دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال هشتم، شماره پانزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۷

دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۷/۰۳
پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۰۴/۱۷

مطالعه رابطه بینامتنی در سنت‌ها و نقش‌مایه‌های مشترک هنری تمدن ایلام و هخامنشی

فریده آفرین*

چکیده

هنر هخامنشی، یکی از ادوار مهم هنری در فرهنگ ایران باستان است که در طی سالیان دراز و دوره‌های تاریخی مختلف به انحای گوناگون، تعین‌بخش هویت ایرانیان محسوب می‌شده است. هنر این دوره به‌روش‌های متفاوتی موردواکاوی و تحلیل قرار گرفته است. با توجه به طیف مطالعات انجام‌شده و رویکرد این مقاله یعنی بینامتنیت، سؤال این است که هنر هخامنشی از تمدن ایلامی تبعیت می‌کند یا تخطی، تقلید می‌کند یا آن را جذب و ادغام می‌کند؟ هدف تحقیق، آسان‌تر نمودنِ پیگیری رد پای سنن و آیین‌های مشترک هنری ادوار کهن در ادوار گوناگون است که بقای موتیف‌ها و نقش‌ها و سنن را صرفاً تا دوره هخامنشی به‌عقب برمی‌گردانند و نقش تمدن ایلام را نادیده می‌گیرند. برای پاسخ به چگونگی وامداری تمدن هخامنشی به ایلام در مقایسه با سایر تمدن‌های غیربومی، با شیوه توصیفی_تطبیقی و رویکرد بینامتنیت به‌رابطه آیین‌ها، سنت‌ها و موتیف‌های هنری پرداخته شده است. بدین منظور با ابتنا بر این تقسیم‌بندی و رویکرد بینامتنیت، امکان توضیح تکثیر و عدم استقلال موتیف‌ها، سنن هنری و آیین‌ها فراهم می‌آید. در حقیقت، هدف دیگر این پژوهش یعنی چگونگی به‌کارگیری رویکرد بینامتنیت در هنر ادوار کهن و درجه و میزان این ارتباط روشن می‌شود. در نتیجه این سیر بررسی، هنر هخامنشی در معماری و هنرهای وابسته به آن، مثلاً فرم‌های پله پله صعودی، باغ‌آرایی، سنت‌های صخره و سنگ‌نگاری و هم‌چنین در استفاده از نقش‌مایه‌های حیوانی ساده و تلفیقی جذب و ادغام‌کننده و گسترش‌دهنده بسیاری از سنت‌ها و موتیف‌های هنر ایلامی، در ادوار گوناگون معرفی می‌شود. با تقویت و تحکیمِ هر چه بیشتر رابطه هنر هخامنشی و هنر ایلامی در قیاس با سایر تمدن‌های غیربومی و اقوام بومی، نشان می‌دهیم موتیف‌ها و سنت‌های بادوام در هنر ایران در ادوار بعدی را می‌بایست نه صرفاً مدیون دوره هخامنشی که دوره ایلامی دانست.

کلیدواژه‌ها: بینامتنیت، هنر ایلامی، هنر هخامنشی، سنت‌های هنری، نقش‌مایه‌های هنری.

* استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان. f.afarin@semnan.ac.ir

مقدمه

ایلام، نام انجیلی خوزستان امروز است. به‌تعبیر دقیق، ایلام به‌لحاظ جغرافیایی بیرون از فلات ایران است. جلگه‌ای است که کوهستان‌ها سه طرف آن را محاصره کرده‌اند، به‌احتمال زیاد نژاد قبایل کوهستان‌های ایران به خانواده زبانی قفقاز شمال_شرق در شمال_غرب فلات و به دراویدی نخستین در جنوب_شرق تعلق داشته‌اند. ایلامی‌ها محتملاً سیاه‌پوست بوده‌اند و زبانشان با زبان دراویدی‌های اولیه هم‌خوانی داشته است (گرشویچ، ۱۳۹۳: ۱٤-۱۱). ایلام از دو قسمت کوهستانی و دشت تشکیل شده است؛ قسمت اول در شمال مملکت قرار داشته و دست‌نخورده‌تر و قسمت جنوب و مرکز، یکی از مهم‌ترین تمدن‌های ایران شده است (دادور، ۱۳۸۹: ۹٦). ایلام دارای ایالت‌های مختلف چون اوان، انشان و شوش یا سوزیانا و ایلام بوده است؛ که اوان محتملاً لرستان، کرمانشاه، کردستان و همدان، تا دورتر شرق محوطه تپه سیلک را در بر می‌گرفته، انشان، تل ملیان فارس و کوه‌های بختیاری و شوش با اشیای مکشوفه‌اش با کرانه‌ای مرتبط با دره سند شبه جزیره عمان و منطقه خلیج فارس یعنی لیان یا بوشهر در ارتباط بوده و پارسوماش یا مسجد سلیمان امروزی (پاتس، ۱۳۸۵: ۳۲۹-۲٤) را شامل می‌شده است.[1] پادشاهی ایلام از اوایل هزاره سوم ق.م. تا اواسط هزاره اول ق.م. ادامه داشت و در این مدت با توافق آرا، مشتمل بر سه دوره کهن از هزاره سوم تا نیمه هزاره دوم، دوره میانی از نیمه هزاره دوم تا اوایل هزاره اول و دوره جدید در قرون هفتم و هشتم پیش از میلاد بوده است. در طول تاریخ، این دوره به‌شیوه فدرالی با ترکیب حکومت‌های مستقل و خودگردان اداره شده است. این تمدن، مرتب با همسایه خود بین‌النهرین در حال بده‌بستان یا جنگ و ستیز و کشمکش بوده است. بنا به مفروض و گفته ران زادوک، محتملاً به‌دلیل وجودِ تعداد قابل‌توجهی نام ایلامی در اور سوم III سومر، تعدد یا نفوذ ایلامی‌ها تا آنجا بسیار زیاد است (Zadok, 1994: 31). مستنداتی از این قبیل، پژوهشگران را مجاب می‌کند که اشغالگران سومر را از این قوم بدانند. بین‌النهرینی‌ها به‌حدی ایلامی‌ها را بزرگ می‌دانستند که در اواخر هزاره سوم پیش از میلاد، کشور ایلام را تمام فلات ایران تصور می‌کردند. با این‌همه، لشکرکشی آشوری‌ها در سال ٦٤٦ ق.م.، منجر به ضعف شالوده سیاسی و اقتصادی ایلام و در نتیجه تشکیل قلمرو پارسی در انشان و شوش شد (دومیروشیجی، ۱۳۷٦: ۲۰٤).

پارس‌ها، از اقوام آریایی بودند که بعد از سکونت در کنار دریاچه ارومیه به‌سمت جنوب غربی ایران حرکت کردند. کوروش بزرگ (دوم) فرزند کمبوجیه اول (پسر کوروش اول شاه انشان)، پاسارگاد و تخت جمشید را مقر حکومت خود قرار داد. داریوش؛ دیگر شاه بزرگ هخامنشی، مقر و پایتخت زمستانی خود را (علاوه بر گسترش تخت جمشید و پاسارگاد) بر روی بقایای تمدن کهن ایلامی در شوش بنا نهاد (گیرشمن، ۱۳۸۲: ٦۵-۵۵). با وجود ویرانی جبران‌ناپذیر ایلام توسط آشوربانیپال، تداوم این شهر باستانی در دوره هخامنشیان احیا شد. به‌نظر می‌رسد همان‌گونه که کوروش در طول سال‌های سلطنتش «دولت‌های قدیمی‌تر مانند بین‌النهرین، آناتولی و ایلام را از آن خود کرد» (Allen, 2005: 15)، بیشتر سنت‌های هنری آنها نیز توسط هخامنشیان تصرف شد و در این میان ایلام نیز سهم به‌سزایی داشت. در ادامه هم، داریوش به‌نحو مقتضی از سازمان اداری و حکومتی ایلام و نیز از شوش به‌منزله یکی از پایتخت‌های مهم خود استفاده کرد. در کل، پارس‌ها تا زمان داریوش از خط برخوردار نبودند و از کاتبان و خط ایلامی جهت انجام امور حکومتی بهره بردند. در دوره داریوش هم به‌نحو شایسته‌ای در استفاده از سنن هنری و موتیف‌های دوره ایلام، دخل و تصرف شد. از این رو، فرم‌های هنری گذشته علاوه بر مشایعت هنر هر دوره‌ای، بذر آینده را در خود می‌پروراند و همین سخن، زمینه نظری تشریح تأثیر اسلوب هنر سلطنتی هخامنشی از فرهنگ‌های بومی را بسترسازی می‌کند.

پیشینه تحقیق

جدای از کتب مرتبط با تمدن و هنر این دو دوره که در فهرست منابع و مآخذ به برخی از آنها اشاره شده است، این پیشینه به معرفی مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های مرتبط‌تر می‌پردازد. در پژوهش‌های فارسی و غیرفارسی متعددی، هنرهای ایلامی و هخامنشی به‌طور مجزا موردِبررسی فرمی و مضمونی قرار گرفته‌اند؛ مقاله‌هایی مانند «سیر تحول هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای در ایران» از عباس رضایی‌نیا در گلستان هنر (۱۳۸۷) و «نمادشناسی گریفین و سیر تحولات فرمی آن در هنر پیش از اسلام» از حمیده جابر انصاری در کتاب ماه هنر (۱۳۸۷)، هر دو سیر تحول دو مورد پژوهشی مقاله حاضر را در ادوار گوناگون و مقطع زمانی طولی توصیف می‌کنند. برش زمانی پژوهش حاضر، محدودتر است و نمونه‌های بیشتری را موردبررسی قرار می‌دهد. به‌انضمام این‌که محققانی چون محمدرحیم صراف درباره نقش‌برجسته‌های ایلام و ابوالقاسم دادور به‌همراه نویسندگان نیز درباره موتیف‌های جانوری ترکیبی، در تمدن ایلام و هخامنشی تحقیق کرده‌اند.

«ریشه‌های هنر هخامنشی» از شاپور شهبازی در ایران‌نامه (۱۳۸۱) به خلاصه کتاب «پارس و غرب، بررسی باستان‌شناسانه

هنر هخامنشی» از جان بوردمن[۲] ایران‌شناس می‌پردازد که در قیاس با رأی کول روت[۳] در تأثیرپذیری هنر هخامنشی از هنر ایلامی در میان سایر فرهنگ‌های بومی، به تأثیر غرب به‌ویژه لیدیه و ایونی بر هنر معماری و مجسمه‌سازی هخامنشی‌ها می‌پردازد. شاید عنوان کتاب مذکور، با این اشاره که بحث مهرهای هخامنشی در آن منظور نشده، با بحث حاضر وجه نظر متفاوتی را دنبال می‌کند. سعیده شریفی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه خود با عنوان «جایگاه تمدن و فرهنگ ایلام در عصر هخامنشی» به‌نحو اجمالی، تأثیر اغلب جنبه‌های فرهنگ و تمدن ایلام؛ برای نمونه جایگاه زنان، حتی اقتصاد و سیستم اداری و زبان و دین ایلامی را در تمدن هخامنشی بررسی می‌کند. مت واترز[۴] نیز با مقاله‌هایی چون «کوروش و شوش»[۵] (۲۰۰۸) و نیز «پارسوماش، انشان و کوروش»[۶] در کتاب «ایلام و پارس»[۷] (۲۰۱۱)، بر نحوه ارتباطات این دو تمدن تأکید کرده است. مقالاتی از قبیل؛ «مطالعه تطبیقي جانوران ترکیبي در هنر هخامنشیان و آشوریان با تأکید بر نقوش برجسته و مهرها» تألیف ابوالقاسم دادور و رؤیا روزبهاني (۱۳۹۵) و کتاب «جانوران ترکیبي در هنر ایران باستان» نوشتهٔ ابوالقاسم دادور و مهتاب مبیني (۱۳۸۸) هم برای بخشی از مقاله، پیشینه محسوب می‌شود. تفاوت پژوهش حاضر با مطالعات دیگر، یافتن ارتباطات بینامتنی سنت‌ها و موتیف‌های هنری این دو تمدن با استفاده از نظر ژولیا کریستوا است. بنابراین این پژوهش هم در رویکرد و هم در گزینش سنت‌ها و موتیف‌های هنری، راه خود را می‌جوید.

روش تحقیق

روش پژوهش، توصیفی_تطبیقی و روش گردآوری اطلاعات، اسنادی با استفاده از منابع مکتوب، دیجیتال و اینترنتی است. رویکرد حاکم بر تحقیق، نظریه بینامتنیت است که با پررنگ‌کردن رد پای نشانه‌های هنر ایلامی بدون نفی سایر اثرپذیری‌ها از فرهنگ‌های هم‌جوار، در هنر دوره هخامنشی پیش رفته است؛ در حالی که هم‌زمان تمام اثرپذیری‌ها از فرهنگ‌های دیگر را هم در آستانه نگاه خود نگه می‌دارد. بینامتنیت، از مباحث مطرح توسط پساساخت‌گرایان در دوره اوج استقبال از ساخت‌گرایی است. در دهه ۱۹۶۰ میلادی، نتایج نظریه‌پردازی‌ها و دورهم‌نشینی‌های پساساخت‌گرایان (یعنی حلقه ادبی فلسفی تل کل در فرانسه)، بسیار تأثیرگذار قلمداد شد. بینامتنیت با تبادل اطلاعات بین اعضای این گروه (بارت، دریدا و کریستوا) به‌نتیجه رسید. اما مهم‌تر از همه باید به تلاش‌های ژولیا کریستوا[۸] در آغاز دهه ۱۹۶۰ اشاره کرد که با تلفیق نظریات فردینان دو سوسور در باب ماهیت رابطه بنیادِ معنا و آرای میخائیل بختین در بابِ منطق گفت‌وگویی، زمینه این مباحث را گشود (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳). این مباحث به‌طور خلاصه، به رابطه ضروري هر پاره‌گفتار با پاره‌گفتارهاي دیگر اشاره داشت و بیانگر آن بود که هر متني، محل برخورد سطوح متني متفاوتی است (استم، ۱۳۸۳: ۲۲۹ و ۲۳۰). با بسط شرح این‌که « یک متن... شبکه‌ای است تفاوت‌بنیاد، بافتی از ردهایی که مدام به چیزی جز خود، به دیگر ردهای تفاوت‌بنیاد اشاره دارد» (رویل، ۱۳۸۸: ۱۰۹)، مقدمات بحث بینامتنیت فراهم می‌شود. قابلیت کاربرد و بسط تئوری آن در فرانسه، این رویکرد نظری را دارای چنان گستردگی می‌کند که می‌توان آن را حتی به‌مثابه چارچوب تحلیل درباره آثار هنری اعصار کهن به‌کار برد؛ به‌طوری که می‌توان گفت: «در هر متن، رد پای متون دیگر حتی متون مربوط به فرهنگ‌های پیشین را می‌توان یافت» (Kristeva, 1984: 61). در این نوع نگاه، یک متن را نباید سطح تختی دانست که عمق فضایی ندارد، هر متنی به‌صورت فضایی در محورهای عمودی و افقی گسترده می‌شود؛ «فضایی که از معانی در حال افزایشی ایجاد شده است که نقطه ایستایی برای سرآغاز و بستاری ندارد» (Burgin, 1986: 73). نقش‌مایه‌ها و سنت‌های هنری نیز پذیرای روند دلالت‌پذیری و در کل بارآوری هستند و تلقی مخاطب را از ساختار ثابت آثار هنری و خوانش ایستای آنها دگرگون می‌کنند. در مقاله حاضر، ابتدا به معماری و هنرهای وابسته بدان و سپس به موتیف‌های حیوانی رایج در هر دو تمدن پرداخته می‌شود.

سنت‌ها و آیین‌های هنری

فرم پله پله مقبره و معبد

فرم‌های پله پله معماری، در دوره‌های مختلف تمدن ایران وجود دارد. از مواردی که رابطه بین تمدن ایلام و هخامنشی را تأیید می‌کند، فرم پله پله زیگورات چغازمبیل[۹] (تصویر ۱) و قبر کوروش (تصویر ۲) در پاسارگاد است. زیگورات چغازمبیل در دوره ایلام میانه، دارای رابطه بینامتنی با زیگورات اور سومری و زیگورات‌های دیگری مانند معبد سفید در اوروک است. بنای اولیه زیگورات چغازمبیل را به اونتش نپریش مربوط به سال ۱۲۵۰ ق.م. نسبت می‌دهند که آن را برای خدای اینشوشینک وقف کرده است. آرامگاه کوروش با ارتفاع یازده متر از قطعات ساختمانی تراشیده‌شده، به‌بلندی یک انسان است (پرادا، ۱۳۸۳: ۲۱۴). پر واضح است که کاربرد مقبره و معبد متفاوت است؛ زیگورات، سکونتگاه ایزدان و مقبره آرامگاه شاهان است، اما فرم صعودی و ایجاد حالت کوه‌های مصنوعی با

حالتی شبیه پلکان و با نمادی از صعود به‌طرف بالا و ربط با مکان مقدس، در هر دو یک رابطه هنری به‌وجود آورده است.[۱۰]

آجرهای لعاب‌دار

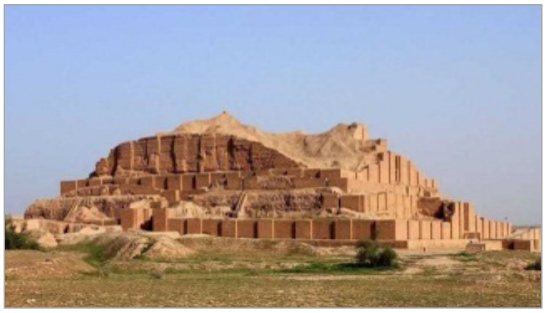
سنت و تکنیک لعاب در دو تمدن ایلامی و هخامنشی با هم در رابطه‌اند. نه‌تنها تکنیک آمیزش رنگ‌ها، که نقش‌مایه‌های این کاشی‌ها نیز در برخی موارد با هم رابطه دارند. علاوه بر این‌که می‌دانیم معماری در ایلام میانی بسیار رشد کرد، در این دوره «با آغاز حکومت اونتش‌گل (از پادشاهان ایلام میانه) در قرن سیزدهم ق.م.، استفاده از اشیای گلی لعاب‌دار و بدل چینی اهمیت یافت» (مجیدزاده، ۱۳۸٦: ۸۲)، به‌ویژه کاربرد آجرهای لعاب‌دار تزیینی که در واقع نوعی کاشی به‌شمار می‌رفتند. صنعت کاشی‌سازی احتمالاً با نفوذ ایلامی‌ها بعدها به آشور راه یافت.

گفته می‌شود معبد زیگورات چغازمبیل محتملاً با آجرهای لعاب‌دار مربع‌شکل با یک زائده دستگیره‌مانند به‌رنگ آبی مایل به سبز، تزیین شده باشد (تصویر ۳). اگر این‌گونه باشد، شیوه تزیین لعابی ویژه ایلامی‌ها بوده و محتملاً از این‌جا در سطح خاورمیانه منتشر شده است. کاشی‌های لعاب‌دار چغازمبیل اغلب آبی، سبز و سفید هستند و ترکیبی از دو رنگ نیستند و هیچ‌کدام از آنها بازنمایی ندارند. بخش‌هایی از چنین کاشی‌هایی در شوش با سفال لعاب‌دار و خط میخی به‌نام شیلهک اینشوشینک و شوتروک ناهونته پیدا شده است. این مدرک نشان می‌دهد که در قرن ۱۲ ق.م.، تحول بیشتری در تزیین کاشی‌های لعاب‌دار به‌وجود آمد(porada, 2012) . در دوره هخامنشی، تکنیک و آمیزش رنگ‌ها بسیار مرتبط با آجرهای لعاب‌داری است که از ایلام در قرون هفتم و هشتم به‌دست آمده است. در آجرهای لعاب‌دار کاخ داریوش در شوش (تصویر ٤)؛ مانند نقش سربازهای جاوید و اسفنکس‌ها، با این‌که نقش‌مایه‌ها به انواع بین‌النهرینی خود بسیار شبیه هستند، اما «طریق لعاب‌دادن آنها اقتباسی از تزیین ایلامی است» (Allen, 2005: 70). مدارک باستان‌شناختی و مکتوب بسیاری وجود دارد که نشان‌دهنده درآمیختگی ویژگی‌های هنری پارسی_ایلامی در طول سده هشتم ق.م. در گونه‌های مختلف از جمله لعاب است. از این رو، هیچ سنت هنری بدون توجه به دستاوردهای گذشته پیش‌روی نمی‌کند.

باغ‌آرایی

در اوستا باغ را به‌نام «پئری‌دائزا» به‌معنی محوطه محصور به‌کار می‌بردند. در دوران ماد به آن «وهیشتا» می‌گفتند؛ همان بهشتی که در اوستا و سنت مزدیسنی از آن یاد شده است (مقتدر، ۱۳۷۹: ۱۱٦). درباره ریشه باغ در دوره هخامنشی، اعتقاد بر این است که یک چنین واژه‌ای در تمدن ایلامی وجود داشته است و باغ‌هایی با گیاه‌کاری بارآور و پارک‌های بازی توسط پادشاهان هخامنشی از مدل اجداد ایلامیشان و نیز آشوریان تقلید شده است. در هنر تزیین باغ‌ها، پردیس، ریشه در واژه یونانی پارادایس و فارسی قدیم پاری دایذا دارد. «حداقل اسم ۱۵ پادرادیسوآی (ایلام پارتتاس) در تبلت‌ها و مهرهای مربوط به ایلام ذکر شده است که نشان می‌دهد معابد ایلامی دارای باغ‌های مقدس بوده‌اند و شرح تخریب آنها را آشور بانیپال گزارش کرده است» (Wiesehofer, 2001: 74). هم از این رو می‌توان در هنر باغ‌آرایی، به‌خصوص فرم‌های چهارباغ هنر هخامنشی را وامدار هنر ایلامی دانست.

در هنر معماری هخامنشی، باغ‌آرایی نقش مهمی داشته است. می‌توان وجود چهارباغ مرکزی یا باغ سلطنتی را از آثار مهم پاسارگاد به‌حساب آورد. آب‌گذرها و حوضچه‌های سنگی موجود در محل، آبیاری چهارباغ را میسر می‌کرده است. ایجاد باغ‌های شاهی در پاسارگاد احتمالاً بعد از مرگ کوروش صورت گرفته و حتی تا قرن چهارم پیش از میلاد نیز مورداستفاده قرار گرفته است. استروناخ آن را به‌اواخر دوره هخامنشی و یا پس از آن نسبت می‌دهد (فیروزمندی، ۱۳۸۵: ۸۳).



تصویر ۱: زیگورات چغازمبیل ۱۲۵۰ ق.م. ایلام میانی (URL: 1)

تصویر۲: مقبره کوروش، پاسارگاد (URL: 2)

آیین‌ها در صخره و سنگ‌نگاری[11]

ادای احترام و اعطای هبه نزد پادشاه

به‌دلیل اهمیت رابطه دین و سلطنت و نقش شاه در زندگی مردم، از دیگر مواردی که می‌تواند ارتباط بینامتنی هنرهای هخامنشی و ایلام را نشان دهد، سنت صخره‌نگاریِ تشرف به درگاه شاه[12] و صفوف اعطاکنندگان هدیه و هبه و خراج است. یکی از ٤ موضوع رایج حجاری‌های ایلامی با محوریت قربانی‌کردن حیوانات، نیایش و حمل مجسمه خدایان یا سلاطین به معابد و بار عام خدایان است. در تمدن ایلام به‌منظور ایجاد مراسم آیینی و غیرمذهبی، بر روی صخره‌ها و کوه‌های مناطقی چون کورانگون و نقش رستم؛ با موضوعات بار عام و اشکفت سلمان و حاجی‌آباد برای ارائه چگونگی برگزاری نیایش و مراسم خانوادگی و کول فرح؛ برای نمایش قربانی‌کردن، نقش‌برجسته‌های فراوانی ایجاد شده است (صراف، 1387 :71) وابستگی نقش‌برجسته‌های ایلام به مکان باز، حاکی از مقدس‌بودن این اماکن جهت مراسم آیینی دوره‌ای است. بر روی سنگ‌های جهت جنوب کول فرح (محتملاً مربوط به دوره ایلام نو) (تصویر ٥)، صحنه بار عام مفصلی منقوش شده است. در این نقش‌برجسته، بزرگان ایلامی و شخصیت‌های زیادی در درباره شاه حضور یافته‌اند و هدایای متفاوت آورده‌اند. شاه در ردیف دوم در بالاترین قسمت تخته‌سنگ، دست چپش بر روی زانو و دست راستش را برای پاسخ‌گویی به احترام دیگران بالا آورده است. زیر ردیف استقرار پادشاه، دو گروه هدیه‌کننده در سه ردیفِ موازی زیر هم قرار گرفته‌اند. این افراد اغلب لباس کوتاهی بر تن کرده‌اند و دست راستشان را به‌نشانه احترام جلوی دهان نگه داشته‌اند. از دیگر نقوش برجسته ایلامی، باید به صحنه بار عام در شاه‌سوار، واقع در شمال غربی کول فرح اشاره داشت که در آن شاه در سمت چپ بر روی تختی نشسته و شش نفر با لباس‌های بلند در مقابل او ایستاده‌اند. نقش‌برجسته‌های دیگری هم در تنگ نوروزی و شوش قرار دارند که صحنه بار عام را نشان می‌دهند.

در نقش‌برجسته بار عام داریوش هخامنشی در کاخ آپادانا در تخت جمشید، او بر صندلی چوبی خراطی شده‌ای نشسته و بزرگان هخامنشی (خشایار) با گل (انار یا لوتوس) در دست، پشت سر او قرار دارند. روبروی پادشاه علاوه بر آتشدان، فردی قرار گرفته که دستش را به‌نشان احترام بر دهانش گذاشته است. در دیگر دیواره‌های کاخ بار عام مانند راهروی غربی، افراد اهداکننده در حال حرکتند و اشیا و اجناس مختلفی را برای اهدای خراج نزد داریوش آورده‌اند. در قسمت‌های دیگر این کاخ نیز افراد صف‌بسته در نقاط مختلف دیده می‌شوند. نمونه‌های مذکور در هر دو تمدن به‌صورت مشابهی تکرار می‌شوند و با برقراری توازی مفهومی با این جمله تودورف «پس از آدم هیچ شیء بی‌نام و هیچ کلام به‌کار نرفته‌ای وجود ندارد» (آلن، 1385 :47)، می‌توان گفت پس از آدم، هیچ سنت هنری قبلاً به‌کار نرفته‌ای وجود ندارد.

تختِ روان و پرسپکتیو مقامی

در نقش‌برجسته با عظمتی از دوران ایلام بر روی تخته‌سنگ سه گوشه‌ای در دشت مال امیر (در صد کیلومتری شمال شرق ایذه)، صحنه‌ای مربوط به نیایش با محوریت حمل مجسمه خدا یا شاه به معابد وجود دارد که در آن حمل مجسمه بزرگی از رب‌النوع روی تخت روان صورت می‌گیرد (تصویر ٦). این مجسمه از دیگر افراد حاضر در صحنه بزرگ‌تر است. در سمت چپ و پشت سر مجسمه، چهار ردیف نیایشگر کوچک‌تر از مجسمه و سرانشان دیده می‌شود که با دو خط مشخص، از هم جدا و به سه گروه تقسیم شده‌اند. از شوش در دوره ایلام، مهری به‌دست آمده است که مجسمه یکی از رب‌النوع‌ها بر روی تخت روانی حمل می‌شود (صراف، ۱۳۸۷: ۹۱). در کول فرح، نقش‌برجسته دیگری وجود دارد که نشان‌دهنده صحنه مراسم قربانی شش گاو کوهان‌دار است. در این تصویر، پرسپکتیو

تصویر ۳: پلاک دستگیره‌دار با نوشته سلطنتی اونتاش گال، از محوطه چغازمبیل، ایلام میانی، ۱۲۵۰ ق.م. (URL: 3)

تصویر ۴: آجر لعاب‌دار، دوره هخامنشی، قرن ۵ و ۶ ق.م.، شوش، سرامیک و لعاب (URL: 4)

تصویر ۵: مراسم تشریفاتی شبیه مراسم درباری هخامنشی با اهدای هبه.(URL: 5)

مقامی به‌واسطه تمایز اندازه بین ٦ نفر موجود در اطراف پادشاه برجسته می‌شود. در کل، نقش‌برجسته‌های کول فرح و مال امیر، نشان از یک مراسم نمایشی و آیینی دارند که به‌صورت دوره‌ای برگزار می‌شود؛ از جمله این مراسم آیینی می‌توان به اعیاد آفرینش و باززایی پاییزه و بهاره جشن بانوی پایتخت[۱۳]، توگ[۱۴] و جشن بانوی ارگ اشاره کرد. در تخت جمشید در گوردخمه اردشیر (دوم یا سوم) و نیز در راهروی غربی کاخ آپادانا در همان‌جا و نیز گوردخمه‌های شاهان هخامنشی[۱۵] در نقش رستم، توالی انسان‌های حامل تخت و نیز پرسپکتیو مقامی دیده می‌شود. در نقوش برجسته گوردخمه اردشیر (دوم یا سوم) در تخت جمشید، تعداد ١٤ نفر با قامتی کوتاه‌تر از پادشاه، تخت او را بر دو دست دارند. تخت شاهی داریوش (تصویر ۷) در تخت جمشید و خشایارشا در مجموعه نقش رستم با پرده و سایه‌بان بالای آن، نیز توسط ۲۸ نفر نگهداری یا جابه‌جا می‌شود. این سنت گر چه در ایلام نیز دیده می‌شود، اما تعداد افرادی که تخت‌های پادشاهان هخامنشی را بر دست می‌برند زیادتر است. در تخت جمشید به‌جای حمل مجسمه رب‌النوع در ایلام، خود شاه بر روی تخت روان قرار دارد و شاید از همین‌جا بتوان تغییر جایگاه و کارکرد رابطه خدا و شاه از دوره ایلام به هخامنشی را تفسیر کرد.

مراسم آیینی و آتشدان

مراسم آیینی در هر دو تمدن ایلام و هخامنشی در قالب اعیاد پاییزه و بهاره در امتداد یک سنت آسیای غربی با عنوان عید آفرینش و عید باززایی صورت می‌گرفته است. در این مراسم حضور کاهن، وزیر، اسلحه‌دار، نوازندگان، شکارچی شاه و قربانی‌کننده، همراه اشیای نمادین چون آتشدان، لباس‌های متفاوت مانند پوشیدن کلاه و عدم حضور زنان و برهنگیِ پاها قابل‌تصور است. در تعدادی از نقش‌برجسته‌های ایلامی مانند کول فرح، در مراسم ستایش خدایان، قربانی‌کردن حیوانات همراه نواختن موسیقی در مقابل هانی؛ حاکم محلی (تصویر ۸) و صحنه قربانی؛ پوست‌کندن و جداکردن سر حیوان وجود دارد. حضور کاهن روبروی آتشدان، از ملزومات اجرای مراسم آیینی است. در نقش‌برجسته دیگری در همین‌جا با همان موضوع قربانی روبروی پادشاه، حیوانات قربانی‌شده و آتشدانی قرار دارد. طرز طراحی آتشدان‌های ایلامی و هخامنشی در جزئیات با هم متفاوتند، اما در اشکال مثلث‌گونه سر آنها به‌هم شبیه هستند. شاهان هخامنشی در کتیبه و الواح خود، اقرار و اعتقاد به خدای واحد یگانه دارند. احتمالاً مراسم مربوط به آیین زرتشتی و یا همان اعیاد نامبرده آسیای غربی با عطف توجه به آیین‌های بومی در قلمرو آنها رواج داشته است. در نقوش برجسته هخامنشی، نقش‌مایه آتشدان و تقدس آتش، حاصل باورهای آیینی است؛ برای نمونه در نقش‌برجسته بار عام داریوش، دو آتشدان و نیز در بالای گوردخمه داریوش، اردشیر دوم آتشدانی بزرگ روبروی نقش‌برجسته پادشاه قرار دارد. در نمونه مهرهای استوانه‌ای هخامنشی نیز صحنه‌هایی مشتمل بر پادشاه و آتشدان نشان داده شده است. رابطه بین تمدن ایلام و هخامنشی با توجه به کلیاتی چون حضور

تصویر ۶: نقش‌برجسته کول فرح، محتملاً ایلام نو (URL: 6)

تصویر۷ : تخت شاهی، تخت جمشید (URL: 7)

تصویر ۸. مراسم قربانی همراه موسیقی برای هانی با مشایعت کوتور ـ کاهن، کول فرح (URL: 8)

کاهن، اشیای نمادین و آتشدان، لباس‌های تشریفاتی، پاهای برهنه، پرسپکتیو مقامی و عدم حضور زنان، مؤکد می‌شود.

اهمیت خط و نوشته

بیشتر نقش‌برجسته‌ها (و مهرها یا اثر مهرهای ایلامی) خط و نوشته دارند. شاید در این مورد، آثار ایلامی‌ها را بتوان دارای ارتباط بینامتنی با این سنت در بین‌النهرین دید، زیرا بر بدنه سنگ‌نگاره کاخ خرساباد و در بسیاری از لوحه‌ها و مهرها در بین‌النهرین نیز نوشته وجود داشته است. در اغلب سنگ‌نگاره‌های اشکفت سلمان و کول فرح با موضوع خانوادگی و نیایش، نوشته‌ای به‌زبان میخی ایلامی وجود دارد؛ برای نمونه در کول فرح (تصویر ۸) در پس‌زمینه و روی بخشی از دامن هانی، نوشته‌هایی وجود دارد که مشخص‌کننده نام وزیر و ساقی و سلاح‌دار و نوازنده چنگ است. کتیبه مخصوص معرفی هانی از لحاظ لحن، شباهت زیادی با کتیبه نقش‌برجسته داریوش در بیان اسارت قوم‌های شورشی دارد. در نقش‌برجسته‌های اشکفت سلمان خوزستان نیز خطوط کتیبه وجود دارد. در این قسمت یک سری نقش‌برجسته در فضایی نیایشی دنبال هم می‌آیند. نقش‌برجسته سمت راست، نیایش هانی را همراه وزیر و خانواده‌اش نشان می‌دهد. در کتیبه روی بدن هانی، بر اسم و نوع منصب او و در ادامه بر کمک الهه حامی؛ الهه پرتی[16] (رب‌النوع ایلامی) تأکید شده است. نوشته از دامن هانی شروع تا دو سوم دامن او پیش می‌رود و بعد از طی زمینه، به دامن وزیر و بعد به زمینه منتقل می‌شود. در ادامه همین نقش‌برجسته‌ها، در کتیبه ایلامی میخی، نام الهه‌های حامیش مانند پرتی را می‌آورد، دعا و نفرین خود را بر حافظ و حامی این سنگ‌نگاره نثار می‌کند (صراف، ۱۳۸۷: ۳۸). در صحنه‌های نقش‌برجسته کول فرح، خط‌نوشته علاوه بر این‌که تشخص و قدرت خود را دارد، اما به‌گونه‌ای وفادار به تصویر است. علاوه بر نقش‌برجسته‌ها، می‌توان بر روی آثار دیگر برای نمونه بر روی پیکره برنزی اونتاش ناپیریشا[17]، همسر اونتاش‌گال خط‌نوشته را دید. یک‌چنین برنامه‌ریزی دقیقی برای ارتباط کتیبه و تصویر در حجاری‌های هخامنشی نیز دیده می‌شود. اهمیت خط و زبان ایلامي در دوره هخامنشي؛ از اختصاص اولین و مفصل‌ترین کتیبه بیستون به‌زبان ایلامی پیدا است که شرح پیروزی داریوش با تاج و کمانی در دست بر شورشیان زمان خود است (تصویر ۹). اکثر لوحه‌های یافت‌شده از حفاری‌های تخت جمشید هم، به‌زبان و خط ایلامی است. بر اساس این الواح، شهر شوش در زمان حکمرانی داریوش به‌بالاترین میزان اهمیت رسیده است. این الواح، گذشته از شرح کارگران و معماران دخیل در ساخت تخت جمشید، اکثر رفت‌وآمدهاي افراد درباري و حتي شخص شاه را به شوش و تخت جمشید و این‌که داریوش بیشتر وقت خود را در شوش به‌سر مي‌برده است، نشان می‌دهد. حتي سفیران مناطق مختلف شاهنشاهي که به‌مرکز سفر مي‌کرده‌اند، ابتدا مجوزي براي سفر به شوش دریافت مي‌نمودند. در صورت عدم حضور شاه در شوش، آنها را رهسپار تخت جمشید مي‌نمودند. این اهمیت در زمان خشایارشا نیز هم‌چنان وجود داشت؛ چرا که شاه اخبار مهمي را که در بر دارنده خبر شکست‌ها و یا پیروزي‌هایش بود، به شوش مخابره مي‌کرد (شریفی، ۱۳۹۰: ۱۲).

سنت ترکیب نوشته و تصویر که در صخره‌نگاری‌ها و آجرهای قالبی ایلام و سنگ‌نگاره‌های هخامنشی وجود دارد، تا مدت‌های مدید فضای هنری ایران را همراهی کرده است، به‌طوری که در ادوار بعد در نقاشی نسخه‌های مصور نیز این سنت ادامه می‌یابد. استفاده از خط‌نوشته همراه تصویر، گویای بی‌اعتمادی به تصویر برای بازگویی کل روایت مربوط به یک صحنه است؛ با این علم که پارس‌ها در نقش‌برجسته‌ها و مهرهای خود به‌دلیل ترس از نامشخص‌بودن نام پادشاه و نادیده‌گرفتنِ پیروزی‌ها یا بیان کارهای مهم ایشان، استلزام وجود همراهی با این سنت را حس می‌کردند.

در پاسارگاد محل استقرار کاخ‌های کوروش، نیز سه نوع کتیبه تشخیص داده شده است. این کتیبه‌ها به سه زبان ایلامی، بابلی و فرس قدیمی (میخی) و «دنباله سننی است که در ایلام وجود داشته و بهترین نمونه آن، زیگورات چغازمبیل است» (گیرشمن، ۱۳٤٦: ۱۳۳). از چهار گوردخمه هخامنشي در نقش رستم، تنها آرامگاه داریوش داراي کتیبه است. دو سنگ‌نوشته، در دو طرف ورودی آرامگاه دیده شده است که در آن با خط میخي و به سه زبان پارسي، ایلامي و بابلي به‌شرح معرفی داریوش، مراکز تحت حکومت، فعالیت‌ها و

تصویر ۹. کتیبه و سنگ‌نگاره داریوش اول، بیستون (URL: 9)

توانایی‌های این پادشاه و زبردستی و مهارت او در هنرهای مختلف به‌یاری اهورامزدا پرداخته شده است (سامی، ۱۳۸۹: ۱۹۸-۱۹۲). کتیبه دیگر، مربوط به نقش‌برجسته بیستون (تصویر ۹) است. سنگ‌نوشته بیستون نیز ثابت می‌کند، زبان ایلامی تا مدت‌ها زبان رسمی دوره هخامنشی بوده است. در این‌جا داریوش، پیروزی خود را بر نه پادشاه دروغین و شورشی نوشته است (پاتس، ۱۳۸۵: ٤۲۹). در قسمت بعد، با توجه به بازنگری سنت‌ها و آیین‌های مشترک این دو تمدن، بر یکی از موتیف‌های رایج در معماری و حجاری این دو تمدن؛ یعنی موتیف حیوانی ساده و تلفیقی، تمرکز صورت می‌گیرد.

نقش‌مایه‌های حیوانی ساده و تلفیقی

نقش‌مایه شیر

در هر دو تمدن یادشده، نقش شیر به‌صورت‌های گوناگون وجود دارد. کهن‌ترین نقش‌مایه باقی‌مانده از دوران باستان و دوره حکومت انسی‌ها (از حکومت‌های ایلام کهن)، دو شیر از سنگ آهک است که از حفریات مربوط به معبد اینشوشینک در ارگ شوش مربوط به اواخر هزاره دوم ق.م.، به‌دست آمده است. دو شیر به‌حالت نشسته با دمی بر پشت و آماده حرکت هستند. این دو مجسمه احتمالاً به‌حالت قرینه در دو طرف معبد الهه نروندی قرار می‌گرفته‌اند. هم‌چنین در اثر مهرهای استوانه‌ای مربوط به این دوره، حمله دو شیر به یک گاو در مهری توصیفی (مربوط به ۲٤۰۰ ق.م.)، (تصویر ۱۰) حالت غالب و مغلوبِ همین حمله را در پلکان شرقی کاخ آپادانا (تصویر ۱۱) القا می‌کند. نقش‌مایه شیر حمله‌ور به گاو در هنر ایلامی صرفاً بر روی مهری به‌بلندی حدود ٤ سانتی‌متر دیده می‌شود. کاشی ایلامی از شهر سلطنتی مربوط به قرن هشتم و هفتم ق.م.، نشان‌دهنده موجودی اساطیری است که دو غول را مغلوب کرده است. آمیه در این باره می‌گوید «طریقی که غول‌های مغلوب، پنجه‌های خود را جمع کرده‌اند تا غالب را پاره کنند، از خصوصیات بارز نقش‌برجسته تخت جمشید است» (آمیه، ۱۳۷۲ : ۲۰۱). گر چه از لحاظ اندازه با هم قابل‌قیاس نیستند، اما از نظر فرمی بسیار مشابه هم هستند. در مجسمه‌ای مربوط به الهه نروندی (الهه پیروزی)، نیز نقش‌مایه شیر دیده می‌شود. الهه نروندی[۱۸] با دامنی مطبق بر روی صندلی با شش نقش‌برجسته شیر قرار دارد و روی برجستگی از قیر طبیعی با به‌کارگیری فلز سرشیری در حال غرش، اجرا شده است که از لحاظ فرم، بسیار مشابه شیرهای غرانِ آجرهای لعاب‌دارِ شوش در دوره هخامنشی است. صورت شیرهای هخامنشی در جزئیات، بسیار مشابه نمونه‌های ایلامی خود هستند.

شیر به‌طور مخصوص در تخت جمشید به سه حالت متضاد بروز کرده است؛ به‌حالت غالب، در حال جهش بر پشت گاو در پلکان شرقی آپادانای تخت جمشید، حالت مغلوب در نبرد با پادشاه که خنجری بر سینه او وارد شده است و به‌حالت تزیینی که از ترکیب دو شیر پشت به‌هم برای سر ستون، چند شیر پشت به‌هم برای قرارگیری ظرف و نیز تلفیق این نقش‌مایه با اشیای فلزی و سفالی و ریتون‌های مختلف استفاده شده است (ملک‌زاده، ۱۳٤۸: ۸۷ و ۸۸). این نقش‌مایه، از مهم‌ترین عناصری است که در آثار تمدن ایلام هم به‌حالت نمادین، معمولاً نگهبان پرستشگاه‌ها و قصرها و آرامگاه‌ها دیده شده است و درنده‌خویی آن، باعث دورشدن ارواح و اشرار می‌گردد (هال، ۱۳۸۰: ٦۱).

عقاب-شیر[۱۹]

در فرهنگ‌ها و اسطوره‌های ملل مختلف، گریفین، سر عقاب و بدن شیر دارد. گاهی تاج‌دار و گاهی با پای چنگین ترسیم می‌شود. جیمز هال آن را برای نخستین بار به تمدن مصر نسبت می‌دهد (هال، ۱۳۸۰: ٦٥)، اما والتر هینتس عقاب_شیر را یک ابداع اصیل ایلامی می‌داند و معتقد است در بین‌النهرین ناشناخته ماند، اما در مصر پذیرفته شد[۲۰] (هینتس،

تصویر ۱۰: غلبه شیر و گاو بر هم‌دیگر، اثر مهر پروتو عیلامی، شوش، ۲۹۰۰ ق.م. (URL: 10)

تصویر ۱۱: مبارزه شیر و گاو، پلکان شرقی کاخ داریوش (URL: 11)

۱۳۷٦: ۱۹۳). آن را با معانی خورشید، جلال خورشید، قدرت، هوشیاری و انتقام، توصیف می‌کنند (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۵۲).

در دوره ایلامی کهن، عقاب_شیر حک‌شده روی سنگ صابون (تصویر ۱۲) به‌دست آمده است. از محوطه زیگورات چغازمبیل نیز عقاب-شیری با لعاب آبی‌رنگ همراه کتیبه‌ای به‌دست آمده است (پاتس، ۱۳۸۵: ۳٤۹). در جعبه بدل چینی از یک گور ایلامی نو، در دو وجه مقابل، شیر_انسان (اسفنکس) و در دو وجه دیگر، عقاب_شیر (گریفین) دیده می‌شود که خود با تمدن‌های بسیاری مانند سکاها، زیویه و لرستان (که از این نقش‌مایه بهره برده‌اند)، رابطه بینامتنی دارند. عقاب_شیر به‌صورت سر ستون و با حالت دو گانه پشت به‌هم در مجموعه تخت جمشید به‌کار رفته است. هم‌چنین این نقش، روی خنجری در کاخ خزانه نیز کاربرد داشته است (گیرشمن، ۱۳٤٦: ۲٤۱) و در زیورآلاتی چون دست‌بند و بازوبند (تصویر ۱۳) نیز از آن استفاده شده است. روی فرش پازیریک نیز موجودی مشابه عقاب_شیر دیده می‌شود. هخامنشی‌ها به عقاب_شیر، عناصر دیگری چون شاخ، پنجه عقاب (تصویر ۱۳) افزودند (جابر انصاری، ۱۳۸۷: ۱۰۳ و ۱۰٤). شیر گریفین به‌اشکال دیگری چون «شیر گریفین شاخ‌دار» و «شیر گریفین شاخ‌دار با دم عقرب» در نقش‌برجسته‌هاي هخامنشي ديده مي‌شود. شیر گریفین شاخ‌دار با دم عقرب روي درهاي سه طرفهٔ کاخ تچر هخامنشي و بر روي درهاي چهار طرفه تالار صد ستون به‌کار رفته است (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۵: ۲۰). این نقش‌مایه از لحاظ فرمی در دو تمدن ایلام و هخامنشی، با دو بال کشیده و پرهای داخل آن، حالت منقار، چشم‌ها و گردن یال‌دارِ شیر (جدای از وجود شاخی که در این‌جا بر سر عقاب_شیر هخامنشی است)، بسیار به‌هم مشابهند.

شیر-انسان[۲۱]

قدیمی‌ترین شیر با صورت انسان (اسفنکس) را از آن مصری‌ها دانسته‌اند؛ برای اولین بار در خاورمیانه در تمدن آشور و روی مهرهای استوانه‌ای ظاهر شد که با حفظ ویژگی کلی گرفته‌شده از مصری‌ها، فقط بال‌ها را بدان افزودند (هال، ۱۳۸۰: ۲۰). ظرف بدل چینی مربوط به ایلام میانه، به‌صورت مکعب مستطیل است که دو تا از وجوه آن، نقش شیر_انسان بال‌داری (تصویر ۱٤) است. در تمدن ایلام می‌توان نقش شیر_انسان را دارای رابطه با همین نقش‌مایه در زیورآلات زیویه مربوط به ۷۰۰ ق.م. و مادها دانست (واندنبرگ، ۱۳٤۵: ۱۳۹). در هنر دوره هخامنشی، شیر_انسان نقش رایجی است. یک مهر استوانه‌ای از دوره هخامنشی، شاهی را نشان می‌دهد که بر روی شیر_انسان‌ها ایستاده، دو شیر را بلند کرده است. این طرح، کاملاً مشابه طرح مهر استوانه‌ای از قرن سیزدهم در ایلام میانی است (پرادا، ۱۳۸۳: ۲۵۱). در این مهر نیز موجودی تلفیقی بر روی دو جانور شاخ‌دار ایستاده است. در تزیینات ورودی کاخ هدیش[۲۲] در تخت جمشید، ترکیبی از صورت انسان و بدن شیر دیده می‌شود که بال‌های عقاب دارد و دو طرف قرصی بال‌دار به‌صورت قرینه قرار دارند. در کل، نقش‌مایه بال‌دار از لحاظ فرمی یکی از نقش‌های رایج در هر دو دوره است که می‌تواند یکی از وجوه درگیری هنر هخامنشی با ایلامی محسوب گردد.

گاو

در اساطیر ایران در باورهای زرتشتی، گاو، حیوان بسیار مهمی تلقی می‌شود؛ به‌طوری که آفرینش جهان را از گاو هدیشوک دانسته‌اند (هیلنز، ۱۳۸۲: ۳۱). در آثار هنری مربوط به تمدن ایلام، گاو به‌صورت‌های مختلف وجود دارد. در لوحه‌ای مربوط به دوره پروتو ایلامی، تسلط شیر بر دو گاو شاخ‌دار و بر عکس؛ گاو شاخ‌دار بر دو شیر را می‌توان تصویر زمستان و تابستان نامید (هینتس، ۱۳۷٦: ۱۹٤). گویا در این اثر هنری به‌صورت ریتمیک و دراماتیک، داستان نمادینی به‌تصویر درآمده است. مجسمه گاوی کوهان‌دار تقریباً به‌اندازه طبیعی، نیز از حفریات منطقه چغازمبیل به‌دست آمده است.

تصویر ۱۲: عقاب_شیر ایلامی، سنگ صابون(URL:12)

تصویر ۱۳: دست‌بند با نقش گریفین، قرن 4 و 5 ق.م. هخامنشی، گنجینه جیحون (URL:13)

تصویر ۱۴: گریفین، بدل چینی، ایلام میانه (URL:14)

این گاو از گل پخته با لعاب آبی‌رنگ و احتمالاً به‌عنوان نگهبان زیگورات چغازمبیل کاربرد داشته است (پاتس، ۱۳۸۵: ۳۴۷) و با حالت‌های طبیعت‌گرایانه اغراق‌شده‌ای تجسم یافته است. چین و چروک‌هایی دور گردن او را پوشانده و کوهانی از چربی بر پشت او سوار است، اما این گاو بسیار لاغر به‌نظر می‌آید و دم و پاهایی بلند دارد. گاوهای کوهان‌دار از این نوع، در نقش‌برجسته‌های کول فرح با موضوع حمل مجسمه رب‌النوع (تصویر ٦)، به‌صورت متحرک مجسم می‌شوند. در همین منطقه در صحنه‌ای مربوط به قربانی، نیز حدود شش گاو کوهان‌دار قربانی و پوستشان کنده شده است. گاو به‌صورت مغلوب در نقش‌برجسته پلکان شرقی آپادانا (تصویر ۱۱)، به‌صورت تزیین در سر ستون‌ها و به‌صورت دو گاو پشت به‌هم و به‌حالت تلفیقی با صورت انسانی و بعضاً بال‌دار، حالت‌های مختلف نقش‌مایه گاو در تخت جمشید است. این نقش‌مایه چه در تصاویر ایلامی و چه هخامنشی، در جزئیات تصویری بسیار مشابه هم هستند و به‌جهت اهمیتی که در اسطوره‌های ایرانی دارد، بسیار موردتوجه بوده است.

گاو-انسان

در اساطیر ایرانی، گاو_انسانی به‌نام گوپت شاه به‌دقت از گاوی آسمانی به‌نام هذیوش نگهداری می‌کند، زیرا این گاو، آخرین حیوانی است که موقع بازسازی جهان قربانی می‌شود (هیلنز، ۱۳۸۲: ۳۱). در دوران انسی‌ها مربوط به ایلام کهن، مهرهای استوانه‌ای وجود دارند که امروزه بقایای آنها در موزه لوور نگهداری می‌شوند؛ یکی از این مهرها مربوط به ۲٤۰۰ ق.م.، توصیفی از یک داستان اساطیری و آیینی است که در آن همراه نقوش مختلف، گاو_انسان‌هایی قرار دارند. سنگ یادمانی از دوره کهن ایلام، نیز دارای نقش‌مایه گاو_انسان است. در دیواره معبد مهمی در شوش به‌نام معبد اینشوشینک نیز این نقش ترکیبی وجود دارد؛ این دیواره از پانل‌های مستطیلی متشکل از آجرهای قالبی تشکیل شده است، در یکی از پانل‌های مستطیل‌شکل، گاو_انسانی وجود دارد (تصویر ۱۵) که درخت نخلی (نشان درخت مقدس و حاصلخیزی) را گرفته است. گاو_انسان از میان بسیاری از حیوانات ترکیبی دوره هخامنشی، یکی از نقش‌مایه‌های رایج است. در دروازه شرقی کاخ‌دروازه ملل، گاو_انسانی با بال‌های عقاب با صورتی ریش‌دار و تاج بلند استوانه‌ای سه شاخ بر سر، جرزهای دروازه را بر پشت نگه داشته است. این نقش ابولهول بال‌دار و نیز گاو_انسان‌های دروازه‌بان در درگاه غربی، بسیار مشابه مجسمه‌ای است که از ایلام نو مربوط به ۷۰۰ ق.م. به‌دست آمده است، با این تفاوت که از لحاظ عظمت، قابل‌قیاس با گاو_انسان ایلام (با احتساب ارتفاع سر و بدن) به‌اندازه ١٦ سانتی‌متر نیست (مجیدزاده، ١٣٨٦: ١٧٥)، درصورتی‌که گاو_انسان بال‌دار دروازه ملل تخت جمشید، حدود یازده متر ارتفاع دارد (Ritter, 2010: 3). بدن گاو و دو بال عقاب یا لاماسو، تجسم‌بخش ماه و به‌منزله پاسداران کاخ شاهان هخامنشي تلقی می‌شوند (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۵: ۲۰). نقش گاو_انسان بر روی جواهرات دوره هخامنشی هم به‌کار رفته است. در گنجینه جیحون، انگشتری وجود دارد که نقش گاو بال‌دار با سر انسان در آن دیده می‌شود (گیرشمن، ١٣٤٦: ٢٦١ و ٢٦٣). از لحاظ فرمی، گاو_انسان‌های دوره هخامنشی نسبت به گاو_انسان‌های ایلامی، با آرایه‌های بیشتری همراه شده‌اند. در تجسم صورت انسان در آنها هم ظرافت بیشتری به‌کار رفته است؛ به‌طوری که با معیارهای زیباشناختی هم‌خوانی بیشتری وجود دارد.

بز کوهی بدون بال و بال‌دار

نوع وحشی بز، مرتبط با خدای حاصلخیزی در شوش بوده است (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۹۲) که در بسیاری از سفالینه‌های مکشوف از آنجا، در میان شاخ آن، نمادهایی مانند خورشید قرار دارد. این حیوان به‌شکل‌های گوناگون در بسیاری از آثار هنری دوره ایلام به کار رفته است؛ مثلاً به‌عنوان بخشی از لیوان در حفریات تپه چغامیش، بزی به‌حالت ایستاده به‌صورت دسته کاربرد داشته است. از دوران کهن تمدن ایلام، ظروف تزیینی با شکل‌های گوناگون از قیر طبیعی به‌دست آمده‌اند؛ برای نمونه کاسه‌ای مربوط به اوایل هزاره دوم ق.م. با تزیین سر بز کوهی یافت شده که از قسمت شاخ‌هایش روی کاسه خم گردیده است، «در این کاسه‌ها، سلیقه هنری انتزاع‌گرای ایلامی‌ها با سبک ناتورالیستی بابلی‌ها هم‌زمان بود» (Porada, 2012).در طرف دیگرِ ظرف، دو بز روبروی هم و با میانجی یک درخت خرما بر زمین به‌صورت نشسته حک شده‌اند که این فرم نقش‌مایه، در سنگ یادمانی از ایلام کهن نیز

تصویر ۱۵: گاو_انسان، معبد اینشوشینک، موزه لوور (URL: 15)

تکرار شده است. از دوران ایلام کهن (دوران انسی‌ها) مربوط به هزاره دوم قبل از میلاد، از قبری، ظرف سه پایه‌ای از قیر طبیعی با پایه‌هایی متشکل از سه بز کوهی به‌دست آمده است. قسمت قدامی بزها، نقطه اتکای آنها به زمین به‌شمار می‌آید. جدا از ظروف، در مجسمه‌ای به‌دست آمده از شوش با روشی خلاصه‌گرایانه (تصویر ١٦) اما دقیق، بز کوهی نشسته‌ای را با فلز نقره و طلا به‌نمایش گذاشته است. در دوره هخامنشی نیز سنت سوارکردن ظروف بر پایه‌های حیوان‌مانند وجود داشت. از این دوره، ظرف بزرگ سنگی در دست است که بر روی نقطه اتصالِ بدنِ سه بز پشت به‌هم قرار دارند؛ این سه بز بر زمین زانو زده‌اند و ظرف در قسمت پشت آنها قرار دارد. حالت ایستاده، نشسته بزها در تمدن هخامنشی بسیار مشابه تمدن ایلام است. در دوره هخامنشی، بز به‌صورت‌های مختلف به‌عنوان دسته و پایه اتکای ظرف و ...کاربرد داشته است؛ نمونه شاخ‌دار و بال‌دار به‌عنوان دسته ظرف، بسیار معروف است. هم‌چنین کوزه با دسته‌هایی به‌شکل بز کوهی شاخ‌دار به‌شکل‌های مختلف، در موزه تهران و نیز مجموعه پاریس دیده می‌شود (گیرشمن، ١٣٤٦: ٢٥٥). پس، نمونه‌های بز کوهی به‌صورت‌های مختلف از فلزهای برنز، نقره و به‌صورت سفالی با کاربردهای دسته و یا بخشی از ریتون به‌صورت ایستاده و به‌عنوان بخشی از وسیله یا شیء دیده می‌شود. همان‌گونه که در نقش حیوانات مختلف ملاحظه می‌شود، می‌توان اشتراکات فرمی شبکه‌ای بین هنر هخامنشی و ایلام را به‌طور مؤکد بیان کرد.

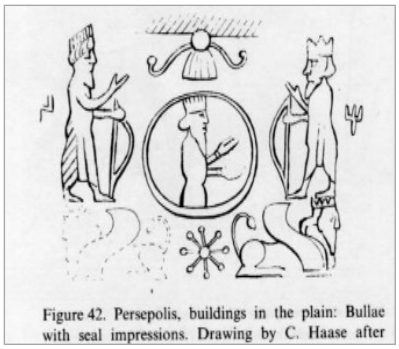
شاهین و شاهین-انسان

شاهین، نماد خورشید و در تمدن‌های کهن ایران وجود داشته است. روی استوانه‌ای از قیر طبیعی مربوط به ایلام کهن، نقش شاهینی بزرگ با بال‌های گشوده مشاهده می‌شود و در طبقه دیگر بالای شاهین، بزهایی در حال خوردن علف هستند. هم‌چنین نقش یک شاهین به‌عنوان ورودی سر در طبقه میانی عمارتی مجلل یا دژ یک شهر روی استوانه‌ای کوچک از قیر طبیعی دیده می‌شود که در طبقات بالا و پایین آن، موجودات تلفیقی و ماری عظیم ترسیم شده‌اند (تصویر ١٧). مطابقت این عمارت با بقایای بناهایی که از تمدن ایلام به‌جای مانده، ما را بدین باور می‌رساند که چنین بنا یا دژ شهری وجود داشته است. در مهری مربوط به ایلام نو، الهه‌ای بال‌دار بالای یک درخت و دو انسان_ماهی (رب‌النوع_ماهی) قرار گرفته است، اما پاهای این الهه بال‌دار مشخص نیست. در نقش‌های برجسته و مهرهای هخامنشی، نقش قرص بال‌داری (معروف به اهورامزدا)[٢٣] وجود دارد که در اغلب موارد؛ برای نمونه در ورودی کاخ تچر و در نقش‌برجسته بیستون، پاهای شاهین یا عقاب را هم دارد (تصویر ٩) و از میان گوی آن، تصویر آدمی از میان‌تنه به‌بالا و با حلقه‌ای در دست نشان داده شده است. در بالای گوردخمه داریوش در نقش رستم، پاهای شاهینِ گوی بال‌دار، حالت طوماری دارد. گر چه کوروش بعد از فتح بابل در سال ٥٣٨ ه.ق.، قرص بال‌دار یا شاهین را به‌عنوان نماد پرچم ملی برگزید، اما پیشینه این فرم نشان از پیوند با نقش شاهین یا عقاب در تمدن ایلام دارد. در جاهایی که فرم پا شبیه شاهین یا عقاب است، تأثیر فرم پاهای شاهین در ظروف قیر طبیعی از دوره ایلام کهن دیده می‌شود. هر دو نقش‌مایه ایلامی و هخامنشی، از دایره‌ای میانی و دو بال گشوده و دقیقاً پاهایی مشابه تشکیل شده‌اند، با این تفاوت که افزودن انسان به گوی بال‌دار در دوره هخامنشی به‌خصوص با توجه به تصویر ١٨ می‌تواند علاوه بر رقم‌زدن تعین مفهومی و با گسترش شبکه معنای منتسب به آنها، از زیر سایه هنر

تصویر ١٦: بز کوهی، پروتو عیلامی، شوش، حدود ٣١٠٠ تا ٢٩٠٠ ق.م. (URL:16)

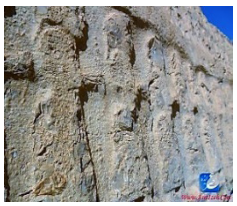
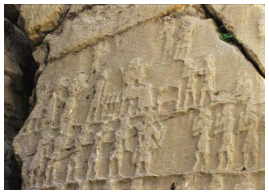
تصویر ١٧: نقش شاهین بر سر در یک عمارت کاخ‌مانند به‌همراه مار و انسان تلفیقی، ایلام (URL:17)

و فرهنگ مصر تا حدود زیادی بیرون بیاید. هر نقش‌مایه‌ای که در فرهنگ یا دوران دیگری تکرار شود، کارکردها و معانی متناسب با همان دوران را می‌یابد، بنابراین در وام‌گیری‌های فرهنگی، فرمِ نقش‌مایه‌ها منتقل می‌شوند اما همان معانی کاربردشان را از دست می‌دهند. در این تحقیق، تناظر سنت‌های هنری و تشابه فرمی چندی از موتیف‌های حیوانی مد نظر قرار گرفته تا نشان داده شود بسیاری از سنت‌های هنری و موتیف‌های به‌کار رفته در دوره هخامنشی، تداومی بر همان سنت‌ها و موتیف‌ها در تمدن و فرهنگ ایلام است که خود این تمدن بنا به شرایط، محل برخورد تمدن‌های هم‌جوار است.

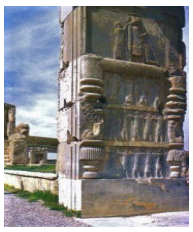
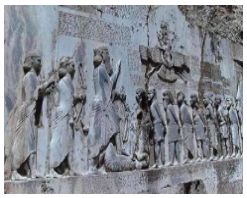


تصویر ۱۸: اثر مهر هخامنشی داریوش و گوی بال‌دار (URL: 18)

جدول ۱. سنت‌های هنری معماری، صخره و سنگ‌نگاری در تمدن‌های ایلام و هخامنشی

معماری و صخره و سنگ‌نگاری	هنر هخامنشی	هنر ایلامی
فرم‌های پله پله مقبره و معبد	مقبره کوروش، پاسارگاد (URL: 19)	معبد چغازمبیل، ایلام میانی (URL: 20)
کاشی لعاب‌دار	کاشی لعاب‌دار، شوش (URL: 21)	کاشی لعاب‌دار با تزیین چند رنگ، قرن هفتم و هشتم ق.م. (URL: 8)
صخره‌نگاری مراسم آیینی و تشریفاتی	نقش‌برجسته تخت جمشید (URL: 7)	 نقش‌برجسته کول فرح، محتملاً ایلام نو (URL: 16)
آتشدان در مراسم آیینی	فرم آتشدان در بالای گوردخمه (URL: 7)	 فرم آتشدان در مراسم اهدای هدیه (URL: 5)

ادامه جدول ۱. سنت‌های هنری معماری، صخره و سنگ‌نگاری در تمدن‌های ایلام و هخامنشی

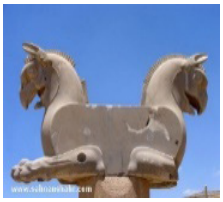
معماری و صخره و سنگ‌نگاری	هنر هخامنشی	هنر ایلامی
مراسم تشریفاتی	 سلسله‌مراتب تشریفاتی درباری و سلسله مراتب جایگاهی (URL: 7)	 مراسم تشریفاتی شبیه مراسم درباری هخامنشی با اهدای هبه، ایلام نو(URL: 16)
همراهی نوشته و تصویر	 نقش‌برجسته غلبه داریوش اول بر شورشیان، بیستون (URL : 7)	 همراهی نوشته و تصویر (URL : 6)

(نگارنده)

جدول ۲: موتیف‌های حیوانی هنری مشترک تمدن ایلام و هخامنشی

موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های هنری	هنر هخامنشی	هنر ایلامی
نقش‌مایه شیر	 ظرف سوار بر پشت حیوان شیرمانند، هخامنشی، قرن ۵ ق.م.، طلا (URL: 4)	 صورت شیر از فلز، بر روی قبه از قیر و برنز، قرن 14 ق.م.، شوش (URL: 16)
نقش‌مایه گاو	 سر ستون گاو تخت جمشید(URL: 4)	 گاو کوهان‌دار مکشوفه از چغازمبیل (URL: 8)
بز کوهی	 بز بال‌دار کوهی، دسته ظرف دوره هخامنشی(URL: 13)	 بز کوهی، پروتو عیلامی، شوش، حدود ۳۱۰۰ تا ۲۹۰۰ ق.م. (URL: 16)

ادامه جدول ۲: موتیف‌های حیوانی هنری مشترک تمدن ایلام و هخامنشی

موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های هنری	هنر هخامنشی	هنر ایلامی
عقاب-شیر	 سر ستون گریفین تخت جمشید (URL: 17)	تلفیق عقاب_شیر روی سنگ صابون(URL: 6)

(نگارنده)

نتیجه‌گیری

با این فرض که بتوان فضای منطقی حاکم بر نظام زبان را با نظام حاکم بر شرایط و نظام اقتضائات هنری در تناظر قرار داد و نیز با نگاه به ریشه مشترک دو فعل نوشتن و تصویرکردن در کلمه گراف[۲۴] می‌توان تصویر و نوشتار را متن تلقی کرد. به‌گفته کریستوا در هر متن، رد پای متون فرهنگ‌های پیشین دیده می‌شود. بینامتنیت موجب چند صدایی و پویایی در متن و شامل رابطه عناصری می‌شود که حتی به‌وضوح نمی‌توان به روابط آنها پی برد. با بینامتنیت می‌توان به‌رابطه متون با یکدیگر به‌انحای مختلف پی برد و رد نظام و قواعد هنری دوره‌ای را در نظام و قوانین هنری دیگر جست، می‌توان ارتباط مضامین و موضوع‌های خاص را در فرهنگ‌های مختلف بازشناخت و انواع روابط تفسیری یک متن با متون دیگر را می‌توان تصور کرد و در نظر گرفت. به‌هر ترتیب باید چارچوب و فضای خاص یا نوعی تناظر منطقی برای هر ارتباطی در نظر گرفت. تحلیل انواع این روابط با متون، تفسیرها، انتقادها و عوامل حاشیه‌ای مربوط به آنها، انواع ویژه روابط بینامتنی را می‌سازد که در واژگان ژنت به ترامتنیت تعبیر می‌شود. مطالعه بینامتنی سنن و آیین‌های هنری و نقش‌مایه‌های مرتبط با آنها نشان می‌دهد که هنر ایلامی در تکنیک معماری معابد و کاخ‌ها و باغ‌ها و نیز مراسمی چون حمل مجسمه رب‌النوع، اهدای هبه و ادای احترام سران ایالت‌ها نزد شاه، تسلسل مراتب درباری و نیز مراسم آیینی (اگر آنها را سرچشمه‌ای بر هنر تئاتر و نمایش بدانیم) چون ذبح حیوانات، آیین نواختن موسیقی نزد شاه و نیز اشیای نمادین چون حضور آتشدان، در هنر هخامنشی تجدید حیات می‌یابد. تلفیق خط و تصویر به‌منزله عنصر مکمل تصویر برای شرح صحنه‌های مربوط به نشان‌دادن و ثبت قدرت شاه، از نمونه‌های دارای مبادله است. موتیف‌های جانوری حکاکی و حجاری‌شده چون بز، گاو، شیر، گاو_انسان، شیر_انسان و شاهین_انسان، رابطه این دو دوره را پررنگ‌تر می‌کند. در حقیقت از آنجا که هر کدام از این موتیف‌ها نماد خاصی هستند، تداوم آنها در هنر هخامنشی علاوه بر سطح فرمیک می‌تواند جایگاه سمبلیک و آیینی حیوانات و جانوران ترکیبی و ساده را نیز در دو دوره ثابت کند، حتی اگر در قطع یا خاستگاه‌های معنای آنها تغییراتی هم صورت گرفته باشد. پاسخ به سؤال چگونگی رابطه این دو تمدن، با توجه به مستندات تصویری و مکتوب، بیشتر مبتنی بر جذب و ادغام و یا به‌تعبیر بهتر اقتباس است. بررسی نوع این ارتباط مبتنی بر تداوم، فاصله، قطع، هم‌پوشانی، انطباق و تشابه و انحراف و تغییر در ادوار بعدی، مسیری است که می‌تواند با تمرکز بر مفهوم یا نقش‌مایه یا نمادی مشترک و یا بر هنری خاص توسط پژوهشگران بعدی پی گرفته شود.

پی‌نوشت

۱. پاتس، محققان را از یکی‌پنداشتن زبان و کل فرهنگ ایلامی‌های آغازین با ایلامی‌های نو، بر حذر می‌دارد. این پیشنهاد به‌دلیل التقاط نژادی متناوب ایلامی‌ها ارائه شده است.

2. John Boardman
3. Cool Root
4. Matt Waters
5. Cyrus and susa
6. Parsumas, Ansan and Cyrus
7. Elam and Persia
8. Julia Kristeva
9. Choqazanbil

۱۰. فرم پله پله در کنگره‌های بنای تخت جمشید هم استفاده شده که به‌دلیل تکرار و به‌وجود آمدن فضای پر و خالی رو به بالا و پایین، آنها را نماد باروری در یک مکان آیینی (مقدس) دانسته‌اند.

۱۱. شروع صخره و سنگ‌نگاری در هنر ایران باستان را به لولوبی‌ها از اقوام بومی ایران قبل از ورود آریایی‌ها متعلق به هزاره سوم ق.م. نسبت می‌دهند. حکاکی روی سنگ به‌خصوص در تمدن ایلام به‌دلیل اتکا به مکان و فضا در خدمت و ذیل هنرهای وابسته به معماری تلقی می‌شود.

۱۲. در برخی فرهنگ لغت‌ها مانند دهخدا، شاه و پادشاه به یک معنا است، اما برخی معتقدندکه این دو کلمه تفاوت معنایی دارند.

۱۳. محتملاً جشن الهه پی‌نی‌کیر

۱۴. خاص خدای تیموت در میانه اردیبهشت

۱۵. متعلق به داریوش و خشایارشا و اردشیر اول نوه داریوش است.

16. Paraty
17. Ontash napirishah

۱۸. این پیکره نشسته از سنگ مرمر سفید مربوط به ۲۲۵۰ ق.م. توسط پوزور این شوشینک (از شاهان ایلام) به معبد این الهه اهدا شده بود.

19. Griffin

۲۰. مقاله خانم جابر انصاری با عنوان «نمادشناسی گریفین و سیر تحولات فرمی آن»، اشاره شده که اقوام دیگری مانند مارلیک، زیویه قبل از ایلامی‌ها از این نقش‌مایه استفاده کرده‌اند.

21. Sphinx

۲۲. همراه دروازه ملل، صد ستون و کاخ ملکه که به‌دست خشایارشا ساخته شده است.

۲۳. چون برای اهورامزدا در دین زرتشتی تجسد قائل نمی‌شدند، با بررسی سیر تحول تجسمی این نقش، می‌توان آن را مربوط به شاه دانست که در قالب خورشید، برکتِ زندگی مردم را تأمین می‌کرد و در گرفت و گیر جان بندگان در مقام اهورامزدا قرار داشت که حلقه قدرت از نیروهای الوهیتی دریافت کرده است.

۲۴. برگرفته از ریشه یونانی graphein

منابع و مآخذ

- آمیه، پیر. (۱۳۷۲). **تاریخ عیلام**. ترجمه شیرین بیانی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). **بینامتنیت**. ترجمه پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: مرکز.
- استم، رابرت. (۱۳۸۳). از متن تا بینامتن. **مقدمه‌ای بر نظریه فیلم**. ترجمه فرهاد ساسانی. تهران: سوره مهر. ۲۴۱-۲۲۹.
- پاتس، دانیل تی. (۱۳۸۵). **باستان‌شناسی ایلام**. ترجمه زهرا باستی، چاپ اول، تهران: سمت.
- پرادا، ایدت. (۱۳۸۳). **هنر ایران باستان**. ترجمه یوسف مجیدزاده، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- جابر انصاری، حمیده. (۱۳۸۷). نمادشناسی گریفین و سیر تحولات فرمی آن. **کتاب ماه هنر**، سال یازدهم(۱۱۸)، ۱۰۵-۹۸.
- دادور، ابوالقاسم و روزبهانی، رؤیا. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقي جانوران ترکیبي در هنر هخامنشیان و آشوریان با تأکید بر نقوش برجسته و مهرها. **نگره**، سال یازدهم(۳۹)، ۳۳-۱۷.
- دادور، ابوالقاسم. (۱۳۸۹). موقعیت اجتماعی و فرهنگی زن در تمدن ایلام. **زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)**، ۱(۴)، ۱۱۴-۹۵.
- دومیروشیجی، پی‌یر. (۱۳۷۶). از قلمرو ایلامی انشان و شوش تا قلمرو پارسی انشان. **تاریخ و باستان شناسی در**

شوش و جنوب غربی ایران. ترجمه هایده اقبال. تهران: مرکز نشر دانشگاهی و انجمن ایران‌شناسی فرانسه. ۲۰۶-۲۰۳.
- رویل، نیکلاس. (۱۳۸۸). **ژاک دریدا**. ترجمه پویا ایمانی، چاپ اول، تهران: مرکز.
- سامی، علی. (۱۳۸۹). **تمدن هخامنشی**. چاپ دوم، تهران: سمت.
- شریفی، سعیده. (۱۳۹۰). **جایگاه تمدن و فرهنگ ایلام در عصر هخامنشي**. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تاریخ (گرایش باستان). تهران، دانشگاه تهران.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۹). **فرهنگ نمادها**. ترجمه سودابه فضایلی، چاپ اول، تهران: جیحون.
- صراف، محمدرحیم. (۱۳۸۷). **نقوش برجسته ایلامی**. چاپ دوم، تهران: سمت.
- کوپر، جی. سی. (۱۳۸۰). **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**. ترجمه ملیحه کرباسیان، چاپ اول، تهران: فرشاد.
- گرشویچ، ایلیا. (۱۳۹۳). **تاریخ ایران کمبریج، قسمت اول دوره‌های ماد و هخامنشی(۲)**. ترجمه تیمور قادری، چاپ سوم، تهران: مهتاب.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۴۶). **هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی**. ترجمه عیسی بهنام، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- گیرشمن، رومن. (۱۳۸۲). **فرهنگ های هنری ایران: ماقبل تاریخ، هنر مادی، هنر هخامنشی، هنر پارتی**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: مولی.
- مجیدزاده، یوسف. (۱۳۸۶). **تاریخ و تمدن ایلام**. چاپ دوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مقتدر، رضا. (۱۳۷۹). مقدمه‌ای بر باغ ایرانی. **ایران‌نامه**، سال هجدهم(۷۰)، ۱۲۰-۱۱۵.
- ملک‌زاده، فرخ. (۱۳۴۸). تأثیر هنر هخامنشی در تاکسیلا. **باستان‌شناسی و هنر ایران**، (۲)، ۹۰ -۸۲.
- فیروزمندی، بهمن. (۱۳۸۵). پاسارگاد، نخستین کانون امپراطوری هخامنشی. **پیام باستان‌شناس**، سال سوم(۵)، ۱۰۲-۷۵.
- واندنبرگ، لویی. (۱۳۴۵). **باستان‌شناسی، ایران باستان**. ترجمه عیسی بهنام، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
- هال، جیمز. (۱۳۸۰). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب**. ترجمه رقیه بهزادی، چاپ اول، تهران: فرهنگ معاصر.
- هینتس، والتر. (۱۳۷۶). **دنیای گمشده ایلام**. ترجمه فیروز فیروزنیا، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- هیلنز، جان. (۱۳۸۲). **شناخت اساطیر ایران**. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ هشتم، تهران: چشمه.

- Allen ,L .(2005) .**The Persian Empire**. London: The British Museum Press.
- Burgin ,V .(1986) .**The End of Art Theory :Criticism and Postmodernity**. London: Macmillan Education Ltd.
- Kristeva ,J .(1984). **Revolution in Poetic Language**. New York :Columbia university press.
- Porada .E. (2012). Iranain visual Arts ,The Arts of Elamites. (www.iranchamber.com /art/articles/art_of_elamites.php.)
- Ritter ,N. (2010). Human Headed Winged Bull. (www. Religious wisesensehaft.unizh.ch/idd/prepublications/e-idd-humman-headed-winged-bull-pdf.)
- Wiesehofer, J .(2001). **Ancient Persia from 550 to 660 AD**. New York and London: L. B. Tauris Publishers.
- Zadok ,R.(1994). Elamites and Other Peoples from Iran and the Persian Gulf Region in Early Mesopotamian Sources .**Iran :Journal of the British Institute of Persian Studies**. 31(32), 31-51.
- URL 1: https://www.karnaval.ir/chogha-zanbil (access date: 2018/02/25).
- URL 2 :https//:financialtribune.co m/sites/defaulj (access date :2018/02/25).
- URL 3: https//:commons. wiki media.org/wiki/File:Knobbed_plaque_with_royal_inscription _(access date :2018/02/25).
- URL 4: https:// www. metmuseum. org/art/collection/search (access date: 2018/02/17).

- URL 5: http//:www.iranchamber.com/history/photo_albums/elamite/elamite_album.php (access date: 2018/02/08).
- URL 6: http//:www.iranchamber.com/history/photo_albums/elamite/elamite_album.php (access date: 2015/05/16).
- URL 7:http//:achaemanidrelif.com/history/photo (access date :2015/07/23).
- URL 8: http//:www.iranchamber .com/history/photo_albums/elamite/elamite_album.php (access date: 2015/05/16).
- URL 9: http//:www.bartarinha.ir/fa/news/289214 (access date :2018/02/25).
- URL 10: https//:www.akg-images.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID) (access date :2018/02/14).
- URL 11 : http//:www.bartarinha .ir/fa/news/289214) /(access date :2017/02/04).
- URL 12: https://www.secretenergy.com/illustrations/cultures/mesopotamia (access date: 2018/02/04).
- URL 13: http//:www.iranchamber. com/art/articles/art_of_achaemenids.php (access date: 2018/02/04).
- URL 14 : https//:www. art-antiquedesign.com (access date: 2018/02/12).
- URL 15 : http//:www.alamy.com/stock-photo (access date :2017/01/29).
- URL 16 : http//:www.iranchamber.com/history/photo_albums/elamite/elamite_album.php (access date: 2015/06/23).
- URL 17: www.pinterest .com.uk/pin/26824572153872154 (access date: 2018/02/24).
- URL 18 : http//:www.iranicaonline.org/articles/art-in-iran-iii-achemenian (access date: 2018/02/12).
- URL 19: http://www.beytoote.com/iran/bastani/koroush3-great2-tomb.htm (access date: 2018/06/02).
- URL 20: http://tripyar.com/iran/%D8%AE (access date: 2018/06/02).
- URL 21: http://vista.ir/content/37622) /(access date :2018/04/05).

(Motaleate Tatbighi Honar (Biannual
Vol 8. No.15 .Spring & Summer 2018

Received: 2017/09/25
Accepted: 2018/07/08

Intertextual relation in common Artistic Traditions and Motifs of Elamite and Achaemanid

Farideh Afarin*

Abstract

Achaemanid art is one of the most important periods of Iranian ancient culture. In different periods of time, it has been considered as the determiner of the Iranian identity. The art of this era has been analyzed and investigated in different ways. According to the range of the available studies and the intertextuality which is the approach of this study, the research question is that whether the Achaemanid art follows the Elamite civilization, or transgresses, imitates, absorbs, and integrates it? The purpose of the study is to make easier to follow the common artistic traditions and rituals of the old eras in different periods of time, which return the remains of the motifs, designs, and traditions back to Achaemanid era, and ignore the role of the Elamite civilization. This study uses the descriptive-comparison method and intertextuality approach to the artistic rituals, traditions and motifs, in order to find the way of oweness of Achaemanid civilization to Elamite, in comparison to other foreign and also neighboring civilizations. So, based on this division, and the intertextuality approach, the context of explaining the multiplying and the dependence of the motifs, artistic traditions, and rituals will be provided. The other purpose of this study is clarifying the way of using the intertextuality approach in the art of the ancient era, and also determining the degree of extension of this relation. As the result of this study, the Achaemenid art is introduced in different periods of time in architecture and its related arts, for example; the forms of ascending stairs, landscape gardening, rocks and petrographic traditions, and also in using the simple and hybrid animal motifs, hybrid, as developer and extender of many traditions and motifs of the Elamite art. We show that the durable motifs and traditions in Iranian art in the next periods of time should not only be owed to Achaemid era, but also to Elamite era, by strengthening the relationship between the Achaemenid and Elamite art as compared to other foreign and neighboring civilization and indigenous people.

Keywords: intertextuality,Elamite art, Achaemanid art, artistic traditions, artistic motifs.

* Assistant Professor, Art Studies Department, Faculty of Art, Semnan University, Iran.