بررسی تطبیقی آرایه‌های تزئینی معماری هخامنشیان و نقوش هنرهای دستی آن دوره

فاطمه چمنیان[۱]، **مهرنوش شفیعی سروستانی**[۲]

دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۸، پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۵/۲۰؛ صفحهٔ ۱۷ تا ۳۴
Doi: 10.22034/rac.2023.558115.1021

چکیده

هنر هخامنشیان تلفیقی از هنر ملل تابعه و هنرهای بومی منطقه بوده و بخش عظیمی از آن در خدمت حکومت بوده است. نظر به اینکه در اکثر مقالات و کتب نگارش شده درباره نقوش دوره هخامنشی بیشتر به مطالعه هر نقش به طور مجزا و یا تطبیق با نقوش مشابه در سایر ملل یا ادوار پرداخته شده، این تحقیق با مورد مطالعه و تطبیق قرار دادن نقوش پُر کاربرد این دوره، با قرار دادن آنها در دو دسته نقوش متعلق به آثار معماری و نقوش متعلق به هنرهای دستی با تأکید بر آثار فلزی و مُهرها، به بررسی آنها از زاویه متفاوت پرداخته است. در این پژوهش، هدف بررسی میزان تطابق و ارتباط نقش‌مایه‌های موجود در آثار معماری تمدن هخامنشیان با آثار صنایع‌دستی همان دوران است و یافتن ارتباط فرمی و محتوایی بین نقوش هنرهای دستی (با تأکید بر مهرها و آثار فلزی) دوران هخامنشی با آرایه‌های معماری آن دوره است. تحقیق پیش رو از حیث روش، پژوهشی توصیفی ـ تطبیقی است و نتایج حاصل از این پژوهش نمایانگر آن است که نقوش شیر، گاو و گل لوتوس در حالت‌های مختلف و ترکیبی بیشترین کاربرد را در معماری و هنرهای دستی داشته است. همچنین چگونگی اشتراکات و تفاوت ها در نقوش به کار رفته در این دو گروه آثار مورد بررسی قرار گرفت و نتایج حاصل نمایانگر وجود اشتراکات و تفاوت ها در نقوش به کار رفته در این دو گروه آثار است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد هنر این دوره با تأثیرپذیری از عواملی نظیر قدرت حاکم، عقاید و باورها، اقلیم و حتی احساسات و ترس‌های حاکم بر جامعه شکل گرفته است، همچنین وجود سفارش‌دهندهٔ مشترک، یعنی قدرت حاکم، برای بیشتر آثار و ارتباط بین هنرمندان معمار و هنرمندان هنرهای دستی، عامل دیگر وجود نقوش مشترک در این دوره است.

کلیدواژه‌ها: ویژگی‌های بصری، نقوش تصویری، هنرهای دستی، معماری، هخامنشیان.

---

۱. کارشناس ارشد رشته صنایع دستی، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: Chamanian.f@gmail.com
۲. دانشیار دانشکده صنایع دستی، گروه صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

مقدمه

با نگاهی به تاریخ هنر، ایران ارتباط تنگاتنگ هنرها با یکدیگر و تأثیر عقاید و باورها، اقلیم و شرایط آب و هوایی، فرهنگ و آداب و سنن منطقه فلات ایران را در آنها می‌توان دید. در هر دوره با استفاده از مواد و مصالح موجود، شکل خاصی از معماری به وجود آمده است، گاه از گل و خشتِ خام یا چینه استفاده می‌شد که به مرور جای خود را به خشت‌های پخته شده و آجرها دادند، سپس لعاب ابداع شد و آجرها و کاشی‌های لعاب دیده پدید آمدند که جنبه تزئینی نیز داشتند. همچنین در دوره‌هایی شاهد کاربرد سنگ در ساخت و تزئین بناها بوده‌ایم، از این رو در هر دوره شاهد تغییرات در سبک و سیاق آثار و نقوش هستیم. امپراطوری هخامنشی در زمان داریوش بزرگ هرچه بیشتر توسعه یافت و از درهٔ سند در شبه‌قاره هند تا شمال یونان و مصر را شامل گردید. می‌توان گفت که سنت‌های موجود در امپراطوری هخامنشی نظام پیچیده‌ای از تعامل هنری اقوام مختلف با اشکال گوناگون هنری بودند. این شکل‌های متنوع در معماری سنگی و آجری، پیکره‌تراشی سنگی و نقوش برجسته‌کاری، نقاشی دیواری، ضرب سکه و مُهر، ظروف شیشه‌ای و فلزی، زیورآلات زرین و سیمین، ساز و برگ اسب، سلاح‌های تزئینی، منسوجات و غیره قابل مشاهده است. با پشتیبانی شاهان هخامنشی نوعی هنر رسمی درباری شکل گرفت که ماهیت تبلیغی داشت و ملهم از میراث هنری اقوام گوناگون، در این امپراطوری بود.

در این پژوهش، هدف بررسی عناصر بصری و نقش‌مایه‌های مشترک ما بین آثار هنرهای دستی با تأکید بر مهرها و آثار فلزی با نقوش موجود بر روی آثار معماری تمدن هخامنشی است. همچنین پژوهش پیشِ رو از حیث روش، توصیفی ـ تطبیقی بوده و نحوهٔ گردآوری اطلاعات به روش اسنادی و با مراجعه به کتاب‌ها، مقالات، پایان‌نامه‌ها و منابع دیجیتال انجام شده است. تلاش شده با تکیه به اطلاعات و منابع موجود در مقالات و کتاب‌ها به تفسیر و توضیح بخشی از نقوش دوره هخامنشیان پرداخته شود و نقوش مشترک آثار معماری و هنرهای دستی دوره هخامنشی از نظر ظاهری بررسی و به ریشه هر یک از آنها اشاره گردد. در راستای دست‌یابی به هدف پژوهش سعی بر آن است که به سؤالات زیر پاسخ داده شود:

۱. نقش‌مایه‌های مشترک در بین آثار هنرهای دستی و معماری تمدن هخامنشی چه هستند؟

۲. نقش‌مایه‌های موجود در آثار معماری و هنرهای دستی به لحاظ ویژگی‌های ظاهری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

امید است پاسخ به این سؤالات، ارتباط بین معماری و هنرهای دستی را روشن کند.

پیشینه پژوهش

تاکنون مقالات و کتاب‌های متعددی پیرامون هنر و تمدن هخامنشیان به رشته تحریر درآمده است. این مقالات و آثار دارای موضوعات متعدد، از فرهنگ و آداب و رسوم مردم آن دوره تا بررسی نقوش اشیاء مکشوفه از آن تمدن را در بر می‌گیرد. در ادامه به چند نمونه از آثار مرتبط با موضوع پژوهش پیش رو اشاره خواهد شد. ایدت پرادا[۱] (۱۳۷۹)، از دانشگاه کلمبیا در مقاله خود با عنوان «هنر هخامنشی، آثار سترگ تا خرد» در کتاب *مجموعه مقالات اوج‌های درخشان هنر ایران* اثر اتینگهاوزن[۲]، به مطالعه بناها و مهرهای دوره هخامنشی از منظر تاریخ شکل‌گیری این آثار و روند شکل‌گیری آنها پرداخته است. هنری کالبون[۳] (۱۳۹۳)، در مقاله «هنر امپراطوری هخامنشی، و هنر در امپراطوری هخامنشی»، هنر هخامنشی را از دو منظر مورد بررسی قرار داده: یکم، هنر امپراطوری هخامنشی یا هنری برای پیشبرد اهداف حکومتی و دوم، هنر در امپراطوری هخامنشی (هنر ملل تابعهٔ هخامنشیان). در این پژوهش به بررسی اقتباسات بین این دو گروه پرداخته شده و شرایط اجتماعی جامعه آن زمان، به وسیله آثار هنری مورد مطالعه قرار گرفته است. طاووسی (۱۳۹۰)، رساله دکتری دانشگاه تربیت مدرس با موضوع «تحلیل چگونگی تأثیر هنر فلزکاری اقوام پیشین فلات ایران و سرزمین‌های همجوار و ملل تابعه هخامنشیان بر ظروف فلزی دوران هخامنشیان» با ارائه آثار فلزی بازمانده از هنرمندان بومی پیش‌آریایی و نیز آثار بازمانده مشابه کشورهای ضمیمه امپراطوری هخامنشی، به بررسی و تطبیق وجه تمایز و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری آنان بر هنر هنرمندان فلزکار هخامنشی پرداخته است. طاهری (۱۳۹۰)، *رسالهٔ دکتری* دانشگاه تربیت مدرس با موضوع «پی‌جویی ریشه هنر رسمی در دوره هخامنشیان از فرهنگ‌های شکل‌دهنده آن امپراطوری»، به بررسی ریشه برخی نقش‌مایه‌های رایج در هنر هخامنشی (درخت زندگی، گاو، شیر، گوپت، شیردال و یورش شیر به گاو) و مسیری که این کهن‌الگوها برای پذیرش و پایدار شدن در هنر این امپراطوری پیموده‌اند، از خاستگاه ابتدایی‌شان در محدوده تمدن‌های کهن فلات ایران و تمدن‌های همجوار (میان‌رودان، مصر، اناتولی، اورارتو، دره سند و غیره) پیگیری کرده، که تغییرات آنها را در این رهگذر و دلایل سیاسی اجتماعی پایه‌ریزی این روند کمابیش روشن شده است. مبینی (۱۳۹۰)، دکتری پژوهش هنر، با موضوع «پژوهشی در نمادها و نمایش قدرت پادشاهان در هنر هخامنشی»، به بررسی نماد قدرت و سلطنت پادشاهان در هنر هخامنشیان و تأثیر دین و سیاست

DOI: 10.22034/rac.2023.558115.1021

در شکل‌گیری نمادهای پادشاهی می‌پردازد. میرزا محمدزاده سراب (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه‌ای با موضوع «پژوهشی بر نمادهای هخامنشی»، نمادهای هخامنشی در قالب چهار دسته گیاهی، حیوانی، هندسی و ترکیبی مورد مطالعه و مفهوم‌شناسی قرار داده و جایگاه و ارتباط آنها در اساطیر ایرانی و مذهب زرتشتی را بررسی کرده است. همچنین در این پژوهش تلاش شده نمادهای این دوره با دیدگاهی تطبیقی با سایر تمدن‌های شرق باستان مورد مطالعه قرار گیرد. بورجو آسنا[۴] (۲۰۰۲)، کارشناسی ارشد دانشگاه بیلکن ترکیه، با موضوع « علم معانی بیان در هنر هخامنشی»، به بررسی تاریخ و هنر هخامنشیان و ارتباط هنر و معماری این دوره با پروپاگاندا سیاسی آن زمان (تأثیر و جهت‌دهی به طرز تفکر مخاطبان) پرداخته‌است. در این پژوهش با قرار دادن امپراطوری هخامنشی به عنوان نمونهٔ یک فرمانروایی بزرگ و پراقتدار با هنری فاخر، سعی شده برای هنر آن دوره کارکردی روانشناختی قائل شده و از آن به عنوان سوپاپ اطمینان یاد شود که باعث کاهش نارضایتی‌ها و اختلالات و انرژی‌های اضافه می‌شده است. در ادامه نویسنده سعی دارد تا نشان دهد که پس از سده‌ها و هزاران سال بشر همچنان مسیری به موازات دوران باستان را طی می‌کند و به نوعی، تغییرناپذیری رویدادها و اتفاقات را نشان می‌دهد.

موقعیت تاریخی و فرهنگی هخامنشیان

در گذشته، مردمانی که اکنون در اروپا، هند و ایران ساکن‌اند، همگی بخشی از قبایلی بودند که امروزه «هند و اروپایی» نامیده می‌شوند. آریایی‌ها به عنوان بخشی از این مجموعه انسانی، به سمت نواحی جنوب شرق، حرکت کردند، به‌طوری‌که در حدود هزاره اول و دوم پیش از میلاد، کم‌کم هند و ایران را به اشغال خود در آوردند (هینلز، ۱۳۷۳). «هخامنشیان یا پارس‌ها یکی از شاخه‌های قوم آریایی بودند که در پایان هزارهٔ دوم و آغاز هزارهٔ اول پیش از میلاد، با جدا شدن از قوم هند و ایرانی وارد فلات ایران شدند. قوم هند و ایرانی خود منشعب از قوم هند و اروپایی بود» (طاووسی، ۱۳۹۰: ۲۵).

امپراطوری بزرگ پارسی هخامنشیان به وسیله کوروش‌کبیر بنیان نهاده شد. سیاست کوروش و جانشینان وی در مقابل ملل تابعه، سیاست اغماض و مدارا بود. ملل تابعه تا حد زیادی دارای استقلال داخلی بوده و نیز در پیروی از ادیان و اعتقادات مذهبی خویش آزاد بودند. هرچند کوروش کبیر بنیان‌گذار امپراطوری هخامنشی بود، اما باید داریوش را طراح اصلی این سلسله دانست. او دو عنصر «حقیقت» و «عدالت» را سرلوحه اصلی و بنیان امپراطوری خویش قرار داد. او همواره به این موضوع اشاره دارد که پادشاهی او به خواست و لطف اهورامزدا تحقق یافته و این اهورامزداست که موفقیت و پیروزی را به وی تقدیم کرده است (هینلز، ۱۳۷۳). با بررسی چهرهٔ سیاسی اجتماعی آسیای غربی و تغییرات آن در میانه هزارهٔ نخست پیش از میلاد، در می‌یابیم که برپایی امپراطوری هخامنشی به جدال‌های رایج در منطقه پایان می‌بخشد و سیاست به‌کارگیری اقوام گوناگون در یک دستگاه اقتصادی فراگیر، آنان را برای پذیرش ملتی همگرا و یکپارچه آماده می‌کند (طاهری، ۱۳۹۸).

نگاهی به معماری هخامنشیان

هنر ایران در دوره هخامنشی هنر شاهی بود که در دوران کوروش و داریوش به اوج ترقی می‌رسد و سپس پیشرفت آن متوقف گردید (گیرشمن، ۱۳۹۰). مهم‌ترین ابنیه آن دوران، کاخ شاهنشاهان است. تاریخ ساخت کاخ‌ها از ابتدای قرن هفتم پیش از میلاد، شروع می‌شود و در این هنگام قبایل ایران از حالت چادرنشینی به یکجانشینی در می‌آیند. گیرشمن[۶] معتقد است اهمیت اقتباسی که هنر ایران از هنر مشرق زمین کرده غیر قابل انکار است. «پارسی‌ها نمی‌توانستند صبر کنند تا هنرشان در نتیجه تکامل تدریجی به پختگی برسد. در واقع برای تشکیل هنر خود از هنر مصر، ایلام، بابل، هیتی و اورارتو و آشور استفاده کردند، ولی لازم است سهم شرکت هر یک از این هنرها را در هنر ایران معین بدانیم» (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۲۲). تأثیرات معماری اورارتوها در بنایی مانند کعبهٔ زرتشت[۷]، در نقش رستم و زندان سلیمان در پاسارگاد دیده می‌شوند که مانند برج‌های عبادتگاه‌های اورارتویی ساخته شده‌اند. طرح کاخ‌های تخت جمشید نیز به کاخ‌های اورارتویی شباهت دارد و کاخ شوش به دلیل قرار گرفتن در هوای گرم جلگه‌ای، طبق طرح ایلامی ساخته شده است. بنابراین شواهد می‌توان هنر هخامنشی را دنبالهٔ هنر ماد و هنر آسیای غربی دانست، البته این به معنی تقلید کورکورانه نبوده، بلکه در آن دخل و تصرفاتی ایجاد کردند (امیری، ۱۳۸۶). چنین می‌نماید که کوروش پس از فتح شهرهای آسیای صغیر، تحت‌تأثیر هنر ظریف سنگ‌نگاری آنها قرار گرفته باشد. «او کارگران یونانی و لیدیایی را به زیستگاه خود در پاسارگاد آورد تا کار ساخت کاخ‌ها و ساختمان‌های اداره شهر را در دشت و تپه بلندی که ارگ خود را در آن بر پا داشته بود، بر عهده بگیرند» (اتینگهاوزن، یارشاطر، ۱۳۷۹: ۷۳).

هنر پاسارگاد ترکیبی از گاوِ نر بالدار آشوری، مجسمه‌های هیتی و بابلی و علائم مختصه مصری، اصولاً تصویری است از

فرهنگ‌های ملی که در آن زمان به درجه‌ای مترقی رسیده بودند. هنرمندان پاسارگاد با اقتباس از هنر دیگران، آنها را به هم پیوسته و متعادل نمودند و هنر جدیدی در معماری به وجود آوردند که به معماری هخامنشی معروف شد (گیرشمن، ۱۳۸۱). پس از پاسارگاد، تخت جمشید از جمله مهم‌ترین بناهای تمدن هخامنشیان بود. «طرح ساختمان تخت جمشید از خود داریوش بود؛ آنچه پس از او انجام گرفت از کارهای خشایارشا و اردشیر اول نبود» (گیرشمن، ۱۳۸۲: ۶۵)؛ آنها صرفاً تکمیل‌کننده تخت جمشید بودند. تخت جمشید دارای بناهای بسیاری است که پرداختن به تک‌تک آنها از توان این پژوهش خارج است، چراکه هرکدام خود می‌تواند موضوع پژوهش‌های مجزا باشد. سرتاسر قسمت‌های تخت جمشید با دقت و ظرافت تمام ساخته شده و در آن خشونت و رنجی را که در حجاری‌های آشوری وجود دارد نمی‌توان دید. در عوض نوعی روشنی و آرامش دیده می‌شود که شایسته حضور شاه است.

در معماری این دوران «ستون، یکی دیگر از عناصر مهم ابنیه دوره هخامنشی است، به علت سرستونش که از قسمت قدامی حیوانات تشکیل شده، از مجموعه ترکیبی عناصر دیگر ساختمان‌های تخت جمشید بیرون نمی‌ماند» (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۱۳). تخت جمشید به روشنی نماینده هر دولتی بود و به نژادها و ملت‌های بسیاری این حس را بخشیده که همگی اعضای یک جامعه بزرگ هستند. تخت جمشید را می‌توان تجسم یک آگاهی (امید به آینده) دانست (پوپ، ۱۳۸۷). نقش رستم نیز در حدود شش کیلومتری شمال غربی تخت جمشید قرار دارد. در این محل آثاری به چشم می‌خورد که متعلق به دورهٔ هخامنشی، اشکانی و ساسانی است. از این محل در دوره هخامنشی به عنوان مدفن پادشاهان بزرگ استفاده می‌شد. علاوه بر این آرامگاه‌ها بنای دیگری در تخت جمشید وجود دارد به نام کعبه زرتشت که در برابر آرامگاه داریوش قرار دارد و آرامگاه مزبور در دامنه کوه تراشیده شده است. در نتیجه بررسی‌ها، این موضوع روشن می‌شود که «سیاست مذهبی شاهنشاه روی پایه و اساس اطاعت مقامات روحانی از مقامات غیر روحانی است» (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۲۷). در سرزمین باستانی پارس، علاوه بر پاسارگاد، تخت جمشید و نقش رستم، آثاری از آتشکده‌ها و بناهای دوره هخامنشی در سرزمین حاجی‌آباد، تنگ بلاغی، تل قلعه، سیوند، سیدان و قره‌قلات توسط باستان‌شناسان کشف شده است. همچنین باستان‌شناسان معتقدند که هنر ساختمانی هخامنشی پس از اردشیر چیز تازه‌ای ابداع نکرد و تنها کار تزئین پایتخت‌ها ادامه یافت. برخی کارهای ناتمام را به اتمام رسانیدند، کسانی مانند اردشیر در شوش آنچه را که خراب شده بود، مرمت کردند و بعضی مانند داریوش سوم به تخت جمشید بناهایی را افزودند (امیری، ۱۳۸۶).

نگاهی به هنرهای دستی هخامنشیان

در اجتماع هخامنشی، هنرهای تجملی و صنعتی جای مهمی را گرفته بودند. توسعه این هنرها محدود به دنیای خودشان نبوده و با توجه به این که تجارت جهانی با ناحیه نسبتاً وسیعی صورت می‌گرفته، از راه‌های زمینی و دریایی تبادلات هنری نیز صورت می‌گرفته است. از متن نامه‌های به جای مانده از آن دوران معلوم می‌شود علاوه بر این که سنگ‌تراشان مصری را به ایران می‌طلبیدند، بزرگان ایرانی که در مصر اقامت داشتند نیز آنها را برای زیبا کردن جایگاهشان به کار می‌گماردند. تمایل شدید به تزئین ساختمان‌ها در ایران باعث شد که از اهمیت مجسمه‌ها کاسته شود و نقش برجسته جای آن را بگیرد. از پیکره‌تراشی بیشتر در مورد اشیاء کوچک استفاده می‌شد، مانند سَر مجسمه یا خود مجسمه‌های کوچک که غالباً به صورت نذر برای قرار دادن در درون عبادتگاه‌ها تراشیده می‌شدند، این مجسمه‌های کوچک به تناسب وضع اجتماعی شخصی که آنها را سفارش می‌داده، شبیه به همان تراشیده می‌شدند یا بدون توجه به شباهت ساخته می‌شدند (گیرشمن، ۱۳۹۰). همچنین «مهرهای استوانه‌ای کوچک زمان داریوش و خشایارشاه مثل معماری و مجسمه‌سازی سترگ، نشان از سبکی مورد نظر و مطلوب در دربار سلطنتی دارند. نقش‌های روی الواح تخت جمشید که با مهرهای مقامات عالی رتبه درباری ایجاد شده است، تصویری از موضوعات تصویری اساسی، ترکیب‌بندی و نحوه اجرای این آثار خرد و ظریف را به دست می‌دهند» (اتینگهاوزن، یارشاطر، ۱۳۷۹: ۹۵). شاخص‌ترین نقش‌مایه مهرهایی که در تخت جمشید یافته شده، شاه را در حالتی که با بازوان گشاده شیران را به چنگ گرفته، به تصویر کشیده است. نقش‌مایه شاه در حال کشتن شیر که از هنر سلطنتی آشوری متأخر اقتباس شده، دلیلی است بر این که این نوع نقش‌مایه را کاملاً آگاهانه برای ارزش‌های نمادینشان به کار برده‌اند (اتینگهاوزن، یارشاطر، ۱۳۷۹).

ظروف فلزی دوره هخامنشی از نظر فنی و هنری قابل ملاحظه هستند. جام‌ها و ریتون‌های طلایی و نقره‌ای در سراسر امپراطوری تولید می‌شدند، گو اینکه فقط شمار محدودی از آنها با نقوش موجود در تخت جمشید بر روی آنها به دست آمده است. هنر هخامنشی هنر بود در خدمت قدرت و تجسم قدرت شاه و

DOI: 10.22034/rac.2023.558115.1021

نمادی از این قدرت و هنر را شاید بتوان در جام طلایی خشایارشاه بازیافت که کتیبه سه زبانه بر روی آن ثبت شده است. همچنین در وسط یک بشقاب طلایی هخامنشی که در نوع خود بی‌نظیر است، عقابی در حال پرواز دیده می‌شود که می‌توان منشأ آن را در اشیاء مفرغی لرستان پیگیری کرد (آژند، ۱۳۹۰). علاوه بر اینها می‌توان به اشیاء ارزشمند گنجینه همدان و جیحون اشاره کرد. «اشیاء قیمتی گنجینه جیحون، یک هنر ترکیبی را نشان می‌دهد که گاهی تحت‌تأثیر هنر اورارتو قرار گرفته و گاه هنر ایرانی که در سیلک مستقر شده بود، بر آن تأثیر گذاشته است» (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۴۹). هخامنشیان که وارث امپراطوری ماد، اورارتو، لیدی، آشور، بابل و ایلام بودند و به تبع آنها با هنرهای بازمانده از فرهنگ مارلیک، تالش، حسنلو و لرستان نیز آشنایی یافتند، در همه زمینه‌های فلزکاری اعم از ابزارآلات جنگی چون شمشیر، سپر و نیز اسباب و وسایل مورد نیاز در زندگی روزمره و همچنین زیورآلات گوناگونی که مورد نیاز زنان و مردان آن دوران بود، چنان توانایی یافته بودند که هنوز بعد از دو هزار سال، دستاوردهای آنان مورد بحث و گفت‌وگوی باستان‌شناسان و هنرشناسان قرار دارد (طاووسی، ۱۳۹۰). به‌طورکلی با مطالعه آثار بر جای مانده از آن تمدن می‌توان گفت «ظاهر زینت‌ها، جواهرات، ظروف طلا و نقره و نیز سلاح‌های تشریفاتی گاهی تغییر می‌کند، ولی استخوان‌بندی آنها همواره ثابت است و موضوع‌هایی که بر روی آنها نقش می‌شود غالباً از هنر رسمی تقلید شده است. با وجود این که از نظر فنی و روش هنری گاهی از هنرهای خارجی الهام گرفته است ولی اصول و سنت‌های قدیم هنر ایران فعالیت فوق‌العاده‌ای از خودشان نشان داده‌اند» (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۷۴).

عناصر تزئینی مشترک در معماری و هنرهای دستی هخامنشیان

در این بخش به مطالعه و بررسی مهم‌ترین نقوش مشترک موجود در آثار معماری و هنرهای دستی این تمدن پرداخته شده، که شامل نقش شیر، شیر بالدار، نبرد شاه و شیر، نبرد شیر و گاو، گل لوتوس (نیلوفر)، اسفنکس (شیر بالدار با سر انسان)، گاو بالدار و فرم کنگره‌ای است. همچنین هر یک از این نقش‌مایه‌های به صورت مجزا مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۱. نقش شیر

پیدا شدن شیر در هنر مصر، بین‌النهرین و ایران باستان نشان می‌دهد که این حیوان در روزگاری در این مناطق می‌زیسته است. «در کهن‌ترین تصاویر، شیر مربوط به پرستش خورشید خدا بود. همچنین شیران نیز نگهبانان نمادین پرستشگاه‌ها، قصرها و آرامگاه‌ها بودند و تصور می‌رفت درنده‌خویی آنها موجب دور کردن تأثیرات زیان‌آور می‌شود» (هال ۱۳۸۳: ۶۱). در ایران شیر و خورشید در تصویر میترا (مهر) با سر شیر با یکدیگر دیده می‌شدند. شیر را گاهی چنان نشان می‌دهند که یکی از پنجه‌های قدامی خود را بر روی زمین نهاده است. به گفتهٔ جیمز هال[۸] تصاویری این‌گونه، احتمالاً از ایران نشأت گرفته و به هند و شرق دور رسیده است (هال، ۱۳۸۳). شیر علاوه بر این که نماد میترا، خورشید، تابستان، گرما، پیروزی و قدرت است، نماد آتش نیز است و در دوران باستان نیز همچون اسب و گوزن، رباینده روح جانداران به شمار می‌رود. ترسیم دم بلند برای شیر و گربه‌سانان، علامت اقتدار بیشتر آنان است (دادور، مبینی، ۱۳۸۸). در «جدول ۱» به مقایسه نقش شیر در برخی از آثار فلزی و نیز معماری دوره هخامنشی پرداخته شده است.

مطالعه تطبیقی فرم بدن شیر

در نقوش مربوط به شیر در آثار معماری، در هر دو نمونه، دهان شیر در حالت نیمه‌باز و دست و پاها در حالت جمع شده در کنار هم قرار دارد و شیرها به صورت پشت کرده به یکدیگر نشسته‌اند. در این آثار، هنرمند سعی در واقع‌گرایی در طراحی آناتومی بدن حیوان را داشته، به‌طوری‌که در فرم صورت و پاهای حیوان، ماهیچه‌ها به حالت طبیعی به نمایش در آمده است. در نمونه اول مربوط به هنرهای فلزی، شاهد نقش شیری هستیم که درحال حرکت نشان داده شده است. در کاسه زرین با نقش شیر، شیر در کادری با فرم دایره بر روی پاهای خود ایستاده و سر خود را به عقب برگردانده است. هنرمندان سازنده آثار دستی، همچون هنرمندان سازنده مجسمه شیرهای سنگی سعی در واقع‌نمایی اثر داشته‌اند. در مجسمه شیرهای متعلق به معماری تمدن هخامنشی، هیچ‌گونه آرایه تزئینی به شیر اضافه نشده و حیوان در حالت کاملاً طبیعی قرار دارد. در نقش شیر طرح طلایی، می‌توان گفت هنرمند بیشتر به جزئیات پرداخته و مشخص است نهایت تلاش خود را برای آراستن اثر داشته، همچنین در نقش شیر روی کاسه زرین، نیز شاهد جزییات تزئینی بر روی بدن حیوان هستیم.

۲. شیر بالدار

شیر بالدار که به آن شاهین ـ شیر هم گفته می‌شود، در برخی منابع آن را ملهم از میان‌رودان و هنر تمدن آشور می‌دانند. پژوهشگران

جدول ۱. مقایسه نقش شیر در آثار فلزی و معماری هخامنشیان با یکدیگر (نگارندگان).

ردیف	نقش شیر			
	نمونه موجود در آثار معماری		نمونه موجود در هنرهای دستی (فلزی)	
	تصویر اثر	تصویر خطی	تصویر اثر	تصویر خطی
۱				—
	شیر، قرن ۵ پ.م، موزه تهران. (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۱۶)		طرح طلایی شیر، موزه متروپولیتن (URL1)	
۲		—		—
	سرستون هخامنشی با نقش شیر (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۲۱)		کاسه زرین دوره هخامنشی، موزه رضا عباسی (URl2)	

معتقدند «جانوری که در ورودیِ کاخ تچر[9] و روی مهرهای هخامنشی با شاه می‌جنگد شاید با الهام از سنگ‌نگارهٔ آشوری آنزو[10] در نبرد با نینورتا[11] آفریده شده باشد. سایر بازنمایی‌های شاهین ـ شیر در این دوره نیز ممکن است برگرفته از ویژگی‌های حفاظت‌گر آنزو یا پازورو باشند. در اندیشه میان‌رودانی دیوهایی که تیامیت آفریده، گاه با خدایانی چون مردوک[12] یا نینورتا به نبرد می‌پردازند و گاه به عنوان نگهبان نیایشگاه‌ها یا کاخ‌ها به دیوارها نقش شده و یا از سوی مردمان به یاری خوانده می‌شدند» (طاهری، ۱۳۹۸: ۷۷). نقش شیر بالدار در آثار هخامنشیان بسیار رواج داشته که برخی از این نمونه‌ها در زمینه معماری و هنرهای فلزی مورد مقایسه قرار گرفته است (جدول ۲).

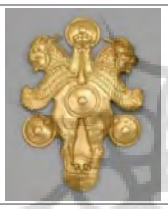
مطالعه تطبیقی فرم بدن شیر بالدار

در نقش برجسته مربوط به شیر بالدار درحال نبرد با شاه و نقش شیر بالدار متعلق به کاشی‌کاری‌های کاخ شوش، شاهد کمال واقع‌گرایی در به نمایش در آوردن حرکت بدن شیر و فرم ماهیچه‌های بدن آن هستیم. در هر دو اثر، خطوط روی ماهیچه دست‌ها و ران حیوان، کاملاً درست و به جا طراحی شده، گویی هنرمند شناخت کاملی از آناتومی حیوان داشته و شاید از نزدیک آن را مورد مطالعه قرار داده است. در نقش مربوط به شیر بالدار درحال نبرد با شاه، بال‌های شیر همچون بال‌های عقاب پهن و گسترده بوده و در حالت ایستاده تا نزدیک دم حیوان آمده است و پرهای آن به طور منظم در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. در نقش شیر بالدار متعلق به کاشی‌کاری‌های منطقه شوش، حیوان در حالت نیم‌رخ قرار داشته و بر روی پاها و دست‌های خود ایستاده است و چشم‌هایی به حالت برافروخته دارد و با شاخ‌هایی همچون شاخ قوچ که در حالت تمام‌رخ، به تصویر کشیده شده است. بال‌های حیوان به صورت پهن و بزرگ در کنار بدن او، رو به پشت قرار دارد. همچنین فرم پاها و دست‌ها به گونه‌ای طراحی شده که گویی حیوان به سمت جلو در حرکت است و درنهایت دمی باریک و بلند با انتهایی مارپیچ برای شیر در نظر گرفته شده است.

در آثار متعلق به هنرهای دستی، فرم بدن شیر در عین واقع‌گرایی، در خدمت فرم آثار قرار گرفته و تحریف‌هایی در نقش آنها صورت گرفته است، به طور مثال در ریتون که با شیر بالدار در حالت نشسته قرار دارد و به گونه‌ای فرم بدن حیوان به خدمت فرم ریتون در آمده است، به‌طوری‌که پاهای شیر در ادامه استوانه ریتون حذف شده است. در هر دو گروه آثار معماری و هنرهای دستی، موهای پشت گردن شیرها همچون پولک، به طور منظم چیدمان شده است، همچنین یال‌های حیوان در هر دو نمونه به صورت کاملاً صاف، در یک ردیف به طور یکدست

DOI: 10.22034/rac.2023.558115.1021

جدول ۲. مقایسه نقش شیر بالدار در آثار فلزی و معماری هخامنشی با یکدیگر (نگارندگان).

ردیف	نقش شیر بالدار			
	نمونه موجود در آثار معماری		نمونه موجود در هنرهای دستی (فلزی)	
	تصویر اثر	تصویر خطی	تصویر اثر	تصویر خطی
۱				
	نبرد شاه با موجود افسانه‌ای (دادور، مبینی، ۱۳۸۸: ۳۲۵)		جام جانوری (تکوک)، دوره هخامنشی (URL3)	
۲				
	شیر افسانه‌ای، قرن ۵ پ.م (Bourlard & Vignes,1982: 52)		لوحه‌ای از طلا، قرن ۵ و۴ پ.م (URL4)	
۳	—	—		—
	—		دستبند طلا، موزه ویکتوریا و آلبرت (URL5)	

در پشت گردن قرار دارد و در هیچ کدام از آثار شیر دارای آرایه و زینت اضافه نیست، تنها در نقش شیر بالدار منقوش بر روی کاشی‌کاری‌های کاخ شوش، نقش شیر با رنگ‌های آبی، سبز، زرد و سفید زینت شده است.

۳. صحنه نبرد شاه و شیر

شاخص‌ترین مهرهای روی الواحی که در تخت جمشید یافته شده نقش‌مایه شاه قهرمان است در حالتی حاکی از پیروزی همراه با دو شیر، در حالتی که با بازوان گشاده غولان را در دست گرفته، غالباً نشان فروهر در بالای سر شاه حاضر است که غلبه او بر نیروهای اهریمنی که به صورت حیوانات و غولان در آمده‌اند را همراهی می‌کند. می‌توان چنین تصور کرد که شیر نمایان‌گر دشمنِ شاه است. قد و قواره نسبتاً کوچک حیوان دلالت بر این دارد که دشمنان ضعیف‌تر از شاه بوده‌اند. این تصاویر منقوش بر روی مهرها با همان موضوعی پیوند دارد که در لغاز دروازه کاخ‌های داریوش و خشایارشاه در تخت جمشید دیده می‌شود. در آنجا قهرمان، شاه‌وار شیر یا گاو نر و یا غولی را که در تلاش مذبوحانه برای دفاع دست و پایش را دراز کرده، می‌کشد. این سبک نقوش که شاه درحال نبرد با موجودی اهریمنی است، در تصویرسازی آشوری ـ بابلی مرسوم بوده است. نقش‌مایه شاه درحال کشتن شیر که از مهر سلطنتی آشوری اقتباس شده، دلیلی است بر اینکه نوع نقش‌مایه‌ها را کاملاً آگاهانه برای ارزش‌های نمادینشان به کار می‌بردند (اتینگهاوزن، یارشاطر، ۱۳۷۹). هینلز[۱۳] معتقد است «نقوش مهرها و نقش‌برجسته‌های

تخت‌جمشید، نفوذ مهرهای بابلی را به ذهن می‌آورد و این پرسش مطرح می‌شود که آیا فقط شکل ظاهری هنر اقتباس شده یا خیر» (هینلز، ۱۳۷۳: ۱۵۷). بنا بر آنچه در بخش قبل گفته شد، «جانوری که در ورودی کاخ تچر و روی مهرهای هخامنشی با شاه می‌جنگد شاید با الهام از سنگ‌نگاره‌های آشوری آنزو در نبرد با نینورتا، آفریده شده باشد» (طاووسی، ۱۳۹۸: ۷۷). وجود این نقش مشترک در حجاری‌های معماری و مهرسازی این دوره، حاکی از تأثیر هنر این ملل بر هنرمندان گروه‌های مختلف هنری است. در «جدول ۳» به مقایسه نمونه‌های موجود در آثار معماری با هنرهای دستی پرداخته شده است.

مطالعه تطبیقی فرم در صحنه نبرد شاه و شیر

در دو اثر متعلق به حجاری‌های تخت جمشید با صحنه نبرد شاه و شیر، هر دو به صورت تن به تن در حال نبرد هستند. در این دو صحنه شیر بر روی دو پای خود ایستاده و در حالی‌که یک پای خود را بر روی زمین نهاده، پای دیگر خود را به پای شاه تکیه داده است و با دستان خود سعی در کنترل دستان شاه را دارد. در این تصویر شاه در حالی‌که در مقابل شیر ایستاده، با یکی از دستان خود خنجری در پهلوی شیر فرو می‌برد و دست دیگر خود را به بالای سر شیر برده و آن را مغلوب کرده است. در صحنه نبرد حک شده بر روی مهرهای هخامنشی، شاهد گونهٔ متفاوتی از نبرد در بین شیر و شاه هستیم، در اولین تصویر برخلاف تصویر قبل، شاه و شیر نبرد تن به تن نداشته و شاه در حالی که در سوار بر ارابه‌ای است با کمان به سمت شیر تیراندازی می‌کند و شیر در حالی که در مقابل ارابه ایستاده است، تیری به چشم و دستش اصابت کرده است، در زیر ارابه نیز شیر دیگری به زمین افتاده و مغلوب گشته که همه اینها نشان قدرت پادشاه است. تصویر متعلق به مهر دوم، شاه و شیر به صورت تن به تن در حال مبارزه هستند. این اثر کاملاً مشابه نقش نبرد شیر و شاه حجاری‌های کاخ صدستون است. در تصویر سوم، شاه و شیر در حالی روبه‌روی یکدیگر قرار دارند که گرازی ما بین آنها قرار دارد. در این اثر شاه کمان خود را به سمت شیر گرفته، این در حالی است که شیر بر روی دو پای خود ایستاده و دست خود را روی گراز قرار داده است.

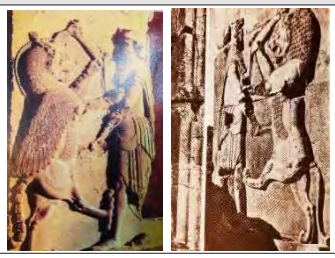
در تصویر متعلق به حجاری کاخ آپادانا، برخلاف نقش روی مهر هیچ‌گونه نقش اضافه و عنصر تزئینی در اطراف تصویر دیده نمی‌شود. در تصویر اول متعلق به آثار دستی، بر روی مهر، دو نخل در طرفین تصویر وجود دارد که صحنه نبرد در بین آنها اتفاق افتاده است، همچنین نقش فروهر که نماد اهورامزدا و نیروی حمایت‌گر شاه است، در بالای سر ارابه شاه قرار دارد. در تصویر متعلق به مهر هخامنشی برخلاف تصویر قبل، تاج شاه دارای کنگره‌هایی است که دلیل آن می‌تواند تفاوت دوره شاهان در دو اثر باشد، با این حال با بررسی لباس هر دو شاه، می‌توان برای آنها شباهت نیز قائل شد و گفت فرم اصلی و مدل لباس شاهان در ادوار مختلف، با هم یکسان بوده است.

۴. صحنه نبرد شیر و گاو

در نگاره‌های دوره هخامنشی نقش برجسته‌ای از نبرد شیر و گاو در تخت جمشید بر بدنه دیوارهای پلکان شرقی کاخ آپادانا وجود دارد. این نقش یکی از اساطیری‌ترین نقوش هنر هخامنشی است. کروزوس آخرین پادشاه لیدیه که مغلوب کوروش کبیر شد، بر روی سکه‌های خود سر و گردن شیر گاوشکنی را نقش کرده بود. بدین‌ترتیب این سکه‌ها در ایران رایج شد و پس از آن، شاهد این نقش در تخت جمشید هستیم (میرزا محمدزاده سراب، ۱۳۹۱). «شیر در اساطیر مصری مظهر مهر و گاو مظهر ماه است، در نتیجه دریده شدن گاو به دست شیر برابر کشته شدن گاو به دست میترا در اساطیر مهرپرستی ایران است و از این امر، برکت و رویش گیاهان به‌ویژه گیاهان دارویی آغاز می‌شود» (بهار، کسرائیان، ۱۳۷۳: ۲۳). باید توجه داشت که «نبرد شیر و گاو بیانگر اسطوره دیرینه درباره قدرت خورشید است که در تخت جمشید چنین القا می‌کند که به قدرت پادشاهی اشاره دارد» (میرزا محمدزاده سراب، ۱۳۹۱: ۵۸). آرتور پوپ[۱۴] معتقد است «نقش شیر درنده‌ای که گاو جوانی را می‌درد نشانی از طلب باروری است. شیر نمایشگر گرمای تابستان است که لازم است تا باران و سیلاب‌های زمستانی را که گاو (زمستان) باعث آن است و به هر طریقی بر ضد آفتاب تابستان است، تحت انضباط درآورد، شاخ منحنی گاو که شبیه هلال ماه است بی‌ربط با ژاله شبانگاهی و ملایم شدن گرمای هوا نیست» (پوپ، ۱۳۸۷: ۵۰). هینلز نیز نقش شیر در حال کشتن گاو را نمادی از ستیز فصل‌ها می‌داند چراکه ریشه آن به جشن رپیتون که بخشی از جشن نوروز است و در طی آن به خدای رپیتون نیایش‌هایی تقدیم می‌شد تا از پناهگاه‌های زیرزمینی خود که در آن ریشه‌های درختان را به رغم حمله‌های زمستان نگاه می‌دارند، بازمی‌گردد و از این رو این نبرد فصل‌ها را شاید بتوان با این نقوش مرتبط دانست (هینلز، ۱۳۷۳). در «جدول ۴» به مقایسه این نقش در دو بستر معماری و هنرهای دستی پرداخته شده است.

DOI: 10.22034/rac.2023.558115.1021

جدول ۳. مقایسه نقش نبرد شاه با شیر در آثار فلزی و معماری هخامنشی با یکدیگر (نگارندگان).

ردیف	صحنه نبرد شیر و شاه			
	نمونه موجود در آثار معماری		نمونه موجود در هنرهای دستی (مهرها)	
	تصویر اثر	تصویر خطی	تصویر اثر	تصویر خطی
۱				
	تخت جمشید، تالار صد ستون (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۰۳)		شاه سوار بر ارابه در حال نبرد با شیر (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۹۶)	
۲	—	—		—
	—		مهر با صحنه نبرد شیر و شاه (URL6)	
۳	—	—		—
	—		مهر با صحنه نبرد شیر و شاه (URL7)	

جدول ۴. مقایسه نقش صحنه نبرد شیر و گاو در آثار فلزی و معماری هخامنشی با یکدیگر (نگارندگان).

ردیف	صحنه نبرد شیر و گاو			
	نمونه موجود در آثار معماری		نمونه موجود در هنرهای دستی (فلزی)	
	تصویر اثر	تصویر خطی	تصویر اثر	تصویر خطی
۱				
	نبرد شیر به گاو، کاخ آپادانا (مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۷۹: ۱۵۴)		بشقاب نبرد شیر و گاو، قرن ۵ پ.م (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۵۹)	

مطالعه تطبیقی فرم در صحنه نبرد شیر و گاو

در تصویر متعلق به پلکان شرقی کاخ آپادانا، در کادری چهار ضلعی با ضلع‌های نابرابر تصویر شیر و گاوی طراحی شده که درحال نبرد با یکدیگر هستند. در این اثر شیر از پشت به گاو حمله‌ور شده و درحالی‌که پنجه‌های خود بدن گاو را گرفته، دندان‌هایش را در بدن او فرو برده است. فرم حیوان تا حدودی به صورت واقع‌گرایانه به تصویر کشیده شده است. هنرمند با ایجاد خطوطی بر روی بازوها و پاها سعی در به نمایش در آوردن ماهیچه‌ها داشته است. همچنین خطوط چشم‌ها، اطراف بینی و دهان، عضلات صورت را تا حد امکان به نمایش در آورده است. گاو در حالتی که یکی از دستان خود را بر روی یکی از اضلاع چهار ضلعی قرار داده و دیگری را خم کرده است، سر خود را به سمت شیر برگردانده است. هنرمند در به تصویر کشیدن نقش گاو همچون نقش شیر، سعی در واقع‌نمایی در نمایش اثر را داشته است. به‌طورکلی می‌توان گفت هنرمند در عین نمایش واقع‌گرایانه، سعی در رسمی نشان دادن اثر داشته است. صحنه نبرد شیر و گاو روی بشقاب، کاملاً شبیه به نقش تصویر متعلق به حجاری است و تنها تفاوت آنها در این است که شیر و گاو حجاری شده بر روی بنا، در کادری چهارضلعی محصور شده‌اند، در حالی‌که شیر و گاو روی بشقاب در فرم دایره‌ای در مرکز بشقاب محصور شده‌اند و از این رو میزان گردش بدن و انعطاف آنها بیشتر است.

در تصویر صحنه نبرد شیر و گاو کاخ آپادانا، چهارضلعی دربردارنده این تصویر با نواری از گل نیلوفر دوازده پَر تزئین شده است. در این تصویر شیر هیچ‌گونه آرایه اضافه‌ای ندارد و تنها با موهای پولک مانند اطراف سر و گردن خود پیراسته شده است. اما در نقش گاو یراق‌آلاتی به گاو آویخته شده، از جمله نواری از گل نیلوفر که به دور گردن حیوان پیچیده، همچنین بر پشت گردن، کمر و دور سر حیوان تزئیناتی که با فرم‌های دایره‌ای کوچک چیده شده در کنار هم، تزئین شده است. در نقش متعلق به بشقاب نیز تزئینات به طور کامل به همین صورت بوده، با این تفاوت که دو فرم دایره‌ای در بخش انتهای بدن شیر نقش شده است.

۵. گل لوتوس (نیلوفر)

به لحاظ تاریخی گل نیلوفر ابتدا در آثار و تمدن در مصر استفاده و سپس به ایران و هند باستان وارد شده است. این گل به علت نوع حیات خود تقدس دارد (فرقدان، هوشیار، ۱۳۸۹) و به عنوان گیاهی مقدس شناخته شده است. «این گل در ایران از قبل از دوره هخامنشیان دارای سابقه و احترام زیادی بوده، تا جایی که نقش آن بر روی ظروف مفرغی تمدن لرستان و سفالینه‌های منقوش سیلک و پیاله‌های طلایی املش قابل مشاهده است» (میرزا محمدزاده سراب، ۱۳۹۱: ۴۲). نیلوفر به معنی شکفتن معنوی است. نیلوفر یک نشان تاریخی است و آریایی‌های باستان، آن را مظهر پیدایش مینویی و جاودانگی می‌دانسته‌اند؛ زیرا این گل تنها آفریده‌ای بود که در مرداب‌های خاموش پدید می‌آمد. نیلوفر آبی با آمدن آفتاب باز و با فرو رفتن آن بسته می‌شود و از این نظر مظهر خورشید است و با میترا همبستگی دارد. هخامنشیان که با میترا دلبستگی داشتند از شاخه، گل و برگ نیلوفر که نماد میترا بود، برای آرایش ساختمان‌ها و آثار هنری خود، استفاده می‌کردند. نقش لوتوس معمولاً برای اشیایی که در درجه بالایی از نظر کاربرد مذهبی یا درباری بودند، مورد استفاده قرار می‌گرفته و به طور مسلم بر روی این آثار معنایی اسطوره‌ای و خاص داشته است (حسنوند، شمیم، ۱۳۹۳).

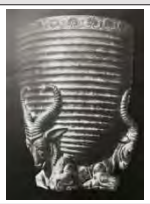
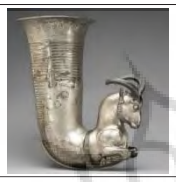
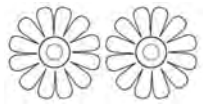
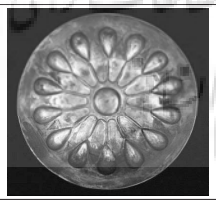
همچنین لوتوس سمبل خلقت و خلوص است. گل آن نماد روشنگری، خلوص و آرزوهای معنوی بشر است. گل برگ‌های بی‌شمار لوتوس نماد پدیدار شدن خورشید از اقیانوس هستی است. لوتوس سمبل الهی تولد برهما است. ویشنو در حالتی که بر روی گل لوتوس نشسته، متولد شد و سپس جان هستی را آفرید (میت‌فورد، ۱۳۸۸). در ایران نیز «گل نیلوفر با ایزد آناهیتا ارتباط پیدا می‌کند و می‌گویند آناهیتا به همراه گل نیلوفر ظاهر می‌شود» (فرقدان، هوشیار، ۱۳۸۹: ۵۷). نگارهٔ گل نیلوفر از بالا را معمولاً به صورت ۵، ۶، ۸ و ۱۲ برگ می‌بینیم. در روایات کهن ایران، گل نیلوفر آبی را جای نگه‌داری تخمه یا فر زرتشت را که در آب نگهداری می‌شده، دانسته‌اند. چنین عقیده‌ای را با داستان تولد مهر بی‌ربط نمی‌دانند. در *بندهش* روایتی است که می‌گوید: فره زرتشت برای نگه‌داری، به نیلوفر سپرده شده است (بهار، ۱۴۰۰). در ادامه به دلیل تنوع گل لوتوس در این دوره آنها را به سه گروه گل‌های نیمه‌باز، باز، و دوازده پَر تقسیم کرده و آنها را مورد مقایسه قرار داده‌ایم (جدول ۵).

مطالعه تطبیقی فرم گل لوتوس باز، نیمه‌باز و دوازده‌پَر

در تصویری که در بخش معماری قرار داده شده، در ردیف گل‌های لوتوسی که بالای نقش گاو بالدار قرار دارد، شاهد نقش گلی هستیم که دارای یازده گلبرگ بوده که از میان دو کاسبرگ خارج شده‌اند و انتهای کاسبرگ‌ها با نواری بسته شده و ساقه گل به دو شاخه تقسیم شده که هر شاخه به گلی دیگر، همانند

DOI: 10.22034/rac.2023.558115.1021

جدول ۵. مقایسه نقش گل لوتوس در آثار فلزی و معماری هخامنشی با یکدیگر (نگارندگان).

ردیف	گل لوتوس (نیلوفر)			
	نمونه موجود در آثار معماری		نمونه موجود در هنرهای دستی (فلزی)	
	تصویر اثر	تصویر خطی	تصویر اثر	تصویر خطی
۱				
	لعاب‌کاری کاخ آپادانا، موزه لوور (URL8)		جام زرین، مجموع خصوصی ژنو (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۵۱)	
۲	—	—		—
	—		ریتون با طرح بز، موزه متروپولیتن (URL9)	
	گل لوتوس (نیلوفر) در حالت‌تمام‌رخ			
۳		—		
	پلکان آپادانا، نگهبانان پارسی (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۷۱)		کوزه نقره، هخامنشیان، موزه متروپولیتن (URL10)	
۴				—
	لوح مزین به لوتوس، موزه بریتانیا (URL11)		کاسه نقره (Curtis & simpson, 2010: 434)	

خود متصل است. در این نقش ساقه و کاسبرگ‌ها با رنگ زرد و گلبرگ‌ها با رنگ سفید رنگ‌آمیزی شده است. گل‌های لوتوس جام زرین و ریتون، همچون تصویر قبل، در بالاترین بخش تصویر قرار دارند و نقش گل لوتوس در این دو تصویر شباهت بسیاری به یکدیگر دارند و تفاوت آنها در جزئیات است. در این نقش کاسبرگ‌ها و ساقه کوتاه‌تر و گل دارای نه گلبرگ است. تفاوت اصلی این گل‌ها با گل‌های متعلق به کاشیکاری‌ها، وجود غنچه میان آنهاست، بدین صورت که بر خلاف تصویر قبل هر شاخه به گل مشابه خود متصل نمی‌شود، بلکه به غنچه کوچکی متصل می‌شود که دارای کاسبرگ بلند و تنها یک گلبرگ است. به طور کلی علت انتخاب عنوان گل لوتوس باز برای این گل، کاسبرگ‌های باز و گلبرگ‌های زیاد آنها است.

گل‌های لوتوس باز و نیمه‌باز به یکدیگر شبیه بوده و تفاوت آنها در اندازه کاسبرگ‌ها و تعداد گلبرگ‌های آن است. نقش گل لوتوس نیمه‌باز، در هر نمونه دو دسته اثر به یکدیگر شبیه بوده و هر دو دارای کاسبرگ‌های بلند و بسته و تعداد شش تا هشت عدد گلبرگ هستند و تفاوت آنها در فرم ساقه‌ها است. در گل‌های حجاری شده بر روی پای ستون سنگی، هر گل دارای شاخه جدا و مستقل است و گل‌ها به یکدیگر متصل نیستند در حالی که گل‌های نیلوفر حجاری شده بر روی خنجر، به یکدیگر متصل هستند. به طور کلی گل لوتوس دوازده پَر بر روی آثار معماری و هنرهای دستی این تمدن به صورت نامحدود قابل رویت است و غالباً تعداد گلبرگ‌های آن بین هشت تا دوازده عدد متغییر است. در بخش دوم «جدول ۶» گل‌های لوتوس، چند نمونه از این گل انتخاب و مورد مقایسه و تطبیق قرار گرفته است. این گل در هر دو اثر به صورت نواری و در ریتمی متناوب بر روی آثار نقش شده‌اند. در این گل، گلبرگ‌ها یک اندازه و یک شکل هستند و حالت گرد دارند.

۶. اسفنکس (شیر بالدار با سر انسان)

اسفنکس سمبلی شناخته شده، که در مصر و بابل قدیم پدیدار شد و معمولاً شامل بدن شیر و سر انسان است. در فرهنگ‌های مختلف ابوالهول سمبل حکمرانی، خرد و اسرارآمیزی است (میت‌فورد، ۱۳۸۸). «قدیمی‌ترین ابوالهول یا اسفنکس‌ها متعلق به مصر و تاریخ آن، اواسط هزاره سوم پیش از میلاد است که نماد قدرت فوق بشری فرعون بود. اسفنکس برای اولین بار در خاورمیانه، بر روی مهرهای آشوری سده سیزدهم و یازدهم پیش از میلاد قابل مشاهده بود» (هال، ۱۳۸۳: ۲۰). نقش اسفنکس در هنرهای دستی بیشتر بر روی مهرهای هخامنشی دیده می‌شود. در تخت جمشید بیشتر به صورت نقش‌برجسته و آجرکاری دیده می‌شود. هرتسفلد[۱۵] معتقد است «کاربرد این موجود در تخت جمشید به یک مضمون اختصاص دارد، آن هم پرستش و نیایش. آنها تاج سلطنتی و آسمانی بین‌النهرین را بر سر دارند که استوانه‌ای بلند با سه جفت شاخ و ردیفی پَر در بالای آن است» (به نقل از شریف‌زاده، فیضی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۵۵). از متن برخی سنگ‌نبشته‌ها می‌توان به خوبی استنباط کرد اگر چهره اسفنکس‌ها با چهره داریوش در نقش برجسته‌ها شباهت دارد، مطمئناً به خواست او بوده است. اسفنکس بر روی مهرها، گاهی به صورت قرینه، روبه‌روی هم قرار دارند که در میان آنها نقش فروهر وجود دارد (به نقل از شریف‌زاده، فیضی‌مقدم، ۱۳۹۷).

در تصویر پایین (جدول ۶)، نقش‌برجسته اسفنکس حجاری‌شده بر روی دیوارهای تخت‌جمشید، اسفنکس دارای بدن شیر، بال عقاب و سر مرد است. پوشش سر شاخدار این اسفنکس، نشان خدایی اوست. وی با یک جفت بال که از پهلویش بیرون آمده و بال‌ها شبیه به بال قرص بالدار و نقش اهورامزدا در دوره هخامنشی است، به عنوان خدای پادشاهان ایرانی در آن دوره ستایش می‌شد. ترکیب چهره مرد نیز مطابق با الگوی سر پادشاهان هخامنشی است که کلاهی به سبک آشوری بر سر دارد (جدول ۶). تصویر این موجود در تخت جمشید به مضمون پرستش و نیایش اختصاص دارد. این جانوران ترکیبی بر روی حجاری‌های تخت‌جمشید، روبه‌روی هم قرار گرفته که قرص بالداری در میانشان قرار دارد (دادور، مبینی، ۱۳۸۸). در تصویر مربوط به مهر استوانه‌ای، که شاه در آن چون پهلوان فوق افسانه‌ای عرضه شده و بر روی موجودات دیوآسایی همچون اسفنکس‌ها ایستاده است و به آسانی، تقریباً به صورت تفریحی، شیرهای نیرومند را با گرفتن پاها در هوا تاب می‌دهد. «معنی احتمالی چنین نقشی، یعنی نیرومند ساختن موقعیت سیاسی پادشاه با وسایل تصویری، بیان شده است» (پرادا، ۱۳۸۶: ۲۵۳).

مطالعه تطبیقی فرم بدن اسفنکس (شیر بالدار با سر انسان)

در «جدول ۷» نقش مربوط به اسفنکس (شیر بالدار با سر انسان) متعلق به حجاری کاخ اردشیر اول، اسفنکس در حالت نیم خیز، در حالی که یکی از دستانش را روی زمین و دیگری را بر روی گل لوتوس نهاده، بر روی پاهای خود نشسته است. این موجود افسانه‌ای در این تصویر دارای موها و ریش بلند بوده و تاجی بر سر دارد و در حالتی آرام و با وقار نشسته، گویی شخص شاه را در قالب موجودی افسانه‌ای به تصویر کشیده‌اند. در تصویر دوم مربوط به بخش آثار معماری، فرم و حالت بدن حیوان کاملا مشابه با تصویر اول است با این تفاوت که دو اسفنکس به صورت متقارن به حالت پشت کرده به یکدیگر نشسته‌اند و سرهای خود را به عقب برگردانده‌اند. در نقش اسفنکس‌روی مهرهای این دوره که در بخش دیگر این جدول قرار دارند، برخلاف تصویر قبل نقش آن کمتر حالت رسمی داشته و حیوان به گونه‌ای بر روی زمین نشسته که دست‌ها و پاهایش کامل روی زمین قرار دارد. بال حیوان در هر دو گروه تصاویر دارای سر برگشته است و به یکدیگر شباهت دارد. در تصویر متعلق به قطعه طلا، اثر از نظر فرم و جزئیات شباهت بسیاری به نمونه موجود روی آثار معماری دارد.

موضوع نقش متعلق به حجاری کاخ اردشیر و مهرها کاملاً با یکدیگر متفاوت است. در نقش روی مهرها، اسفنکس‌ها نقش

DOI: 10.22034/rac.2023.558115.1021

جدول ۶. مقایسه نقش اسفنکس (شیر بالدار با سر انسان) در آثار فلزی و معماری هخامنشی با یکدیگر (نگارندگان).

ردیف	اسفنکس (شیر بالدار با سر انسان)			
	نمونه موجود در آثار معماری		نمونه موجود در هنرهای دستی (فلزی)	
	تصویر اثر	تصویر خطی	تصویر اثر	تصویر خطی
۱				
	ابوالهول، کاخ اردشیر اول (URL12)		شاه پیروزمند (دادور، مبینی، ۱۳۸۸: ۱۹۰)	
۲		—		—
	کاشی لعاب‌دار با نقش اسفنکس (شریف‌زاده، فیضی‌مقدم، ۱۳۹۷: ۶۰)		قطعه طلا با نقش شیر بالدار با سر انسان (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۷۵)	

نیروی حمایت‌گر شاه در نبرد با غولان را داشته‌اند، در حالی که در نقش متعلق به حجاری کاخ اردشیر اول، موجود افسانه‌ای به صورت منفرد در کادر نشسته است. در این اثر، در زیر پا و بالای سر اسفنکس ردیفی از گل نیلوفر دوازده پَر، با زاویه تمام‌رخ قرار دارد و همچنین در طرفین موجود افسانه‌ای گل‌های لوتوس با ساقه بلند دیده می‌شود. وجود این گل‌ها در اطراف اسفنکس اشاره به تقدس آن دارد. بر روی تاج آن نواری از گل لوتوس دوازده‌پَر حکاکی شده است. در تصویر دوم که شامل کاشی‌های لعاب‌دار با نقش دو اسفنکس است، نقش فروهر در بالای سر موجودات افسانه‌ای قابل مشاهده است و بخش‌های مختلف بدن اسفنکس‌ها با رنگ‌های سبز، آبی، سفید و زرد رنگ‌آمیزی شده است. برخلاف این نقش که اسفنکس با دقت و ظرافت بسیار نقش شده و حالتی رسمی دارد، در نقش روی مهر کمتر حالت رسمی داشته و به جزئیات در آن چندان توجهی نشده است. در تصویر این مهر، شاهد دو اسفنکس هستیم که به صورت قرینه، یا پشت به پشت و یا روبه‌روی یکدیگر قرار دارند و در حالی که شاه پا بر روی آنها نهاده، از او حمایت می‌کنند.

۷. گاو بالدار

از اولین آفریدگان اهورامزدا گاو است که نژاد انسان از خون او به وجود می‌آید. در متون زرتشتی به وفور از گاو یاد شده تا آنجا که ایزدان آریایی چند بار به صورت گاو ظاهر می‌شوند و در مواردی با صفتی از صفات گاو توصیف می‌شدند (معقولی، کشتکار، ۱۳۹۴). گاو «سمبل باروری، پایداری ثروت، حاصلخیزی، کار، آگاهی و قدرت زندگی است» (جابز، ۱۳۷۰: ۱۰۹). گاو در اوستا علاوه بر مفهوم متداول آن، به صورت اسم جنس بر همه چهارپایان مفید اطلاق می‌شود (دادور، ۱۳۹۰). در اساطیر ایران «گاو نماد ماه است و با باروری زمین ارتباط دارد. شاخ گاو ماده در ایران باستان، علامت عقل، خورشید یا ماه بوده است» (عبداللهیان، ۱۳۷۸: ۶۳). افسانه نخستین گاو در آیین میترا یا مهرپرستی و مذهب مانی باقی مانده است، با این تفاوت که در آیین مهری، نخستین گاو موجودی اهریمنی بود که به ترتیبی خاص مهر با او به جنگ پرداخت و پس از چیرگی بر او، دشنه‌ای در پهلویش فرو برد، در این لحظه از اعضای بدن و خون گاو نخستین، کلیه گیاهان و انواع جانوران پدید آمد (دادور، ۱۳۹۰).

پژوهشگران معتقدند تنها جایی که به پرواز یک گاو اشاره شده، در تیشتر[۱۶] است. نبرد تیشتر با اپوش (دیو خشکسالی) سه بار و هر بار ده شب ادامه دارد. تیشتر در ده شب دوم این جدال در قامت یک گاو زرین شاخ به پرواز در می‌آید (طاهری، ۱۳۹۸). در هند و اساطیر موجود در سرزمین‌های همجوار ایران

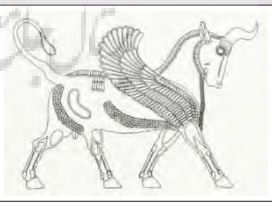
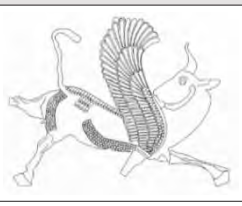
نشانی از گاو بالدار دیده نمی‌شود، اما نمونه‌هایی از این موجود را می‌توان در هنر هزاره نخست پیش از میلاد بازیافت. از روی جامی که از تمدن مارلیک به دست آمده و بر روی آن نقش یک ردیف گاو بالدار که گویی در حرکت‌اند و در میانشان گلدان‌هایی قرار دارد می‌توان گفت شاید برگرفته از ارتباط این نماد با تیشتر در مبارزه‌اش در برابر خشک‌سالی است (طاهری، ۱۳۹۸). در تفسیر نشانه‌شناسی این جام باید گفت واژه گاو از ریشه زندگی ساخته شده است. در جایی دیگر آمده است که نمایش موجودات ترکیبی با یکدیگر همچون گاو بالدار برای حفاظت و نگهبانی از کاخ در برابر دشمنان و ارواح شرور، در کاخ‌ها قابل مشاهده است. این موجودات، نیروی فرازمینی در جهت حمایت از شاه القا می‌کنند (مبینی، ۱۳۹۱). در «جدول ۷» نمونه‌هایی از این نقش‌مایه آورده شده است.

مطالعه تطبیقی فرم گاو بالدار

در نگاره‌های دوره هخامنشی، به طور متعدد شاهد نقش گاو بالدار هستیم. در تصویر گاوبالدار متعلق به کاشی‌کاری کاخ آپادانا، گاو بالدار در حالی‌که بر روی دست‌ها و پاهای خود ایستاده، گویی به سمت جلو در حرکت است و هنرمند در عین واقع‌نمایی در به تصویر کشیدن اعضای بدن حیوان، حالتی رسمی به آن بخشیده است. بال گاو به سمت عقب بوده و سر آن به سمت جلو برگشته است. نقش قطعه طلایی که در سمت دیگر «جدول ۸» به شکل گاو بالدار است، به طور کامل شبیه به نقش گاوبالدار روی کاشی‌کاری است با این تفاوت که سر گاو به سمت عقب برگشته و بال آن به سمت بالا آمده و میزان حرکت دست‌ها و پاها بیشتر است. در تصویری که نقش گاو بالدار در وسط بشقاب قرار دارد، گاو بالدار به گونه‌ای طراحی شده که گویی در وسط دایره بشقاب محصور شده است. در این تصویر میزان طبیعت‌گرایی بیشتر بوده و کمتر حالت رسمی دارد.

در نقش گاو بالدار روی کاشی‌های لعاب‌دار، نقش گاو با رنگ آبی، سبز، زرد و سفید رنگ‌آمیزی شده است. در پایین نقش گاو، نواری از گل نیلوفر دوازده پَر قرار دارد و در بالای سر آن ردیفی از گل‌های نیلوفر در حالت نیم‌رخ نقش شده، که با خطوطی به یکدیگر متصل شده‌اند. همچنین تزئیناتی بر پشت گردن و کمر، بناگوش‌ها تا زیر چانه و زیر شکم و پشت ران حیوان وجود دارد که با فرم‌های دایره‌ای آراسته شده است. تزئینات و جزییات نقش گاو متعلق به قطعه طلا، کاملاً شبیه به این اثر است با این تفاوت که هیچ رنگی در آن مشاهده نمی‌شود.

جدول ۷. مقایسه نقش گاو بالدار در آثار فلزی و معماری هخامنشی با یکدیگر (نگارندگان).

ردیف	گاو بالدار			
	نمونه موجود در آثار معماری		نمونه موجود در هنرهای دستی (فلزی)	
	تصویر اثر	تصویر خطی	تصویر اثر	تصویر خطی
۱				
	گاو بالدار، آپادانای شوش، موزه لوور (URL8)		قطعه طلا برای الصاق به اشیاء (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۵۹)	
۲	—	—		
	—		بشقاب با نقش گاو بالدار (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۲۵۸)	

DOI: 10.22034/rac.2023.558115.1021

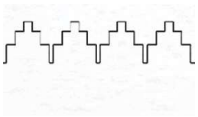
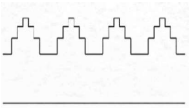
در نقش گاوی که در مرکز بشقاب نقش شده است، تنها بر دور گردن حیوان نواری آویخته شده است که در دو مورد قبل، قابل مشاهده نیست.

۸. فرم کنگره‌ای

در مسیر ورود به تخت جمشید دو ردیف پلکان قرینه قرار دارد. در بالای این پلکان‌ها، جان‌پناهی از کنگره‌های چهار پله قرار دارد که هر کنگره ۶۴ سانتی‌متر ارتفاع داشته و در جبهه پهنش طاقچه‌ای مستطیل در آورده‌اند. به نظر شاهپور شهبازی این فرم‌ها «نمودار و مظهر دژهای پارسیان است» (شهبازی، ۱۳۸۹: ۴۶)، اما از نظر اسطوره‌شناسی «کنگره، تمثال مکرر کوه مقدس است و استغاثه‌ای امیدمندانه از نیروهای کوه محسوب می‌شود» (پوپ، ۱۳۸۷: ۵۰). هینلز می‌گوید: «بعضی کاخ صد ستون را نمادی از بیشه مقدس و دیوارهای کنگره‌دار را نمادی از کوه مقدس می‌دانند» (هینلز، ۱۳۷۳: ۱۵۵). کنگره سمبل کوه می‌باشد، در اساطیر کوه تقدس عجیبی دارد و جایگاه خدایان است و اگر خدایان درست ستایش شوند آب از دل کوه‌ها جاری می‌شود و نیز جنگل در کوه بوده و کوه مظهر نعمت است (بهار، ۱۳۸۸).

تاج کنگره‌دار که نمونه آن را در تصویر موجود در «جدول ۸» مشاهده می‌کنید و بالای آن همچون برج و باروی شهر و کنگره‌های پلکان ورودی تخت جمشید ساخته شده، سمبل قدرت پادشاه بوده است. «این تاج‌ها معمولاً مزین به طلا و جواهر بوده‌اند که از نمونه‌های بارز آن، تاج کنگره‌ای خشایارشاه است که از سنگ لاجورد ساخته شده و هم اکنون

جدول ۸. مقایسه نقش کنگره در آثار فلزی و معماری هخامنشی با یکدیگر (نگارندگان).

ردیف	فرم کنگره‌ای			
	نمونه موجود در آثار معماری		نمونه موجود در هنرهای دستی (مهرها)	
	تصویر اثر	تصویر خطی	تصویر اثر	تصویر خطی
۱				—
	نقش برجسته هدیه‌آورندگان، کاخ آپادانا (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۶۳)		سر شاهزاده، موزه ملی ایران (URL13)	
۲	—	—		
	—		کاسه سیمین، موزه بریتانیا (URL14)	
۳	—	—		
	—		تاج داریوش در نقش برجسته بیستون (مبینی، ۱۳۹۱: ۱۹۵)	

در موزه ایران باستان نگهداری می‌شود» (مبینی، ۱۳۹۱: ۱۳۴). از نشانه‌های مهم قدرت‌های عبادی در تخت جمشید ردیف هرم‌های پله‌پله‌ای بالای همه جان‌پناه‌ها است. در واقع آنها نماد کوه مقدس بودند که قرن‌ها در سفال‌گری، مفرغ‌سازی، گورها، محراب‌ها و تاج‌ها به کار می‌رفتند، به درها نقش می‌شدند و حتی در پارچه‌ها می‌بافتند (پوپ، ۱۳۸۷). از زاویه دیگر کاخ و تاج هر دو مربوط به شاه هستند که طرح‌های کنگره‌ای را در هر دوی آنها مشاهده می‌کنیم. طرح کنگره‌ای در بالاترین نقطه کاخ و همچنین در بالاترین نقطه سر پاشاه دیده می‌شوند. همچنین کارشناسان معتقداند که تخت جمشید و تخت‌سلیمان از جمله مکان‌های مقدس شمرده می‌شدند. این طرح کنگره‌ای طرحی پر اهمیت و مقدس بوده، که در کاخ‌ها، معابد و تاجی که بر سر پادشاه است دیده می‌شود (مبینی، ۱۳۹۱).

مطالعه تطبیقی فرم کنگره‌ای

فرم کنگره‌ای در هر دو دسته از آثار تقریباً به یک شکل است. این نقش در تمامی آثار، در رأس اثر قرار دارد، بدان معنا که یکی در بالای دیوار، یکی در بالای تاج و دیگری در بالای کاسه قرار دارد. با این حال تفاوت‌های جزئی در آن دیده می‌شود. کنگره‌های روی دیوار و کاسه سیمین تا حدودی دارای موضوع مشترک هستند و در بالای ردیف‌هایی از پیکره‌های انسانی قرار دارند. در کنگره‌های روی دیوار، تعداد پلکان کنگره‌ها بیشتر از کنگره‌های آثار دستی است و داخل آن حفره مستطیل مانندی قرار دارد. در بخش پایین دیوار پلکان کاخ آپادانا و تاج داریوش ردیفی از گل‌های نیلوفر حجاری شده‌اند، در حالی‌که کنگره‌های تاج پادشاه پارسی و کاسه سیمین کاملاً ساده است.

نتیجه‌گیری

با بررسی نقوش و عناصر آثار معماری و هنرهای دستی، این نتیجه حاصل می‌شود که هدف ابتدایی از به وجود آوردن این مجموعه آثار معماری و هنرهای دستی، ایجاد نوعی رسانه برای بیان قدرت فراگیر و بی‌رقیب امپراطوری هخامنشی بوده است. این نقوش و نمادها که به دلایل سیاسی از فرهنگ ملت‌های کهن منطقه خاور باستان برگرفته و با آن در آمیخته شده، از تأثیر عواملی چون اقلیم، قدرت حاکم، مذهب، عقاید، باورها، احساسات و حتی ترس‌های جامعه، بی‌بهره نبوده است. همچنین این عوامل متعلق به گروه خاصی از جامعه نبوده و همواره تمامی افراد یک جامعه با آن سروکار داشته‌اند، از این رو وجود نقوش مشترک حیوانات، گیاهان، موجودات افسانه‌ای و غیره نشان می‌دهد که این نقوش چه متأثر از نفوذ دیگر فرهنگ‌ها بوده و یا تأثیر باورهای درون جامعه‌ای و سیاست‌های حاکم بر جامعه، بر همه اقشار جامعه تأثیرگذار بوده و مختص گروه خاصی از افراد نبوده است. به طور مثال، گل نیلوفر منسوب به ایزد مهر، از کارگزاران آیین زرتشتی است و حضور آن بر سنگ‌نگاره‌ها و آثار فلزی نشان از ریشه‌های اعتقادی آن در باور هنرمندان آن عصر دارد. همچنین نقش نبرد شیر و گاو که در اساطیر آیین مهرپرستی ایران به آن اشاره شده، نمادی از ستیز فصل‌ها و قدرت خورشید است که در تخت جمشید اشاره به قدرت شاه دارد. از جمله دلایل دیگر وجود وجه اشتراک در این نقوش، وجود سفارش دهنده واحد، یعنی دستگاه حاکم، برای همه آنها است، به طور مثال نقش نبرد شاه و شیر که به گونه‌ای تمثیلی نشان‌دهنده قدرت شاه در برابر نیروهای شر و دشمن است، که هم بر دیوار کاخ‌ها و هم بر روی مهرها قابل مشاهده است و مشخصاً سفارش دهنده‌ای جز دستگاه حاکم نداشته است؛ از این رو شاهد تکرار نقوش در همه آنها هستیم.

در این پژوهش شاهد بیشترین تکرار در نقوش شیر، گل لوتوس و گاو در حالت‌های مختلف، بر روی آثار هستیم. بیشترین نقوش معماری به صورت نقش‌برجسته و کنده‌کاری بر روی دیوارها و ستون‌های سنگی کاخ‌ها و بیشترین نقوش مشترک هنرهای دستی متعلق به هنر فلزکاری، بر روی ظروف، یراق‌آلات و مهرهای استوانه‌ای این دوره قابل مشاهده است. تأثیرپذیری هنرهای صناعی و معماری از یکدیگر، مختص به دوره خاصی نبوده، بلکه در دوره‌های بعد از جمله پارتیان، ساسانیان و حتی در دوره اسلام و در عصر حاضر در نقاط دیگر دنیا نیز شاهد این اشتراکات هستیم. از جمله هنرمندانی که در آثارشان از فرم‌های معماری الهام گرفته‌اند می‌توان به پرویز تناولی نقاش، مجسمه‌ساز و پژوهشگر معاصر ایرانی و موریس اشر[۱۷] نقاش و گرافیست هلندی که در آثارش از سازه‌های معماری الهام گرفته‌اند، اشاره کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Edith Porada
2. Richard Ettinghausen
3. Colburn, Henry P. (2014). *Art of the Achaemenid empire and art in the achaemenid empire* (773-800). university of Michigan, USA
4. Asena, Burcu (2002). The rhetoric of achaemenid art. *Dept. of Graphic Design - Master's degree*. Bilkent university, Turkey. URL: http://hdl.handle.net/11693/15897

DOI: 10.22034/rac.2023.558115.1021

5. Bilkent University
6. Roman Ghirshman

۷. کعبه زرتشت یک بنای سنگی به شکل چهارگوش و دارای پله‌هایی است که نقش رستم در کنار روستای زنگی‌آباد شهرستان مرودشت استان فارس جای گرفته است.

8. James Hall

۹. کاخ تَچَر، تالار آینه یا کاخ داریوش بزرگ، از نخستین کاخ‌هایی است که بر روی سکوی تخت جمشید یافت شد.

۱۰. آنزو موجودی افسانه‌ای در اساطیر سومری و اکدی است، که به صورت پرنده‌ای هیولا مانند با سر شیر و بدنی غول‌پیکر و بال توصیف شده است.

۱۱. نینورتا، از خدایان میان‌رودان به شمار می‌آید که به خدای پرخاشگر جنگ شهرت دارد.

۱۲. مردوک یا مردوخ از خدایان باستانی بابل بوده، که به عنوان خدای باروری و آفرینش مطرح است.

13. John Hinnells
14. Arthur Upham Pope
15. Ernst Herzfeld

۱۶. تیشتَر، در منابع زرتشتی ایزد و ستاره باران است، که هر سال پس از چیرگی بر اپوش، مخزن باران در دریای فراخ کرت را باز می‌کند.

17. Maurits Cornelis Escher

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۰)، *تاریخ هنر باستان*، تهران: انتشارات سمت.

اتینگهاوزن، ریچارد؛ یارشاطر، احسان (۱۳۷۹)، *اوج‌های درخشان هنر ایران*، ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: نشر آگه.

امیری، معصومه (۱۳۸۶)، هنر معماری هخامنشیان، نشریه *رشد آموزش هنر*؛ دوره ۵، شماره ۲، صص ۶۴-۵۶.

بهار، مهرداد (۱۳۸۸)، *نگاهی به تاریخ و اساطیر ایران باستان*، تهران: نشر علم.

بهار، مهرداد (۱۴۰۰)، *بندهش (فرنبغ دادگی)*، تهران: توس.

بهار، مهرداد؛ کسرائیان، نصرالله (۱۳۷۳)، *تخت‌جمشید*، تهران: انتشارات نصرالله کسرائیان.

پرادا، ادیت (۱۳۸۶)، *هنر ایران باستان*، ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

پوپ، آرتور (۱۳۸۷)، *معماری ایران*، ترجمه کرامت‌الله افسر، تهران: انتشارات فرهنگسرا.

جابز، گرترود (۱۳۷۰)، *سمبل‌ها*، ترجمه محمدرضا بقاپور، تهران: نشر مترجم.

حسنوند، محمدکاظم؛ شمیم، سعیده (۱۳۹۳)، بررسی نقش‌مایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند، *فصلنامه علمی جلوه هنر*؛ دوره ۶، شماره ۱۱، صص ۳۹-۲۲.

دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۰)، شیر در فرهنگ ایران، *دوفصلنامه هنرهای تجسمی*؛ شماره دوم، صص ۳۲-۱۷.

دادور، ابوالقاسم؛ مبینی، مهتاب (۱۳۸۸)، *جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان*، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.

طاووسی، مهیار (۱۳۹۰)، تحلیل چگونگی تأثیر هنر فلزکاری اقوام پیشین فلات ایران و سرزمین همجوار و ملل تابعه هخامنشیان بر روی ظروف فلزکاری دوره هخامنشیان، *پایان‌نامه دکتری باستان‌شناسی*، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

طاهری، صدرالدین (۱۳۹۸)، نشانه‌شناسی سیاسی معماری هخامنشیان، *فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر*؛ شماره ۲۴، صص ۸۴-۶۵.

شریف‌زاده، محمدرضا؛ فیضی‌مقدم، الهه (۱۳۹۷)، مطالعه تطبیقی نقش اسفنکس در هنر هخامنشی و هنر سلجوقی، *باغ نظر*؛ دوره ۱۵، شماره ۶۴، صص ۷۰-۵۳.

شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۵۴)، *پژوهش‌های هخامنشی شامل هشت مقاله در باب تاریخ تاریخ و باستان‌شناسی هخامنشی به قلم دانشوران غربی*، تهران: انتشارات مؤسسه تحقیقات هخامنشی.

شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۸۹)، *راهنمای مستند تخت‌جمشید*، تهران: انتشارات سفیران.

عبداللهیان، بهناز (۱۳۷۸)، مفاهیم نمادهای مهر و ماه در سفالینه‌های پیش از تاریخ، نشریه *هنرنامه*؛ دوره ۱، شماره ۲، صص ۶۳-۴۶.

فرقدان، عاطفه؛ هوشیار، مهران (۱۳۸۹)، بررسی تطبیقی مفاهیم گل نیلوفر در ایران، هند و مصر، *دوفصلنامه علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*؛ دوره ۳، شماره۶، صص ۵۸-۴۹.

گیرشمن، رومن (۱۳۸۱)، *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه محمد معین و میترا مهرآبادی، تهران: انتشارات دنیای کتاب.

گیرشمن، رومن (۱۳۸۲)، *تاریخ هنر ایران (۱) فرهنگ‌های هنری ایران*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات مولی.

گیرشمن، رومن (۱۳۹۰)، *هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی*، ترجمه عیسی بهنام، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

مبینی، مهتاب (۱۳۹۱)، پژوهشی در نمادها و نمایش قدرت پادشاهان در هنر هخامنشی، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء.

مرادی غیاث‌آبادی، رضا (۱۳۷۹)، *تخت‌جمشید*، تهران: نوید.

مرزبان، پرویز (۱۳۹۰)، *خلاصه تاریخ هنر*، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

معقولی، نادیا؛ کشتکار، مهدیه (۱۳۹۴)، خوانش نشانه‌شناسانه نقوش جام‌های مارلیک (نمونه موردی: جام گاو بالدار و جام افسانه زندگی)، *دوفصلنامه هنرهای کاربردی*؛ شماره ۷، صص ۶۰-۵۱.

میت‌فورد، میراندا بروس (۱۳۸۸)، *فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان*، ترجمه ابوالقاسم دادور و زهرا تابان، تهران: کلهر.

میرزا محمدزاده سراب، حسن (۱۳۹۱)، پژوهشی بر نمادهای هخامنشی، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*، رشته باستان‌شناسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

هارتنر، ویلی (۱۳۸۵)، *تقویم‌های ایران باستان*، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر،

تهران: نشر جامی.

هرتسفلد، ارنست (۱۳۵۴)، *تاریخ باستانی ایران بر بنیاد باستان‌شناسی*، ترجمه علی‌اصغر حکمت، تهران: انتشارات تمدن بزرگ.

هال، جیمز (۱۳۸۳)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

هینلز، جان‌راسل (۱۳۷۳)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.

Bourlard, Simone & Vignes, Nicole (1982). *Orient réel et mythique : [exposition] Musée Borély [Marseille, 11/1982-02/1983]: l'Orient des Provençaux*. Marseille: Ville de Marseille.

Curtis, John & simpson, John (2010). *The world of Achaemenid Persia history, art and society in Iran and ancient near east*. London: I.B Tauris and co Ltd.

URL1: *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324482*
URL2: *https://parsiandej.ir/*
URL3: *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324291*
URL4: *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324290*
URL5: *https://collections.vam.ac.uk/item/O140678/armlet-unknown*
URL6: *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/326416*
URL7: *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/326986*
URL8: *http://hoomanb.com/pictures/iran/iran.php?set=iran_all&page*
URL9: *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327419*
URL10: *https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255464*
URL11: *https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_C-45*
URL12: *https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_EPH-ME-1971*
URL13: *https://irannationalmuseum.ir/fa/*دوره-هخامنشیان
URL14: *https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1966-0218-1*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)