

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 انحاء گوناگون، تعیین‌بخش هویت ایرانیان محسوب می‌شده است. هنر این دوره به‌روش‌های متفاوتی مورد واکاوی 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 نمودن 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 و امداری 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 ابتدا 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 تحکیم 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.

مقدمه

شاه انشان)، پاسارگاد و تخت جمشید را مقرر حکومت خود قرار داد. داریوش؛ دیگر شاه بزرگ هخامنشی، مقرر و پایتخت زمستانی خود را (علاوه بر گسترش تخت جمشید و پاسارگاد) بر روی بقایای تمدن کهن ایلامی در شوش بنا نهاد (گیرشمن، ۱۳۸۲: ۶۵-۵۵). 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 مأخذ 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 مورد بررسی فرمی و مضمونی قرار گرفته‌اند؛ مقاله‌هایی مانند «سیر تحول هنری نقش‌برجسته‌های صخره‌ای در ایران» از عباس رضایی نیا 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 مورد بررسی قرار می‌دهد. به‌انضمام این که 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

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 احتمالاً سیاه‌پوست بوده‌اند و زبانشان با زبان دراویدی‌های اولیه هم‌خوانی داشته است (گرشویچ، ۱۳۹۳: ۱۴-۱۱). 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: ۹۶). ایلام دارای ایالت‌های مختلف چون اوان، انشان و شوش یا سوزیانا و ایلام بوده است؛ که اوان احتمالاً 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: ۳۲۹-۲۴) را شامل می‌شده است.^۱ 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 به‌شيوه 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 گفته‌ران زادوک، احتمالاً به‌دلیل وجود تعداد قابل توجهی نام ایلامی در اور سوم III سومر، تعدد یا نفوذ ایلامی‌ها تا آنجا بسیار زیاد است (Zadok, 1994: 31). مستندات 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 ۶۴۶ ق.م. منجر به ضعف شالوده سیاسی و اقتصادی ایلام و در نتیجه تشکیل قلمرو پارسی در انشان و شوش شد (دومیروشیچی، ۱۳۷۶: ۲۰۴).

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

در باب منطق گفت‌وگویی، زمینه این مباحث را گشود (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳). این مباحث به‌طور خلاصه، به رابطه ضروری هر پاره‌گفتار با پاره‌گفتارهای دیگر اشاره داشت و بیانگر آن بود که هر متنی، محل برخورد سطوح متنی متفاوتی است (استم، ۱۳۸۳: ۲۲۹ و ۲۳۰). با بسط شرح این که «یک متن... شبکه‌ای است تفاوت‌بنیاد، بافتی از دهایی 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 به کار 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 تخطی 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 اونتاش نپیش 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

هنر هخامنشی^{۱۰} از جان بوردمن^{۱۱} ایران‌شناس می‌پردازد که در قیاس با رأی کول روت^{۱۲} 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^{۱۳} نیز با مقاله‌هایی چون «کوروش و شوش»^{۱۴} (۲۰۰۸) و نیز «پارسوماش، انشان و کوروش»^{۱۵} در کتاب «ایلام و پارس»^{۱۶} (۲۰۱۱)، بر نحوه ارتباطات این دو تمدن تأکید کرده است. مقالاتی از قبیل؛ «مطالعه تطبیقی جانوران ترکیبی در هنر هخامنشیان و آشوریان با تأکید بر نقوش برجسته و مهرها» تألیف ابوالقاسم دادور و رؤیا روزبهانی (۱۳۹۵) و کتاب «جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان» نوشته ابوالقاسم دادور و مهتاب مبینی (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 پررنگ کردن 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 دوره‌هم‌نشینی‌های 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) به نتیجه رسید. اما مهم‌تر از همه باید به تلاش‌های ژولیا کریستوا^{۱۷} در آغاز دهه ۱۹۶۰ اشاره کرد که با تلفیق نظریات فردینان دو سوسور در باب ماهیت رابطه بنیاد معنا و آرای میخائیل باختین

حالتی شبیه پلکان و با نمادی از صعود به طرف بالا و ربط با مکان مقدس، در هر دو یک رابطه هنری به وجود آورده است.^{۱۰}

آجرهای لعاب‌دار

سنت و تکنیک لعاب‌دار در دو تمدن ایلامی و هخامنشی با هم در رابطه‌اند. نه تنها تکنیک آمیزش رنگ‌ها، که نقش‌مایه‌های این کاشی‌ها نیز در برخی موارد با هم رابطه دارند. علاوه بر این که می‌دانیم معماری در ایلام میانی بسیار رشد کرد، در این دوره «با آغاز حکومت اونتاش گل (از پادشاهان ایلام میانه) در قرن سیزدهم ق.م.»، استفاده از اشیای گلی لعاب‌دار و بدل چینی اهمیت یافت» (مجیدزاده، ۱۳۸۶: 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 احتمالاً با آجرهای لعاب‌دار مربع‌شکل با یک زائده دستگیره‌مانند به رنگ آبی مایل به سبز، تزیین شده باشد (تصویر ۳). اگر این گونه باشد، شیوه تزیین لعابی ویژه ایلامی‌ها بوده و احتمالاً 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 به نام شیلهک اینشوشینک و شوتروک ناهونته پیدا شده است. این مدرک نشان می‌دهد که در قرن ۱۲ ق.م.، تحول بیشتری در تزیین کاشی‌های لعاب‌دار به وجود آمد (porada, 2012). در دوره هخامنشی، تکنیک و آمیزش رنگ‌ها بسیار مرتبط با آجرهای لعاب‌داری است که از ایلام در قرون هفتم و هشتم به دست آمده است. در آجرهای لعاب‌دار کاخ داریوش در شوش (تصویر ۴)؛ مانند نقش سربازهای جاوید و اسفنجس‌ها، با این که 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.

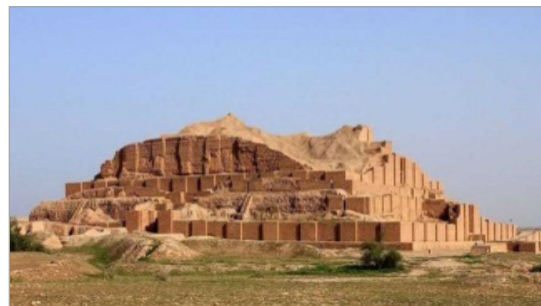
باغ‌آرایی

در اوستا باغ را به نام «پتری دائزا» به معنی محوطه محصور به کار می‌بردند. در دوران ماد به آن «وهیشتا» می‌گفتند؛ همان بهشتی که در اوستا و سنت مزدیسنی از آن یاد شده است (مقتدر، ۱۳۷۹: ۱۱۶). 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 دایدا دارد. «حداقل اسم ۱۵ پارادایسوای (ایلام پارتاس) در تبت‌ها و مهرهای مربوط به ایلام ذکر شده است که نشان می‌دهد معابد ایلامی دارای باغ‌های مقدس بوده‌اند و شرح تخریب آنها را آشور بانپیال گزارش کرده است» (Wiesehofer, 2001: 74). هم از این رو می‌توان در هنر باغ‌آرایی، به خصوص 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 به حساب 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 مورد استفاده قرار گرفته است. استروناخ آن را به‌اواخر دوره هخامنشی و یا پس از آن نسبت می‌دهد (فیروزمندی، ۱۳۸۵: ۸۳).



تصویر ۲: مقبره کوروش، پاسارگاد (URL: 2)



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

آیین‌ها در صخره و سنگ‌نگاری^{۱۱}

ادای احترام و اعطای هبه نزد پادشاه

به دلیل 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 صخره‌نگاری تشریف به درگاه شاه^{۱۲} و صفوف اعطاکنندگان هدیه و هبه و خراج است. یکی از ۴ موضوع رایج حجاری‌های ایلامی با محوریت قربانی کردن حیوانات، نیایش و حمل مجسمه خدایان یا سلاطین به معابد و بار عام خدایان است. در تمدن ایلام به منظور ایجاد مراسم آیینی و غیرمذهبی، بر روی صخره‌ها و کوه‌های مناطقی چون کورانگون و نقش رستم؛ با موضوعات بار عام و اشکفت سلمان و حاجی آباد برای ارائه چگونگی برگزاری نیایش و مراسم خانوادگی و کول فرح؛ برای نمایش قربانی کردن، نقش برجسته‌های فراوانی ایجاد شده است (صراف، 1387: 71) و ابستگی نقش برجسته‌های ایلام به مکان باز، حاکی از مقدس بودن این اماکن جهت مراسم آیینی دوره‌ای است. بر روی سنگ‌های جهت جنوب کول فرح (معملاً مربوط به دوره ایلام نو) (تصویر ۵)، صحنه بار عام مفصلی منقوش شده است. در این نقش برجسته، 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 ردیف موازی زیر هم قرار گرفته‌اند. این افراد اغلب لباس کوتاهی بر تن کرده‌اند و دست راستشان را به نشانه 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. نقش برجسته‌های

دیگری هم در تنگ نوروزی و شوش قرار دارند که صحنه بار عام را نشان می‌دهند.

در نقش برجسته 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 به نشانه 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 به صورت مشابهی تکرار می‌شوند و با برقراری توازی مفهومی با این جمله تودورف «پس از آدم هیچ شیء بی‌نام و هیچ کلام به کار نرفته‌ای وجود ندارد» (آلن، 1385: 47)، می‌توان گفت پس از آدم، هیچ سنت هنری قبلاً به کار نرفته‌ای وجود ندارد.

تخت روان و پرسپکتیو مقامی

در نقش برجسته 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 ۶). 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 به دست آمده است که مجسمه یکی از رب‌النوع‌ها بر روی تخت روانی حمل می‌شود (صراف، 1387: ۹۱). در کول فرح، نقش برجسته دیگری وجود دارد که نشان‌دهنده صحنه مراسم قربانی شش گاو کوهان‌دار است. در این تصویر، پرسپکتیو



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



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



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

نقوش برجسته هخامنشی، نقش‌مایه آتشدان و تقدس آتش، حاصل باورهای آیینی است؛ برای نمونه در نقش برجسته بار عام داریوش، دو آتشدان و نیز در بالای گوردخمه داریوش، اردشیر دوم آتشدانی بزرگ روبروی نقش برجسته 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: نقش برجسته کول فرح، احتمالاً ایلام نو
(URL: 6)



تصویر ۷: تخت شاهی، تخت جمشید (URL: 7)



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

مقامی به‌واسطه تمایز اندازه بین ۶ نفر موجود در اطراف پادشاه برجسته می‌شود. در کل، نقش برجسته‌های 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 همان جا 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 ۱۴ 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 گرچه 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 کاربرد 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 برهنگی پاها قابل‌تصور است. در تعدادی از نقش‌برجسته‌های ایلامی مانند کول فرح، در مراسم ستایش خدایان، قربانی کردن حیوانات همراه نواختن موسیقی در مقابل هانی؛ حاکم محلی (تصویر ۸) و صحنه قربانی؛ پوست‌کندن و جدا کردن سر حیوان وجود دارد. حضور کاهن روبروی آتشدان، از ملزومات اجرای مراسم آیینی است. در نقش برجسته دیگری در همین جا با همان موضوع قربانی روبروی پادشاه، حیوانات قربانی شده و آتشدانی قرار دارد. طرز طراحی آتشدان‌های ایلامی و هخامنشی در جزئیات با هم متفاوتند، اما در اشکال مثلث‌گونه سر آنها به هم 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

رفت‌وآمدهای افراد درباری و حتی شخص شاه را به شوش و تخت جمشید و این‌که داریوش بیشتر وقت خود را در شوش به سر می‌برده است، نشان می‌دهد. حتی سفیران مناطق مختلف شاهنشاهی که به مرکز سفر می‌کرده‌اند، ابتدا مجوزی برای سفر به شوش دریافت می‌نمودند. در صورت عدم حضور شاه در شوش، آنها را رهسپار تخت جمشید می‌نمودند. این اهمیت در زمان خشایارشا نیز هم‌چنان وجود داشت؛ چرا که شاه اخبار مهمی را که در بر دارنده خبر شکست‌ها و یا پیروزی‌هایش بود، به شوش مخابره می‌کرد (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، به طوری 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 نقش برجسته‌ها و مهرهای خود به دلیل ترس از نامشخص بودن نام پادشاه و نادیده گرفتن 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 سنی است که در ایلام وجود داشته و بهترین نمونه آن، زیگورات چغازمبیل است» (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۱۳۳). از چهار گوردخمه هخامنشی در نقش رستم، تنها آرامگاه داریوش دارای کتیبه است. دو سنگ‌نوشته، در دو طرف ورودی آرامگاه دیده شده است که در آن با خط میخی و به سه زبان پارسی، ایلامی و بابلی به شرح معرفی داریوش، مراکز تحت حکومت، فعالیت‌ها و



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

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

اهمیت خط و نوشته

بیشتر نقش برجسته‌ها (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 به زبان 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 نقش برجسته داریوش در بیان اسارت قوم‌های شورش‌گرا دارد. در نقش برجسته‌های اشکفت سلمان خوزستان نیز خطوط کتیبه وجود دارد. در این قسمت یک سری نقش برجسته در فضایی نیایشی دنبال هم می‌آیند. نقش برجسته 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^{۱۶} (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 نقش برجسته‌ها، 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 نقش برجسته کول فرح، خط‌نوشته علاوه بر این‌که تشخیص و قدرت خود را دارد، اما به گونه‌ای وفادار به تصویر است. علاوه بر نقش برجسته‌ها، می‌توان بر روی آثار دیگر برای نمونه بر روی پیکره برنزی اونتاش‌ناپیریشا^{۱۷}، همسر اونتاش‌گال خط‌نوشته را دید. یک چنین برنامه‌ریزی دقیقی برای ارتباط کتیبه و تصویر در حجاری‌های هخامنشی نیز دیده می‌شود. اهمیت خط و زبان ایلامی در دوره هخامنشی؛ از اختصاص اولین و مفصل‌ترین کتیبه بیستون به زبان 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، به زبان و خط ایلامی است. بر اساس این الواح، شهر شوش در زمان حکمرانی داریوش به بالاترین میزان اهمیت رسیده است. این الواح، گذشته از شرح کارگران و معماران دخیل در ساخت تخت جمشید، اکثر

توانایی‌های این پادشاه و زبردستی و مهارت او در هنرهای مختلف به یاری اهورامزدا پرداخته شده است (سامی، ۱۳۸۹: ۱۹۸-۱۹۲). کتیبه دیگر، مربوط به نقش بر جسته بیستون (تصویر ۹) است. سنگ‌نوشته بیستون نیز ثابت می‌کند، زبان ایلامی تا مدت‌ها زبان رسمی دوره هخامنشی بوده است. در این جا داریوش، پیروزی خود را بر نه پادشاه دروغین و شورشی نوشته است (پاتس، ۱۳۸۵: ۴۲۹). 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 به صورت‌های 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 حفريات مربوط به معبد اینشوشینک در ارگ شوش مربوط به اواخر هزاره دوم ق.م.، به دست آمده است. دو شیر به حالت نشسته با دمی بر پشت و آماده حرکت هستند. این دو مجسمه احتمالاً به حالت 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 ۲۴۰۰ ق.م.)، (تصویر ۱۰) حالت غالب و مغلوب همین حمله را در پلکان شرقی کاخ آپادانا (تصویر ۱۱) القا می‌کند. نقش‌مایه شیر حمله‌ور به گاو در هنر ایلامی صرفاً بر روی مهری به بلندی حدود ۴ سانتی‌متر دیده می‌شود. کاشی ایلامی از شهر سلطنتی مربوط به قرن هشتم و هفتم ق.م.، نشان‌دهنده موجودی اساطیری است که دو گول را مغلوب کرده است. آمیه در این باره می‌گوید «طریقی که گول‌های مغلوب، پنجه‌های خود را جمع کرده‌اند

تا غالب را پاره کنند، از خصوصیات بارز نقش بر جسته تخت جمشید است» (آمیه، ۱۳۷۲: ۲۰۱). گرچه از لحاظ اندازه با هم قابل قیاس نیستند، اما از نظر فرمی بسیار مشابه هم هستند. در مجسمه‌ای مربوط به الهه نروندی (الهه پیروزی)، نیز نقش مایه شیر دیده می‌شود. الهه نروندی^{۱۸} با دامنی مطابق بر روی صندلی با شش نقش بر جسته شیر قرار دارد و روی بر جستگی از قیر طبیعی با به‌کارگیری فلز سرشیری در حال غرش، اجرا شده است که از لحاظ فرم، بسیار مشابه شیرهای غران آجرهای لعاب‌دار 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 آپادانا، 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 به هم برای سرستون، چند شیر پشت به هم برای قرارگیری ظرف و نیز تلفیق این نقش‌مایه با اشیای فلزی و سفالی و ریتون‌های مختلف استفاده شده است (ملک‌زاده، ۱۳۴۸: 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: ۶۱).

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: ۶۵)، 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 ۱۱: مبارزه شیر و گاو، پلکان شرقی کاخ داریوش (URL: 11)



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

آشور و روی مهرهای استوانه‌ای ظاهر شد که با حفظ ویژگی کلی گرفته شده از مصری‌ها، فقط بال‌ها را بدان افزودند (هال، ۱۳۸۰: ۲۰). ظرف بدل چینی مربوط به ایلام میانه، به صورت مکعب مستطیل است که دو تا از وجوه آن، نقش شیر-انسان بال‌داری (تصویر ۱۴) است. در تمدن ایلام می‌توان نقش شیر-انسان را دارای رابطه با همین نقش مایه در زیورات زیویه مربوط به ۷۰۰ ق.م. و مادها دانست (واندنبرگ، ۱۳۴۵: 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 به صورت قرینه قرار دارند. در کل، نقش مایه 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؛ به طوری که آفرینش جهان را از گاو هدیشوک دانسته‌اند (هیلنز، ۱۳۸۲: ۳۱). در آثار هنری مربوط به تمدن ایلام، گاو به صورت‌های 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، ۱۳۷۶: ۱۹۴). گویا در این اثر هنری به صورت ریتمیک و دراماتیک، داستان نمادینی به تصویر درآمده است. مجسمه گاوی کوهان‌دار تقریباً به اندازه طبیعی، نیز از حفاریات منطقه چغازمبیل به دست آمده است.

۱۳۷۶: ۱۹۳). آن را با معانی خورشید، جلال خورشید، قدرت، هوشیاری و انتقام، توصیف می‌کنند (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۵۲). در دوره ایلامی کهن، عقاب-شیر حک شده روی سنگ صابون (تصویر ۱۲) به دست آمده است. از محوطه زیگورات چغازمبیل نیز عقاب-شیری با لعاب آبی‌رنگ همراه کتیبه‌ای به دست آمده است (پاتس، ۱۳۸۵: ۳۴۹). 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 نقش مایه بهره برده‌اند)، رابطه بینامتنی دارند. عقاب-شیر به صورت سر ستون و با حالت دو گانه پشت به هم در مجموعه تخت جمشید به کار رفته است. هم چنین این نقش، روی خنجر در کاخ خزانه نیز کاربرد داشته است (گیرشمن، ۱۳۴۶: ۲۴۱) و در زیوراتی 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 ۱۰۴). شیر گریفین به اشکال دیگری چون «شیر گریفین شاخ‌دار» و «شیر گریفین شاخ‌دار با دم عقرب» در نقش برجسته‌های هخامنشی دیده می‌شود. شیر گریفین شاخ‌دار با دم عقرب روی دره‌های سه طرفه کاخ تچر هخامنشی و بر روی دره‌های چهار طرفه تالار صد ستون به کار رفته است (دادور و روزبهانی، ۱۳۹۵: ۲۰). این نقش مایه از لحاظ فرمی در دو تمدن ایلام و هخامنشی، با دو بال کشیده و پرهای داخل آن، حالت منقار، چشم‌ها و گردن یال‌دار شیر (جدای از وجود شاخی که در این جا بر سر عقاب-شیر هخامنشی است)، بسیار به هم مشابهند.

شیر-انسان^{۲۱}

قدیمی‌ترین شیر با صورت انسان (اسفنکس) را از آن مصری‌ها دانسته‌اند؛ برای اولین بار در خاورمیانه در تمدن



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



تصویر ۱۳: دست‌بند با نقش گریفین، قرن ۴ و ۵ ق.م. هخامنشی، گنجینه جیحون (URL:13)



تصویر ۱۲: عقاب-شیر ایلامی، سنگ صابون (URL:12)

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 نقش برجسته‌های کول فرح با موضوع حمل مجسمه رب‌النوع (تصویر ۶)، 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 نقش برجسته پلکان شرقی آپادانا (تصویر ۱۱)، به‌صورت تزیین در سر ستون‌ها و به‌صورت دو گاو پشت‌به‌هم 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 مورد توجه بوده است.

گاو-انسان

در اساطیر ایرانی، گاو-انسانی به‌نام گوپت شاه به‌دقت از گاو آسمانی به‌نام هذبوش 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 ۲۴۰۰ 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،

قابل قیاس با گاو-انسان ایلام (با احتساب ارتفاع سر و بدن) به‌اندازه ۱۶ سانتی‌متر نیست (مجیدزاده، ۱۳۸۶: ۱۷۵)، در صورتی که 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 هخامنشی 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، ۱۳۴۶: ۲۶۱ و ۲۶۳). 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 گریبان، 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 به‌کار رفته است؛ مثلاً به‌عنوان بخشی از لیوان در حفريات تپه چغامیش، بزى به‌حالت ایستاده به‌صورت دسته‌کاربرد 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 خم‌گردیده است، «در این کاسه‌ها، سلیقه هنری انتزاع‌گرای ایلامی‌ها با سبک ناتورالیستی بابلی‌ها هم‌زمان بود» (Porada, 2012). در طرف دیگر 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)

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 ۱۷). 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 (رب النوع-ماهی) قرار گرفته است، اما پاهای این الهه بال‌دار مشخص نیست. در نقش‌های برجسته و مهرهای هخامنشی، نقش قرص بال‌داری (معروف به هورامزدا)^{۳۳} وجود دارد که در اغلب موارد؛ برای نمونه در ورودی کاخ تچر و در نقش برجسته بیستون، پاهای شاهین یا عقاب را هم دارد (تصویر ۹) و از میان گوی آن، تصویر آدمی از میان تنه به‌بالا و با حلقه‌ای در دست نشان داده شده است. در بالای گوردخمه داریوش در نقش رستم، پاهای شاهین گوی بال‌دار، حالت طوماری دارد. گرچه کوروش بعد از فتح بابل در سال ۵۳۸ ق.م. 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 یا شبیه شاهین یا عقاب است، تأثیر فرم پاهای شاهین در ظروف قیر طبیعی از دوره ایلام کهن دیده می‌شود. هر دو نقش مایه 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 ۱۸ می‌تواند علاوه بر رقم‌زدن تعیین مفهومی و با گسترش شبکه معنای منتسب به آنها، از زیر سایه هنر

تکرار شده است. از دوران ایلام کهن (دوران انسی‌ها) مربوط به هزاره دوم قبل از میلاد، از قبیری، ظرف سه پایه‌ای از قیر طبیعی با پایه‌هایی متشکل از سه بز کوهی به‌دست آمده است. قسمت قدیمی بزها، نقطه اتکای آنها به زمین به‌شمار می‌آید. جدا از ظروف، در مجسمه‌ای به‌دست آمده از شوش با روشی خلاصه‌گرایانه (تصویر ۱۶) اما دقیق، بز کوهی نشسته‌ای را با فلز نقره و طلا به‌نمایش گذاشته است. در دوره هخامنشی نیز سنت سوارکردن ظروف بر پایه‌های حیوان مانند وجود داشت. از این دوره، ظرف بزرگ سنگی در دست است که بر روی نقطه اتصال بدن 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، ۱۳۴۶: ۲۵۵). 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

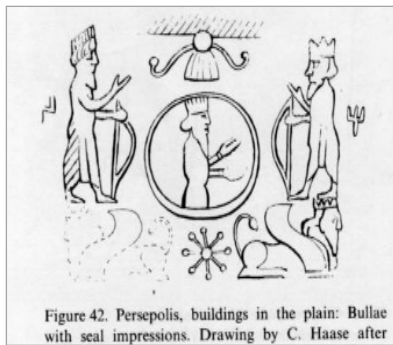
شاهین، نماد خورشید و در تمدن‌های کهن ایران وجود داشته است. روی استوانه‌ای از قیر طبیعی مربوط به ایلام



تصویر ۱۷: نقش شاهین بر سر در یک عمارت کاخ‌مانند به‌همراه مار و انسان تلفیقی، ایلام (URL:17)



تصویر ۱۶: بز کوهی، پروتو عیلامی، شوش، حدود ۳۱۰۰ تا ۲۹۰۰ ق.م. (URL:16)



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

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، فرم 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 به کار 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.

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

معماری و صخره و سنگ‌نگاری	هنر هخامنشی	هنر ایلامی
فرم‌های پله‌مقبره 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	 نقش بر جسته تخت جمشید (URL: 7)	 نقش بر جسته کول فرح، احتمالاً 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	 <p>سلسله‌مراتب تشریفاتی درباری و سلسله‌مراتب جایگاهی (URL: 7)</p>	 <p>مراسم تشریفاتی شبیه مراسم درباری هخامنشی با اهدای هبه، ایلام‌نو (URL: 16)</p>
همراهی نوشته و تصویر	 <p>نقش برجسته غلبه داریوش اول بر شورشیان، بیستون (URL: 7)</p>	 <p>همراهی نوشته و تصویر (URL: 6)</p>

(نگارنده)

جدول ۲: موتیف‌های حیوانی هنری مشترک تمدن ایلام و هخامنشی

موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های هنری	هنر هخامنشی	هنر ایلامی
نقش‌مایه شیر	 <p>ظرف سوار بر پشت حیوان شیرمانند، هخامنشی، قرن ۵ ق.م.، طلا (URL: 4)</p>	 <p>صورت شیر از فلز، بر روی قبه از قیر و برنز، قرن ۱۴ ق.م.، شوش (URL: 16)</p>
نقش‌مایه گاو	 <p>سر ستون گاو تخت جمشید (URL: 4)</p>	 <p>گاو کوهان‌دار مکشوفه از چغازمبیل (URL: 8)</p>
بز کوهی	 <p>بز بال‌دار کوهی، دسته ظرف دوره هخامنشی (URL: 13)</p>	 <p>بز کوهی، پروتو‌عیلامی، شوش، حدود ۳۱۰۰ تا ۲۹۰۰ ق.م. (URL: 16)</p>

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

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

(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. به گفته 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 به رابطه 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. به هر ترتیب باید چارچوب و فضای خاص یا نوعی تناظر منطقی برای هر ارتباطی در نظر گرفت. تحلیل انواع این روابط با متون، تفسیرها، انتقادات 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 نشان دادن و ثبت قدرت شاه، از نمونه‌های دارای مبادله است. موتیف‌های جانوری حکاکی و حجاری شده 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 به تعبیر 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 یکی پنداشتن 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 به دلیل تکرار و به وجود 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 به خصوص در تمدن ایلام به دلیل 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 معتقدند که این دو کلمه تفاوت معنایی دارند.
۱۳. احتمالاً جشن الهه پی‌نی کبر
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 نقش مایه استفاده کرده‌اند.
21. Sphinx
۲۲. همراه دروازه ملل، صد ستون و کاخ ملکه که به دست 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، برکت زندگی مردم را تأمین می‌کرد و در گرفت و گیر جان‌بندگان در مقام اهورامزدا قرار داشت که حلقه قدرت از نیروهای الوهیتی دریافت کرده است.
۲۴. برگرفته از ریشه یونانی graphein

منابع و مأخذ

- 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)، ۹۸-۱۰۵.
- دادور، ابوالقاسم و روزبهانی، رؤیا. (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی جانوران ترکیبی در هنر هخامنشیان و آشوریان با تأکید بر نقوش برجسته و مهرها. نگره، سال یازدهم (۳۹)، ۱۷-۳۳.
- دادور، ابوالقاسم. (۱۳۸۹). موقعیت اجتماعی و فرهنگی زن در تمدن ایلام. زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، ۹۵-۱۱۴، (۴) ۱.
- دومیروشیچی، پی‌یر. (۱۳۷۶). از قلمرو ایلامی نشان و شوش تا قلمرو پارسی نشان. تاریخ و باستان‌شناسی در

- شوش و جنوب غربی ایران. ترجمه هایده اقبال. تهران: مرکز نشر دانشگاهی و انجمن ایران‌شناسی فرانسه. ۲۰۳-۲۰۶.
- 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 هخامنشی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تاریخ (گرایش باستان). تهران، دانشگاه تهران.
- شوالیه، ژان و گریبان، آلن. (۱۳۷۹). فرهنگ نمادها. ترجمه سودابه فضایی، 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)، ۱۱۵-۱۲۰.
- ملک‌زاده، فرخ. (۱۳۴۸). تأثیر هنر هخامنشی در تاکسیلا. باستان‌شناسی و هنر ایران، (۲)، ۸۲-۹۰.
- فیروزمندی، بهمن. (۱۳۸۵). پاسارگاد، نخستین کانون امپراطوری هخامنشی. پیام باستان‌شناس، سال سوم (۵)، ۷۵-۱۰۲.
- 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.
- هیلنر، جان. (۱۳۸۲). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ هشتم، تهران: چشمه.
- Allen, J. 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.iraninchamber.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](http://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.com/sites/default> (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).

Archive of SID



Received: 2017/09/25

Accepted: 2018/07/08

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

Farideh Afarin*

9

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.