخستین بار در آثار هنری میتانی‌ها پدیدار شده‌است. در آنجا می‌توان آن را شبیه مظهر آسمان دانست که معمولاً روی ستونی قرار دارد (تصاویر ۱۶ و ۱۷).

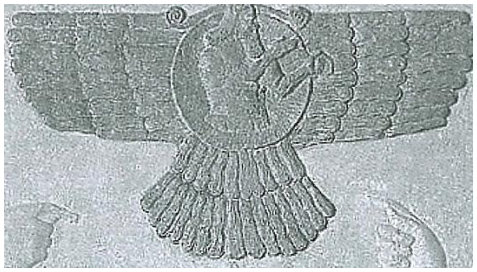
تصویر ۱۵- اثر مهر استوانه‌ای میتانی، میانه هزاره دوم. منبع: (Dalley, 1986: 85)



تصویر ۱۶- خورشید بال‌دار بر ستون، اثر مهر از میتانی. منبع: (Dalley, 1986: 85)

این نقش‌مایه در میان‌رودان برخلاف بابلیان، بسیار مورد توجه آشوریان قرار گرفت؛ ولی آن‌ها به همان شکل‌های ساده گذشته بسنده نکردند. آشوریان این دگرگونی بنیادی، یعنی همان گذاشتن پیکره درون گوی را به‌خوبی پذیرا شدند (تصاویر ۱۸ و ۱۹). عقیده بر این است که نوع آشوری، نمونهٔ تغییریافتهٔ قرص بال‌دار مصری است. نشانه‌هایی وجود دارد که در دورهٔ آشور نو به‌وسیله‌ی قرص بال‌دار، نسبت به شاه و احتمالاً ولیعهد سوگند وفاداری یاد می‌کرده‌اند (Dalley, 1986: 85).

تصویر ۱۷- خورشید بال‌دار از نقوش کاخ آشور نصیرپال دوم در نینوا. منبع: (Winter, 1973: 28)



تصویر ۱۸- نقش‌برجسته، خدای آشور، کاخ آشور نصیرپال دوم آشور نصیرپال دوم، نمرود. منبع: (Winter, 1973: 25)

در ایران نیز با اینکه گوی بال‌دار، پیش از هخامنشی‌ها ناشناخته نبوده‌است، کمتر در نقوش برجسته و فلزات دوره هخامنشی دیده می‌شود؛ در اثر مهری نوشته‌دار متعلق به اوایل هزاره‌ی دوم ق.م، اژی ژی[۳۰]، فرمانروای ایلامی دیده می‌شود که دست‌هایش را به نشانه احترام و نیایش به‌سوی گوی بال‌دار بلند کرده‌است (تصویر ۱۹). همچنین نمونه آشکار چنین نقشی از دوره پیش از هخامنشی، روی جام حسنلو دیده می‌شود (پرادا، ۱۳۷۵: ۱۳۴).

تصویر ۱۹- اثر مهر با نقش خورشید بال‌دار، شوش، اوایل هزاره دوم ق.م. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۳۱)

قرص‌های بال‌دار هخامنشی در شکل بال، نحوه قرارگرفتن پرها، داشتن یا نداشتن پیکره انسانی، قرارگرفتن پیکره انسانی درون قرص یا روی آن و شکل یوغ و پیچک‌های آویزان، تفاوت‌هایی با همدیگر دارند (رف، ۱۳۷۳: ۱۸۳). به نظر مری‌بویس[۳۱] ظاهراً مادها این نماد شناخته شده را از اورارتو و آشور وام گرفته و پس از آن‌ها نیز هخامنشیان این نقش را پذیرفته‌اند. برخی ویژگی‌های نقش بیستون، نظیر ریش بلند آشوری، آرایش مو و لباس، نفوذ هنر آشور

را نشان می‌دهد (بویس، ۱۳۷۵: ۱۴۷). با این حال، در بیشتر نمونه‌های موجود، تفاوت آشکاری میان نقش آشوری و نوع مشابه هخامنشی دیده می‌شود؛ برای مثال، در تمام نمونه‌های پارسی، پیکره به جای کمان، دایره الوهیت در دست دارد. لباس پارسی پیکره بال‌دار هخامنشی، او را از نوع آشوری آن متمایز می‌کند. به‌علاوه، در هنر حکاکی و یادمانی پارسی، اهورامزدا هیچ‌گاه مانند خدای جنگجوی آشوریان، با تیر و کمان ظاهر نمی‌شود (Schmidt, 1957: 34).

در یک بازنمایی مهم، نماد بال‌دار روی یک جفت گوشواره هخامنشی دیده می‌شود (تصویر ۲۰) که یکی از آن‌ها متعلق به مجموعه نوربرت شیمل[۳۲] است و دیگری در موزه هنرهای بوستون[۳۳] نگهداری می‌شود. در نقطه مرکزی هر کدام از گوشواره‌ها، نیم‌تنه یک پادشاه با چهار بال دیده می‌شود که از درون یک هلال ماه بیرون آمده و با دست خود، گلی را گرفته‌است و دست دیگر را به نشانه ستایش بالا آورده‌است. در هر سوی پادشاه، به گونه‌ای کاملاً متوازن، سه نماد یکسان ماه به‌شکل گهواره قرار گرفته‌اند. در هر گهواره و رو به‌سوی پیکره پادشاه بال‌دار، نیم‌تنه مردی در اندازه‌ای کوچک‌تر از بخش پایینی، از درون هلال ماه بیرون آمده‌است. این مردان، کلاه بلند خیاره‌دار پارسی و ریش کمابیش دراز دارند و با یک دست خود، گُلی را گرفته و دست دیگر را به نشانه ستایش به‌سوی پیکره پادشاه در نقطه‌ی مرکزی گوشواره‌ها بالا آورده‌اند (شهبازی، ۱۳۹۱: ۵۲-۱۷).

تصویر ۲۰- گوشواره، موزه بوستون. منبع: (URL: 5)

در مقایسه نمونه‌های هنر فلزکاری و نقش‌برجسته‌های هخامنشی ایزد درون گوی، دارای ویژگی‌های متفاوتی مانند چهره یا لباس با نمونه‌های آشوری هستند (تصاویر ۲۲ تا ۲۴) (موسوی، ۱۳۹۰: ۳۳۳-۲۲۸).

تصویر ۲۱- نمونه گوی و پیکره بال‌دار فروهر در نقوش هخامنشی. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۲۸)

تصویر ۲۲- نمونه‌هایی از خورشید بال‌دار در نقوش مصر. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۲۹)

تصویر ۲۳- گردنبند طلا با نقش فروهر، صحنه شکار و پرنده، مرصع به سنگ‌های عقیق و فیروزه، موزه مهیو. منبع: (URL: 6)

نقش خدای بِس[۳۴]

هخامنشیان سیاست آزادی دینی را دنبال می‌کردند. شاهان هخامنشی معمولاً به خدایان بزرگی مانند مردوک[۳۵]، بِل یا آمون احترام می‌گذاشته‌اند و حتی خود را فرستاده آن‌ها اعلام می‌کردند و این بیشتر جنبه سیاسی داشته تا اعتقادی. از این رو، معمولاً نقش یا نشان این باورها را در نقوش هخامنشی نمی‌بینیم؛ ولی در این میان، نقش خدای «بِس» یک استثناست (تصویر ۲۴) (کرتیس‌تالیس، ۱۳۹۲: ۱۴۳).

تصویر ۲۴- گوشواره مدور طلا، نقش خدای بِس که دو بز کوهی را گرفته و بر بالای آن‌ها دو پرنده مانند لک‌لک وجود دارد. قطر ۵/۵ سانتی‌متر، ضخامت ۰/۵ سانتی‌متر، کشف‌شده در حلب سوریه، هخامنشی، موزه لوور. منبع: (کرتیس‌تالیس، ۱۳۹۲: ۱۴۳)

بِس[۳۶] یا بیسو[۳۷]، خدای شادی و سرگرمی مصریان بود و احتمالاً از طریق سودان و نوبی در دوره‌های جدیدتر وارد مصر شده باشد. عده‌ای نیز با توجه به شکل معمول او که مردی کوتاه‌قد با ریش انبوه و پهن است، آن را از سرزمین عربستان یا بابل دانسته‌اند. بِس با کلاه پردار بلندی که بر سر دارد، در حالت‌های گوناگونی مانند رقص، نواختن چنگ یا دایره زنگی و... نشان داده می‌شد. یکی از مهم‌ترین کارهای او، نابود کردن ارواح شرور و نگهبانی از کودکان و زنان در هنگام زایمان بود. به هر روی، از نظر سیاسی و فرهنگی، از میان خدایان مصری، تنها بس از مقبولیت بسیاری در سراسر خاورمیانه باستان برخوردار بود و نقش و پیکرک‌های او را می‌ساختند. به احتمال زیاد، هخامنشیان تحت‌تأثیر همین مقبولیت همگانی بوده که نقش این خدا را در آثار هنری خود به‌کار برده‌اند. برخی مواقع، بِس در نقشی کاملاً هماهنگ با هنر شرقی در هیئت پهلوان یا قهرمان آرمانی ایران و میان‌رودان، یعنی مهارکننده یا پادشاه حیوانات پدیدار شده‌است (کرتیس‌تالیس، ۱۳۹۲: ۱۴۴) از نقش بِس و معمولاً از چهره یا سر او نیز به‌عنوان شیء تزیینی یا زینت‌بخش یک اثر هنری استفاده می‌کردند؛ در پاسارگاد، تعداد زیادی آویزهای طلایی به‌شکل سر بِس به‌دست‌آمده که احتمالاً آویز گردن‌بند زنانه را تشکیل می‌داده‌اند (تصویر ۲۵) (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۸۴).

تصویر ۲۵- آویز طلایی، سر خدای بِس، طول۱/۳، پاسارگاد. منبع: (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۸۴)

جلوی ارابه طلایی گنجینه جیحون نیز با سر بِس تزیین شده‌است یا در پایه‌های زینتی یک بز بال‌دار که دسته آمفورایی بوده‌است، سر زینتی به‌شکل خدای بِس دیده می‌شود (موسوی، ۱۳۹۰: ۲۸۴ -۲۸۳). این دسته ترکیبی است از عناصر ایرانی، مصری و یونانی. جفت مشابه این دسته در برلین قرار دارد (کرتیس و تالیس، ۱۳۹۲: ۱۲۳).

گاو بال‌دار

حیوانات بال‌دار از دوره ایلام بر مهرها ظاهر می‌شوند و در تمامی دوران تاریخی ایران باستان استمرار می‌یابند (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۷۸). نقش گاو بال‌دار را می‌توان در دوره هخامنشی روی آثار مختلف این

زمان، از جمله حجاری‌های تخت‌جمشید، بشقاب‌های فلزی و جام‌های نقره مشاهده کرد. البته تصویر ترکیبی شاه با روح بال‌دار شیر یا گاو فره‌وشی محافظی را تشکیل می‌دهد. یکی از آثار مهم دوره هخامنشی، نقش گاو بال‌داری است که در شوش به دست‌آمده است. از جمله تصاویر دیگر مربوط به نقش گاو بال‌دار در زمان هخامنشی، بشقاب نقره‌ای است که در وسط آن، نقش این حیوان دیده می‌شود (تصویر ۲۶) (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۱۴۴).

تصویر ۲۶- بشقاب نقره، گاو بال‌دار، هخامنشی، مجموعه خصوصی نیویورک. منبع: (دادور و منصوری، ۱۳۹۰: ۱۴۵)

تحلیل نقوش اساطیری در هنر فلزکاری دوره هخامنشی

سیاست شاهان هخامنشی که بر مبنای احترام و پاسداری آداب مذهبی و سنن و رسوم هنری هر محل بود، موجب پیشرفت هنر و تمدن و اشاعه فرهنگ ایرانی در این دوره شد. هخامنشیان که توانستند بر تمام سرزمین‌های فلات ایران و جز آن مسلط شوند، وارث هنرها و مشوق هنرمندان آن‌ها شدند و با ثروت بی‌کرانی که فراهم آوردند و با استفاده از وجود هنرمندان خودی و جذب‌شده از سایر سرزمین‌ها، تداوم‌بخش هنرهای موجود و پیشین گردیدند. بدین‌ترتیب، عناصر فرهنگی، هنری و مضامین اساطیری، به هنر این دوره راه پیدا کرد و هخامنشیان با الهام از عناصر هنری اقوام تابع و تمدن‌های هم‌جوار و ترکیب و تلفیق آن با هنر بومی، به خلق آثار هنری زیبا و منحصربه‌فردی نائل شدند (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۲۴۳؛ خزایی و صفدریان، ۱۳۸۶: ۴۳-۴۱).

تأثیرات مذهب نیز در هنر دوره هخامنشی قابل مشاهده‌است. به‌عنوان‌مثال، تأثیر آیین‌مهر (میترائیسم) در هنر این دوره را می‌توان در نقش نبرد شیر و گاو مشاهده کرد. این نبرد نمادین که معرف اسطوره کهن نبرد ایزد مِهر با گاو است، در اساطیر مهری به‌وفور وجود داشته‌است. در نقش‌های بازمانده از میترائیسم در دوره هخامنشی بارها و بارها به ارتباط نزدیک شیر با ایزد مِهر و ارتباط شیر با سر بریده گاو بر می‌خوریم. همچنین نقوش اساطیری در طیف وسیعی از آثار هنری این دوره مشاهده می‌شود. این آثار از فرهنگ و باورهای کهن ایرانی تأثیر فراوان پذیرفته‌اند. حیوانات را می‌توان مظهر یا سمبلی از تمایل و خواسته‌های بشری به شمار آورد. حیواناتی مانند شیر، بز کوهی، اسب، عقاب و... بر آثار فرهنگی باقی‌مانده از قرون گذشته مشاهده شده که هر یک می‌توانسته بیانگر حالت‌ها و عادت‌های درونی فرد سازنده آن باشد. ساخت ظرف به‌شکل حیوانات و موجودات تخیلی، سابقه طولانی در هنر ایران دارد. حیوانات و موجودات واقعی یا تخیلی و گاهی ترکیبی از آن‌ها که مظهر یا سمبل قدرت‌ها و خواسته‌های مختلف انسان بوده‌اند، همواره در ساخته‌های دست بشر و در فرهنگ‌های مختلف به‌صورت گوناگون دیده شده‌است. شاید بتوان گفت کاربرد این نقوش، بیش از آنکه جنبه تزیینی داشته باشد، بیانگر اعتقادات و تفکر هنرمندان آن دوره است.[۳۸]

نیازهای آیینی در تکوین حالات اندامی جانوران و همراه با آن، نیرومندی باورهای جادویی، سبب تکثیر و گسترش آن نقش‌های نمادین و اساطیری بوده‌است. بدین منوال، هنر جانورنگاری به وجود آمد و با گذر سده‌ها صورت اشتغال ذهنی مداومی به خود گرفت که با اشتیاق تزلزل‌ناپذیر بر کامیابی‌های درخشان در انواع آفرینندگی هنری، در سرتاسر ایران پی گرفته شد. جانورانی مانند شیر، پلنگ، گربه‌ی وحشی، بز کوهی، قوچ، غزال و عقاب، موجوداتی بودند که به تصویر کشیده شدند؛ اما گویی این همه جانور برای تمامی

گونه جانوری کامل نبود؛ بنابراین به ابداع انواع جانوران ترکیبی دست زدند و به مرور زمان، هنر در هر دوره با باورها، آیین و مذهب ترکیب و تلفیق می‌شود و نقوش اساطیری به هنر راه پیدا می‌کنند (پوپ، ۱۳۸۷: ۳۷۹). با در نظر گرفتن این امر که هنر اقوام نخستین، بازتاب اعتقادات و باورهای آن‌ها بوده است، می‌توان دریافت که راز ماندگاری و تداوم این نقوش در آثار هنری ایران در طول هزاره‌ها و رویکرد گسترده‌ی این اقوام به اسطوره، بی‌شک به نقش عمیق این اساطیر در فرهنگ و باور اقوام کهن این سرزمین باز می‌گردد. به‌طور حتم، وجود این نقوش علاوه بر وجوه تزیینی، مفهوم خاصی به این اشیاء می‌بخشید. در این راستا، هنر ایلامی یکی از مهم‌ترین منابع تأثیرگذار بر هنر هخامنشی بوده‌است. فراوانی نقوش جانوران، به‌ویژه موجودات افسانه‌ای و خیال‌انگیز که بسیاری از آن‌ها را باید جزء نوآوری‌های ایلامی دانست، تأثیرات فراوانی بر هنر هخامنشی داشته‌است (موسوی، ۱۳۹۰: ۱۹-۱۸).

نقش‌مایه موجودات تخیلی و نیمه‌خدایی در ایلام و بین‌النهرین بسیار رایج بود. در دوره اولیه تمدن ایلام، این موجودات فوق طبیعی، ترکیب غریبی داشتند؛ نیمه‌انسان-نیمه‌نبات، نیمه‌انسان-نیمه‌مار، نیمه‌انسان-نیمه‌بز و... . این ترکیب‌ها در بین‌النهرین نیز متداول بوده‌است؛ اما ظاهراً ایلامی‌ها حس تخیل قوی‌تری داشتند. ایلامی‌ها موجود تخیلی گریفین (شیر-دال) را به‌عنوان محافظ معابد ابداع کردند که برای سومری‌ها ناشناخته بود. در مدخل پرستشگاه ایلامی، تندیس‌های شیر و گاو یا گریفین‌هایی قرار می‌گرفت (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۲۰-۱۶). همچنین در پیگیری تأثیرات فرهنگی بر هنر هخامنشی، از فرهنگ آشوریان که خود متأثر از هوریان، اقوام شمال بین‌النهرین بوده‌اند، نباید غافل شد. تأثیرپذیری ایرانیان از وجوه فرهنگ آشور در اواخر هزاره دوم ق.م تا آنجا بود که در دوره ایلام نو، اساطیر هوریان، هسته اصلی هنر ایران باستان و به‌خصوص مانایی‌ها شد و بعد از آن وارد فرهنگ و هنر مادها و هخامنشی گردید. ظهور حیواناتی چون گریفین، اسفنکس، حیوانات بال‌دار، شاخ‌دار و چندسر در آثار هنری مانایی‌ها و مادها در گنجینه زیویه، مفرغ‌های لرستان و همچنین آثار هخامنشی، نمونه‌هایی از تأثیرپذیری عمیق این اقوام از اساطیر هوریان است، هر چند تأثیر دیگر اقوام تابع را در هنر هخامنشی نباید نادیده گرفت.

براساس آنچه گفته شد، عناصر فرهنگی و اساطیری تمدن‌های هم‌جوار به‌مرور در هنر اقوام پیش از دوره هخامنشی ظاهر شد و بعد از آن به دوره هخامنشی راه پیدا کرد. به عبارت دیگر، هخامنشیان، وارثان فرهنگ، تمدن و هنر اقوام پیشین ساکن فلات ایران بودند که پس از گسترش امپراتوری به سرزمین‌های بین‌النهرین، آسیای صغیر، مصر و... راه پیدا کرد و به جلب هنرمندان آن سرزمین‌ها به مرکز حکومت خود نایل آمدند. این هنرمندان تحت نظر مدیریتی خاص، به ایجاد آثار هنری پرداختند که کاملاً از نظر طرح و نقوش تزیینی، خصلتی ایرانی داشت. هنر هخامنشی، تنها تلفیقی از هنرهای اقوام پیشین و اقوام تابع نیست؛ بلکه به‌طور کلی، متمایز از هنر پیشینیان و هم‌زمان آن‌هاست و می‌توان آن را سبکی ایرانی-درباری دانست.

نتیجه‌گیری

پیدایش و گسترش نظام پارسی و برقراری امنیت در گستره شاهنشاهی هخامنشی تا آن هنگام، در خاور نزدیک باستان بی‌سابقه بود. کوروش بزرگ در اندک زمانی، حکومتی را پدید آورد که داعیه‌ی جهانی داشت. او با تکیه بر تجارب پیشینیان دریافته بود که برای برقراری نظم در قلمرو متنوع، نیازمند تشریک مساعی همه اقوام زیر دست است؛ از این روی، آن‌ها را در نظام جدید، سهیم و آزادی در عقاید را تضمین کرد. این خط‌مشی را داریوش بزرگ ادامه داد. بدین‌ترتیب، هخامنشیان وام‌دار ملل متمدن آن روزگار شدند و عناصر فرهنگی، هنری و مضامین اساطیری اقوام تابع، به هنر این دوره راه پیدا کرد. ترکیب و تلفیق این عناصر جدید با هنر بومی، خلق آثار هنری زیبا و منحصربه‌فرد را موجب شد. صنعت فلزکاری در

این دوره با تکیه بر تجارب صنعتگران و فلزکاران پیشین گسترش یافت. بخش اعظم ظروف فلزی این دوره با پراکندگی جغرافیایی وسیعی از لحاظ محل ساخت روبه‌رو است. بررسی نقوش و اساطیر به‌کاررفته در این ظروف، نوعی وحدت در شیوه ساخت و تزیین را نشان می‌دهد که حاکی از وجود میل و رغبت سازندگان ظروف برای ساخت آثاری مشابه تولیدات مرکز پادشاهی است و به نوعی سبک خاص درباری و در خدمت دربار بودن هنرمندان و صنعتگران این دوره را تداعی می‌کند. اعتقاد هخامنشیان به همزیستی مذهبی، هر چند از لحاظ سیاسی بوده باشد، موجب نمادگرایی ویژه‌ای در آثار هنری این دوران شد و تلفیق به‌کارگیری موجودات افسانه‌ای یا نمادها و سمبل‌های خدایان گذشته ایرانی و سرزمین‌های تحت سلطه، موجب خلق اسطوره‌ها و نمادگرایی پیچیده‌ای شد که به نوعی خداشناسی جدیدی را با مفهوم پادشاهی هخامنشی در هم آمیخته است.

پی‌نوشت

1. Boston
2. Louvre
3. British museum
4. Gustav Jung
5. Joseph Compbell
6. Émile Durkheim
7. Coupe, Laurence
8. Archetypal Phenomenon
9. Carl Gustav JUNG
10. Mono Myth
11. Joseph Campbell
12. Northrop Frye

۱۳. ایزد زناشویی که در فرهنگ مصر بسیار رواج داشته است (برای اطلاعات بیشتر، ر. ک: جی. ویو (۱۳۸۷). اساطیر مصر، مترجم ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر قطره).

۱۴. گنجینه جیحون (آموی‌دریا) در سرزمین کنونی تاجیکستان از تپه باستانی تخت کواد (قباد) از طریق کاوش‌های غیرعلمی به‌دست‌آمده است. این آثار از دست‌ساخته‌های زرین و سیمین دوره هخامنشیان است. این آثار که از حدود ۱۸۰ قطعه زرین و سیمین تشکیل شده شامل پیکره‌ها، درپوش‌ها، دسته ظرف، نمونه‌های اسب، آرایه‌های پوشاک، نیم‌تاج، آرایه گیسو، گوشواره‌ها، گردن‌بندها، آویزها، دست‌بندها، بازوبندها، انگشتر و لوح‌های آیینی، نیام، خنجر، تنگ، جام ماهی‌گون، بست لگام، میله‌ها، مهر استوانه‌ای و سکه‌ها را شامل می‌شود که دارای نقش‌مایه‌های انسانی، جانوری، اساطیری، هندسی و گیاهی است (برای اطلاعات بیشتر، ر ک: صدرالدین طاهری و رضا بایرام‌زاده (۱۳۹۷)، «بررسی ساختاری آثار گنجینه جیحون»، فصلنامه مطالعات باستان‌شناسی، ۱۰(۲): ۱۸۴-۱۷۱.

۱۵. بین‌النهرین، ایران، مصر، یونان.

16. Kidin-Hutran

۱۷. الهه آشوری است، که ایزدبانوی نشاط عشق است.

18. Hall
19. Issedones
20. Apóllōn
21. Athénē

۲۲. جنگ پلاته بین ایران و روم در سال ۴۷۹ ق.م که منجر به شکست خشایارشاه شد.

23. Biler
24. Crimean Peninsula
25. Alaja Hoyuk
26. Boğazköy
27. Carchemish

28. Haldi
۲۹. Winged Dise
30. Egigi
31. Mary Boyce
32. Norbert Schimmel
33. Boston Museum of Fine Arts
34. Bes -Bisu
35. Marduk
36. Bes
37. Bisu
۳۸. نک: دهدشتی، منیژه (۱۳۸۰)، «مطالعه و بررسی تحلیلی شواهد باستان‌شناسی نقش حجمی حیوانات در تپه سگزاباد دشت قزوین، ایران در اواخر عصر مفرغ و عصر آهن ۱ و ۲»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه تهران.

منابع

- احتشام، مرتضی (۱۳۵۵)، سازمان و اداری دوران هخامنشی، *انجمن فرهنگ ایران باستان*، ۹(۱): ۵۴-۳۸.
- اسدی، آرزو؛ درویشی، فرنگیس (۱۳۹۸)، بازتاب مفاهیم اساطیر در هنر جواهرسازی دوره هخامنشیان، *مجله مطالعات ایرانی*، ۱۸(۳۶): ۴۷-۲۷.
- باقرزاده‌کثیری، مسعود؛ محتشم، زینب؛ ولایتی، رحیم (۱۳۹۸)، اصالت‌سنجی مسکوکات نقره منسوب به عصر هخامنشی بر مبنای مطالعات فلزکاری کهن، *نشریه پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۹(۲): ۱۲۸-۱۱۵.
- بویس، مری (۱۳۷۵)، *زرتشتیان*، ترجمه عسگر بهرامی، تهران: ققنوس.
- بهار، مهرداد (۱۳۹۰)، *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: چشمه.
- پرادا، ایدت (۱۳۷۵)، *هنر ایران باستان (تمدن‌های بیش از اسلام)*، ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
- پوپ، آرتورآپهام (۱۳۸۷)، *معماری ایران*، ترجمه زهرا قاسم‌علی، تهران: سمیرا.
- جابرانصاری، حمید (۱۳۸۷)، نمادشناسی گریفین و سیرتحولات زیورآلات در هنر پیش از اسلام، *فصلنامه کتاب ماه هنر*، ۱۸۸: ۱۰۵-۹۸.
- چیت‌ساز، شقایق؛ ندایی‌فر، احمد؛ نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۸)، خوانش رویکرد اسطوره‌سنجی نزد پیلبر دوران با نگاهی به «زیورآرایه‌های باغ ایرانی»، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲۴(۳): ۴۲-۳۱.
- خرایی، محمد؛ صفدریان، شکیبا (۱۳۸۶)، بررسی سیر تحول آرایه‌های تزیینی هنر ایران‌باستان از مادها تا آخر ساسانی، *مجله مدرس هنر*، ۲(۱): ۵۰-۳۷.
- خواجه‌احمدعطاری، علی‌رضا؛ بختیاری، فرزانه (۱۴۰۰)، مفهوم نبرد در اسطوره‌های ایران و بین‌النهرین با تأکید بر نقش‌برجسته‌های هخامنشی، آشوری و بابلی، *پژوهش‌نامه تمدن ایرانی، ۳(۲)*: ۸۵-۶۳.
-دادور، ابوالقاسم؛ مبینی، مهتاب (۱۳۸۸)، *جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان*، تهران: دانشگاه الزهراء.
- دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۹۰)، *درآمدی بر اسطوره‌ها و غارهای ایران و هند در عهد باستان*، تهران: دانشگاه الزهراء.
- دورکیم، امیل (۱۳۸۳)، *صور بنیانی حیات دینی*، ترجمه باقر پرهام، تهران: نشر مرکز.
- دهدشتی، م. (۱۳۸۰)، *مطالعه و بررسی تحلیلی شواهد باستان‌شناسی نقش حجمی حیوانات در تپه سگزآباد دشت قزوین در اواخر عصر مفرغ و عصر آهن ۱ و ۲*، (پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی‌ارشد)، باستان‌شناسی، دانشکده علوم‌انسانی، دانشگاه تهران، ایران.
- رحمن، ش. (۱۳۹۰)، *تحلیل و رده‌بندی نقش‌مایه شیر در نگاره‌های هخامنشی*، (پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی‌ارشد)، باستان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی، ایران.

- رف، مایکل (۱۳۷۳)، *نقش برجسته‌ها و حجاران تخت‌جمشید*، ترجمه هوشنگ غیاثی‌نژاد، تهران: علمی و فرهنگی.
- سلحشور، علی‌اصغر؛ نظری، سامری؛ شعرباف، مرضیه (۱۳۹۶)، بررسی کاسه‌ها و پیاله‌های فلزی هخامنشیان از نظر شکل، تزیینات و حوزه پراکنش، *مجله مطالعات ایرانی*، ۱۶(۳۱): ۱۲۶-۱۰۱.
- شاپورشهبازی، علیرضا (۱۳۹۱)، *جستاری درباره یک غار هخامنشی*، تهران: نشر و پژوهش شیراز.
- شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۷۹)، *فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم*، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
- طاهری، صدرالدین (۱۳۹۱)، کهن‌الگوی شیر در ایران، میان‌رودان و مصر باستان، *فصلنامه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۴(۴۹): ۹۳-۸۳.
- _____ (۱۳۹۱)، گوپت و شیردال در خاور باستان، *فصلنامه هنرهای زیبا*، ۱۷(۴): ۲۲-۱۳.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۹۱)، *۳۵۰۰ سال تاریخ زیورآلات اقوام ایرانی*، تهران: هیرمند.
- قربانژادزواردهی، مهدیه؛ هاشمی، محمد (۱۴۰۰)، کارکردهای جامعه‌شناسی اسطوره در نقاشی معاصر ایران با تمرکز بر آرای کلودلوی استروس، *نشریه رهپویه هنر/ هنرهای تجسمی*، ۴(۳): ۱۳-۵.
- کالیکان، ویلیام (۱۳۸۵)، باستان‌شناسی و تاریخ هنر در دوران مادی‌ها و پارسی‌ها، ترجمه گودرز اسعد بختیار، تهران: پازینه.
- کوپ، لارنس (۱۳۸۴)، *اسطوره*، ترجمه محمد دهقانی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کورت، املی (۱۳۷۷)، *هخامنشیان*، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، تهران: ققنوس.
- گانتر، آن‌کلایبرن؛ جت، پل (۱۳۸۳)، *فلزکاری ایران در دوران هخامنشی، اشکانی، ساسانی*، ترجمه شهرام حیدرآبادیان، تهران: گنجینه هنر.
- گزگین، اسماعیل (۱۳۹۵)، *هنر اسطوره‌شناسی*، ترجمه بهروز عوض‌پور، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- گودرزپروری، پرناز (۱۴۰۲)، هویت‌شناسی تحول نقوش در فرش ایرانی با هنر مشرق زمین، *فصلنامه جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی*، ۲(۱): ۴۴-۳۶.
- گیرشمن، رمان (۱۳۷۱)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: علمی فرهنگی.
- _____ (۱۳۴۶)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: ترجمه و نشر کتاب.
- مصباح، بیتا؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۸)، تحلیل اسطوره‌شناختی مفاهیم مؤثر بر شکل و فرم ریتون‌های هخامنشی، *مجله باغ نظر*، ۱۶(۷۲): ۳۲-۲۱.
- منصورزاده، یوسف؛ بایرام‌زاده، رضا (۱۳۹۴)، بررسی ارابه زرین جیحون؛ شاهکار هنر هخامنشی، *فصلنامه جلوه هنر*، ۸(۱۶): ۱۲۴-۱۱۱.
- موسوی، مهرزاد (۱۳۹۰)، *جستاری در پیشینه هنر هخامنشی*، شیراز: رخشید.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، تهران: انتشارات سخن.
- ویو، جی (۱۳۸۷)، *اساطیر مصر*، مترجم ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: نشر قطره.
- هال، جیمز (۱۳۸۰)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
- هینتس، والتر (۱۳۸۷)، *داریوش و ایرانیان (تاریخ فرهنگ و تمدن هخامنشیان)*، ترجمه پرویز رجبی، تهران: ماهی.
- یانگ، کایلر و دیگران (۱۳۸۹)، *ایران باستان (پیش از تاریخ، عیلامیان، هخامنشیان، سلوکیان، پارتیان، ساسانیان)*، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران: مولی.

References

- Aydıngün, S.; Karakaya, H. (2010), A new Late-Hittite Sphinx, *Proceedings of 14th Symposium on Mediterranean Archaeology*, Taras Shevchenko National University of Kiev, Kiev, Ukraine, 23–25 April 2010 Edited by, Yana Morozova, Hakan Oniz.
- Black, J. (1992), *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*. (Author), Anthony Green. aperback – May.
- Cirlot, J. E. (1971), *A Dictionary of Symbols.* Routledge: London and New York.

- Dally, S. (1986), The God Salmu and the winged Disk. *Iraq*, 48(1): 85 -101.
- Loon, V.; Nanning, M. (1966), *Urartian Art Its Distinctive Traits in the Light of New Excavations.* Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten Leiden.
- Schmidt, E. (1957*), Persepolis II*, contents of the Treasury and other Discoveries. the University of Chicago Press.
- Winter, I. J. (1983). *The Program of the Throne Room of Assurnasirpal II at Nimrud.* Essays on Near Eastern Art and Archaeology in Honor of Charles Kyrle Wilkinson. P. O. Harper and H. Pittman (eds.). New York, The Metropolitan Museum of Art: 15-31.

- URL1: https://www.kojaro.com/attraction Accessed at 01-06-2023
- URL2: https://artsandculture.google.com/streetview/british-museum Accessed at 01-06-2023
- URL3: https://artsandculture.google.com/streetview/british-museum Accessed at 01-06-2023
- URL4: https://www.metmuseum.org Accessed at 01-06-2023
- URL5: https://www.mfa.org/visit Accessed at 01-06-2023
- URL6: https://www.miho.jp Accessed at 01-06-2023