Journal of Iranian Studies
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 18, No. 36, winter 2020

The Reflection of Mythological Concepts in Achaemenid Jewelry Art*

Arezoo Asadi(Corresponding author) [1]
Dr. farangis Darvishi [2]

1. Introduction

jewelry art along with other arts of the Achaemenid era represent the glory of Cyrus the Great and his successors' empire. Motifs and symbols engraved on jewelry and accessories of the Achaemenid era,are actually a representation of thehistory of ancient Persian beliefs that can be summarized in the form of art of the Achaemenid era. The use of this symbolic meanings in the art of jewelry in this period was influenced by culture, religion and mythology of previous periods as well as neighboring areas. The aim of this study was to identify and study some mythological symbols and concepts that are prominent in the art of jewelry and accessories used in the Achaemenid era.

2. Methodology

This article reviews motifs engraved on artwork samples, such as bracelets, necklaces and earrings at the Museum of Great Britain, Miho, Boston and the Louvre, showed that the beliefs of that era are

*Date received: 04/05/2017 Date accepted: 13/01/2020

Email: arezoo.asadii@yahoo.com

1. Master of Archeology, Kazeroon, Fars, Iran.
2. Assistant Professor of Archeology, Kazeroon Azad University, Fars, Iran.

well reflected in the form of symbolic meanings in the art of that period, especially in Jewelry. The evidence behind this claim is numerous motifs and symbolic concepts that can be seen repetitively in the Achaemenid art, including the use of Griffin, that is a legandary creature, on bracelets or armbands, the use of Forouhar in necklaces and earrings and the representation of the god Bes on earrings.

3. Discussion

During the Achaemenid period, there was prosperity, especially in the court centers. This confirms the historical sources of ancient times and to some extent archaeological discoveries. However, there is not too many jewels form this period. The most important collections from Iran are a treasure trove inside a jug of water that was found near one of the Pasargad granges. There are also jewels in Achaemenid art. For example, in Persepolis, glazed brick frame of Susa palace, the statue of Darius in Susa and the statue of Potahotep, treasurer of Egypt under Darius I, that pictured in Iranian dress. The statue is now held at the Brooklyn museum.

Through excellent quality inlaid glittering ornamentation, the feature of Achaemenid jewelry is characterized. In this style, jewels are all decorated in different colors with pieces of precious stones, glass, ceramics and maybe enamel (Koch, 2008, 255-256).

The period of glamorous ornamentation in Achaemenid jewelry is seen in bracelets, earrings, necklaces and array of dresses (Curtis & Talis, 2012, 130).

The bracelets are usually with the animal's head at the end, that were very common during the Achaemenid era (Curtis & Talis, 2012, 130). A beautiful example of these bracelets is Karlsruhe, Germany. In this bracelet two lions are devouring two rams, still having their heads out of the mouths of the lions (Koch, 2008, 256-257). Of the finest examples of necklaces of this period, some of which are multidisciplinary, five were found from the coffin buried in Susa. The

most usable gold necklaces, with gems of turquoise and azure stones were decorated, while other simple gold necklaces were lemon shaped (Curtis & Talis, 2012, 131). According to Persepolis motifs, it is clear that the necklace was only for the king and the elders unlike the bracelets (Mousavi, 2011, 169).

The most prominent from of Achaemenid earring is an annulated surface which do not produce the complete circle (Curtis & Talis, 2012, p. 131-132). Another type of earrings that is very rare and beautiful in the Achaemenid era have horse-shaped hinge, and were used in the ceremonies. These earrings are from treasures of Russian Akalgori and are unique (Culican, 2006, 137).

Griffin is an animal that usually has an eagle's head and sometimes a crown and a lion's body and a wing and sometimes a claw. Griffin species in the Middle East may have appeared during massive migration from the Northeast in the first half of the second millennium. Crowned eagle species became common in Mesopotamia and Syria in the 14th and 13th centuries BC (Hall, 2001, 64-65).

Mousavi says, "The whole composition of animals in art has a long history". In Persepolis and in the battle scene between the king and the legendary animal, we find a greater combination but this composition, known as Griffin, is a pure Elamite art, which was accepted even in Egypt.

Achaemenid Griffins of great size were used for capital of column. The Achaemenid Griffins during this period were mostly in stylized form and were abstracted (Jaberansari, 2008, 100-104).

By the middle of the 19th century, western scholars firmly believed that in Achaemenid art, the representation of the winged circle, commonly seen in the upper torso of a dressed man, same as an Achaemenid king, was a symbol of Ahuramazda, the greatest god of Iranians. This background was taken from the land of Assyria, and the symbol of Assyria represented the great god of the Assyrians, in Iran

too, this symbol should be the emblem of Ahuramazda, Assyrian Iranian counterpart (Shahbazi, 2012, 15). On the other hand, Iranian researchers, also had a hard time believing winged circle, represents Forouhar (in Avesta: Fravashi, and in modern Persian: Frohar) which is usually the same as the species peer and like the human spirit and the angel has been his guardian. It has long been known that the origin of the winged circle in the land of Egypt goes back to the third millennium (Shahbazi, 2012,15-17). This role was probably transferred to the Achaemenids through Assyria and then the Medes (Raff, 1994, 183).

The policy of religious freedom pursued by the Achaemenids is well known in the socio-political history of the ancient world. If we see that the Achaemenids kings usually respected the great gods like Murdoch, Bell or Amun and that they even announced themselves messengers, it was more political, but the role of the god Bes may be an exception. Of the Egyptian gods, only Bes was widely accepted throughout the ancient Middle East. The Achaemenids were probably influenced by this general acceptance that used the role of this god in their artwork (Mousavi, 2011, 283-284).

4. Conclusion

The Achaemenids entered the realm of history as the adjacent lands with ancient civilizations and historical background in political, social, cultural and civilization terms. The Achaemenid contact with ancient civilizations in the form of conquest of these lands required them to take advantage of the culture and civilization of the advanced nations to make up for the gap. Thus, cultural, artistic and mythological themes were brought to the art and the Achaemenids became indebted to its civilized nations. Inspired by these artistic elements, subsidiary tribes and neighboring civilizations combine and integrate with their indigenous art to create beautiful and unique works of art. In the Achaemenid era special attention was paid to the

uniformity of the motifs, and this pattern of construction was applied to all art centers. The Achaemenid period has a large geographical distribution and the influence of indigenous and subsidiary tribes on the Achaemenid metal works is quite evident. The existence of mythical motifs and concepts illustrates this claim that can never doubt the myth and its widespread use in ancient peoples' lives, because myth has always been the answer to unanswered questions and this made the myth important in the daily lives of the ancient people. The Achaemenids were no exception. Witnesses this claim to the symbolic motifs and concepts that are often seen in Achaemenid artworks. In the Achaemenid art of jewelry, despite the fact that the number and range of Achaemenid jewelry is limited. This themes is clearly visible on remaining jewelry such as bracelets, necklaces and earrings. For example, during the Achaemenid era, bracelets were commonly worn with animal heads at the bottom.

However, the influence of the cultural elements, myths, religion of the earlier tribes and neighboring civilizations on the formation of this context should not be overlooked.

Keywords: Jewelry art, Achaemenid, Mythological motifs, Symbols, Jewelries

References [**In Persian**]:

- Chevalier, J., & Gheerbran, A. (2012). *Mythes, reves, coutumes*.Tehran: Jeihoon
- Culican, W. (2006). *Archaeology and art history in the Median and Persian periods*. Tehran: Pazineh
- Curtis, J., & Tallis, N. (2013). *Forgotten empire: the world of ancient Persia*. Tehran: Ameh
- Dadvar, A., & Mobini, M. (2009). *Composite beasts in ancient Iranian art*. Tehran: Alzahra

- Gheibi, M. (2012). *3500 years history of Persian jewellery*. Tehran, Hirman
- Hall, J. (2001). *Illustrated dictionary of symbols in eastern and western art*. Tehran: Farhang-e Moaser
- Jaberansari, H. (2008). Symbolism of Griffin and evolution of its form in pre-Islamic art. *Mah Honar*, 118, 98-105.
- Khazaee, M., & Safdarian, Sh. (2007). Investigating the evolution of art decorative arrays of ancient Iran from the Medes to the Sasanian end. *Modares honar*, 2, 37-50
- Koch, H. (2008). From Darius. Tehran: Karang
- Mousavi, M. (2011). *A look at the Achaemenid art background*. Shiraz: Rakhshid
- Pope, A. (2008). *A survey of Persian art from prehistoric times to the present*. Tehran.
- Roaf, M. (1994). *Sculptures and sculptors at Perspolis*. Tehran: Scientific and Cultural.
- Shapourshahbazi, A. (2012). *An Achaemenid symbol*. Tehran: Nashr o pazhouhesh

مجلّهٔ مطالعات ایرانی
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال هجدهم، شمارهٔ سی و ششم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

بازتاب مفاهیم اساطیری در هنر جواهرسازی دورهٔ هخامنشیان *

آرزو اسدی(نویسنده مسئول)[۱]
دکتر فرنگیس درویشی[۲]

چکیده

هنر جواهرسازی در کنار هنرهای دیگر دوره هخامنشیان نمایانگر شکوه و عظمت امپراطوری کورش کبیر و جانشینانش بود. نقوش و نمادهای منقور بر جواهرات و زیورآلات دورهٔ هخامنشیان، در واقع نموداری از پیشینهٔ باورها و اعتقادات کهن ایران باستان است که در قالب هنر عصر هخامنشیان خلاصه می شود. کاربرد این مفاهیم نمادین در هنر جواهرسازی این دوره، متأثّر از عناصر فرهنگی، دین، مذهب و اساطیر ادوار قبل و نیز تأثیرپذیری از مناطق همجوار امپراطوری هخامنشیان است. هدف از این پژوهش شناخت و مطالعهٔ برخی از نمادها و مفاهیم اساطیری است که به صورت برجسته در هنر جواهرسازی و زیورالات دورهٔ هخامنشی به کار رفته‌است. در این مقاله با بررسی نقوش منقور بر نمونه‌هایی از این آثار مانند دست‌بندها، گردن‌بندها و گوشواره‌ها در موزه بریتانیا، مهیو، بوستون و لوور، مشخص گردید که بازتاب باورها و اعتقادات در قالب مفاهیم نمادین در هنر آن دوره، به‌ویژه هنر جواهرسازی به روشنی دیده می شود. شاهد این ادعا نقوش و مفاهیم نمادینی است که به کرّات در آثار هنری هخامنشیان می‌توان دید؛ از جمله استفاده از شیر- دال(گریفین) که یک موجود ترکیبی است در دستبند یا بازوبند، نمایش فروهر در قالب گردنبند و همچنین استفاده از خدای بس در گوشواره و آویزهای تزئینی است.

واژه‌های کلیدی: هنر جواهرسازی، هخامنشیان، نقوش اساطیری، نمادها، زیورآلات.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۲/۱۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۲۳
نشانی پست الکترونیک نویسندهٔ مسئول: arezoo.asadii@yahoo.com

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد باستان شناسی، واحد کازرون، فارس، ایران.
۲. عضو هیأت علمی گروه باستان شناسی دانشگاه آزاد کازرون، فارس، ایران.

۱. مقدّمه

بازنمایی زندگی جانوری و اساطیری یکی از نخستین و نیز جالب‌ترین نمونه‌های بیان تمایلات زیبایی‌شناختی انسان بوده که بدون شک نه تنها علایق جادویی و آیینی مایهٔ انگیزش و تداوم آن در طول زمان بوده، بلکه، همچنان که از کنده‌کاری‌های روی استخوان از دورهٔ دیرینه‌سنگی یا در دیوارنگاره‌های غارهای آلتامیرا پیداست، شور و آزادگی،که روح هنر را متجلّی می‌سازد، نیز در آفرینش آن در کار بوده است. در ایران نیز، به همان علل و اسباب، زندگی جانوران، از آغاز، توجه مردمانی را که فطرتاً از مهارت دست و دقّت نظر و رقّت تخیّل برخوردار بودند، به سوی خود جلب کرد و اشتیاقشان را به بازنمایی جانوران برانگیخت.

نیازمندی‌های آیینی، احتمالاً، در تکوین حالات اندامی جانوران و همراه با آن، نیرومندی باورهای جادویی، سبب تکثیر و گسترش آن نقش‌های نمادین و اساطیری بوده است؛ لکن به هر صورت روح هنر، شکست‌ناپذیر و فراگیر، در نهاد آن آثار نهفته است؛ به‌طوری‌که انگیزهٔ نخستین، هرچه باشد، تبعات آن برخوردار از چنان ویژگی‌های شگرفی بوده که قاعدتاً باید از همان ابتدا ارزشی نهادین کسب کرده باشد. بدین منوال، هنر جانورنگاری به وجود آمد و با گذر سده‌ها صورت اشتغال ذهنی مداومی به خود گرفت که با اشتیاق تزلزل‌ناپذیر بر کامیابی‌های درخشان در انواع آفرینندگی هنری در سراسر درازا و پهنای ایران پی گرفته شد.

جانورانی که به تصویر در می‌آمدند، عبارت بودند از: شیر، پلنگ و گربهٔ وحشی که مردمان ابتدایی را به وحشت می‌انداختند و دیگر بز کوهی، قوچ کوهی، غزال و انواع گاوسانان، که اهلی و مایهٔ دلگرمی بودند و نیز عقاب و پرندگان؛ گویی که این‌همه جانور برای طبع جانورپسند تسکین‌ناپذیرشان بسنده نبود و به ابداع انواع جانوران ترکیبی دست می زدند و به تناسب حال، خوی سخت‌گیری و خشم‌ورزی یا نرم‌خویی به آنها می‌بخشیدند.

به مرور زمان هنر در هر دوره با باورها، آیین و مذهب ترکیب و تلفیق می‌شود و نقوش اساطیری به هنر راه پیدا می‌کند(پوپ، ۳۷۹:۱۳۸۷). نقوش اساطیری و نمادین در دورهٔ هخامنشی بخش عمده ی از هنر این دوره را دربرمی‌گیرد که به اشکال مختلف در نقوش برجسته‌ها، مهرها و فلزکاری این دوره ظاهر می‌شود. هخامنشیان در حالی قدم به عرصه تاریخ نهادند که سرزمین‌های مجاور دارای تمدن‌های کهنی بودند و جوامع مذکور به لحاظ سیاسی، اجتماعی و فرهنگ و تمدن دارای سابقه تاریخی بودند. تماس و آشنایی هخامنشیان با تمدن‌های کهن در قالب فتح سرزمینهای مذکور ایجاب نمود، تا آنها برای جبران خلأهای موجود از فرهنگ و تمدن ملل پیشرفته بهره گیرند؛ بدین ترتیب عناصر

فرهنگی، هنری و مضامین اساطیری به هنر این دوره راه پیدا کرد و هخامنشیان وامدار ملل متمدّن آن روزگار گردید و با الهام از این عناصر هنری، اقوام تابعه و تمدن‌های هم‌جوار و ترکیب و تلفیق آن با هنر بومی خود به خلق آثار هنری زیبا و منحصربه‌فردی دست یافتند. در عصر هخامنشیان به یک‌دستی و برابربودن نقوش توجّه خاصی می‌شده و این الگوی ساخت در تمام مراکز هنری اجرا می‌شده‌است(خزائی و صفدریان، ۱۳۸۶: ۴۱- ۴۳). آثار دورهٔ هخامنشی با پراکندگی جغرافیایی زیادی روبرو است و تأثیر اقوام بومی و تابعه در آثار فلزکاری هخامنشیان کاملاً مشهود است. ایلام در گروه هنرهای اقوام بومی‌قرار دارد که تأثیرات کلی بر هنر هخامنشیان داشته‌است. دلبستگی ایلامیان به هنر نمادین سبب ایجاد آثاری شده که دارای ویژگی های هنر ایلامی می‌باشد.

فراوانی نقوش جانوران(در برابر نقوش انسانی) و به‌ویژه موجودات افسانه‌ای و خیال‌انگیز، که بسیاری از آنها را باید جزء نوآوری‌های ایلامی‌دانست، بخش تاریک و شگفت‌انگیز این هنر را کمی روشن می‌سازد (موسوی، ۱۳۹۰:۱۸-۱۹). روایات مربوط به جانوران در اساطیر جهان باستان و اعصار متاخر فراوان‌اند. بسیاری از جانوران و گیاهان در قبایل از تقدّس برخوردارند و نقش توتمی ایفامی‌کنند؛ حتی ایزدان حیوانی و گیاهی نیز در این گروه از اساطیر به‌چشم‌می‌خورد.گیاه و جانور جلوه‌ای از قداستند و در جادوی زمان، شکار، کشاورزی نقش مهمی به‌عهده‌دارند. بدون تردید توتم‌پرستی مانند سایر عبادات مذهبی، نتیجهٔ ترس یا امید به کمک خدایان بوده است؛ زیرا انسان‌ها از نیرومندی جانوران می‌ترسیده و یا از ارواح حیوانات و ارواح مخفی در نباتات نگران بوده‌اند، تا اینکه بتدریج خدایان حیوانی تبدیل به خدایان انسانی شدند؛ اما مشخّصات روحی و بعضی از ویژگی‌های جسمی‌آنها در خدایان انسانی مشهود است.

اغلب خدایان بابلی و مصری صورت انسان و بدن حیوان داشته‌اند، این موضوع انتقال از مرحلهٔ حیوانی را به مرحلهٔ انسانی نشان می‌دهد. نقش‌مایهٔ موجودات تخیّلی و نیمه‌خدایی در ایلام و بین‌النهرین بسیار رایج بود. در دوران اوّلیه تمدن ایلام، این موجودات فوق طبیعی ترکیب غریبی داشتند؛ نیمه انسان- نیمه نبات، نیمه انسان- نیمه مار، نیمه انسان – نیمه بز و غیره. این ترکیب‌ها در بین النهرین نیز متداول بوده است، اما ظاهراً ایلامی‌ها حس تخیّل قوی‌تری داشتند. ایلامی‌ها موجود تخیّلی گریفین(شیر- دال) را به عنوان محافظ معابد ابداع کردند که برای سومری‌ها ناشناخته بود. در مدخل پرستشگاه ایلامی، تندیس‌های شیر و گاو یا گریفین‌هایی قرار می‌گرفت(دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۱۶- ۲۰).

هدف از این مقاله بررسی تعدادی از اساطیر و مفاهیم نمادین شاخص در هنر جواهرسازی دورهٔ هخامنشیان بوده که بخشی از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، تحت عنوان بازتاب مفاهیم اساطیری در هنر فلزکاری هخامنشی است. در اینجا ابتدا به صورت

مختصر به هنر جواهرسازی در دورهٔ هخامنشیان اشاره خواهیم کرد، سپس به معرفی چند نمونه از جواهرات و زیورآلات برجسته دورهٔ هخامنشیان، که شامل مضامین اساطیری و نمادین می‌باشد، می‌پردازیم و این آثار را براساس نقوش اساطیری مورد بررسی قرار خواهیم داد.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

اندیشهٔ انسان طی تاریخ همواره در مقابل ناشناخته‌هایی همچون آفرینش، مرگ و قدرت‌های عظیم طبیعی قرار گرفته و در بستر نیاز به درک هرآنچه خارج از توانایی و دسترس بوده، خدایان و اسطوره‌های قدرتمند پا به عرصه ذهن نهاده و کنترل نیروهای هستی‌بخش یا اهریمن را در دست گرفته‌اند. با تشکیل حکومت هخامنشی، هنر فلزکاری تحوّل یافت و جایگاه ویژه‌ای در صنعت این دوران پیدا کرد. در این عصر فرهنگ، فرهنگی تلفیقی و تمدّن آن به صورت ترکیبی است. هنر این دوره متأثّر از هنرهای کلده، آشور، مصر، آسیای صغیر و یونان و مردمان بومی ساکن نجد ایران بوده‌است. در این دوره اسطوره و نمادگرایی پیچیده‌ای خلق شد که ایدئولوژی پادشاهی و خداشناسی جدیدی را با یکدیگر درهم آمیخته‌است. نمادها، تجلّی ایده‌آل‌ها- حقایق و ارزش‌های مطلق انسانی یک دوره و یا یک قوم از جوامع بشری و اسطوره‌ها، انگیزه‌ای برای پیدایش نمادها می‌باشند و این‌گونه است که دو مقولهٔ نماد و اسطوره‌ها در دورهٔ هخامنشی در کنار هم معنی پیدا می‌کنند. تصاویر اسطوره‌هایی که از این دوره باقی مانده‌اند با روند تکاملی تفکّر انسان در حوزه ادیان- اسطوره‌شناسی و جهان‌شناسی همسو بوده است. عناصر نمادین و رمزگونه دورهٔ هخامنشی نمودار فرهنگ این دوره است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

تاریخچهٔ اسطوره‌شناسی در ایران با تاریخ هفتاد سال مردم‌شناسی در ایران گره خورده و نخستین پژوهش‌های اسطوره‌شناختی و پژوهش در افسانه‌ها از اوایل سدهٔ چهاردهم هجری شمسی آغاز گردیده است. ابراهیم پورداوود، مهرداد بهار، ابوالقاسم اسماعیل‌پور، جلال ستاری، ژاله آموزگار و شاپور شهبازی در این عرصه تلاش بی‌وقفه‌ای داشته‌اند.آرتور پوپ و فیلیس اکرمن و جان سیمپسون، آثار فلزکاری هخامنشی بررسی کرده‌اند. باربارا آرمبروستر، کورتیس و اوزگان نیز در مقالات مختلفی به معرفی گنجینه‌های فلزی به‌دست آمده از مناطق مختلف آسیای صغیر، قفقاز و...پرداخته‌اند. محمدتقی احسانی در کتاب *هفت هزار سال هنر فلزکاری در ایران* به بررسی آثار فلزی در ادوار مختلف پرداخته و گانتر و پل جت در کتاب فلزکاری در دوران هخامنشی، اشکانی و ساسانی اطلاعاتی از دیدگاه تاریخ و فنون تزئینی به‌کاررفته بر آثار فلزکاری را عرضه می‌نمایند. مهرآسا غیبی در کتابی تحت عنوان *۳۵۰۰۰ سال تاریخ زیورآلات اقوام ایرانی*، به بررسی جواهرات

ادوار مختلف پرداخته است. به غیر از این موارد مطالعات زیادی در حوزهٔ جواهرسازی هخامنشیان صورت نگرفته و به صورت پراکنده در کتب و منابع به آن اشاره شده‌است.

۱-۳. ضرورت و اهمیّت پژوهش

از آنجایی که در منابع فارسی و لاتین در مورد مفاهیم اساطیری در هنر جواهرسازی هخامنشیان اشاره نشده و همچنین کتاب جامع و تخصصی در این باره موجود نیست، در این پژوهش سعی بر آن است به بررسی این نقوش در هنر جواهرسازی هخامنشیان به صورت اجمالی اشاره نماییم.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. هنر جواهرسازی در دورهٔ هخامنشیان

در طول دوران حکومت هخامنشیان ثروت و رونق فراوانی، به‌ویژه در مراکز درباری وجود داشت. مؤیّد این امر، منابع تاریخی عهد باستان و تا حدی کشفیات باستان‌شناسی است؛ هرچند که جواهرات چندانی از این دوره بر جای نمانده است. مهم‌ترین مجموعه‌های به دست آمده از ایران، گنجینهٔ داخل یک تنگ آب که در نزدیکی یکی از کوشک‌های پاسارگاد یافت شده، جواهرات همراه اسکلتی در یک تابوت برنزی در شوش و قسمتی از گنجینه ی جیحون هستند. اکنون به این فهرست می‌باید جواهرات معروف به «گنجینه ی اردبیل» در موزهٔ میهوی ژاپن را اضافه کنیم، اما همچون سایر نمونه‌های جواهرات اخیر هخامنشی، این یافته‌ها هم تماماً فاقد گزارش رسمی کشف هستند.

در مناطق دورتر، در گرجستان و از گنجینهٔ لیدیا در ترکیه غربی نمونه‌های بی نظیری از جواهرات هخامنشی یافت شده‌است؛ همچنین در هنر هخامنشی هم نمودهایی از جواهرات وجود دارد؛ برای مثال در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید، آجرهای لعاب‌دار قاب‌بندهای کاخ شوش، مجسمهٔ داریوش در شوش و تندیس پتاهوتپ (Petahhotep)، خزانه‌دار مصر در زمان داریوش اول، که در لباس ایرانی تصویر شده‌است. این مجسمه هم اکنون در موزهٔ بروکلین نگه داری می‌شود. به رغم این واقعیت که تعداد و گستره ی جواهرات هخامنشی محدود است، مجموعه‌های موجود شامل برخی نمونه‌های باشکوه‌اند؛ از این رو راجر موری می‌توانست بنویسد:«برخی از چشم‌گیرترین نمونه‌های این دست‌ساخته‌ها، کارهای دستی استادکارانی است که از سوی شاهان هخامنشی و دربارهایشان به کار گرفته می‌شدند و در میان جواهراتی که آنها ساخته‌اند، یافت می‌شود.» (کرتیس- تالیس، ۱۳۹۲:۱۳۰).

جواهرات هخامنشی از طریق کیفیت عالی تزئینات پرزرق‌وبرق مرصّع که خصیصهٔ این دوره است، مشخص می‌شوند. در این سبک جواهرات مختلف با قطعاتی از سنگ‌های قیمتی، آبگینه، سرامیک(شیشه ای) و شاید مینا همه به رنگ‌های گوناگون تزئین می‌شدند.

این قطعات در داخل تورفتگی‌های روی سطح قطعهٔ طلا ، کار گذاشته شده و به وسیلهٔ سینابار(سولفات جیوه که به طور طبیعی در ایران یافت می‌شود)یا قیر در جای خود ثابت می‌شدند. ما به واسطهٔ کتیبهٔ پی بنای کاخ داریوش در شوش می‌دانیم که حداقل بخشی از طلای مورد استفاده در این دوره از بلخ(در شمال افغانستان)تأمین می‌شد.

این طور تصوّر می‌شد که سنّت میناکاری مشبّک پرزرق‌وبرق در جواهرات از مصر به ایران عهد هخامنشیان منتقل شده است؛ یعنی جایی که سنّت ساخت جواهرات پرزرق‌وبرق به دوران پادشاهی‌های میانی هزارهٔ دوم ق. م باز می‌گردد. این دیدگاه با این واقعیّت تأیید می‌شود که داریوش در کتیبهٔ پی بنای کاخ شوش می‌گوید:«طلاکارانی که طلا[یعنی طلاکاری‌های کاخ] را ساختند، مادی و مصری بودند... »نقش این زرگران در ساخت بنای کاخ روشن نیست، اما آنان به طور حتم استادکاران صنعتگری بودند که احتمالاً ساخت جواهرات را نیز بر عهده داشتند.

به هر حال، مقبرهٔ ملکه‌های آشوری مکشوفه در نمرود، دارای قسمت‌های ممتاز متعدّدی از جواهرکاری‌های رنگین و پرزرق‌وبرق است. این امر نشان می‌دهد که صنعت مزبور پیش از آن در شرق میانه باستان در سده‌های نهم و هشتم ق. م به وجود آمده و توانسته بود به آسانی از آشور به ایران عهد هخامنشیان برسد(کرتیس- تالیس، ۱۳۹۲:۱۳۰). با تکیه بر ایرانی‌های بلندپایه‌ای که در نگاره‌های تخت جمشید به تصویر کشیده‌شده‌اند، می‌توانیم ارزیابی خوبی از زیورآلات آن دوره داشته باشیم. در این نگاره‌ها مردها گردن‌بندی ضخیم، ساده ساخت و یا تاب‌دار، بر گردن دارند. در کاخ داریوش زنجیرهای ساخته‌شده از فلز قیمتی در نگاره‌ها نصب شده بود(کخ، ۱۳۸۷:۲۵۵-۲۵۶).

۲-۲. زیورآلات

دورهٔ کاربرد تزئینات پرزرق‌وبرق در جواهرسازی هخامنشیان در دست‌بندها، گوشواره‌ها، سینه‌ریزها، گردن‌بندها و آرایه‌های لباس‌ها به چشم می‌خورد(ر.ک: کرتیس و تالیس، ۱۳۹۲:۱۳۰). در اینجا به شرح هر یک پرداخته می‌شود.

۲-۲-۱. دست‌بندها

دست‌بندها، معمولاً با سر حیوان در انتهای آن، در طول دوران حکومت هخامنشیان رواج بسیار داشتند(کرتیس و تالیس، ۱۹۲:۱۳۰). قالب یک چنین دست‌بندی از خزانهٔ تخت جمشید به دست آمده‌است. نمونهٔ زیبایی از این دست‌بندها در کارلسروهٔ آلمان حفظ می‌شود. در این دست‌بند، دو شیر در حال بلعیدن دو قوچ‌اند، که هنوز سرهای‌شان از دهان شیرها بیرون زده‌است؛ همچنین تمام بدن حیوان در برخی دست‌بندهایی از این دست به کار گرفته‌می‌شد. نمونهٔ خوبی از این حالت در میان اشیای گنجینهٔ جیحون در لندن موجود است. در این نمونه دست‌بند از دو پرندهٔ شکاری، که در اصل جواهرنشان بوده‌اند، تشکیل

شده و بدن آنها دور دست‌بند چرخیده است. این دست‌بند فقط به وسیلهٔ بلندپایگان ایرانی استفاده نمی‌شد، حتی سربازهای نگهبان نگاره‌های آجر لعاب دار در شوش، تا جایی که قابل تشخیص است، دست‌بند طلا بر دست دارند. از گور زنی از دورهٔ هخامنشیان در شوش زیورآلات پرارزش زیادی، از جمله دست‌بندهای معمولی با سرشیر به دست آمده است (کخ، ۱۳۸۷:۲۵۶-۲۵۷).

دست بند و گردنبندهایی که پارسیان در نقوش تخت جمشید با خود دارند، سده‌ها پیش از آن‌ها نیز مورد استفاده ملت‌های دیگر بوده‌است و احتمالاً مادی و پارسیان هر دو تحت تأثیر تمدن‌های دیگر بوده‌اند. نمونه‌هایی که از آسیای غربی به دست آمده‌اند، با بازوبندهای هخامنشی تفاوت چندانی ندارند. بسیاری از شاهان آشوری در اوایل هزارهٔ اول ق. م نیز از همین بازوبندهایی که سر آن به شکل سر یا تنه حیوان بود استفاده می‌کردند. سناخریب پادشاه آشور در سده هفتم ق. م نیز در بیان ویژگی‌های سپاهیان پادشاه ایلام(هومبان- نیمنا) می‌گوید:«حلقه‌های سنگین از طلای درخشان بر مچ‌های خود دارند». اما سازندگان مفرغ‌های لرستان نیز از دیرباز به ساخت این اشیاء تزیینی حتی از اواسط هزاره دوم ق. م، روی آورده بودند. نمونه‌های کهن‌تر و البته بسیار همانند با شیوهٔ هنری هخامنشیان را نیز می‌توان از یافته‌های زیویه در شمال غرب ایران سراغ گرفت(موسوی، ۱۳۹۰:۱۶۹-۱۷۰).

در مجسمهٔ شوش نیز داریوش دست‌بندی به دست دارد که با دو سر گوساله تزیین شده است. همچنین تندیس پتاهوتپ، گنجینهٔ مصر در دوره ی داریوش، که امروزه در موزه بروکلین است، به سبک ایرانیان دست‌بند، گردن‌بند و سینه‌ریز دارد. دست‌بندهای طلا با سر بز کوهی در قسمت انتهایی و مکشوفه از پاسارگاد جزو نمونه‌های پر کار جواهرات است که با ملیله‌کاری‌های دانه‌دانه زینت داده شده‌اند.

در گنجینهٔ جیحون، قسمت‌های انتهایی دست‌بندها با سرهای شیر، شیر- دال، قوچ، بز، مرغابی، بز بال‌دار و پروتوم (سر حیوان با نیم تنه انسان)کار شده‌اند. این دست‌بندها به یک سنّت شرق نزدیک دیرپا تعلّق دارند، ولی ویژگی جدید در این دوره کاربرد گستردهٔ کارهای جواهرنشان پرزرق‌وبرق است. بسیاری از دست‌بندها تورفتگی‌ای برای کار گذاشتن جواهرات درست در پشت سرهای حیوانات، غالباً به منظور خلق جلوه‌های خاصی همچون یال یک شیر، دارند. بهترین نمونه‌های دست‌بندهای جواهرنشان مربوط به گنجینه جیحون است. این دست‌بندها با سرهای شیر- دال در انتها کار شده و به صورتی اصیل با سنگ‌های قیمتی رنگارنگ، آبگینه و سرامیک تزئین شده‌اند. دو دست‌بند دیگر در گنجینه جیحون، با سر بز بال‌دار و گاو نر تزئین شده‌اند(کرتیس- تالیس، ۱۳۹۲:۱۳۰).

گزنفون در آناباسیس می‌گوید: دست بندها جزو هدایایی بودند که در میان ایرانیان ارزش زیادی داشتند. ارزش بالای دست‌بندها با این واقعیت مشخص می‌شود که در نقوش آپادانا در تخت جمشید، دست‌بندهایی با سرهای بزرگ حیوانات در حال تقدیم به شاه از سوی چهار گروه از نمایندگان اقوام مختلف نمایش داده شده‌اند. این نمایندگان از گروه اول مادی، گروه ششم لیدیایی، گروه یازدهم سکایی‌های تیزخود و گروه هفدهم سغدیانی‌ها هستند. در یک مورد(نمایندگان گروه ششم) انتهای دست‌بندها به شکل گریفین‌های بال‌دار و قابل مقایسه با النگوهای گنجینهٔ جیحون هستند (کرتیس- تالیس، ۱۳۹۲:۱۳۱). یکی از بهترین دست‌بندهایی به‌دست‌آمده مربوط به گنجینهٔ جیحون است که دو سر آن به شکل سر و تنه دو شیر- دال درآمده و در بین اندام‌هایش نیز فرورفتگی‌هایی برای نشاندن سنگ یا گوهرهای قیمتی ایجاد کرده‌اند. در چنین نوع تزئینی که پیشینه‌ای کهن دارد به احتمال زیاد متأثر از هنر مصر بوده است (موسوی، ۱۳۹۰:۱۷۱). در موزهٔ میهو(Mihoo) ژاپن دو دستبند، یکی با پایانهٔ دو سر مرغابی، و دیگری با پایانهٔ دو سر پرنده که پشت به پشت هم هستند وجود دارد(غیبی، ۱۳۹۱:۱۹۱).

۲-۲-۲. گردن بندها

عالی‌ترین نمونهٔ گردن‌بندهای این دوره، که بعضی از آنها چند رشته‌ای هستند؛ از تابوتی مدفون در شوش، جایی که حداقل پنج گردن‌بند در آنجا یافت‌شده، به دست آمده‌اند. پرکارترین گردن‌بندهای طلا با نگین‌هایی از سنگ‌های فیروزه و لاجورد تزئین شده‌اند، در حالی که سایر گردن‌بندهای سادهٔ طلا لیموی شکل‌اند. در گنجینهٔ جیحون گردن‌آویزهایی وجود دارد به شکل حلقه‌هایی که دو الی سه بار مانند فنر به دور خود پیچ خورده‌اند و قسمت انتهای آن به شکل سر شیر، بز یا قوچ است. آنها دارای تزئیناتی شیاردار نیز هستند. یک نمونهٔ چشم‌گیر از این گردن‌آویزها که در انتهای آن سرشیر دارد از شوش پیدا شده است.

داریوش سوم در نقاشی موزائیک اسکندر در پمپئی یک گردن‌آویزی به گردن دارد که انتهای آن سر حیوانی است؛ همچنین تندیس پتاهوتپ گردن‌آویزی دارد که انتهای آن به شکل بزهای کوهی دراز کشیده‌است(کرتیس، تالیس، ۱۳۹۲:۱۳۱). با توجه به نقوش تخت جمشید، مشخص است که گردن‌بند یا طوق، تنها ویژه شاه و بزرگان است بر خلاف دست‌بندها. استفاده از چنین طوق‌هایی رواج کمتری داشته‌است؛ حتی شاهان آشور نیز معمولاً گردن‌بند بسته‌اند نه طوق.

به طور کلی رواج طوق بیش‌تر در همان اوایل هزارهٔ اول ق. م بوده‌است. با توجه به این که از محوطه‌های دورهٔ آهن در سوریه، فلسطین، آشور یا بابل، طوق به دست نیامده‌است، برخی معتقدند که این طوق‌ها از راه قفقاز به ایران وارد شده‌اند. البته در این میان نمونهٔ

طوق‌های ساده و طوق‌های پیچ‌خورده از سیلک و گیان و نمونه‌های فراوان دیگری از گروه مفرغ‌های لرستان را نباید فراموش کرد(موسوی، ۱۳۹۰ :۱۶۹). گردن‌بندی از جنس طلا مرصّع به سنگ‌های عقیق و فیروزه که روی آن نقش‌های صحنه‌های شکار، انسان، پرنده و اهورامزدا است. این گردن‌بند در موزهٔ میهو ژاپن قرار دارد. گردن‌بند دیگری در موزهٔ ملی ایران قرار دارد، با آویزهایی از شیرهای حکّاکی شده در میان مهره‌هایی از طلا و سنگ که از همدان کشف شده است(غیبی، ۱۳۹۱:۱۸۶-۱۸۷).

در پاسارگاد نیز گردن‌بندی طلا در کوزه‌ای سفالی همراه با اشیای دیگری یافت شده است که شامل آویزهای قالبی مختلف به شکل چهرهٔ کامل خدای«بس»، سر انسانی با کلاه یا تاج مسطّح، سر کامل بز کوهی و سر کامل یک شیر غرّان است (کرتیس، ۱۳۹۲: ۱۳۱).

۲-۲-۳. گوشواره‌ها

شاخص‌ترین شکل گوشواره‌های دورهٔ هخامنشی به صورت یک سطح حلقوی است که دایرهٔ کاملی را پدید نمی‌آورد؛ با یک قسمت باز دارای گیره در سمت چپ بالای گوشواره و یک میلهٔ نگه‌دارنده و متّصل‌کننده برای ثابت کردن آن در گوش. این میله معمولاً در داخل حفره‌ای قرار گرفته و به وسیلهٔ دو خار کوچک در جای خود ثابت می‌شده‌است. حالت‌های ساده تر این گوشواره‌ها یک سطح صاف با سوراخی در مرکز است که گاه اطراف لبهٔ آن با قطراتی شبیه به شبنم روی برگ گیاهان، احتمالاً به تقلید از گل‌ها، تزئین شده است. نمونه‌ای نقره‌ای از بابل وجود دارد و یک نمونهٔ طلا از «بس»، خدای کوتولهٔ مصری که یک مضمون رایج در امپراطوری هخامنشی محسوب می‌شد. گوشواره‌ای باشکوه از این شکل به‌دست‌آمده از تابوتی مدفون در شوش که تزئینات پرزرق‌وبرقی از فیروزه و لاجورد دارد. پرکارترین نمونه‌های این نوع گوشواره از گنجینه‌ای در نزدیکی یکی از کوشک‌های پاسارگاد به دست آمده‌است. شکل این گوشواره‌ها با مفتول‌های طلا و ترکیب استادانهٔ ملیله‌کاری و دانه‌کاری برجسته پدید آمده است. همهٔ آنها آویزهایی دارند، یا سوارشده بر بدنهٔ گوشواره یا آویزان از آن یا ترکیبی از هر دو نمونه هستند(کرتیس- تالیس، ۱۳۹۲:۱۳۰).

گوشواره‌ها در تخت جمشید و آجرهای لعاب‌دار قاب‌بندی‌های شوش بر گوش اشخاصی که لباس‌های پارسی و مادی پوشیده‌اند، دیده می‌شود. به‌طورکلی به نظر می‌رسد این گوشواره‌ها فقط حلقه‌های دایره‌ای شکل ساده ای هستند، اما گاه شبیه همان شکل مسطحی هستند که توصیف کرده‌ایم. تندیس گاوهای نر با سر انسان که در کنار درگاه‌ها و بر روی ستون‌های تختگاه‌ها ظاهر می‌شوند، گوشواره‌های هلالی‌شکل بر گوش دارند که در آشور حالتی عمومی بودند و منشأ آشوری تندیس‌های گاو نر با سر انسان را منعکس می‌کنند. بسیاری از نمایندگان هدیه در دست در نقش برجسته‌های آپادانا، حلقه‌های

دایره‌ای‌شکل با آویزهایی قطره‌مانند بر گوش آویخته‌اند. علاوه بر آن، گوشواره‌ها بخشی از جامهٔ شاهانه بودند. بدین لحاظ است که آریان، مورخ یونانی سدهٔ دوم میلادی، به گوشواره‌های طلا با نگین‌هایی از سنگ‌های قیمتی در میان جواهرات گران‌بهای مقبرهٔ کورش در پاسارگاد اشاره می‌کند(کرتیس، تالیس، ۱۳۹۲: ۱۳۱-۱۳۲).

نوع دیگری از گوشواره‌های هخامنشی که بسیار نادر و زیبا است دارای آویزهایی به شکل اسب که در تشریفات از آن استفاده می‌شد. این گوشواره از گنجینه آکالگوری روسیه به دست آمده و در نوع خود بی‌همتا است(کالیگان، ۱۳۸۵:۱۳۷).

گوشوارهٔ زیبای دیگری در موزهٔ متروپولیتن نیویورک وجود دارد. در دایرهٔ میانی این گوشواره، ایزدی با چهار بال و یک دم در هلال ماه تصویر شده است. در پلاک‌های طلایی از سارد نیز این ایزد دیده می‌شود. پیرامون این تصویر هفت دایره قرار دارد. در هر یک از شش دایره، مرد کوچکی در هلال ماه و در دایرهٔ وسط در قسمت پایین قرار دارد. این گل شبیه گل‌های لباس شاه است. این گوشواره مرصع به سنگ‌های رنگی بوده، که فقط چند فیروزه از آن بر جای مانده است(کخ، ۱۳۸۷:۲۵۶-۲۵۷، ۲۵۸).

در ادامه به ترتیب نقوش به کار رفته بر روی دست بندها، گردن بندها و گوشواره‌ها بررسی می شود.

۲-۳. شیر- دال(گریفین)

حیوانی که معمولاً دارای سر عقاب و گاهی تاج و بدن شیر و بال و گاهی پای چنگال‌دار است. این جانور، دارای اصل و نسبی باستانی است و تا زمان حاضر، در علایم و نشانه‌های نجبا باقی مانده‌است. در دورهٔ سلطنت قدیم، فرعون به عنوان یک فاتح پیروزمند، تا اندازه‌ای مشابه با سر شاهین هوروس بر روی بدن نشان داده می‌شد، که نمادی مرکب از مراقبت و نیرو به شمار می‌آمد. این گونه تا دورهٔ اخیر مربوط به تاریخ مصر باقی ماند و نماد انتقامجویی یا پاداش به شمار می‌رفت و در روزگار یونانیان با «نمه سیس» (Nemesis)، یکسان شمرده می‌شد. گونهٔ شیر- دال در خاورمیانه، ممکن است در طی مهاجرت عظیم از شمال شرقی در نیمه اول هزاره دوم ظاهر شده باشد. گونهٔ عقاب تاجدار، در بین النهرین و سوریه در سده‌های چهاردهم و سیزدهم ق. م متداول شد. بدین صورت، یا در حال استراحت است، که شاید تجسّم مرگ باشد، یا به طور نمونه، به دیگر آفریدگان حمله می‌برد، نقش‌مایه‌ای که بر روی مهرهای استوانه‌ای شکل آشور میانه (سده۱۴-۱۳ ق. م) متداول است. این شکل، در میان جانوران مقدس در هنر خاورمیانه تا روزگار ایران دوره هخامنشی، ادامه داشته است. شیر- دال به عنوان نگهبان طلا، از قول پلینی(Pliny) گرفته شده‌است. در یونان، شیر- دال برای آپولو و آتنه مقدّس بود (هال، ۱۳۸۰:۶۴-۶۵). موسوی می گوید:کلاً ترکیب حیوانات در هنر سابقه دیرینه‌ای دارد. در

خود تخت جمشید و در صحنهٔ نبرد شاه و حیوان افسانه‌ای، با ترکیب بیشتری روبه‌رو می‌شویم، اما این ترکیب شیر- دال(شاهین) را که به گریفین مشهور است، باید یک هنر ناب ایلامی دانست که حتی در مصر نیز پذیرفته‌شد. در میان سومریان نیز موجوداتی این چنینی، مثلاً موجودی با تنه پرنده و سر شیر، به نام «ایمدوگود» وجود داشت.

شکل معمول شیر- دال در نزد ایلامیان همان تنه شیر و بال، سر و پاهای شاهین بوده است، اما این ترکیب می‌توانسته تغییر کند؛ چنان‌که هخامنشیان در برخی از نقوش خود، در آن تغییراتی داده‌اند(موسوی، ۱۳۹۰:۸۹-۹۰).

به احتمال زیاد می‌توان گفت که آسیا خاستگاه گریفین یا شیر دال می‌باشد. هردوت از رشته کوهی به نام (Issedones)در شمال آسیا نام برده‌است. این نظر مؤیّد فرضیه‌ای است که گریفین را متعلّق به سکاهای شمال آسیا می‌داند و معتقد است عقاید و باورها حول گریفین توسط مهاجرت این قوم به نقاطی مانند ایران و یونان رفته‌است. اما در این میان برخی خاستگاه و ریشهٔ گریفین را مربوط به هند و تمدن باستانی آن می‌دانند. می‌توان ریشهٔ باورها را دربارهٔ گریفین، در داستان‌ها و افسانه‌های قوم هند و ایرانی نیز جستجو کرد. اما نظر قابل توجه دیگری نیز وجود دارد و آن این است که در هنرها، گریفین برای اولین بار در هنر بین‌النهرین و مصر باستان تجلّی یافت.

نکتهٔ دیگری که در بیشتر این نظرهای مشترک است، این است که هر یک به نوعی گریفین را ساکن کوهستان‌های رفیع و متعلّق به نقاطی می‌دانند که از گنجینه‌های طلا برخوردار بوده و شاید از همین رو است که در بحث نمادگرایی یکی از نمادهایی که به این پدیده نسبت داده می‌شود طلا، حس طلادوستی و نگهداری و مراقبت از گنجینه‌های طلا است.

از آن جایی که گریفین یا شیردال موجودی ترکیبی از شیر و عقاب می‌باشد، از یک سو دارای برخی از نمادهای این دو موجود مقدّس و باستانی است و ازسوی دیگر برخی از مفاهیمی که به آن نسبت داده شده مختصّ گریفین می‌باشد. شیر که از موجودات مقدّس و نمادین اکثر تمدن‌های باستانی و از جمله ایران می‌باشد، نماد جانوری ایزد مهر در ایران باستان بوده و حافظ و نگهبان سرزمین قلمداد شده و به مناسبت دارا بودن قدرت زیاد، مظهر نیرو و قدرت، پادشاه و مظهر مبارزه معرفی شده‌است.

شیر مهم‌ترین نماد مهر است، چراکه وی چهارمین مرتبه از مراتب ایزد مهر و نخستین مرتبه از مراتب اعلی به شمار می‌رفت. در ایران باستان عقاب نشانگر عقاید مذهبی بوده و با بال‌های گسترده نشانهٔ برتری، حمایت و مظهر خدای توانایی بوده است. بنابراین می‌توان دریافت که شیر دال، یعنی ترکیب دو جانداری که یکی شاه حیوانات و دیگری فرمانروای آسمان‌ها دانسته‌اند، تجلی و مظهر چه مفاهیمی‌بوده است. مهم‌ترین نمادی که به گریفین

نسبت داده شده، خورشید است. متخصّصان هنر باستان، گریفین را موجودی شرقی و آن را نماد خورشید و روشنایی می‌دانند. گریفین یا شیردال نمادی از قدرت عظیم پادشاه، نیروی فوق العاده، توانایی لشکریان و همچنین نیروی محافظ و نگهبان بوده‌است.

نقش گریفین همه‌جا بازگوکنندهٔ صفات مثبت مانند حمایت‌کننده و نگهبان، قدرتمند، وفادار و موجود نجیب و شریف نبوده‌است؛ چنان‌که در بعضی از باورها و هنرها نیروی شر نیز به آن نسبت داده شده‌است که می‌توان در این راستا به اسطوره‌های بین‌النهرین مانند اسطوره‌های بابلی، سومری و آشوری اشاره کرد. از جمله بین اسطوره‌های سومر، حماسهٔ انزو مشهور است. در این حماسه، انزو که جانوری پرنده‌شکل با سر عقاب و شبیه به گریفین در نقش برجسته‌ها تصویر شده، پرنده‌ای شرور و غاصب و جاه‌طلب است و درنهایت نیز اگر چه فرزند «انو»[1]است لیکن قهرمان حماسه، نینورته[2]، او را شکست می‌دهد.

همین اسطوره روایت بابلی هم دارد، تنها با این تفاوت که قهرمان حماسه نینگیرسو[3] است. جالب توجه اینکه نینگیرسو از خدایان سومری هم بوده و مردم لاگاش آن را مقدس می‌شمرده‌اند. نشانهٔ مخصوصش عقاب شیرسر است.

جانوانی خیالی شبیه به گریفین در حماسهٔ بابلی انو یا الیش در توصیف نبرد وروک،خدای پهلوان، با دیوان پیر،تیامات، نیز ذکر شده است. در نمونه‌ای نیز، جنگ همین قهرمان یا خدا در حال جنگ با جانوری که نیمی‌شیر و نیمی‌عقاب است و باید کشته شود تا زمین از حرارت آن نسوزد. شاید همین باورهای مردم بین‌النهرین بوده که در دوران هخامنشی نیز از آن تأثیر گرفته و در کنار شیردال که مظهر نمادین مفاهیم مثبت و خیر بوده، موجودات هیولایی نیز شبیه به گریفین با سر و بدن و دست‌هایی همانند شیر و تنی پوشیده از پر و بال و پاهای چنگال دار تصویر شده‌است.

گریفین از لحاظ فرم هنری، موجودات خاص دوران هخامنشی شده‌است و بیشترین نمونه‌ها و به‌یادماندنی‌ترین گریفین‌ها را در بین تمام دوران نمایش داده‌اند. گریفین‌های هخامنشی از اندازه‌های بزرگ برای سرستون تا ابعاد کوچک برای زیورآلات ساخته شده اند. گریفین‌های هخامنشی در این دوره بیشتر فرمی‌استیلیزه شده و انتزاعی دارند. گوش‌ها در طرفین به طرف بالا جزء لاینفک گریفین هستند. تأثیرپذیری از هنر بین‌النهرین را در شکل‌گیری فرم گریفین در این دوران، نباید دور از نظر داشت. نوع دیگر گریفین که مختص دوران هخامنشی و از ابداعات این زمان می‌باشد، گریفین شاخداری است که در نمونه‌های زیورآلات هخامنشی دیده می‌شود. روی این زیورآلات(بازوبند یا دست‌بند) به

ترکیب سر عقاب و دست‌های شیر با پنجه پرنده، دو شاخ نیـز اضـافه شـده اسـت کـه جنبـهٔ احترام و تقدّس این موجود را مضاعف می‌کند(جابر انصاری، ۱۳۸۷: ۱۰۰-۱۰۴).

تصویر۱- بازوبند طلا، نقش شیر دال، ارتفاع ۱۲/۸ سانتی متر، قطر۱۱/۵۷ سانتی متر، وزن ۳۹۷/۱ گرم، هخامنشی، گنجینهٔ جیحون، موزه بریتانیا (Mrvnd-2.persianblog.ir)

تصویر۲- دست‌بند با پایانهٔ شیردال، نقش برجستهٔ تخت جمشید، هیئت نمایندگی لیدیایی، پلکان شرقی کاخ آپادانا(غیبی، ۱۳۹۱:۱۸۹)

۲-٤. قرص بال‌دار(فروهر)

تا میانهٔ سدهٔ نوزدهم، پژوهنـدگان غربـی قاطعانـه عقیـده داشـتند کـه در هنـر هخامنشـی، بازنمایی دایره بال‌دار، که معمولاً همراه با نیم‌تنه بـالایی مـردی بـا جامـه‌هـایی هماننـد یـک

پادشاه هخامنشی دیده می‌شود، نماد اهـورامزدا، بـزرگ‌تـرین خـدای ایرانیـان، اسـت. ایـن دیدگاه معمولاً با پذیرفتن این پیش‌زمینه به وجود آمده‌است که چون این بن‌مایه از سرزمین آشور وام گرفته‌شده و در آنجا نماد آشور، خدای بزرگ آشوریان بوده است، در ایران هم این نماد باید مظهر و نشانهٔ اهورامزدا، همتای ایرانی آشور بوده باشد(شهبازی، ۱۵:۱۳۹۱).

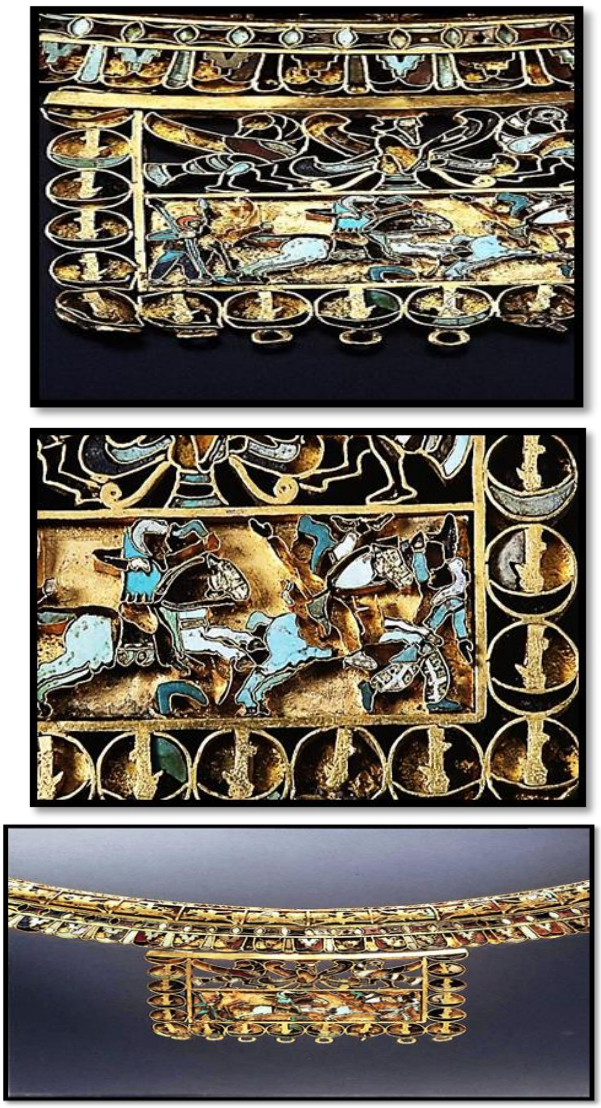
بال نماد آزادشدن و خروج از جسم بوده و در ارتباط با پروردگـار و هرآنچـه اسـت کـه بتواند به او نزدیک شود. همواره میان خورشید و پرندگان فراخ‌بالی نظیر عقاب و باز ارتباط نمادین برقرار بوده‌است؛ چنـان کـه در مصـر باسـتان بـاز و عقـاب نمـاد خورشـید محسـوب می‌شدند (شوالیه،گربران، ۲۳:۱۳۷۹، ۵۷). از سـوی دیگـر، پژوهنـدگان ایرانـی هـم سـخت عقیده داشتند دایرهٔ بال‌دار، نشان‌دهندهٔ فرَوَهر(در اوستایی: «فروشی» Fravashi و در فارسی امروزی: «فروهر»Frohar) می‌باشد که معمولاً همچون گونه‌ای همتا و همانند روح آدمـی و فرشتهٔ نگهبان او انگاشته می‌شده‌است، از سال‌ها پیش شناخته‌شده که خاستگاه دایره بال‌دار، سرزمین مصر در هزارهٔ سوم بوده‌است.

در مصر، دایرهٔ بال‌دار به روشنی نشان‌دهنده «هوروس، خدای آسمان و خورشید، کـه در فرعون حلول داشت و به شکل یک شاهین بازنمایی می‌شد»بوده‌است(شـهبازی، ۱۵:۱۳۹۱–۱۷). احتمالاً ایـن نقـش از طریـق آشـور و سـپس مادهـا بـه هخامنشـیان انتقـال یافتـه‌اسـت. قرص‌های بال‌دار هخامنشی در شکل بال، نحوهٔ قرارگرفتن پرهـا، داشـتن یـا نداشـتن پیکـره انسانی، قرارگرفتن پیکره انسانی درون قرص یا روی آن و شکل یوغ و پیچک‌های آویـزان تفاوت‌هایی با هم‌دیگر دارند (رف، ۱۳۷۳ :۱۸۳). در دورهٔ هخامنشی، ریخت‌های گوناگون این بن‌مایه، در سنگ نگاره‌ها، مهرها، سکه‌های ساتراپ و شـماری از آثـار فلزکـاری نشـان داده شده‌انـد. در ایـن دوره، نمونـه‌ای کـه بـیش از همـه نمـایش داده شـده‌اسـت، از نگـاره نیم‌تنه‌ای انسانی با بال‌ها، دم و پاهای عقاب ساخته شده‌است. در این نمونه‌ها، انسـان بـال‌دار همیشه مردی با جامه و تاج یک پادشاه هخامنشـی اسـت. مـرد بـال‌دار از درون یـک دایـره بیرون آمده، یک دست را به نشانه ستایش بالا آورده و با دست دیگر حلقه‌ای را نگاه داشته است. گه‌گاه ریخت این بن‌مایه ساده شده و تنها از یک دایره با بال‌ها، دم و پاهـا ی عقـاب ساخته شده‌است. شکل مفصّل‌تر و پیچیده‌تر این نماد، مردی را با چهار بال نشـان مـی‌دهـد، ولی چنین گونه‌ای انگشت‌شمار است. تنها در شمار اندکی از نمونه‌ها، نگـاره بـال‌دار بـدون همراه شدن با هیچ نگاره دیگری دیده می‌شود.

در روی یک جفت گوشواره هخامنشی، که یکـی از آنهـا متعلـق بـه «مجموعـهٔ نـوربرت شیمل»، و دیگری که گفتـه‌شـده از میـان‌رودان بـه دسـت آمـده اسـت، در «مـوزهٔ هنرهـای بوستون» نگهداری می‌شود. در نقطه مرکزی هرکدام از گوشواره‌ها، نیم‌تنـه یـک پادشـاه بـا چهار بال دیده می شود، که از درون یک هلال مـاه بیـرون آمـده و بـا دسـت خـود گلـی را

گرفته است و دست دیگر را بـه نشـانهٔ سـتایش بـالا آورده‌اسـت. دور تـادور پیکـرهٔ پادشـاه بال‌دار، یک نوار دایره‌ای آراسته‌شده با تعدادی سه‌گوش، وجود دارد. در هر سوی پادشـاه، به‌گونه‌ای کاملاً متوازن، سه نماد یکسان ماه به شکل گهواره قرار گرفته‌اند. در هر گهـواره، و رو به سوی پیکرهٔ پادشاه بال‌دار، نیم‌تنه مردی در اندازه‌ای کوچک‌تر، از بخـش پـایینی و از دورن هلال ماه بیرون آمده‌است. این مردان، کلاه بلند خیاره‌دار پارسی و ریش کمـابیش دراز دارند و با یک دست خود گلی را گرفته و دست دیگـر را بـه نشـانه سـتایش بـه سـوی پیکره پادشاه در نقطه مرکزی گوشواره‌ها بالا آورده‌اند(شهبازی، ۱۳۹۱:۱۷-۵۲).

تصویر۳- گوشواره، فر شاهی که در دو سوی آن شش نیم‌تنه‌ای که نماد شش خاندان نژاد پارسی هستند دیده می‌شود، موزه بوستون (Mrvnd-2. persian blog. ir)



تصویر۴- گردنبند طلا، با نقش‌های فروهر، صحنه‌های شکار و پرنده، مرصّع به سنگ‌های عقیق و فیروزه هخامنشی، موزهٔ مهیو(Mrvnd-2. persian blog. ir)

۲-۵. نقش خدای (بس)

سیاست آزادی دینی که هخامنشیان دنبال می‌کردند در تاریخ سیاسی- اجتماعی جهان باستان، شناخته شده‌است. اگر می‌بینیم که شاهان هخامنشی معمولاً به خدایان بزرگی مانند مردوک، بل یا آمون احترام می‌گذاشته‌اند و حتی خود را فرستاده آنها اعلام می‌کردند، بیشتر جنبه سیاسی داشته تا اعتقادی؛ یعنی این سیاست کشورداری باعث نمی‌شده که آنها

واقعاً به این آیین‌ها باور داشته باشند و شاید از همین روست که معمولا نقش یا نشان این باورها(خدایان یگانه) را در نقوش هخامنشیان نمی‌بینیم. ولی در این میان، نقش خدای «بِس» شاید استثنا باشد.

بِس(bes) یا بیسو(bisu)خدای شادی و سرگرمی‌مصریان بود و احتمالاً از طریق سودان و نوبی در دوره‌های جدیدتر وارد مصر شده بود. پاره‌ای نیز با توجه به شکل معمول او که مردی کوتاه قد با ریش انبوه و پهن را نشان می‌دهد، گفته‌اند شاید از سرزمین عربستان یا بابل برخاسته باشد. بِس با کلاه پردار بلندی که بر سر دارد، در حالت‌های گوناگونی مانند: رقص، نواختن چنگ یا دایره زنگی و... نشان داده‌می‌شد. یکی از مهم‌ترین کارهای او، نابودکردن ارواح شرور و نگهبانی از کودکان و زنان در هنگام زایمان بود. به هر روی از نظر سیاسی و فرهنگی، از میان خدایان مصری تنها بس از مقبولیت بسیاری در سراسر خاورمیانه باستان برخوردار بود و نقش و پیکرک‌های او را می‌ساختند. به احتمال زیاد هخامنشیان نیز تحت تأثیر همین مقبولیّت همگانی بوده که نقش این خدا را در آثار هنری خود به کار بردند. در این جا به چند نمونه آن اشاره می‌کنیم. در نقش کاملا هماهنگ با هنر شرقی، بس در هیأت همان پهلوان یا قهرمان آرمانی ایران و میان‌رودان، یعنی مهارکننده یا پادشاه حیوانات پدیدار شده است.

تصویر۵- گوشواره مدوّر طلا، نقش قلم‌زنی‌شده خدای بس که دو بز کوهی را بر شاخ گرفته، بر بالای آنها دو پرندهٔ مانند لک لک وجود دارد، قطر ۵/۵ سانتی متر، ضخامت ۰/۵ سانتی متر، کشف‌شده در حلب سوریه، هخامنشی، موزه لوور(کرتیس- تالیس، ۱۴۳:۱۳۹۲)

از نقش بس و معمولاً از چهره یا سر او نیز به عنوان شیء تزئینی یا زینت‌بخش یک اثر هنری استفاده می‌کردند. مثلاً در پاسارگاد تعداد زیادی آویزهای طلایی به شکل سر بس، شاید آویز گردنبند زیبای زنانه را تشکیل می‌داده‌اند(موسوی، ۱۳۹۰:۲۸۳-۲۸۴).

تصویر۶- یک آویزهای طلایی، سر خدای بس، طول۱/۳، پاسارگاد، (موسوی، ۲۸۴:۱۳۹۰)

۳. نتیجه گیری

هخامنشیان در حالی قدم به عرصهٔ تاریخ نهادند که سرزمین‌های مجاور دارای تمدن‌های کهنی بودند و جوامع مذکور به لحاظ سیاسی، اجتماعی و فرهنگ و تمدن دارای سابقهٔ تاریخی بودند. تماس و آشنایی هخامنشیان با تمدن‌های کهن در قالب فتح سرزمین‌های مذکور ایجاب نمود، تا آنها برای جبران خلأهای موجود از فرهنگ و تمدن ملل پیشرفته بهره گیرند. بدین ترتیب عناصر فرهنگی، هنری و مضامین اساطیری به هنر این دوره راه پیدا کرد و هخامنشیان وامدار ملل متمدّن آن روزگار گردید و با الهام از این عناصر هنری اقوام تابعه و تمدن‌های هم‌جوار و ترکیب و تلفیق آن با هنر بومی خود به خلق آثار هنری زیبا و منحصربه‌فردی دست یافتند.

در عصر هخامنشیان به یک‌دستی و برابربودن نقوش توجه خاصّی می‌شده و این الگوی ساخت در تمام مراکز هنری اجرا می‌شده‌است. آثار دورهٔ هخامنشی با پراکندگی جغرافیایی زیادی روبرو و تأثیر اقوام بومی و تابعه در آثار دوره هخامنشی کاملاً مشهود است. وجود نقوش و مفاهیم اساطیری بیانگر این ادعاست که هرگز نمی‌توان به وجود اسطوره و کاربرد گستردهٔ آن در زندگی مردمان باستان شک کرد؛ چراکه اسطوره همواره پاسخی به پرسش‌های بدون جواب آنها بوده‌است و این عامل باعث ایجاد جایگاه مهم اسطوره در زندگی روزمرهٔ مردمان باستان شد. هخامنشیان نیز از این دیدگاه مستثنی نبودند. شاهد این ادّعا نقوش و مفاهیم نمادینی است که به کرّات در آثار هنری هخامنشیان می‌توان دید.

در هنر جواهرسازی هخامنشیان نیز به رغم این واقعیت که تعداد و گسترهٔ جواهرات هخامنشی محدود است، این موضوع به‌روشنی بر روی زیورآلات بازمانده از آن دوران مانند دستبندها، گردنبندها و گوشواره‌ها دیده می‌شود؛ برای مثال در طول دوران حکومت هخامنشیان، دست‌بندها معمولاً با سر حیوان در انتهای آن، رواج بسیاری داشتند. نمونه‌های خوبی از این نوع دست‌بندها، در میان اشیای گنجینهٔ جیحون در لندن موجود است که قسمت انتهای دست‌بندها با سرهای شیر، شیر- دال(گریفین) که موجود ترکیبی است از: قوچ، بز، مرغابی، بزبالدار و پروتوم، کار شده‌اند. نوعی از گریفین یا شیر- دال که مختصّ دوران هخامنشی و از ابداعات این زمان می‌باشد، موجود شاخداری است که در نمونه‌های زیورآلات هخامنشی دیده می‌شود. روی این بازوبند یا دست‌بندها به ترکیب سر عقاب و دست‌های شیر با پنجه پرنده، دو شاخ نیز اضافه شده است که جنبهٔ احترام و تقدّس این موجود را مضاعف می‌کند. نمایش فروهر در قالب گردن‌بند و استفاده از خدای بس، در گوشواره و آویزهای تزئینی، خود نشان‌دهندهٔ تفکّرات و باورهایی هستند که در دورهٔ

هخامنشیان شکل گرفته بود؛ هرچند که نباید تأثیرات عناصر فرهنگی، اساطیر، دین و مذهب اقوام پیشین و تمدن‌های هم‌جوار را در شکل‌گرفتن این بستر نادیده گرفت.

یاداشت‌ها

۱.خدای آسمان؛ خدای بزرگ دوران سومری.

۲. یکی از خدایان جنگ.

۳. خدای حامی‌شهر نینگیرسو.

کتابنامه

-پوپ، آرتور. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، جلد هفتم. ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران. تهران: علمی و فرهنگی.

- جابر انصاری، حمید.(۱۳۸۷). «نمادشناسی گریفین و سیرتحوّلات فرمی‌آن در هنر پیش از اسلام». ***مجلّه ماه هنر***. شماره ۱۱۸، صص ۹۸-۱۰۵.

- خزایی، محمد؛ شکیبا صفدریان. (۱۳۸۶). بررسی سیر تحوّل آرایه‌های تزئینی هنر ایران باستان از مادها تا آخر ساسانی. ***مجلهٔ مدرّس هنر***. شمارهٔ ۲، صص ۳۷-۵۰.

- دادور، ابوالقاسم؛ مهتاب مبیّنی. (۱۳۸۸). ***جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان***. تهران: الزهراء.

- رف، مایکل.(۱۳۷۳). ***نقش برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید***. ترجمهٔ هوشنگ غیاثی‌نژاد. تهران: علمی‌و فرهنگی.

- شاپور شهبازی، علیرضا.(۱۳۹۱). **جستاری دربارهٔ یک نماد هخامنشی**. ترجمهٔ شهرام جلیلیان. تهران: نشر و پژوهش شیرازه.

- شوالیه، ژان؛ آلن گربران. (۱۳۷۹). ***فرهنگ نمادها: اساطیر، رویاها رسوم و... .*** ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

- غیبی، مهرآسا. (۱۳۹۱). ***۳۵۰۰ سال تاریخ زیورآلات اقوام ایرانی***. تهران: هیرمند.

-کالیکان، ویلیام. (۱۳۸۵). ***باستان‌شناسی و تاریخ هنر در دوران مادی‌ها و پارسی‌ها***. ترجمهٔ گودرز اسعد بختیار. تهران: پازینه.

-کخ، هاید ماری. (۱۳۸۷). ***از زبان داریوش***. ترجمهٔ پرویز رجبی. تهران: کارنگ.

-کریتس، جان؛ نایجل تالیس. (۱۳۹۲). ***امپراطوری فراموش‌شده***(جهان پارسیان باستان). ترجمهٔ فرخ مستوفی. تهران: نشر فرزان روز.

- موسوی، مهرزاد. (۱۳۹۰). ***جستاری در پیشینهٔ هنر هخامنشی***. شیراز: رخشید.

- هال، جیمز. (۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.