تاریخ هنر ایران

جلد چهارم: عصر بخانمنشی

شروین وکیلی

تاریخ هنر ایران

جلد چهارم: عصر بخانمنشی

شروین وکیلی

از انتشارات داخلی موسسه‌ی فرهنگی-هنری خورشید راگا، نوروز ۱۴۰۱

بهره‌برداری از مطالب این کتاب با ذکر مرجع آزاد است.

شیوه‌نامه

کتابی که در دست دارید هدیه‌ایست از نویسنده به مخاطب. هدف غایی از نوشته شدن و انتشار این اثر آن است که محتوایش خوانده و اندیشیده شود. این نسخه هدیه‌ای رایگان است، بازپخش آن هیچ ایرادی ندارد و هرنوع استفاده‌ی غیرسودجویانه از محتوای آن با ارجاع به متن آزاد است. در صورتی که تمایل دارید از روند تولید و انتشار کتابهای این نویسنده پشتیبانی کنید، یا به انتشار کاغذی این کتاب و پخش غیرانتفاعی آن یاری رسانید، مبلغ مورد نظرتان را حساب زیر واریز کنید و در پیامی تلگرامی (به نشانی @sherwin_vakili) اعلام نمایید که مایل هستید این سرمایه صرف انتشار (کاغذی یا الکترونیکی) چه کتاب یا چه رده‌ای از کتابها شود.

شماره کارت: 6104 3378 9449 8383

شماره حساب نزد بانک ملت شعبه دانشگاه تهران: 4027460349

شماره شبا: IR30 0120 0100 0000 4027 4603 49

به نام: شروین وکیلی

همچنین برای دریافت نوشتارهای دیگر این نویسنده و فایل صوتی و تصویری کلاسها و سخنرانی‌هایشان می‌توانید تارنمای شخصی یا کانال تلگرام‌شان را در این نشانی‌ها دنبال کنید:

www.soshians.ir

(https://telegram.me/sherwin_vakili)

پیشکش به مادرم؛ آذردخت

و به یاد پدرم؛ انوشیروان

هنامنشیان و ظهور هنر ملی ایرانی

تفاوت رویکرد سیستمی به تاریخ هنر با سایر روش‌های مرسوم در این زمینه آن است که در اینجا چارچوبی نظری و مفهوم‌سازی‌هایی دقیق و میان‌رشته‌ای داریم که اثر را در تلاقی‌گاه نیروهای گوناگون برسازنده‌اش مورد توجه قرار می‌دهد و می‌کوشد هیچ‌یک از لایه‌های رمزگذاری یا مراحل شکل‌گیری آن را نادیده نگیرد. در چارچوب پیشنهادی ما –رویکرد سیستمی زُروان– هر اثر هنری گذشته از آن که ممکن است در لایه‌ی زیستی ابزاری درپیوسته با تن باشد و یا در سطح جامعه‌شناختی همچون عنصری سخت‌افزاری در زیست جهان جمعی اعضای یک جماعت عمل کند، در ضمن یک منش هم هست. یعنی ویژگی اثر هنری که آن را از اشیای دیگر متمایز می‌سازد، آن است که به خودیِ خود می‌تواند همچون یک منش عمل کند.

اصولا یکی از تعریفهای اثر هنری در دیدگاه‌مان «چیزی است که به تنهایی یک منش باشد». در حالت عادی چیزها منش نیستند و ظرفها یا حاملهایی محسوب می‌شوند که ممکن است منشها آنان را رمزگذاری کرده یا بر کارکردشان سوار شوند. تنها درباره‌ی اثر هنری است که خودِ چیز، همتای خود منش است. در این معنا هنر لایه‌ای از فرهنگ است که بیشترین تبلور مادی را پیدا کرده، اثر هنری به شکلی تجسد یافته از روح معنا می‌ماند.

اگر اثر هنری همچون منشی خودبسنده و حامل معنا قلمداد شود، ارتباط آثار هنری با هم را می‌شود به کمک نظریه‌ی منش‌ها تحلیل کرد. یعنی به همان ترتیبی که متن‌ها و روایتها و نظامهای معنایی تکامل می‌یابند و شاخه شاخه می‌شوند و در هم می‌آمیزند و از هم تاثیر می‌پذیرند، آثار هنری هم چنین وضعیتی پیدا می‌کنند. همچنین به همان ترتیبی که می‌توان از معنای منش‌ها پرسش کرد و شبکه‌ی ارجاعهای برنشسته در نمادهایشان را موضوع پژوهش قرار داد، درباره‌ی معنای نهفته در اثر هنری نیز می‌توان چنین کرد و فرم اثر را در مقام حامل معنا به پرسش کشید.

با این زمینه وقتی به آثار هنری دوران هخامنشی می‌نگریم و دامنه‌ای وسیع از اشیاء زیبا را می‌بینیم که در رده‌ی جام می‌گنجند، در می‌یابیم که در واقع با رده‌ای از منشها و تبارنامه و شجره‌نامه‌ای از حاملهای زیبایی‌شناسانه‌ی معنا سر و کار داریم. در این چارچوب یک رده از آثار هنری بسته به معنایی که در خود حمل می‌کنند، ممکن است محتواهایی رمزگانی را حمل و بیان کنند که شاید به قبیله‌ای و خاندانی، یا فرقه‌ای و مذهبی، یا هویتی محلی و قومی یا چه بسا هویتی کلان و ملی ارجاع دهد.

بحث ما آن است که در ابتدای عصر هخامنشی همزمان با شکل‌گیری نخستین دولت یکپارچه‌ی ایرانی که سراسر ایران زمین را زیر فرمان داشت، هویتی ملی هم پدیدار شد که بیانی هنرمندانه پیدا کرد و این سبک هنری ویژه را «هنر ملی پارسی» می‌نامیم، و این جریانی زیبایی‌شناسانه است که تا به امروز تداوم یافته است و هم دیرپاترین سنت هنری جهان محسوب می‌شود و هم کهنترین صورتبندی و رمزگذاری هویت ملی در قالب آثار هنری.

این نکته البته بدیهی به نظر می‌رسد که با فراز آمدن یک ساختار سیاسی کلان و نوظهور که سطحی تازه از پیچیدگی را درنوردیده باشد، هنر و ادبیات و دینِ درپیوسته و هم‌سازگار با آن نیز پدیدار شوند. پیشتر در کتاب «داریوش دادگر» و «کوروش رهایی‌بخش» نشان داده‌ام که این رخداد سیاسی چگونه با پیدایش

پیکربندی نوظهوری برای قدرت سیاسی، و تعریفی نو برای سوژه‌های انسانی همراه بود. پیکربندی‌هایی در سطح روانشناختی و اجتماعی که به ترتیب «منِ پارسی» و «سیاست ایرانشهری» را پدید آورد. باز بدیهی است که چنین بازتعریف بنیادینی در سطح من و نهاد در منابع نوشتاری و آثار هنری منعکس شود و همچون گرانیگاهی برای سازماندهی مجدد و برانگیختن خلاقیت در لایه‌ی فرهنگ عمل کند. شواهد فراوان نشان می‌دهند که به واقع چنین شده است و مرور منابع به سادگی این بداهت‌ها را با انبوهی از گواهان پشتیبانی می‌کنند. به همین خاطر برای نگارنده جای شگفتی دارد که امری چنین عیان و آشکار تا به حال به شکلی علمی و مدون مورد دعوی قرار نگرفته و گواهان یاد شده در بسترهایی پرت و نامربوط به شکل‌هایی آشکارا نادرست و تحریف‌آمیز تفسیر شده‌اند.

یکی از حوزه‌هایی که از این غفلت و کوری عمدی بسیار آسیب دیده، قلمرو هنر است. چندان که ظهور هنر ملی پارسی نه تنها نادیده انگاشته شده، که گاه به طور فعال انکار هم شده است. پیشنهاد این نوشتار به طور مشخص آن است که با ظهور عصر هخامنشی سبک تازه‌ای از هنر «در سطح ملی» پدیدار شد که با هنرهای درباری پیشین از نظر سطح پیچیدگی تفاوت داشت و معناهایی انتزاعی‌تر، کلانتر و پایدارتر را درباره‌ی هویت جمعی مردمان صورتبندی می‌کرد. برای ارزیابی این دعوی و محک زدن نقدها و برداشتهای رقیب درباره‌اش، بهترین راه آن است که به خود شواهد بنگریم و ببینیم اسناد تاریخی کدام نگرش را تایید می‌کنند.

نخست لازم است تعریفی روشن و دقیق از حد و مرز «هنر ملی» به دست دهیم. خصلت «ملی» یک رسانه‌ی هنری را در قلمرو تمدن ایرانی بر اساس این شاخصها می‌توان دریافت:

الف) در سراسر پهنه‌ی کشور پارسی و مستقل از قومیت و سلیقه‌ی هنری محلی، با یک قالب و یک شکل ساخته شود. یعنی به منطقه، دین، خاندان و قومیت خاصی وابسته و بدان محدود نباشد.

ب) از معیارهای زیبایی‌شناسانه، نمادپردازی و مضمون همسانی پیروی کند که در سایر نمودهای هنر ملی ایرانی هم دیده شود. یعنی در ترکیب با سایر رسانه‌های هنر ملی، یک کلیت یکپارچه و سیستم زیبایی‌شناسانه‌ی منسجمی تشکیل دهد.

پ) ساخت و کاربردش به یک دوره‌ی خاص (مثلا عصر هخامنشی) محدود نشود و در هنر ملی سلسله‌های بعدی نیز با همین چارچوب تداوم پیدا می‌کند.

اگر این شاخصها را در نظر بگیریم، نه تنها در تمدن ایرانی، که در هر سیستم تمدنی‌ای می‌توان لایه‌ی کلانتر و پایدار هنر ملی را از هنرهای محلی پویاتر و زودگذرتر تفکیک کرد. بر اساس این شاخصها چند رسانه‌ی هنری آشکار را می‌توان در عصر هخامنشی نشان داد که حاملان اصلی این هنر ملی محسوب می‌شده‌اند. جالب آن که مهمترین این رسانه‌ها –یعنی جامها و سکه‌ها- تا پیش از ظهور دولت هخامنشی اصولا وجود نداشته‌اند. یعنی ظهور دولت پارسی و پیدایش هنر ملی وابسته بدان در ضمن همراه بوده با برکشیده شدن فرایندهای فنی و اشیای پیشاپیش موجود (مثل پاره فلزهای ارزشمند و آوندها) به مرتبه‌ی رسانه‌ای هنری و بیانگر هویت.

در عصر هخامنشی برای نخستین بار با ظهور یک هنر ملی در ایران زمین روبرو می‌شویم و این پیامد طبیعی تاسیس کشور متحد ایران به دست کوروش بزرگ است. این هنر ملی از این رو اهمیت دارد که نخستین نمونه از این دست است که در پهنه‌ای چنین گسترده و بافت جمعیتی و فرهنگی‌ای چنین پیچیده تکامل می‌یابد. پیش از ظهور هنر هخامنشی، تنها هنری که شاید تا حدودی بتوان با آن شبیه پنداشته شود، به مصر تعلق داشت. اما تنها بدان خاطر که آنجا هم یک حوزه‌ی تمدنی یکپارچه با یک دولت مرکزی و هنری درباری و پایدار پیوند می‌خورد. دولت هخامنشی اما تعبیری به کلی متمایز از ملیت را پدید آورد و در سطحی

بسیار کلانتر مفهوم هنر ملی را تعریف کرد. در حدی که سراسر مصر و قلمروهایی که فرعونها دو هزار سال برای استیلا بر آن می‌جنگیدند، تنها استانهایی عادی در کنار دولت پارسیان قلمداد می‌شد.

این هنر ملی که در عصر هخامنشی شکل گرفت، ماهیتی درباری و سیاسی داشت و با ظهور مفهوم منِ پارسی و گفتمانی سیاسی مربوط بود که انگاره‌ی شاهنشاه را تعیین می‌کرد و پیکربندی تازه‌ای از مفهوم قدرت را در بافتی زرتشتی–مهرآیین عرضه می‌کرد. بنابراین وقتی داریم درباره‌ی هنر عصر هخامنشی سخن می‌گوییم، باید توجه داشته باشیم که اصولا مفهوم هنر در این دوران دو لایه و مقیاس گوناگون داشته است.

یکی هنر ملی ایرانی که در اولین کشور متحد ایران (یا چنان که در کتیبه‌های هخامنشی خوانده می‌شده، بومِ پارس) رواج داشته و در سراسر این قلمرو —و جالب این که با شدتی بیشتر در مناطق مرزی– دیده می‌شود. دیگری هنر منطقه‌ای که ادامه‌ی سنتهای زیبایی‌شناسانه‌ی کهن بوده و در بافت نوظهور سیاسی کشور ایران در مقام هنر استانهای گوناگون بازتعریف شده است. با این حال همه‌ی سی استان دولت هخامنشی هنرهایی جداگانه پدید نمی‌آوردند و چنین می‌نماید که جریانهای خلاقانه‌ی دیرینه در این دوران در چند گرانیگاه اصلی تمرکز یافته باشند. در این معنا چندین سبک هنری منطقه‌ای را می‌توان در کنار هنر ملی پارسی تشخیص داد، که در داد و ستد دایمی با آن بوده‌اند. در حدی که هنر ملی پارسی را می‌توان برآیندی هم‌افزا از همین سبکهای استانی دانست.

پس در نخستین لایه، تفکیکی مهم و سرنوشت‌ساز میان فرهنگ ملی و محلی داریم. فرهنگ محلی همان است که پیش از ظهور دولت هخامنشی هم در سراسر ایران زمین پیشینه داشته و سلیقه‌های هنری همسازگار و درهم‌بافته‌ای را شامل می‌شده که هریک در قلمروی جغرافیایی خاصی تمرکز یافته‌اند و با قومیتی پیوند خورده‌اند. به عنوان مثال در هزاره‌ی سوم پ.م هنر جیرفت با هنر هامون و هیرمند و سند از سویی و با هنر بلخ و مرو و خوارزم از سوی دیگر پیوندهایی روشن و نمایان دارد، و با این حال هریک نشانگر سبکی

محلی هستند و ویژگی‌هایی خاص را در آثارشان تکرار می‌کنند. به همین ترتیب در ایران غربی هم هنر ایلامی و میانرودانی و قفقازی و آناتولی در یک بافت یکپارچه می‌گنجند، اما مرزبندی‌هایی جزئی میان خود دارند که سبکهای منطقه‌ای را از هم جدا می‌سازد.

شالوده‌ی سبک ملی ایرانی که همان هنر درباری هخامنشیان است، ادامه‌ی مستقیم هنر قلمرو ایلام–میانرودان است، و این پیوند دور از انتظار هم نیست. چرا که دولت هخامنشی در واقع ادامه‌ی دولت ایلام بوده است. تولید این هنر احتمالا با کارگاه‌های سلطنتی‌ای پیوند داشته که بدنه‌شان در ایران مرکزی قرار داشته‌اند و ماهرترین فلزکاران و نقاشان و مجسمه‌سازان و معماران از سراسر قلمرو شاهنشاهی جذب آن می‌شده‌اند. این سبک ملی هخامنشی را –یک لایه تخصص‌یافته‌تر از تعریف پیشین‌مان از هنر ملی به شکل عام– از نظر فنی می‌توان با این شاخصها مشخص ساخت:

الف) استفاده‌ی سخاوتمندانه از زر و سیم و سنگهای قیمتی و فناوری بسیار پیشرفته

ب) رسانه‌های دیرینه‌ای که با هم ترکیب و روزآمد شده‌اند، و همچون نمادهایی هویتی برای ایرانیان عمل می‌کنند، یعنی بافتاری ویژه از تجمل را پدید می‌آورند که شهروندان برگزیده و نمونه‌وارِ دولت غول‌آسای پارسی به خاطر برخورداری از آن شأن و تمایزی خاص پیدا می‌کنند. این رسانه‌ها عبارتند از جامهای شاخ‌وار، لول‌ها، بشقابها و آوندهای زرین و سیمین، و همچنین شمشیرها و سلاحهای مرصع.

پ) ساخت فرم‌های استانده‌ی نمادین با رمزپردازی سیاسی مربوط به هویت ایرانی، که ادامه‌ی مستقیم آیین‌ها و اندیشه‌های تکامل یافته در ایران شرقی هستند. در نتیجه شبکه‌ای از نمادها و نشانگان مقدس پدید می‌آید که در ادیان کهن ایران مرکزی و به ویژه دین مهر و کیش زرتشتی ریشه دارند. عناصر اصلی این شبکه عبارتند از نقش شیر، خورشید، گاو، رمزگان مهری مثل چلیپا و رمزگانی زرتشتی مثل فروهر.

ت) تمرکز بر نقشهای انسانی به ویژه در جلوه‌ی «منِ پارسی» که با جامه، کلاه تاج‌وار، و دلیری جنگاورانه‌اش مشخص می‌شود. یک ویژگی شگفت‌انگیز هنر ملی ایرانی در این دوران آن است که شاهنشاه بسیار به ندرت و تنها در نگاره‌های سلطنتی کاخها بازنموده می‌شود. یعنی نقش سرباز پارسی بسیار بسیار بیشتر از شاهنشاه در آثار هنری تکرار می‌شود.

ث) تاکید بر عنصر خیال و بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های جانوری که به موجودات اساطیری و تخیلی برکشیده شده‌اند. این ویژگی ادامه‌ی مستقیم هنر تکامل یافته در ایران مرکزی است که به ویژه در ایلام و جیرفت نمودهایی برجسته و مهم داشته است.

به اینها باید دو شاخص مهم دیگر را هم در پیوند با زمان و مکان افزود، که «ملی بودن» این هنر، ارجاع دادن‌اش به هویتی جمعی و کلان، و برآمدن‌اش از مفهومی انتزاعی از هویت جمعی را نشان می‌دهد:

ج) پایداری در زمان، بدان معنا که نقش‌مایه‌ها، مضمون‌ها، ویژگی‌های سبکی و مفهوم‌پردازی‌ها به زمامداری شاهی خاص یا حتا سلسله‌ای خاص وابسته نیست و در زمانی بسیار بسیار طولانی تداوم پیدا می‌کند. چندان که نقش‌هایی مثل «پارسی»، «شیر و خورشید» و مشابه اینها که شالوده‌ی رمزنگاری هنر ملی را بر می‌سازند، در عمل تا به امروز تداوم داشته‌اند.

چ) گستردگی در مکان، یعنی که آثار مورد نظرمان به یک قلمرو جغرافیایی خاص وابسته نباشد و در جایگاهی ویژه تمرکز نداشته باشد و در سراسر پهنه‌ی ایران زمین نمودهایش را بتوان یافت.

در کنار این سبک ملی که نمودهایش را همواره در سراسر قلمرو ایران زمین می‌توان یافت، سبکهایی محلی هم داشته‌ایم که این ویژگی‌های عام را نداشته‌اند، یعنی عمری کوتاهتر داشته، در قلمروی خاص یا میان قومی خاص رواج داشته، و مضمونهایی ویژه و مربوط به هویت‌هایی خاص را بازنمایی می‌کرده است. هنر محلی همیشه از هنر ملی الهام می‌گرفته و از کیفیت و استانده‌های زیبایی‌شناسی آن تقلید و پیروی

می‌کرده، و در ضمن از نوعی آزادی عمل و رهایی هم برخوردار بوده که باعث می‌شده دستاوردهایش همچون یک منبع تغذیه‌ی خلاقیت برای هنر ملی به کار گرفته شود. به این شکل در سراسر تاریخ تمدن ایرانی هنر ملی چارچوبها را مشخص می‌ساخته و مضمونها و گرانیگاه‌های معنایی را به دست می‌داده و هنرهای محلی از آن پیروی می‌کرده‌اند، و در مقابل هنرهای محلی با سلیقه‌های گونه‌گون و پویایی سریعتر و چالاک‌ترشان دامنه‌ای وسیعتر از تجربه‌های زیبایی‌شناسانه را با سطوحی متفاوت از کیفیت درمی‌نوردیده و انباشتی از تجربه‌های واگرا را برای تغذیه‌ی هنر ملی فراهم می‌آورده است.

هنر محلی ایرانی در عصر هخامنشی این گرانیگاه‌های منطقه‌ای را در بر می‌گرفته است:

الف) هنر سکایی، که با نقش‌مایه‌های جانوری، تاکید بر نقش گوزن و ببر یا پلنگ (به جای شیر و گاو در هنر ملی)، تحرک بالای نقشها، اغراق در عناصر تزئینی (مثل شاخ) و تقارن‌گرایی چشمگیر مشخص می‌شود. خاستگاه این هنر احتمالا منطقه‌ی مرو و سغد و خوارزم بوده، اما آثارش بیشتر به خاطر گنجینه‌های گورتپه‌ی سکاهایی شهرت یافته که در پهنه‌ی شمالی ایران زمین از شمال دریاچه‌ی خوارزم تا دریای سیاه ساخته می‌شده است.

ب) هنر ایران شرقی که بلخ–گنداره مرکز آن بوده است. این هنر تا حدودی ادامه‌ی هنر هیرمند و سند و هامون است و با تاکید بر جانوران بومی مثل فیل و کرگدن، کمینه‌گرایی در آرایه‌ها، تاکید بر فرمهای خمیده و نامتقارن، استفاده از رنگهای تند و سکون و آرامش مشخص می‌شود. بعدتر هنر بودایی و هندویی از دل این سنت زیبایی‌شناسانه زاده می‌شود.

پ) هنر ایلامی–میانرودانی که ادامه‌ی مستقیم هنر دیرینه‌ی این منطقه است و به نوعی می‌توان آن را شاخه‌ی بنیانگذار هنر ملی هخامنشیان قلمداد کرد. این هنر با تاکید ایلامیان بر فلزکاری و ساخت مجسمه‌های

موجودات خیالی و تاکید گوتی-آشوری بر دیوارنگاره‌های سنگی واقع‌گرا مشخص می‌شود. هنر مهم لول‌سازی که زاده‌ی این منطقه بود نیز در عصر هخامنشی با شکوفایی تمام ادامه پیدا می‌کند.

ت) هنر آناتولی که ادامه‌ی هنر کهن هیتی و هوری است و هم از سبکهای مصری تاثیرهایی پذیرفته و هم از هنر محلی منطقه‌ی دریای اژه و فرهنگ مینوآ. این هنر با نقشهای انسانی ساکن با جامه‌های سنگین، تاکید بر خط و نقوش مسطح، اغراق در بازنمایی اجزای صورت، و گرایشی به سمت نمادپردازی‌های هیروگلیفی مشخص می‌شود.

ث) هنر مصری در دوران هخامنشی در همان مسیر سابقش ادامه پیدا می‌کند و بخشی از مهمترین شاهکارهایش را در دوران کوتاه زمامداری پارسیان بر این قلمرو خلق می‌کند. در واقع عصری که مصر استانی هخامنشی بود، واپسین و درخشان‌ترین دوره‌ی فرهنگ مصر باستان است و بلافاصله پس از آن با استیلای مقدونیان بر این منطقه دچار فرسایش و ویرانی می‌شود. هنر مصری همچنان درشت‌مقیاس، واقع‌گرا، نمادین، آمیخته با رنگهای متمایز، و ساکن و بی‌تحرک است. هرچند تاثیرهایی چشمگیر از هنر ملی پارسی را نیز در خود منعکس می‌کند.

وقتی به شکلی روش‌مند به هنر عصر هخامنشی بنگریم، هم شکاف میان دو لایه‌ی هنر ملی و محلی نمایان می‌شود و ارتباطشان به دو مقیاس متفاوت از رمزپردازی و تولید به چشم می‌آید، و هم پیوندهای هم‌افزا و ارتباطهای میان این دو لایه روشن می‌شود و شیوه‌ی همنشینی سبکهای محلی و چگونگی چفت و بست شدن‌شان در کنار هم و جوش خوردن‌شان به هنر ملی آشکار می‌گردد.

یکی از شگفتیهای بزرگ در کتابهای مرسوم تاریخ هنر آن است که این دو لایه به کلی نادیده انگاشته شده و در نتیجه سبکهای محلی هم به شکلی آشفته وارسی شده، یا اغلب به کلی نادیده انگاشته شده‌اند. نمونه‌اش کتاب تاریخ هنر مرجع جنسن است که می‌تواند همچون نمونه‌ای بالینی از نابینایی مورد بررسی

قرار گیرد. جنسن در بخش بسیار لاغر و سطحی‌ای که درباره‌ی هنر عصر هخامنشی در کتابش گنجانده، ادعا می‌کند که تمام دستاوردهای هنری ایرانیان در عصر هخامنشی از میراث بابلی–آشوری ناشی شده و «با بهره‌گیری از نوآوری‌های یونانیان ایونی غنی‌تر شده» است. بعد هم به این ترتیب سر و ته قضیه را به هم می‌آورد که: «هنر ایران در عصر هخامنشی گرچه آمیزه‌ی چشمگیری از چندین عنصر گوناگون است، اما از ظرفیت لازم برای رشد برخوردار نبود. سبکی که در حدود سال ۵۰۰ پ.م در دوره‌ی پادشاهی داریوش صورت منظم پیدا کرد، بدون آن چنان تغییری تا پایان عمر امپراتوری هخامنشی به حیات خود ادامه داد. علت این ناکامی، ظاهرا شیفتگی ایرانیان به جلوه‌های تزیین‌گرانه بدون توجه به مقیاس بوده است. این شیفتگی نیز از نیاکان کوچ‌نشین‌شان بر جا مانده بود و ایرانیان هرگز آن را کنار نگذاشتند.»[1]

جنسن برای توضیح درباره‌ی هنر عصر هخامنشی، که مهمترین نقطه عطف تاریخ جهان در سراسر دوران پیشامدرن است، در کل دو صفحه و نیم از کتابش را اختصاص داده و فقط یک عکس از دورنمای ویرانه‌های تخت جمشید را برای سخنش گواه آورده است. او در ادامه‌ی همین فصل ناچیز، به «هنر اژه‌ای» پرداخته که اصولا مفهومی ساختگی و بی‌معناست. چون حوزه‌ی فرهنگی مجزا –و قطعا تمدنی– به نام اژه‌ای نداشته‌ایم، و آنچه در سواحل دریای اژه وجود داشته ادامه‌ی حوزه‌ی فرهنگی آناتولی بوده که در آن هنگام در سراسر بالکان گسترده بوده و با فرهنگ مصری هم برخوردهایی داشته است. این ناحیه‌ی کوچک و غیرمستقل را جنسن در ده صفحه شرح داده و برای توضیحاتش شش عکس هم آورده است.[2]

---

[1] جنسن و جنسن، ۱۳۹٤: ۹۸.

[2] جنسن و جنسن، ۱۳۹٤: ۹۹–۱۰۸.

دلیل علاقه‌اش به این فرهنگ هم آن بوده که (به غلط) فکر می‌کرده مردم ساکن در دریای اژه که این هنرها را پدید آورده‌اند، یونانی بوده‌اند، و یونانی‌ها را هم نیای اروپاییانی مانند خودش می‌دانسته است. در حالی که اقوام نزدیک به یونانیان از میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م (هزار و پانصد سال پس از آغاز هنر در این منطقه) به سواحل اژه وارد می‌شوند و خودِ یونانی‌های واقعی تازه از قرن نهم و هشتم پ.م بر صحنه پدیدار می‌شوند و اصولا با روایتی که جنسن می‌کند ارتباطی ندارند.

در این کتاب که مرجع دانشگاهی «تاریخ هنر» است، فصل بعد از این هم جالبتر است. چون جنسن فصل پنجم کتاب خود را به هنر یونانی اختصاص داده که در اصل هنر جاری در استانهای هخامنشی ایونیه و مقدونیه و لودیه و «یونانِ آنسوی آبها» است. یعنی چند استان از دولت هخامنشی که هرگز در سراسر تاریخ پیشامدرن کشوری مستقل نبوده را جدا کرده و در همان زمانی که بخشی از دولت جهانی پارسی محسوب می‌شده، هنرش را همچون امری مستقل و فرهنگی یکسره متفاوت شرح داده است.

جدای نادانی چشمگیر او درباره‌ی بافت تاریخی حاکم بر این منطقه و خطاهای پیاپی در ارجاع به اشیا و آثار، گشاده‌دستی‌اش برای پرداختن به این حوزه‌ی خودساخته جای توجه دارد. او ۳۷ صفحه از کتابش را به این فصل اختصاص داده و برای این بحث ۲۵ عکس و دو نمودار آورده است.[۳] روشن است که عدم توازن در محتوا و توجه چه پیامدی در این مورد دارد. در غیاب سواد تاریخی کافی برای درک بستر اجتماعی ظهور آثار هنری و در غفلت از بافت سیاسی و هویتی حاکم بر رمزگذاری‌شان، خیالپردازی و توهم و جعلهای

[3] جنسن و جنسن، ۱۳۹٤: ۱۰۹-۱٤٦

سیاسی مدرن جایگزین تحلیلی دقیق و واقع‌بینانه می‌شود و آنچه که درباره‌ی آثار هنری دیرینه گفته می‌شود، ارتباط خود با عینیت بیرونی را از دست می‌دهد.

این نکته قابل درک است که نویسنده‌ای مانند جنسن اطلاع دقیق و روشنی از تاریخ ایران زمین نداشته باشد و در نیابد که پارسها ادامه‌ی مستقیم و آمیخته‌ای هم‌سرشت با ایلامی‌ها بوده‌اند، یا این نکته‌ی مهم را نداند که تاریخ شهرنشینی ایلامیان به قدمت مفهوم شهر در تاریخ جهان است، یا بی‌خبر باشد که قبایل آریایی‌ای که پارسها نماینده‌شان بودند در همان خاستگاه جغرافیایی‌شان کشاورزی را می‌شناخته‌اند و اصولا در ایران زمین کوچگردی و یکجانشینی متصل به هم و درهم تنیده بوده است. این نوع نادانی‌ها امری انسانی است و معمول و بخشودنی، اگر که کسی ضمنِ ابتلا به آن دعوی خرد و آگاهی نکند و تنها با تماشای اشیای موزه‌ها دعوی نوشتن مرجعی درباره‌ی موضوعی چنین پیچیده نداشته باشد.

جنسن تنها یکی از نمونه‌های فراوانی است که چارچوب مرسوم و جا افتاده‌ی تاریخ‌نگاری هنر جهان را برساخته و به ویژه افق فهم تاریخ هنر در ایران را مه‌آلود و مبهم ساخته‌اند. در این بافت از نادانیِ آمیخته به جعل است که عبارتهایی مثل « شیفتگی ایرانیان به جلوه‌های تزیین‌گرانه بدون توجه به مقیاس» تولید می‌شود. در شرایطی که منظور از «مقیاس» معلوم نیست، و «شیفتگی به تزئین‌گری» هم که معلوم است، بی‌معناست. چون مگر نه این که هنر اصولا میل به آراستن و تزئین چیزهاست؟ پس چگونه ممکن است شیفتگی به هنر دلیل در جا زدن و تباهی هنری محسوب شود؟

از این دست آشفته‌اندیشی‌ها و پریشان‌گویی‌ها فراوان است و چندان پربسامد که تقریبا هر کتابی درباره‌ی تاریخ هنر این دوران را که بگشاییم، با عوارضی مشابه روبرو خواهیم شد: نادانی عمیق درباره‌ی تاریخ این دوران، ساده‌اندیشی و سطحی‌نگری و نوعی تفکر موزه‌ای تماشاگرانه درباره‌ی اشیای باستانی، و اصرار بر مستقل پنداشتن هنرها در برخی از استانهای دولت هخامنشی، در کنار اصراری مشابه برای نادیده

انگاشتن هنر در نقاط دیگر. اینها همه به نابینایی درمان‌ناپذیری منتهی شده که گویی عینیت اثرِ پیشاچشم پژوهشگران را در حجابی فرو پوشانده و محو و نامرئی ساخته است. پرهیز از طرح پرسش درباره‌ی آثار و هراس از اندیشیدن به شیوه‌ی اتصال‌شان با هم و با سیاست پارسیان هم اختلالی است که شاید از شیفتگی به یونانیانی تخیلی و ناموجود برخاسته باشد، و یا از نامطلوب پنداشتن پاسخ سرچشمه گرفته باشد.

کوتاه سخن آن که تاریخ هنر ایران در عصر هخامنشی به شکلی تکان دهنده نادیده انگاشته شده و نانوشته باقی مانده و طرح پرسشهایی پیش‌پا افتاده درباره‌ی ماهیت و معنا و رده‌بندی و سیر تکامل آثار هنری نادیده انگاشته شده و در نتیجه مبحث مهم «هنر در قلمرو تمدن ایرانی» همچون تابویی لمس‌ناپذیر مورد غفلت واقع شده است. این شیوه از روش‌گریزی و پرسش‌هراسی پیامدهایی وخیم به دنبال دارد. چرا که هنر تمدن ایرانی هنر در هر دو حوزه‌ی اروپا و چین را تعیین کرده و نوشتن سیر تکامل تاریخ هنر جهان بدون آغاز کردن از ایران ناممکن است، و بی ادامه دادن‌اش با تکیه بر ایران بی‌معنا و نامفهوم می‌گردد.

بخش نخست: پارس و درون

اندرکنش هنر ملی و هنرهای محلی

گفتار نخست: بازنمایی انسان

همه‌ی سنتهای هنری گرانیگاه مفهومی مشترکی دارند و آن هم بازنمای بدن انسان است. از این رو ردگیری و مقایسه‌ی شیوه‌ی بازنمودن تن آدمی در سیستم‌های زیبایی‌شناسانه‌ی گوناگون هم شباهتها و تفاوتهایی معنادار را برملا می‌کند و هم پیوندها و نقاط همگرایی یا واگرایی محتمل میان‌شان را به دست می‌دهد.

پیشتر نشان داده‌ام[4] که ظهور دولت هخامنشی با چرخشی بنیادین و ریشه‌ای در پیکربندی مفهوم «من» همراه بود و برای نخستین بار از ایده‌ی هنوز نوپای «انسان خودمختار خودبنیاد» که زرتشت هفت قرن پیشتر برای نخستین بار مطرحش کرده بود، بیانی جامعه‌شناختی، سیاسی، حقوقی و هنری به دست داد. به همین خاطر بازنمایی انسان در هنر هخامنشی نشانگر گسستی نمایان و عمیق با هنرهای پیشین قلمرو ایران زمین است. هرچند ریخت و سبک و فنون ساخت در بسیاری از موارد ادامه‌ی مستقیم شیوه‌های پیشین هستند، اما مرکزیت یافتن مفهوم انسان، پرداختن به حالات و عواطف و هیجانهای انسانی، محترم شمردن خودمختاری و خودبنیادی افراد انسانی مستقل از شأن و جایگاه سیاسی‌شان یا ارتباطشان با خدایان، و تقدیس

[4] بنگرید به کتابهای مجموعه‌ی «تاریخ تمدن ایرانی»، به ویژه «داریوش دادگر».

پیکر انسان نمونه‌هایی هستند که پیشینه‌ای در تاریخ هنر ندارند و برای نخستین بار با ظهور نظم هخامنشی بر صحنه‌ی زمین پدیدار می‌شوند.

در چارچوبی سیستمی ویژگی‌های بازنمایی انسان در هنر ملی پارسی را می‌توان به این ترتیب خلاصه کرد:

نخست: غیاب شگفت‌انگیز تصویر خدایان و بسامد بسیار اندک تصویر شاهنشاه. این مهمترین دلیلی است که نشان می‌دهد این سبک را به معنای دقیق کلمه نباید درباری نامید. چرا که اصولا رکن هنر درباری بازنمایی فر و شکوه پادشاه و نمادهای اقتدار سلطنتی است. در حالی که در هنر رسمی هخامنشیان که بی‌شک توسط دربار پشتیبانی می‌شده، نگاره‌ی شاه و خدایان بسیار به ندرت دیده می‌شود. از آنجا که انسان همچنان در مرکز توجه این هنر قرار شده و در سراسر قلمرو ایران زمین هم به شکلی یکدست دیده می‌شده، بهتر است آن را سبک ملی بنامیم و نه درباری، تا با هنرهای درباری دیگر که ویژگی‌ها و گفتمانهایی به کلی متفاوت دارند اشتباه گرفته نشود.

دوم: بسامد چشمگیر بازنمایی تن انسان، و به ویژه تاکید بر ابرانسانی که بنا به اسناد متنی باید آن را «پارسی» نامید. این «منِ پارسی» نوظهور چنان که در کتاب داریوش دادگر نشان داده‌ام دلالتی نژادی یا قومی نداشته و مفهومی فلسفی–سیاسی بوده و همچون ابرانسانی عمومی در گفتمان قدرت هخامنشیان نقش ایفا می‌کرده است. پارسی اغلب به صورت مردی جنگاور با جامه‌ی ایرانی (شلوار، پیراهن آستین‌دار، کمربند، کفش یا چکمه، و اغلب کلاه خیاره‌دار تاج‌وار) شناسایی می‌شده است. ناگفته نماند که در آن دوران این ترکیب از جامه‌ها نظیری در میان اقوام و فرهنگهای دیگر نداشته و سبک پوشش ایلامی قدیم بوده که با جامه‌ی سوارکاران آریایی پارسی و مادی و سکا درآمیخته و چنین هنجاری را به دست داده است. هنجاری که شهروند بومِ پارس (کشور ایران) را در وضعیت بهینه‌اش نمایش می‌داده است.

سوم: تاکید چشمگیر و تصریح روشن بر سویه‌ی زمینی این انسانِ پارسی. پارسی در این هنر هرگز بالدار و شاخدار نیست، جلوه‌ای جادویی ندارد، و از بافت انسانی و زمینی‌اش فاصله نمی‌گیرد. این در حالی است که نمایش شاهان و خدایان و برگزیدگان با بال و شاخ سنتی دیرینه و شکوفا در ایران بوده و حتا کوروش بزرگ هم در نگاره‌ی دشت مرغاب از آن پیروی کرده است.

نقش پارسی بر فراز گوردخمه‌ی اشکفت قیزقاپان، سلیمانیه، میانه‌ی قرن پنجم پ.م

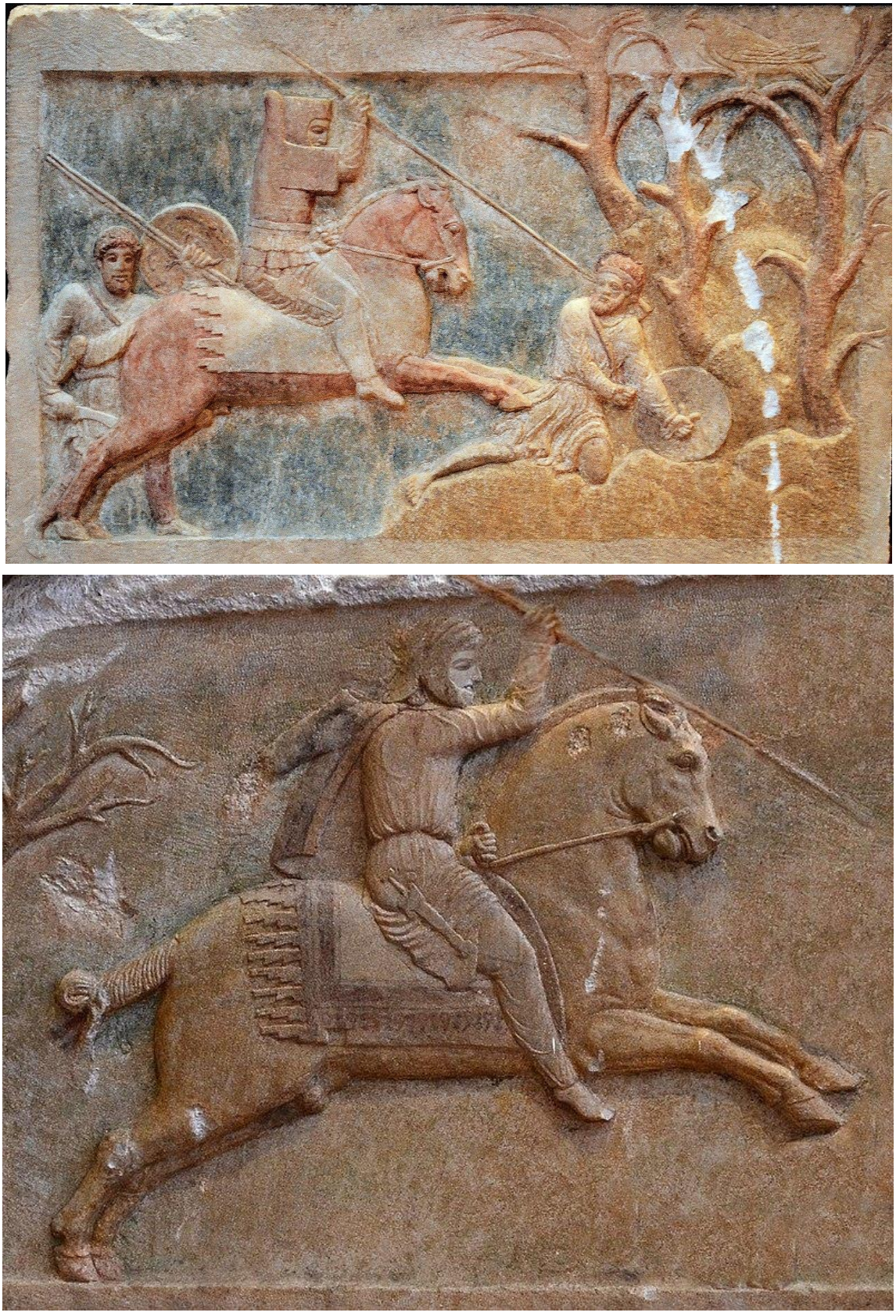
چهارم: پیوند تصویر انسان با هنرهای رزمی، چندان که مرد پارسی اغلب در پیوند با سلاحهایی مثل نیزه و کمان و به ویژه در بسیاری از جاها سوار بر اسب بازنموده شده است. نکته‌ی شگفت‌انگیز آن که بر خلاف بازنمایی‌های پیشین هنری از مرد جنگاور، گرایشی هست به سمت نشان ندادن دشمنِ پارسی، و فاصله گرفتن از نمایش خشونت. چندان که در بسیاری از موارد (مشهورتر از همه در تخت جمشید) سربازان ایرانی اصولا در وضعیتی دوستانه و آرام و در حال راهنمایی دیگران بازنموده شده‌اند و هرچند کاملا مسلح هستند، اما شمشیرهایشان غلاف شده و کمانهایشان بر دوش و سرنیزه‌هایشان رو به آسمان است. نمونه‌هایی از بازنمایی جنگ هم البته وجود دارد، اما بسیار کم‌بسامدتر از نمونه‌های جنگاور صلحجوست. در این موارد با تاکید بر برهنه بودن دشمن، گویی بر غیرمتمدن بودن‌اش تاکیدی شده است.

دو نقش لول از اوایل عصر هخامنشی که چیرگی پارسی بر دشمن را نشان می‌دهد. به برهنه بودن دشمنان و جامه‌ی کامل پهلوان پارسی در هردو لول توجه کنید. همچنین به این نکته که پهلوان سواره (راست) کلاهی مهری بر سر دارد و جامه‌اش دقیقا همان است که نزد سکاها می‌بینیم.

لول آگات سرخ با نقش پارسی کمانگیر و دشمنی که نیزه در دست دارد و انگار در حال پرتاب سنگ است!، ایران مرکزی، ۵۰۰ پ.م

تندیس سوار پارسی، قبرس، حدود ۳۹۰ پ.م

نبرد پارسی و هوپلیت یونانی، قرن پنجم پ.م



دو نقش از شهسوار پارسی، نقش تابوت در آلتی‌کولاچ، فریگیه، آناتولی، حدود ۳۹۰ پ.م

پنجم: نمایش شکوه شاهنشاه و اقتدار سلطنتی، که اغلب با نمایش شاه نشسته بر اورنگ همراه است. در این مضمون ممکن است شهربان یا ملکه جایگزین شاه شده باشند. اما همواره جامه‌ی پارسی، اورنگ زیبا و نمادهای دیگر شاهی –از جمله بخورسوز و چتر– در صحنه دیده می‌شوند.

دربار داریوش بزرگ، ۵۰۰ پ.م

نقش حامل پیشکش برای شاهنشاه بر لولی از جنس آگات قهوه‌ای، ۵۰۰ پ.م

ششم: نکته‌ی مهم درباره‌ی هنر ملی هخامنشی آن است که پهلوان جنگاور علاوه بر وضعیت انتزاعی و آرمانی‌اش که جامه‌ای پارسی بر تن دارد، با جامه‌های اقوام تشکیل دهنده‌ی کشور پارس هم بازنموده می‌شود و در این حالت جلوه‌ای شخصی و فردی دارد و طبیعت‌گرایانه‌تر تصویر می‌شود. واقع‌گرایی این آثار خود بحثی جداگانه است و به هشتمین ویژگی در سیاهه‌ی ما باز می‌گردد. اما خودِ این نکته که جنگاوران نگهبان نظم پارسی در جامه‌هایی محلی تصویر می‌شده‌اند خود جای توجه دارد.

این کاملا با اسناد سیاسی و بیانیه‌های مربوط به قدرت در عصر هخامنشی سازگار است. مثلا بازنمایی حاملان اورنگ در همه جا اقوام تابع را مسلح و نیرومند و در عین حال با لباسها و سلاحهای قومی خاص خودشان نشان می‌دهد. حاملان هدایا در تخت جمشید هم چنین شکلی دارند و این با تاکید کتیبه‌های پارسی

باستان بر تنوع قومی بوم پارس و اشاره‌ی مورخان یونانی به این که جنگاوران در ارتش ایران با جامه و سلاح قومی ویژه‌شان در رسته‌هایی جداگانه جای می‌گرفته‌اند، همخوان است.

نقش حاملان اورنگ خشایارشا (بالا) و چند نمونه: مقدونی پتاسوس بر سر (راست)، لیبیایی با دو زوبین (میان) و کاریایی (چپ)، ٤٨٠ پ.م

نماینده‌ی کوش (اتیوپی) در تخت جمشید، ۵۲۰ پ.م لول بانوی نشسته بر اورنگ به سبک ایلامی–سومری، ۵۰۰ پ.م

هفتم: احیای ایده‌ی پهلوان شیرگیر، و جای دادن‌اش در بافتی اخلاقی. چنان که در بحثهای پیشین دیدیم، یکی از کهنترین مضمونهای هنر ایرانی پهلوانی است که با هر دست خود جانوری وحشی را گرفته است. در ابتدای کار این پهلوان موجودی ایزدگونه و هیولاوار بوده و شاخ و سم و دم داشته، و چنین می‌نماید که خاستگاه‌اش جیرفت بوده باشد. چون متنوع‌ترین و زیباترین و در ضمن برخی از کهنترین نمونه‌ها را در این منطقه می‌بینیم.

در سراسر تاریخ بیست و پنج قرنی فرهنگ ایرانی در عصر پیشاهخامنشی پهلوان شیرگیر یکی از خدایان یا به ندرت پادشاهی نیمه‌خدا مثل گیلگمش بوده است. جانوری هم که در دستان پهلوان گرفتار شده هم اغلب وحشی و درنده است. در هنر ملی هخامنشی این مضمون بار دیگر احیا می‌شود. اما چرخشی مهم در آن دیده می‌شود. به این معنا که این بار جنگاور پارسی است که این نقش را ایفا می‌کند، و او درست برعکس جلوه‌پردازی رایج برای پهلوان شیرگیر، حالتی نیمه برهنه و وحشی ندارد و جامه‌ای کامل و مرتب پوشیده است.

نکته‌ی عجیب این که این پهلوان پارسی، نه تنها جانورانی مثل شیر، که بیشتر از آن هیولاهایی اساطیری را در دست می‌گیرد، و اینها بسیاری‌شان همان خدایان محترم نزد اقوام پیشین بوده‌اند. به ویژه چیرگی پارسی بر نرگال که به گاوی بالدار با سر مرد شبیه است، جای توجه دارد. چون در اینجا گویی غلبه‌ی انسان کامل بر مرگ و بلاهای طبیعی بازنموده شده است. این ویژگی بر سویه‌ی اخلاقی پهلوان پارسی تاکید می‌کند. با این حال این را باید در نظر داشت که بسیاری از موجوداتی که در دست پارسی اسیر هستند، ایزدانی محترم و دیرینه بوده‌اند که در همان دوران پرستندگانی سنتی داشته‌اند.

راست: لول پارسی دیوبند، که در آن تقارن با نقش کردن دو پارسی حاصل آمده است، اواخر قرن پنجم پ.م

چپ: لول داریوش بزرگ که پارسی را در حال غلبه بر دو غول شبیه نرگال نشان می‌دهد، به نماد فره/هورمزد در بالای سر پارسی و دو نخل که نماد حیات و برکت هستند در دو سو توجه کنید، ابتدای قرن پنجم پ.م

دو لول با نقش پارسی شیرگیر، و پیوند شیرها با نرگال، میانه‌ی قرن پنجم پ.م

راست: نمونه‌ای نادر از پهلوان شیرگیر بالدار (احتمالا آپالکو) با دو نرگال، لول هخامنشی، ۵۰۰ پ.م

چپ: پارسی شیراوژن بر جام نقره‌ی هخامنشی، موزه‌ی میهو، ۵۰۰ پ.م

جالب آن که در عصر هخامنشی مضمون مادینه‌ی موازی با پهلوان شیرگیر هم احیا می‌شود. این مضمون را پیشتر در جیرفت فراوان می‌دیدیم و در آن زنی نمایان است که گاه پاهایش را گشوده و حالت زایمان به خود گرفته و با هر دست تسمه‌ی متصل به گردن گاوی یا شاخ گاو یا بزی را به دست گرفته است.

معمولا در این نقشها به جای درخت که علامت مرد جنگی است، کوزه ای لبریز از آب را می‌بینیم که زایندگی را نشان می‌دهد. این مضمون در عصر آهن چندان رایج نبود و تقریبا از یادها رفته بود، اما در دوران هخامنشی همزمان با برجسته شدن نقش پهلوان شیرگیر و دیوبند، این نقش هم رواج پیدا می‌کند.

نقش لول زن و بزها، ایران مرکزی، حدود ٤٥٠ پ.م

هشتم: واقعگرایی و طبیعت‌مداری، که به ویژه در مجسمه‌ها و سردیسها به خوبی دیده می‌شود، و بر خلاف تصویر «پهلوان پارسی» که انتزاعی و غیرشخصی و عام است، بر ویژگی‌های فردی و ریخت متمایز هرکس تاکید می‌کند. چنین تاکیدی بر ریخت واقعی و ویژه‌ی هر فرد پیشتر هم در ایران زمین رایج بود، اما در عصر هخامنشی نوعی شکوفایی و گسترش ناگهانی را از سر می‌گذراند. طوری که از نقش کوچک روی سکه‌ها تا تندیسهای بزرگ تاکید بر ویژگی‌های شخصی افراد را می‌بینیم.

جام زرین، حدود ۳۶۰ پ.م سکه‌ی سیمین، شهربانی میلتوس، ۳۶۰ پ.م تندیس زن، تخت جمشید، حدود ۵۰۰ پ.م

سردیس زن پارسی از جنس لاجورد، ۵۰۰ پ.م سردیس مرد پارسی، موزه‌ی میهو، حدود ۵۰۰ پ.م

در میان آثار هنری‌ای که بدن انسان را با این سبک نوظهور بازنمایی می‌کنند، رده‌ی تابوتهای سنگی به ویژه اهمیت دارند. چون می‌توانند همچون نمونه‌ای معیار برای بازنمایی رسمی و «دولتی» شکل بدن انسان به کار گرفته شوند. سنگ‌نگاره‌هایی که بر آرامگاه شخصیتهای نامدار تراشیده شوند، از ابتدای دوران هخامنشی وجود داشته‌اند و مشهورترین‌اش مجموعه‌ی نقش رستم است که آرامگاه سلطنتی شاهنشاهان هخامنشی است و همچون دخمه‌هایی در دل کوه و در میانه‌ی چلیپایی میترایی کنده شده است. این سنت صخره‌نگاری و سبک بازنمایی بدن انسان در آن ادامه‌ی مستقیم هنر گوتی–لولوبی است که قدمتش به هزار و هفتصد سال پیشتر باز می‌گردد و با عناصری زیبایی‌شناسانه از هنر دینی هیتی‌ها و آثار درباری آشوری ترکیب شده است.

ناگفته نماند که جدای از این سنت ایرانی، یک سنت مصری دیرینه و شکوفا هم برای ساخت تابوت وجود داشته که در دوران هخامنشی در فنیقیه گاه وامگیری می‌شده است. نمونه‌ی چشمگیری در این مورد، تابوت اِشمونصر پسر تابنیت حاکم صیدا است که در سال ٤٥٠ پ.م درگذشت و در تابوتی سنگی به خاک سپرده شد که به سبک مصری شبیه به بدن انسانی تراشیده شده بود. این تابوت که در سال ١٢٣٤ (١٨٥٥.م) کشف شد، متنی با بیست و دو سطر به خط فنیقی را بر خود داشت و اولین سندی بود که از این خط باستانی در دوران مدرن کشف می‌شد. جالب آن که بخش عمده‌ی این متن طولانی نفرین بر کسی بود که تابوت اشمونصر را از آرامگاهش بردارد و به جای دیگری منتقل کند، و این دقیقا اتفاقی بود که افتاد و فرنگیان تابوت را ربودند و به همین خاطر در حال حاضر در موزه‌ی لوور باید تماشایش کرد. در این متن به «سرور شاهان» هم اشاره شده که زمینها و قلمروی تحت فرمان اشمونصر را به او بخشیده، و هرچند گاهی این لقب را به ایزدی مربوط دانسته‌اند، با توجه به بافت متن و رسم فنیقی‌ها که از خدایان‌شان به اسم یاد می‌کرده‌اند، به نظرم روشن است که منظور شاهنشاه هخامنشی بوده است.

تابوت اشمونصر و کتیبه‌ی فنیقی‌اش، صیدا، ۴۵۰ پ.م

با این حال تابوتهای سبک مصری جز در نمونه‌هایی کم‌شمار و در میان امیران محلی منطقه‌ی فنیقیه اقبال و محبوبیتی پیدا نکرد. در مقابل از میانه‌ی عصر هخامنشی، ساخت تابوتهایی سنگی در مراکز استانها باب شد که به رونوشتی کوچک و ساده شده از آرامگاه‌های غول‌پیکر کوهستانی پارسها شباهت داشت. این تابوتها به جعبه‌هایی به نسبت کوچک شبیه هستند که گاه بر پایه‌ای نهاده می‌شوند و از نظر ساختار با آرامگاه کوروش در پاسارگاد یا گور دختر در منطقه‌ی بختیاری همسان‌اند. با این حال دیواره‌هایشان با نقش برجسته‌هایی پوشانده می‌شود. یعنی ساختار کلی‌شان چنان است که گویی جامه‌ای از نقش رستم را بر تن پاسارگاد بپوشانیم.

این تابوتها اغلب شهربانان پارسی و امیران و حاکمان درپیوسته با شاهنشاه هخامنشی را در خود جای می‌داده‌اند. بنابراین گذشته از پیوستگی هنری و مفهومی، به لحاظ سیاسی هم نمادی از اقتدار دولتی پارسیان محسوب می‌شده‌اند. باز از شگفتی‌های روزگار است که این آثار در همه‌ی کتابهای تاریخ هنر همچون

اموری مستقل از سیاست و هنر ایرانیان و به مثابه چیزهایی شناور در هوا و برکنده شده از زمینه‌ی تاریخی و جغرافیایی‌شان معرفی شده‌اند، و طبیعی است که در این حالت برچسب یونانی هم به بیشترشان چسبندگی پیدا کرده باشد.

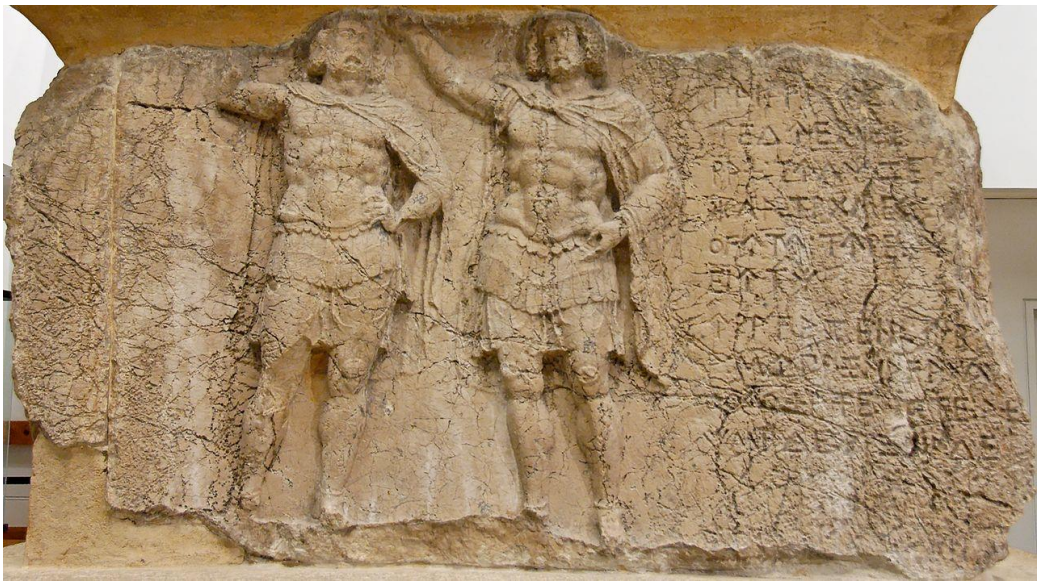
تابوتهای سنگی از این نظر اهمیت دارند که شکلی محلی شده از هنر سلطنتی هخامنشیان را در مراکز استانهایشان نشان می‌دهند و بنابراین کلیدی زرین هستند که شیوه‌ی چفت و بست شدن هنرهای محلی با هنر ملی و بیان شدن‌اش در قالب گفتمان عمومی ایرانشهری را نمایش می‌دهد. این تابوتها در ضمن به این خاطر هم مهم هستند که در قلمرو تمدنی اروپایی وامگیری می‌شوند و در دوران شکل‌گیری دولت روم یکی از مهمترین رسانه‌های هنری مربوط به اقتدار سیاسی قلمداد می‌شوند. یعنی تابوتها سنگی را باید نوعی رسانه‌ی مستقل دانست که معناهایی درپیوسته با سیاست را رمزگذاری و بیان می‌کرده است و از لحظه‌ی شکل‌گیری‌اش در کوهستانهای خوزستان و فارس تا منسوخ شدن‌اش در پایان قرون وسطا، نزدیک به دو هزار سال تاریخ را در می‌نوردد.

تابوتهای سنگی نه تنها زاده‌ی حوزه‌ی تمدن ایرانی هستند، که اصولا برای رمزگذاری و بیان هنرمندانه معانی مربوط به سیاست ایرانشهری سازمان یافته‌اند. این پیکره‌ی نمادین حتا پس از نقل مکان به قلمرو تمدن اروپایی نیز همچنان باقی می‌ماند و به همین خاطر استخوان‌بندی ریختی و معنایی تابوتهای سنگی رومی و حتا نمونه‌های دیرآیندتر در قرون وسطا، به شکلی شگفت‌انگیز به سرمشق‌های هخامنشی‌اش وفادار باقی مانده است.

اولین نمونه‌های تابوت سنگی در میانه‌ی قرن پنجم پ.م و در استانهای غربی شاهنشاهی هخامنشی ساخته می‌شوند. نسخه‌ی درخشان اما دیرآیندی از آن، تابوت سنگی پایاوا است که حاکم شهر کسانتوس در منطقه‌ی لوکیه‌ی باستانی بوده است. این جایی است که امروز کینیک نامیده می‌شود و در نزدیکی آنتالیا در

آناتولی قرار دارد. پایاوا که از مردم بومی منطقه بوده، با لباسی محلی خود را بازنموده و با خط لوکیایی متن کتیبه‌ی مقبره‌اش را نویسانده. با این حال قالب مقبره‌اش تقریبا همان است که در گور کوروش می‌بینیم، با تاکیدی بیشتر بر جداسازی جسد از طبیعت و مسدود بودن جایگاه تن مرده، که نشان می‌دهد احتمالا پایاوا آیین زرتشتی را مراعات می‌کرده است.[5]

بر کتیبه‌ی کنار پیکر پایاوا چنین نوشته است: «پایاوا، پسر آد...، کارگزارِ آ...راه، که نژادی لوکیایی دارد.» بر سمت دیگر دیواره‌ی این تابوت نقش شهربانی پارسی که بر اورنگی تکیه زده و جامه‌ی پارسی بر تن دارد دیده می‌شود، و او احتمالا وادفراداد (یونانی: اوتوفراداتس Αὐτοφραδάτης) است که به نمایندگی از شاهنشاه اردشیر سوم بر لودیه فرمان می‌رانده است. بنابراین تاکید بر جامه‌ی محلی و تبار لوکیایی پایاوا نشانگر جدایی و استقلالش از سیاست هخامنشیان نبوده، و برعکس در امتداد آن جای می‌گرفته و با پشتوانه‌ی آن ممکن می‌شده است.



نقش پایاوا امیر شهر کسانتوس بر کتیبه‌ی آرامگاهش در کینیک، ۳۷۵ پ.م

[5] Michailidis, 2009: 253.

سکه‌ی وادفرداد شهربان لودیه، و پیوندش با نقش اسب

نقش شهربان لودیه بر مقبره‌ی پایاوا،

بالای سر نقش نوشته شده: ساتراپ وادفرداد، ۳۷۵ پ.م

نمونه‌ی چشمگیر دیگر در این مورد تابوت ساتراپ است که سه نسل پیشتر از مقبره‌ی پایاوا در شهر صیدا ساخته شده است. اهمیت این تابوت در آن است که نشان می‌دهد سبک هنری واقع‌گرای مورد نظرمان ربطی به یونانیان ندارد و خاستگاه اصلی‌اش فنیقیه بوده است. مردم لوکیه نیز البته یونانی نبوده‌اند، اما در منابع امروزین اشتیاقی سوزان برای منسوب کردن همه چیز به یونانیان موج می‌زند و از این رو اغلب آرامگاه پایاوا را به «سبک هنری یونانی» منسوب کرده‌اند. در حالی که اثر در آناتولی ساخته شده و بافت سیاسی و گفتمان حاکم بر آن با صراحت به دربار پارسیان مربوط بوده و سازندگانش هم لوکیایی بوده‌اند و نه یونانی.

تابوت ساتراپ در صیدا همان ساختار را دارد اما نشان می‌دهد که پیشتر از اثر لوکیه و آثار مشابه در آناتولی، این سبک از ساخت نگاره بر تابوت در فنیقیه رایج بوده است. این اثر به ویژه از آن رو اهمیت دارد که در کوچ‌نشینی مهم فنیقی‌ها در شمال ایتالیا یعنی در فرهنگ اتروسکی هم از ابتدای دوران هخامنشی تابوهایی مشابه را می‌بینیم و این بعدتر در هنر اروپایی شاخه‌ای پایدار و بسیار شکوفا را پدید می‌آورد که

بخش مهمی از آثار هنری را در خود جای می‌دهد. یعنی تابوت ساتراپ هم نیای آثار مشابه در آناتولی است و هم خویشاوند نمونه‌های ساده‌تری که در قلمرو اتروسک ساخته می‌شده است.

این تابوت از سنگ مرمر ساخته شده و صحنه‌هایی از زندگی شهربان فنیقیه بر دیواره‌هایش به صورت نقش برجسته کنده‌کاری شده‌اند. سبک هنری و شیوه‌ی بازنمایی اثر ادامه‌ی مستقیم هنر صخره‌نگاری گوتی و ایلامی است و شکلی تکامل یافته از نگاره‌های مشابه آشوری محسوب می‌شود. در یکی از صحنه‌ها شهربان را در بزمی می‌بینیم که جامی شاخی را در دست دارد، و صحنه‌ای دیگر او را در حال شکار نشان می‌دهد. در همه‌ی موارد آداب سلطنتی هخامنشی مثل نوع پوشاک و آیین شکار و روش جام‌گیری و تکیه زدن بر تخت در بزمها به روشنی نشان داده شده و در نتیجه در این تابوت با بازنمایی صریحی از مرد پارسی سر و کار داریم (نگاره‌های زیر).

شهربان نشسته بر اورنگ بر تابوت ساتراپ، صور، حدود ٤٦٠ پ.م

با مرور نمونه‌های بازمانده از تابوتهای سنگی روشن می‌شود که خاستگاه اصلی این سبک هنری فنیقیه بوده است. نه تنها قدیمی‌ترین آثار در آنجا ساخته شده، که مهمترین وام‌ستانی‌اش در اروپا را نیز نزد مهاجران فنیقی می‌بینیم و در ضمن شمار و کیفیت تابوتهای ساخته شده در این منطقه برتر از همه‌ی نمونه‌های همزمان‌شان است.

بیش از یک قرن بعدتر از تابوت ساتراپ، نمونه‌ی دیگری از آن در همین شهر صور ساخته می‌شود که به احتمال زیاد از آرامگاه ساتراپ الهام گرفته است. این اثر را مورخان غربی «تابوت اسکندر» نامیده‌اند و آفریدنش را به سازندگانی یونانی منسوب کرده‌اند. در حالی که هیچ شاهدی در این زمینه وجود ندارد. فنیقی‌ها از اواخر هزاره‌ی دوم پ.م و دوران آشوری‌های هنرمندان و به ویژه نقش برجسته‌سازان چیره‌دستی داشته‌اند و این پانصد سال پیش از آن است که نمونه‌های مشابه در اسناد یونانی پدیدار شود. در دوران

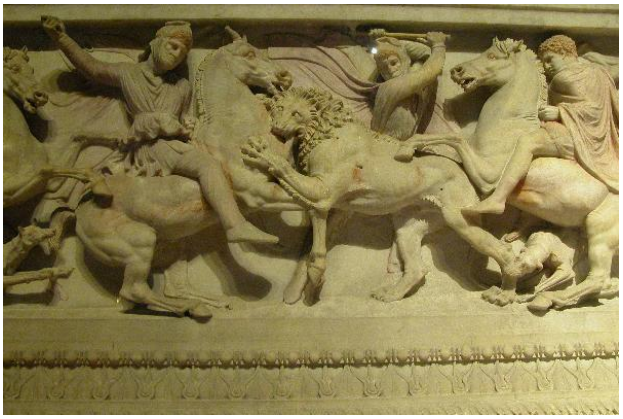
هخامنشی هم فنیقی‌ها تابوتهای سنگی زیبایی از این دست می‌ساخته‌اند و این اثر هم دقیقا در همان شهر و همان دوران ساخته شده است. از این رو معلوم نیست چطور سازنده‌اش را یونانی پنداشته‌اند.

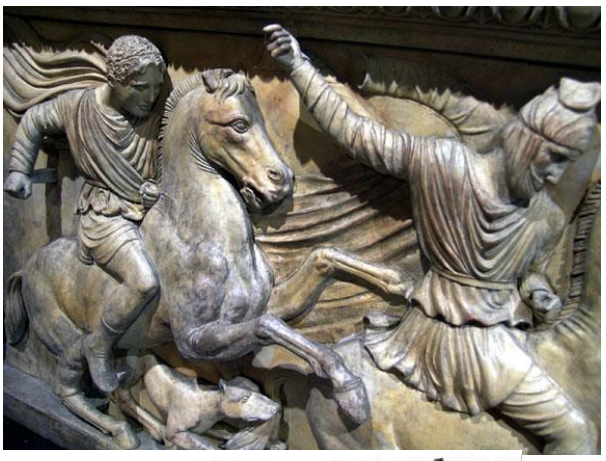
احتمالا یکی از دلایلی که این تابوت به هنر یونانی منسوب شده، آن است که صحنه‌ای از نبرد مقدونیان و پارسیان بر آن بازنموده شده است. تابوت در حدود سال ۳۳۰ پ.م و پس از چیرگی اسکندر بر پارسیان ساخته شده، ولی روشن است که هنرمند سازنده‌ی آن اهل صور بوده و بنابراین فنیقی‌ای بوده که در زمان حمله‌ی اسکندر استادی چیره‌دست بوده است. پیوند او با گفتمان سیاسی پارسیان با نگریستن به اثری که آفریده فاش می‌شود، و یکی از نکات حیرت‌انگیز در تاریخ‌نگاری هنر آن است که درباره‌ی این تابوت مطالبی فراوان نوشته شده، اغلب بی آن که به معنای نقشهای گرداگرد آن اشاره‌ی عقلانی و علمی‌ای انجام شود. چون این اثر هرچند در زمانه‌ی چیرگی مقدونیان و احتمالا برای امیری مقدونی ساخته شده، اما نقشهایش به بیانیه‌ای سیاسی در بزرگداشت پارسیان شبیه است.

تابوت صیدا و شکل بازسازی‌شده، بر مبنای آثار رنگ بازمانده بر سطحش

دو تا از سطوح این تابوت به جنگ‌های اسکندر و پارسیان و دو تای دیگر به شکار دوستانه‌ی مقدونیان همراه با پارسیان اختصاص یافته است. یعنی در دو تا جنگ مقدونیان و پارس‌ها و در دوتای دیگر آشتی‌شان بازنموده شده است. با نخستین نگاه به صحنه‌های جنگ می‌توان دریافت که هنرمندِ سازنده‌ی آنها

چندان دوستدار اسکندر نبوده است. صحنه‌ی مرکزی یکی از این نبردها سواری پارسی را نشان می‌دهد که با ساز و برگ و پوشش کامل بر یک یونانی برهنه تاخت آورده و او را زیر سم اسبش گرفته است. در صحنه‌های شکار هم آشکارا، این پارسیان هستند که در مرکز توجه قرار دارند. چون شکارهای نیرومند و بزرگ – شیر و گوزن– تنها با پارس‌ها درگیرند و مقدونی‌های برهنه تنها در پشت سر جانوران نقشی حاشیه‌ای بر عهده دارند.





این تابوت، در واقع، در زمان هخامنشیان ساخته شده است؛ یعنی، هنرمندی که آن را ساخته، کسی که آن را سفارش داده، و فن‌آوری و سلیقه‌ای که ساختن آن را رقم زده، همه در دوران هخامنشی تکامل یافته و شکل گرفته‌اند. یعنی این فرض که با ورود سپاه مقدونی به شهرها و غارت و نابودی‌شان، ناگهان در عرض دو سه سال نسلی نو از هنرمندان با سلیقه و فن‌آوری وام‌گیری‌شده از یونانیان در این شهرها خلق شده باشند، در بهترین حالت نامعقول می‌نماید. به ویژه که این هنرمندانِ خلق‌الساعه‌شده، از نظر مضمون و محتوا نیز هم‌چنان به هخامنشیان وفادار مانده بودند.

نمای جنگ پارسیان و اسکندر: در یک رویه مقدونیان چیره شده‌اند (پایین) و در رویه‌ی دیگر پارس‌ها (بالا).

به ویژه صحنه‌ای که نبرد مقدونیان و پارسیان را نشان می‌دهد این وفاداری سیاسی را به روشنی نشان می‌دهد. تقریبا قطعی است که سفارش دهنده‌ی این تابوت و کسی که در آن خفته یکی از سرداران پیرومند مقدونی بوده است. در این شرایط بسیار جای توجه دارد که نه تنها در صحنه‌ی شکار، که در صحنه‌ی جنگ هم انگار پارسیان دست بالا را دارند. یعنی هرچند می‌دانیم که در نهایت مقدونیان بر پارسیان چیره شدند، اما در یکی از دو صحنه‌ی نبرد پارسیان را می‌بینیم که بر مقدونیان غلبه می‌کنند و در دیگری مقدونیان پیروز هستند.

مضمون آشکارا پارسی‌گرایانه‌ی اثر با توجه به این که اثر یادشده بی‌درنگ پس از شکست هخامنشیان و غلبه‌ی مقدونیان ساخته شده، بسیار شگفت است. یعنی اگر از تلاش اسکندر و گروهی از مقدونیان – از جمله سلوکیان – برای همسان‌انگاری خویش با پارس‌ها خبر نداشتیم، می‌توانستیم به سادگی این اثر را به مقاومتی هنری در برابر غلبه‌ی مقدونیان و بزرگ‌داشت پارس‌های شکست‌خورده تعبیر کنیم. در واقع اثری شبیه به این که بلافاصله پس از فرو افتادن خاندانی از قدرت به دست فاتحان در ستایش مغلوبان ساخته شده باشد، در تاریخ هنر جهان بی‌نظیر است.

هرچند هنرمندانه‌ترین و زیباترین تابوتهای سنگی ساخت فنیقیه و به ویژه شهر صور هستند. اما نمونه‌های چشمگیری از آن در آناتولی نیز یافت شده است. آثار آناتولی از نظر ریختی پیچیده‌تر هستند و با الگوی پاسارگاد نزدیکی بیشتری دارند. نمونه‌ی دیگری از این آثار شهر باستانی کسانتوس[٦] واقع در در لوکیه کشف شده است. این شهر زودتر از بابل، در ٥٤٠ پ.م، به دست کوروش فتح شد و با وجود شکوفایی

[6] Xanthus

فرهنگ بومی مردمش، که تباری قفقازی داشتند، تا قرن چهارم پ.م. کاملاً در زمینه‌ی فرهنگ ایرانی ادغام شد. به شکلی که بر اساس داده‌های گوناگون می‌دانیم که شهر کسانتوس مرکز صدور فرهنگ ایرانی در آناتولی و منطقه‌ی لوکیه بوده است.[۷]

مشهورترین اثر بازمانده از عصر هخامنشی در این شهر، مقبره‌ی هارپی نام دارد و تابوتی سنگی است که در دهه‌ی ٤٧٠ پ.م. – سی چهل سال زودتر از بنای آکروپلیس آتن – ساخته شده است و در آن تأثیر هخامنشی و سبک محلی نقش‌برجسته‌سازی ترکیب شده است. این مقبره‌ها به سفارش فرمان‌داران پارسی و توسط هنرمندانی لوکیایی ساخته شده‌اند که تباری قفقازی داشته‌اند. با توجه به این که این اثر یک نسل قدیمی‌تر از اثر مشابه آتنی ساخته شده و جغرافیا و جمعیت‌شناسی‌اش هیچ ربطی به یونان نداشته، باز این جای حیرت دارد که تقریبا همه‌ی منابع هویت آن را زیر برچسب هنر یونانی پنهان کرده‌اند.

در این نقش‌برجسته یک پارسی نیزه‌دار دیده می‌شود که بر تختی نشسته و از مردی، که احتمالاً مهترش است، سپر و کلاهخود یال‌دارش را دریافت می‌کند. تختی که مرد بر آن نشسته و حالت در دست گرفتن نیزه‌اش کاملاً به رونوشتی از تصویر داریوش و خشایارشا در تخت‌جمشید می‌ماند و از این رو می‌توان حدس زد که تصویر به حاکم پارسی منطقه تعلق داشته است. برخی از تاریخ‌نویسان او را همان هارپاگ مادی می‌دانند که مؤسس خاندان سلطنتی کاریه محسوب می‌شود. لباس مرد و شلواری که به پا دارد و چهره‌ی ریش‌دارش به روشنی نشان می‌دهند که پارسی یا مادی است. با این حال سپرِ گرد و کلاهخودی که دریافت

[7] ساله، 1388، ج. 6: 243-223.

می‌کند از سلاح‌های سنتی مردم لوکیه است و در دو سوی این نقش‌برجسته نیز دو هیولای بالدار به شکل زن-پرنده تصویر شده‌اند که کودکی را در آغوش گرفته‌اند.

رمزنگاری به کار گرفته شده در این دیوارنگاره‌ها کاملاً ایرانی هستند. مثلاً انار، که نماد ناهید و نشانه‌ی باروری است، بارها در این تصاویر تکرار می‌شود و معمولاً زنان آن را در دست دارند. نمایش زنانِ بلندمرتبه که مانند ایزدان بر اورنگ نشسته‌اند شباهت چشمگیری با آثار ایلامی دارد و نشانگر سنتی هنری است که احتمالاً از دیرباز در میان اقوام قفقازی رواج داشته و در این منطقه نیز باقی مانده است.

مقبره‌ی هارپی، کسانتوس، ۴۷۰ پ.م

یادآوری این نکته سودمند است که چنین نمایشی از زنان در هنر یونانی نظیر ندارد. یونانیان زنان را بسیار به ندرت تصویر می‌کردند و تندیس‌های برهنه‌ی مشهور یونانی همه به دوران‌های بعدی و به ویژه دوران رومیان تعلق دارند. به همین خاطر یونانی شمردن این نقشها و کوشش مذبوحانه برای تفسیر کردن‌شان بر اساس فرهنگ یونانی در بهترین حالت بدفهمی‌ای برخاسته از کم‌سوادی بوده است. اگر که آن را به تحریفی عمدی حمل نکنیم.

نمونه‌ای از این تحریف‌ها آن که زنان بالدار در این نقشها را با «هارپی»ها در اساطیر یونانی برابر انگاشته‌اند و این به قدری جا افتاده که این مقبره همه جا «آرامگاه هارپی» نامیده می‌شود. در حالی که هارپی‌ها هیولاهایی با بدن پرنده و چهره‌ی زن بوده‌اند که با پهلوانانی زورمند می‌جنگیده‌اند. تقریبا در همان زمانی که این مقبره در لوکیه ساخته می‌شده، یک نویسنده‌ی یونانی توصیفی جاندار و زنده از هارپی‌ها به دست داده و او آیسخولوس –اولین تراژدی‌نویس یونانی– است که در «اومِنیدس» آنان را مهیب و سیاه و نفرت‌انگیز دانسته است.[8] این توصیف با آنچه بر مقبره‌ی لوکیه می‌بینیم همخوانی ندارد. چون در آنجا زن–پرنده‌هایی زیبارو را می‌بینیم که حالتی حمایتگر و نیکوکار دارند و کودکی را مادرانه در آغوش گرفته‌اند. ردپای مرجع اصلی این زنان پرنده در تاریخ محو و ناپدید شده، اما این مجوزی به دست نمی‌دهد که آن را با دم دست‌ترین چیز مشابه همسان بدانیم.

نقش برجسته‌ی زنان از مقبره‌ی هارپی و نمای بیرونی بنای آن

[8] Aeschylus, *Eumenides, 50.*

نمونه‌ی درخشان دیگری از بازنمایی بدن انسان در سنت هخامنشی سراغ داریم که آن هم در همین شهر کسانتوس پیدا شده است. این آثار مقبره‌ی حاکم این شهر را تزئین می‌کنند و این بنایی است که نزد تاریخ‌نویسان هنر با نام یادمانِ نِرِئید[9] شهرت یافته است. باز در اینجا با نام‌گذاری نادرستی بر مبنای پیش‌داشتهای یونان‌گرایانه سر و کار داریم. چون این مقبره نه به یونانیان ارتباطی دارد و نه به نرئیدها که موجوداتی در اساطیر این مردم هستند.

شهر کسانتوس چنان که گفتیم یکی از پرشورترین هواداران سیاست ایرانشهری هخامنشیان در آناتولی محسوب می‌شده است. در دوران کوروش وقتی هارپاگ این شهر را فتح کرد، دودمانی از بزرگان محلی به عنوان حاکمان دست‌نشانده‌ی پارس‌ها بر سر کار آمدند که موقعیت خود را تا پایان دوران هخامنشی حفظ کردند. در حدود ۳۹۰ پ.م. – یعنی در زمان حکومت اردشیر دوم – مردی از این دودمان به قدرت رسید که آربین[10] پسرِ خِریگا[11] نامیده می‌شد. او بر رقیبان سیاسی‌اش غلبه کرد و حکومت شهر را در دست گرفت و تا ۳۷۰ پ.م. بر این شهر فرمان راند و بعد درگذشت.[12]

نکته‌ی طنزآمیز آن که موقعیت این مرد در مقام عضوی از دیوان‌سالاری پارس‌ها و جزئی از دولت هخامنشی از آنجا معلوم می‌شود که با آتنی‌ها درگیری داشته و جلوی گسترش نفوذ یونانیان در قلمروش را می‌گرفته است. نویسندگان یونانی گزارش‌هایی از دست‌اندازی‌های آتنیان به سواحل لوکیه از خود باقی گذاشته‌اند که بر مبنای آن می‌دانیم که مردم لوکیه به رهبری او با حمایت و هماهنگی سایر نیروهای هخامنشی

[9] Nereid Monument
[10] Arbinas
[11] Kheriga
[12] Jenkins 2006: 155-158.

هجومهای یونانیان را پیروزمندانه پس می‌زده‌اند. به طور خاص دشمنی و ناسازگاری ایشان با اهالی آتن را از این‌جا می‌توان دریافت که در زمان تاخت‌وتازهای کیمون آتنی در سواحل دریای اژه، مهاجمان یونانی معبد بزرگ کسانتوس را در در سال ٤٨٠ پ.م. سوزاندند، و با این حال به خاطر مقاومت سرسختانه‌ی مردم شهر شکست خوردند و پا به گریز نهادند. حال بگذریم که مهم‌ترین نویسنده‌ی غربی در این مورد، که انگار بیش از نویسندگان آتنی قدیمی درباره‌ی خوشنامی مردم این شهر غیرت‌مند بوده، این کار آتنیان را «تلافیِ سوزانده شدنِ آکروپولیس به دست ایرانیان» دانسته است![13]

اما در مورد آربین، پسر خریگا، تردیدی نداریم که در این‌جا با یک بومی لوکیاییِ «پارسی‌شده» روبه‌رو هستیم. چنان که از نام این شخص برمی‌آید، تباری یونانی نداشته و در یکی از نقش‌برجسته‌ها او را هم‌چون شهربانی پارسی نموده‌اند که بر تختی نشسته و لباس پارسی بر تن دارد. در نگاره‌ی دیگری، او به همراه پسرش هنگام شادخواری در جشنی دیده می‌شوند که به سبک پارس‌ها از درون جام‌های شاخ‌مانند شراب می‌نوشند.[14] به همین دلیل هم برخی از تاریخ‌نویسان هنر نقش‌برجسته‌ی او را با نام ساتراپ مورد اشاره قرار می‌دهند که البته درست نیست، چون لوکیه بخشی از استان ایونیه بوده و شهربانی مستقلی محسوب نمی‌شده که حاکمش چنین لقبی داشته باشد. هر چند آربین خود را در این اثر تا حد امکان شبیه به یک شهربان پارسی بازنموده است.

آربین پیش از مرگش دستور داد تا مقبره‌ی زیبایی برایش بسازند. این مقبره از نظر سبک و ساختار نقش‌برجسته‌ها هم به تابوت اسکندر در صیدا شباهت دارد و هم در امتداد سنت هنری مقبره‌ی هارپی قرار

---

[13] Jenkins 2006: 155.
[14] Jenkins 2006: 196.

گرفته است. شگفت‌انگیز این که آثار به دست آمده از این مقبره، با وجود پیوند روشن و آشکارشان به هخامنشی‌ها و تضاد و ناسازگاریِ مستند و صریح‌شان با یونانیان، هم‌چنان به عنوان نمودی از هنر درخشان یونانی رده‌بندی شده‌اند. چنان که در موزه‌ی بریتانیا در برابر شکلِ بازسازی‌شده‌ی معبد نوشته شده که این اثر هنری با الهام و اقتباس از آکروپلیسِ آتن ساخته شده است.[۱۵] و جنکینز که نمی‌توانسته تأکید بر نقش پارسیان را انکار کند، آن را ترکیبی از هنر پارسی و یونانی دانسته است.[۱۶] حال آن که آربین حاکمی محلی در دولت هخامنشی بوده است. این لوکیایی پارسی‌شده بر سرزمینی در آناتولی فرمان می‌رانده که قومی مستقل و بی‌ربط به یونانیان در آن زندگی می‌کردند و تنها خبری که از درگیری‌های‌شان داریم، به دشمنی‌شان با آتنیان مربوط می‌شود.

نقش‌برجسته‌ی مقبره‌ی آربینِ لوکیایی

[15] British Museum, "Lycia: Nereid Monument" (Room 17).
[16] Jenkins 2006: 187.

دیوارنگاره‌ی آرامگاه آربین

مثال‌های ما در مورد بازنمایی انسان در هنر هخامنشی به این چند نمونه و تابوتهای سنگی محدود نمی‌شود. مثلا در کاریه اثری چشمگیر از شهربان این منطقه به جا مانده که در آن هم همین سبک بازنمایی تن انسان نمایان است. این اثر هم از آنهایی است که درباره‌شان جعل و تحریف بسیار صورت گرفته است. این را می‌دانیم که در فاصله‌ی سال‌های ۳۷۷ تا ۳۵۳ پ.م، شهربان کاریه مردی پارسی بوده که یونانیان با نام ماوسولوس او را می‌شناخته‌اند. این مرد حاکمی نامدار بوده و سکه‌های مشهوری هم دارد که بر آن چهره‌ای تمام رخ با زیبایی تمام ضرب شده است.

بر مبنای برخی از روایت‌های یونانی ماوسولوس در سال ۳۶۲ پ.م. بر اردشیر دوم شورید و بخش‌هایی از ایونیه و کاریه را فتح کرد و به شاهی نیرومند و مقتدر تبدیل شد. بر اساس همین چند جمله که درباره‌ی ماوسولوس نقل شده، مورخان امروزین طوری با او برخورد کرده‌اند که گویی شاهی مستقل و خودمدار و همتای شاهنشاه هخامنشی بوده است. در حالی که کل قلمرو زیر فرمان او ناحیه‌ای به نسبت

کوچک در آناتولی بوده و اصولا از هر طرف با استانهای دیگر شاهنشاهی هخامنشی محصور است. یعنی به لحاظ عملیاتی هم امکان نداشته کسی در آن منطقه که چندان کوهستانی و دشواریاب هم نیست، بتواند در میانه‌ی دولت مقتدر و بزرگی مثل کشور پارس، یک دولت مستقل جداگانه برای خود پدید آورد.

داده‌های تاریخی هم به روشنی نشان می‌دهند که روایت یونانیان از شورش ماوسولوس اغراق‌آمیز بوده است. نخست آن که این مرد فرزند مردی کاریایی به نام تِمنو (به روایت یونانیان هکاتومنوس)[۱۷] است که پس از مرگ تیسافرن پارسی در حدود سال ۳۹۵ پ.م. به مقام شهربانی کاریه رسید. درباره‌ی این افراد اتفاقا اسناد معتبر و روشن دیوانسالاری هخامنشی را در اختیار داریم. بر مبنای این اسناد می‌دانیم که نه در دوران او و نه پس از او نشانی از سرکشی و جداسری در کاریه و ایونیه دیده نمی‌شود.

در مورد خودِ ماوسولوس و کردارهایش چیز زیادی نمی‌دانیم. خبر داریم که وقتی آتنی‌ها به جزیره‌ی رودس دست‌اندازی کردند، او سپاهی برای یاریِ این مردم فرستاد و با آتنی‌ها جنگید. کتیبه‌ای هم از او کشف شده که نشان می‌دهد در سال ۳۵۳ پ.م. از توطئه‌ی چند خیانتکار که می‌خواستند هنگام مراسمی مذهبی در معبد لابراندا به قتلش برسانند، جان سالم به در برد و توطئه‌گران را مجازات کرد. هم‌چنین سکه‌هایی ضرب کرد که بر روی آنها نقش شیر و علامت خورشیدِ چهارپر یا چلیپای مهری دیده می‌شود. بنابراین از نظر کردار و رفتار، نشانه‌ای نیست که بر سرکشی و مخالفتش با ایرانیان دلالت کند، در حالی که داده‌های فراوانی داریم که نشان می‌دهد مردی ایران‌گرا (سکه‌ها) و از نظر سیاسی تابع هخامنشیان (اسناد دیوانی) بوده و دست‌کم در حوزه‌ی سیاسی با آتن دشمنی می‌ورزیده است.

---

[17] Hecatomnus

وقتی ماوسولوس درگذشت، زن و جانشینش، آرتمیسیا[۱۸]، دستور داد تا برایش آرام‌گاهی بسیار باشکوه و بزرگ بسازند که تا مدت‌ها پا برجا بود و شگفتی جهانگردانِ یونانی را برمی‌انگیخت. آنتی‌پاترِ صیدایی و به دنبالش سایر نویسندگان یونانی این بنا را یکی از عجایب هفت‌گانه‌ی جهان باستان دانسته‌اند. این بنا چندان مشهور بود که امروز در زبان‌های اروپایی کلمه‌ی mausoleum را به معنای «بنای عظیم و شگفت‌انگیز» به کار می‌گیرند. این همان بنایی است که در تاریخ‌های امروزین به یک شاه مستقل شورشی منسوب شده که معماران و هنرمندانی یونانی در مخالفت و مقابله با فرهنگ استبدادی پارسی‌های شرقی برایش مجسمه‌های اومانیستی ساخته‌اند.

مجسمه‌ی مورد نظر البته انسان‌گرایانه و زیباست، و شواهدی هم هست که سازندگانش از اهالی استان ایونیه بوده باشند و به قومیت یونانی تعلق داشته باشند. اما اینها نشانگر «غیرایرانی» بودن اثر نیست. چون در آن دوران بدنه‌ی مردم یونان شهروند دولت هخامنشی محسوب می‌شده‌اند و چیره‌دست‌ترین هنرمندان‌شان هم قاعدتا در همین قلمرو به فعالیت مشغول بوده‌اند. تندیس بزرگی هم که از ماوسولوس باقی مانده او را در رخساری هم‌چون پارسیان، با موی بلند و ریش، بازمی‌نماید در حالی که ردای کاهنان کاریایی را بر تن کرده است. این تندیس ادامه‌ی مستقیم هنر رایج در آناتولی و آسورستان است و تحولی که در آن نمایان است، همان انسان‌گرایی عامی است که با ظهور سیاست پارسی پیوند خورده بود و بازتابش را در همه‌ی آثار هنری سبک ملی می‌بینیم، بی آن که به قومیتی خاص وابستگی داشته باشد. یعنی در مقبره‌ی

[18] Artemisia

ماوسولوس و تندیس او به سادگی آثاری در بزرگداشت یکی از شهربانان و اعضای دولت پارسی را می‌بینیم، که کاملا در بافت زیبایی‌شناسی و معناپردازی رسمی هخامنشیان می‌گنجد. برای توضیح دادن این اثر نه نیاز به فرض شورشی تخیلی هست، و نه تاکید بر هویت متمایز یونانیانی که مجسمه‌ها را ساخته‌اند.

تندیس ماوسولوس، شهربان کاریه

بنای مهم دیگری که در شهر کسنوس ساخته شده و با همین اغتشاش یونان‌گرایانه نامفهوم مانده، معبدی است که با اسم نرئیدها شهرت یافته است. این معبد در زمان هخامنشیان با تندیس‌های زنانی آراسته می‌شده که گرداگرد آن نصب شده بودند. در دوران حکومت بیزانس بر این منطقه مسیحیان – احتمالاً برای غارت مقبره – به بهانه‌ی کافرانه بودن این آثار هنری به آن‌جا حمله کردند و آرام‌گاه را ویران نمودند و تندیس‌ها را نیز درهم شکستند. امروز یازده‌تا از این مجسمه‌ها کشف شده است. در تمام منابع تاریخ هنر،

این تندیس‌ها را نِرِئید خوانده‌اند و این به دختران یکی از ایزدان دریایی یونانی (نرئیس) منسوب است. یعنی در اساطیر یونانی موجوداتی شبیه به پری دریایی داریم که نرئید نامیده می‌شوند و تاریخ‌نویسان گمان کرده‌اند این تندیس‌ها ایشان را بازنمایی می‌کنند. دلیل این پنداشت به سادگی آن است که در پای بیشتر این تندیس‌ها موجوداتی دریایی مانند دلفین و صدف دیده می‌شوند.

کسانی که این نام‌گذاری را انجام داده و آن را پذیرفته‌اند، شیفته‌ی این نکته بوده‌اند که در زمانی که مسیحیان این بنا را ویران می‌کردند، مردمان این شهر شهروندان دولت روم شرقی بودند و زبانی یونانی داشتند. یعنی ایشان یونانی شدنِ زبان مردم این منطقه پس از هفت‌صد سال را دلیلی برای تفسیر یونانی‌مدارانه‌ی خود دانسته‌اند. اما مسأله در این‌جاست که این اثر در سال ۳۷۰ پ.م. ساخته شده و نه در حدود ۳۷۰ میلادی که ویران شد. مردمی که آن را ساختند لوکیایی‌های شهروند هخامنشیان بودند، نه مسیحیانِ شهروند روم شرقی، و اساطیر و فرهنگ و زبان‌شان هم لوکیه‌ای-پارسی بود، نه یونانی- رومی.

درباره‌ی این تندیسهای زنانه بر خلاف زن-پرنده‌های قبلی داده‌هایی کافی در دست داریم و نکته‌ی پوشیده‌ای درباره‌شان وجود ندارد. این تندیس‌ها به موجوداتی افسانه‌ای به نام اِلیانا[۱۹] تعلق دارند که در اساطیر مردم لوکیه ایزدبانوان نگهبان آب‌های پاکیزه هستند و معمولاً با آب‌های شیرین ارتباط دارند، الیانا تباری لوکیایی دارد و از پیش از ورود هخامنشیان به صحنه در روایت‌های عامیانه‌ی مردم این منطقه حضور داشته،[۲۰] و هیچ ربطی به نرئیدهای یونانی ندارد. سازندگان این بنا گویی برای آن که ذره‌ای نرئیدپنداری مجال عرض

[19] eliyãna
[20] Robinson, 1995: 355–359.

اندام پیدا نکند، کتیبه‌ای سه زبانه (به زبان‌های آرامی سلطنتی هخامنشی، لوکیایی و یونانی) در چند کیلومتری همین آرام‌گاه نصب کرده‌اند و در آن صریحاً از الیانا نام برده‌اند.

خود همین کتیبه به خوبی بافت فرهنگی و ارتباطهای سیاسی پشتوانه‌ی ساخت این اثر را نشان می‌دهد. کتیبه بر ستون سه‌زبانه‌ای موسوم به لِتون[۲۱] نبشته شده و فرمانی حکومتی است که به سازماندهی دین بومی مردم لوکیه اشاره می‌کند و آشکارا به اصلاح دینی دوران اردشیر مربوط می‌شود. متن آرامی (۲۷ سطر) ساختاری شبیه به فرمان‌های حکومتی دارد و به شکلی فشرده و خلاصه نوشته شده است. متن یونانی (۳۵ سطر) و لوکیایی (٤١ سطر) هم‌چون شرحی از آن هستند و ترجمه‌ی کلمه به کلمه‌اش محسوب نمی‌شوند. در این میان متن لوکیایی از همه مفصل‌تر است.

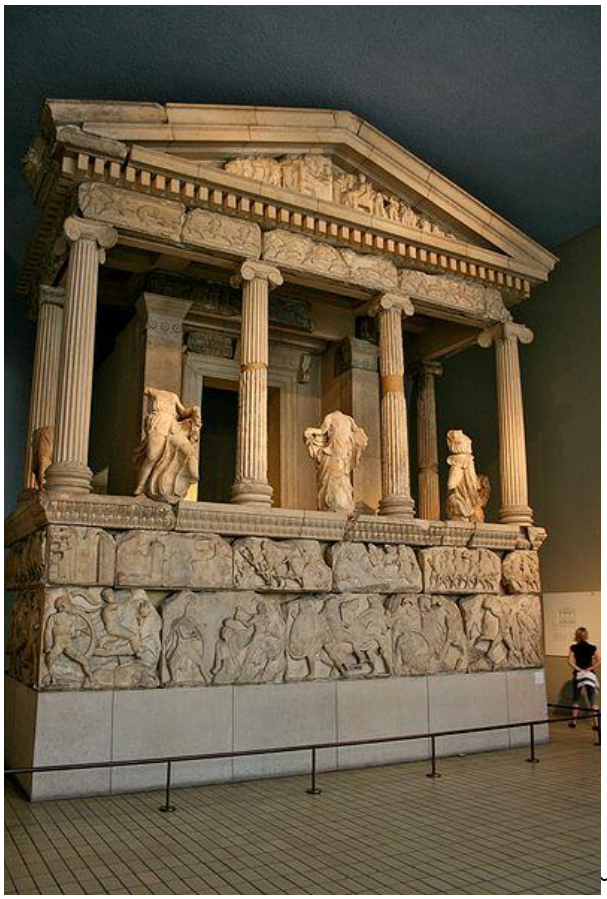
پنج سطر نخست متن آرامی شرح می‌دهد که این فرمان در سال نخست پادشاهی اردشیر صادر شده، اما این که منظور کدام اردشیر است تصریح نشده، هر چند به گمانم محتوای متن به روشنی نشان می‌دهد که اردشیر دوم این حکم را نویسانده است: «*در ماه سیوان از سال نخست پادشاهی اردشیر، در مرز سرزمین آرنا، پیخودار پسر کاتومنو، شهربانِ کَرکَه و تِرمیلا...*».[۲۲]

با توجه به نام پیخودار، که از سال ۳٤۰/۱ پ.م. شهربان کاریه و لوکیه بوده، حدس زده‌اند که شاهِ مورد نظر باید آرش فرزند اردشیر سوم بوده باشد و این متن هم در سال ۳۳٦/۷ پ.م. نوشته شده است.[۲۳] اما این برداشت نادرست می‌نماید چون در این تاریخ شاهنشاه ایران اردشیر نبوده است. به احتمال زیاد پیخوداری که در ۳٤۰ پ.م سندی از خود به جا گذاشته، نوه‌ی حاکم قبلی این شهر بوده و می‌دانیم که سنت نهادن نام

---

[21] Letoon Trilingual Stele
[22] Teixidor, 1978: 181–185.
[23] Bryce, 1986: 48-49.

پدربزرگ بر نوه در سراسر ایران زمین این دوران رواج داشته است. در این حالت سند باید مربوط به فرمان اردشیر دوم باشد که با این تاریخ همخوانی دارد و به خاطر اصلاحات دینی‌اش هم شهرت داشته است.



کسانتوس

محتوای کتیبه درباره‌ی تصمیم مردم کسانتوس است تا مردی را به ریاست معبدی محلی برگزینند و بخشی از مالیات شهرشان را در اختیار او بگذارند تا آن را صرف آراستن معبد نماید. فرمان، اجازه‌ی چنین کاری را می‌دهد و اشاره می‌کند که قرار است در این معبد ایزدبانوی آب‌ها و فرزندانش (الیانا) پرستیده شوند. به عبارت دیگر، در این‌جا با حکمی سلطنتی سر و کار داریم که در دوران شاهنشاه اردشیر صادر شده و

ترویج آیین ایزدبانوی آب‌ها در لوکیه را آماج کرده است. این که چطور اثری با این درجه از صراحت و روشنی به یونانیان منسوب شده، جای حیرت و شگفتی دارد.

انگیزه‌ی این تحریف اما روشن است. اروپاییان پس از عصر خرد اصرار می‌ورزیدند که برای اومانیسم و ارج‌گذاری به انسان در فرهنگ خود تبارنامه‌ای دست و پا کنند، و چون مستندات کافی در این زمینه وجود نداشت، به کهنترین فرهنگی که «غیرشرقی»اش می‌پنداشتند روی آوردند و آن یونانی‌ها بودند. یونانی‌هایی که در واقع بخشی از سپهر فرهنگ شرقی، محسوب می‌شوند و تقریبا سراسر تاریخ‌شان را جزئی از دولتی بوده‌اند که از آناتولی بر بالکان فرمان می‌رانده است و حتا امروز هم عضوی از کلیسای مسیحیت شرقی هستند.

این غربی–اروپایی شمردن یونان در ضمن با اصراری همراه بود تا یونانیان باستان را فردمدار و انسان‌گرا فرض کنند. در نتیجه هر اثر هنری زیبایی که واقع‌گرایانه انسان را نشان می‌داد را شاهکاری یونانی قلمداد کردند و به تدریج کار به جایی کشید که مسیر استدلال واژگونه شد و در قرن بیستم آثاری مثل معبد کسانتوس را به خاطر آثار انسان‌گرایانه‌اش، یونانی قلمداد می‌کردند. در حالی که در بیشتر موارد کافی است به شواهد عینی و صریح همراه با اثر بنگریم تا دریابیم که تابوت اسکندر فنیقی و معبد نرئیدها لوکیایی و همه‌ی اینها بخشی از یک فرهنگ ملی نوظهور و بسیار شکوفای پارسی است که در قالب دولتی نامدار تجلی سیاسی داشته است.

در میان مورخان و تاریخ‌نگاران هنر اما قانون ناگفته‌ی استواری وجود دارد که نادیده انگاشتن شواهد و افسانه‌بافی درباره‌ی معنای آثار عصر هخامنشی را ایجاب می‌کند. در نیمه‌ی نخست قرن بیستم روستوفزِف تنها نویسنده‌ای بود که یک‌تنه در برابر این جریان غالب ایستاد و به درستی هنر هلنیستی را دنباله‌ی سبک هنری محلی هخامنشیان در آناتولی و شمال غربی ایران‌زمین دانست.

او در تحلیلی که بر هنر به اصطلاح «هلنیستی» شهر اشکانیِ دورا اوروپوس به دست داده، به خوبی نشان داده که این سنت هنری تاریخی دیرپا و ریشه‌دار در قلمرو غربی ایران‌زمین دارد و پیوند زدن آن با هنر یونانی دشوارتر و نامحتمل‌تر از آن است که آن را ادامه‌ی سرراست شاخه‌ای محلی از هنر ایران‌زمین بدانیم که در میان ساکنان آسورستان و میان‌رودان رایج بوده است. از دید او سنت هنری رایج در خاور نزدیک همان سرچشمه‌ای بود که هنر عصر هلنیستی را پدید آورد و از مجرای استادکارانِ یونانی به قلمرو رومی نیز راه یافت.[۲۴]

داده‌هایی که دیدگاه این نویسنده و سایر تجدیدنظرطلبان را پشتیبانی کند، بسیار بیش از چیزی است که برای به کرسی نشستنِ یک برداشت علمی مورد نیاز است. بر این مبناست که برخی از تاریخ‌نویسان هنر در دوران معاصر مسیری واژگونه را در نظر گرفته و سنت هنری هلنیستی را تقلیدی و انعکاسی از هنر محلی و سنتی رایج در استان‌های غربی شاهنشاهی هخامنشی دانسته‌اند و دوران پارسیان را به عنوان مرحله‌ی اصلی تکوین این سلیقه‌ی هنری به رسمیت شمرده‌اند.[۲۵]

با مرور شواهدی که برشمردیم، روشن می‌شود که هشت ویژگی‌ای که برشمردیم در ترکیبی نوظهور در سراسر قلمرو هخامنشی برای بازنمایی بدن انسان رواج پیدا کرده و به ویژه در مراکز حکومتی و در طبقه‌ی دولتمردان وابسته به پارسیان باشکوه‌ترین دستاوردها را پدید می‌آورده است. هشت ویژگی یاد شده بخشی مهم و شاخص از هنر ملی پارسی است و خواهیم دید که بر رسانه‌های دیگری مثل سکه‌ها و جامها نیز بازتاب یافته است.

---

[24] Rostowzew, 1935: 262-272.

[25] روت و آربر، 1388: 77-31.

گفتار دوم: جامهای پارسی

جام آوندی ویژه است که شکلی مخروطی دارد، به نسبت کوچک است و با یک دست حمل می‌شود، و برای حمل و استفاده از مایعها کاربرد دارد. به لحاظ کاربردی، جام با ریخت بلند و ویژه‌اش نوعی حشو محسوب می‌شود. چون کاسه هم دقیقا همان کاربرد را دارد. با این پیش‌زمینه، قابل درک است که چرا در میان آوندهای باستانی جام است که بیشترین دلالت نمادین را به دست می‌آورد و پیچیده‌ترین رمزنگاری و غنی‌ترین زیبایی‌شناسی را در خود پدید می‌آورد. جام به خاطر همین خاص و ویژه بودنِ کارکردش، و شیوه‌ی جای‌گیری‌اش در دست، احتمالا از ابتدای کار اهمیتی آیینی داشته است.

خاستگاه جغرافیایی جام ایران زمین است، یعنی کهنترین آوندهایی که این چند شرط را برآورده کنند، در ایران مرکزی پدید آمده‌اند. چنین می‌نماید که ایده‌ی ترکیب کردن بخش حجیم پایین جام با نقش سر جانور هم ابداعی ایرانی باشد. چون کهنترین نمونه‌هایش در ایران یافت شده‌اند. مثلا در لایه‌ی سوم تپه‌ی سیلک و همچنین در شوش و اوروک نمونه‌هایی از این جامها را داریم. در اواخر هزاره‌ی دوم پ.م در املش

و مارلیک هم نمونه‌هایی بسیار خلاقانه از جامها ساخته می‌شده که بدنه‌اش به تن جانوران شبیه بوده، اما چون پایه هم داشته و می‌ایستاده، آن را با جام نمی‌توان یکی انگاشت و بیشتر آوندی پایه‌دار بوده است.

جام به معنای دقیق کلمه احتمالا در آغاز با شاخ گاو ساخته می‌شده و آوندی ویژه و آیینی بوده که دومین موج از آریایی‌های مهاجر به ایران زمین آن را به سپهر فرهنگهای گوناگون معرفی کردند. این موج به اقوامی مربوط می‌شود که روی هم رفته ایرانی نامیده می‌شوند، هرچند دقیقتر است اگر آریایی‌های ایرانی یا حاملان زبانهای ایرانی بدانیم‌شان. چون اقوام پیشا آریایی قفقازی و سامی بومی جنوب ایران زمین هم به همین حوزه‌ی تمدنی تعلق دارند و ایرانی هستند.

جامهایی که از شاخ گاومیش ساخته می‌شده از ابتدای هزاره‌ی اول پ.م به شکلی گسترده در اسناد تاریخی و متنی نمایان می‌شود. این جام را به ویژه سکاها و کیمری‌هایی به کار می‌گرفته‌اند که در پهنه‌ای گسترده از قفقاز و آذربایجان تا آناتولی و اروپای شرقی تاخت و تاز می‌کرده‌اند. بقایای این نوع جام همچنان در این منطقه باقی مانده و مرکز امروزین‌اش در گرجستان است که آن را کانْتْسی (ყანწი) می‌نامند و آیین پیشکش کردن نوشیدنی و خوردن مایع به افتخار کسی هنوز در پیوند با آن رواج دارد. تقریبا عین این مراسم را در منابع یونانی باستان می‌بینیم که به سکاهای مقیم تراکیه منسوب شده است. چنان که مثلا کسنوفون در شرح زندگی سوِتس دوم (Σεύθης) به اجرای آن در حضور وی اشاره کرده است. سوتس دوم در فاصله‌ی سالهای ٤٠٥ تا ٣٩١ پ.م یعنی در عصر زمامداری اردشیر دوم رهبر اتحادیه‌ی قبایل سکا در بلغارستان امروزین بود و بنابراین شهربان استان تراکیه محسوب می‌شد.

این شکل اولیه از جام در میان سکاهایی که در پیرامون قلمرو هخامنشی و در اروپای شرقی مستقر بودند تا دیرزمانی تداوم داشت و این در حالی بود که در قلمرو نفوذ هخامنشیان خیلی زودهنگام در نیمه‌ی اول هزاره‌ی اول پ.م با جامهایی آراسته و گرانبها جایگزین شد که از جنس زر و سیم ساخته می‌شد.

سارمات‌ها و آلان‌ها و همچنین قبایل ژرمنی متحدشان که سبک زندگی‌شان قدری بدوی‌تر از سکاهای ایرانی شده بود، تا دیرزمانی این رسم را در میان خود حفظ کردند و عملا تا میانه‌ی قرون وسطا رسم همراه داشتن جام شاخی و آیین نوشیدن از آن میان‌شان وجود داشت.

این سنت در ایران هم تا دیرزمانی بعدتر هم ادامه پیدا می‌کند و سکاها تا پایان عصر هخامنشی همچنان جامهایی از جنس شاخ جانوران –یا گاه در جمجمه‌ی دشمنان‌شان– حمل می‌کرده‌اند. این رسم در ایران بسیار پایدار باقی می‌ماند. چندان که مثلا شاه اسماعیل صفوی پس از پیروزی بر شیبک خان از جمجمه‌ی او جامی ساخت.

در ایران زمین اما این جام شاخی به آوندی گرانبها دگردیسی یافت که از فلزات قیمتی یا گاه سنگهای گرانبها ساخته می‌شد و با این حال پیوندش با جام شاخی را از دو جهت حفظ کرده بود. نخست از نظر شکل که همچنان خمیده و همچون شاخ ساخته می‌شد، و دیگری حفظ مضمون جانوری در آن، و تاکید بر نقش‌مایه‌های جانوری که خمیدگی پایینی جام را شکل می‌داد.

جامهای جانوری برای نخستین بار در اواخر هزاره‌ی دوم پ.م در نیمه‌ی شمالی ایران زمین نمایان شدند و تقریبا تردیدی نیست که ظهورشان با ورود اقوام آریایی به این منطقه مربوط بوده است. چون همزمان با حضور قومهای هیتی و میتانی در غرب و مردمان سکا و اوستایی در ایران شرقی نمودهایش را می‌بینیم و اینها همه آریایی بوده‌اند. اقوامی شمالی که با آریایی‌ها درآمیختگی داشته‌اند نیز نمونه‌هایی پیچیده و ترکیبی از این هنر را نمایان می‌سازند که نمونه‌هایش را در مارلیک و املش و کاشان می‌بینیم.

از حدود قرن دوازدهم و سیزدهم پ.م نخستین نمونه‌های جام جانوری فلزی در ایران شمال غربی نمایان می‌شود و همزمان در شمال شرقی نخستین اسناد متنی درباره‌ی کاربرد آیینی جام را هم در اوستا و

وداها می‌بینیم. تقریبا در همین هنگام نمونه‌هایی از جامهای جانوری را از جنس سفال می‌ساخته‌اند[۲۶] که مرکزش ظاهرا کاشان بوده است. بعدتر در دوران هخامنشی جامهایی بسیار زیبا از جنس سنگ هم ساخته می‌شده که همین شکل را داشته است. چنین می‌نماید که از نظر جنس، ماده‌ی سازنده‌ی اولیه شاخ بوده و بعدتر آرایه و پوشش فلزی آن مستقل شده و به تنهایی جامهای فلزی را نتیجه داده، و بعدتر بر اساس همان قالب ریختی با سفال و سنگ و عاج هم جامهایی می‌ساخته‌اند.

هر جام جانوری از دو بخش تشکیل شده: یکی بدنه که در اصل ظرفی است برای حمل مایع و معمولا از یک یا دو ورقه‌ی فلزی چکش‌کاری‌شده ساخته می‌شده است. دیگری انتهای جام است که بیشتر نقش تزئینی دارد و با ترکیب چند ورق فلزی و کار هنرمندانه بر آن به شکل سر جانوری در می‌آید. تراشیدن جام از استخوان و به ویژه عاج هم از اواخر دوران هخامنشی باب می‌شود و گرانیگاه آن انگار ایران شرقی بوده باشد. در نسای باستانی (مهردادکرت عصر اشکانی و اشک‌آباد امروزین در ترکمنستان) که یکی از پایتخت‌های اشکانیان بوده، مجموعه‌ای بالغ بر چهل جام زیبا کشف شده که از عاج فیل تراشیده شده است.[۲۷]

جامها را در کل به سه رده‌ی خمیده، سر–جام[۲۸] و جام کامل تقسیم کرده‌اند. در این نوشتار جامها را بر اساس بازبینی همین چارچوب، بسته به شکل به سه رده تقسیم می‌کنیم: قدیمی‌ترین شکل انگار جامهایی بوده که زیرش به سر جانوری شاخدار ختم می‌شده است.

این جامها به طور طبیعی از جامهای شاخی سکایی مشتق می‌شده‌اند و احتمالا در شکل آغازین‌شان آن را در میانه‌شان داشته‌اند و همچون آرایه و افزوده‌ای به بدنه‌ی جام شاخی متصل می‌شده‌اند. این جامها

---

[26] Kawami, 1992.
[27] Treiner and Krtycev, 2000: 55-67; Masson and Pugachenkova, 1959.
Kopf-Rhyta

بدنه‌ای به نسبت خمیده دارند و معمولا از جایی آویخته می‌شوند، یعنی بر پای خود روی زمین نمی‌ایستند. اینها را کله–جام می‌نامیم تا به پیوندشان با سر جانور تاکید کرده باشیم. ادامه‌ی تکامل این جامها رده‌ی دوم را نتیجه داده که در آن نیمتنه‌ی جانوری –بازهم اغلب شاخدار– بازنموده شده و اندازه‌ی این بخش چندان بزرگ شده که معمولا همچون پایه‌ای عمل می‌کند و به این ترتیب جام با آن که خمیدگی شاه مانندش را حفظ کرده، می‌تواند بر شکم این نیمتنه بایستد. اینها را نیمتن–جام می‌نامیم. در نهایت شکلی دیرآیندتر را داریم که در آن عنصری انسانی جای گرفته است. گاه تنها سر و چهره‌ای بازنموده شده و در بسیاری از موارد کل بدن انسان سوار بر جانوری افسانه‌ای بخش انتهایی جام را می‌پوشاند. اینها را سر–جام می‌نامیم تا ارتباطشان با سر انسان نمایان باشد. پس سه جور جام داریم که به ترتیب تاریخی با برچسب کله–جام، نیمتن–جام و سر–جام مشخص‌شان می‌کنیم. کله–جام‌ها بی‌شک در میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م در ربع شمال غربی ایران زمین –از جنوب دریای خزر تا آناتولی– وجود داشته و پیوندش با آریایی‌ها روشن است. در اواخر هزاره‌ی دوم پ.م و ابتدای هزاره‌ی اول در همان منطقه نیمتن–جام‌ها از دل آن تکامل پیدا می‌کنند و تا پیش از ظهور دولت هخامنشی به کمال و اوجی دست می‌یابند. ظهور دولت هخامنشی با دو تحول مهم در هنر جام‌سازی مصادف است. نخست فراگیر شدن این ریخت از آوندها در مقام نوعی هنر درباری عام با شکل‌های بسیار متنوع و استادانه، و دیگر برآمدن سر–جام‌ها از دل آن که پیامد انسان‌گرایی زرتشتی–پارسی این دوران است و نمودی دیگر از ظهور «منِ پارسی» که در نوشتارهای دیگری مفصل بدان پرداخته‌ام.

نکته‌ی جالب آن است که ساخت جامهای فلزی حتا در میان سکاها هم سنتی هخامنشی است و تنها در قلمرو دولت پارس انجام می‌شده و از زمان شکل‌گیری کشور ایران به دست کوروش آغاز می‌شود. قدیمی‌ترین بازنمایی‌های جام در کورگان‌های سکا که در مناطق حاشیه‌ای قلمرو کوروش و کمبوجیه و داریوش جای داشته‌اند همزمان با زمامداری ایشان و در قرن ششم پ.م در اسناد تاریخی پدیدار می‌شود. این

سنت به لحاظ فناوری در حاشیه دیرتر از مرکز تحول پیدا می‌کند. مثلا در گورتپه‌های کوبان در شمال قفقاز نخستین نشانه‌ها از جامهای زرین و سیمین را در قرن پنجم پ.م می‌بینیم،[۲۹] در حالی که همین نوع جامها با همین تکنیک از قرن ششم پ.م در شوش و پاسارگاد و همدان ساخته می‌شده‌اند.

راست: آوند سفالی به شکل خوشه‌ی انگور، تپه علی‌شهر (آلیشار هویوک)، آناتولی، ۱۶۵۰–۱۷۵۰ پ.م

چپ: آوندهای مخروطی که به نادرست جام نامیده می‌شوند، فرهنگ مینوآ، جزیره‌ی کرت، قرن پانزدهم و شانزدهم وپ.م

اغلب نویسندگان برای رعایت سرمشق یونان‌مدارانه‌ی حاکم بر تاریخ‌نگاری اروپایی، همزمان و موازی با سیر تحول جامهای ایرانی یک کانون یونانی هم برای آن فرض کرده‌اند.[۳۰] بر همین مبنا امروز در بیشتر متون جام جانوری را بنا به وام‌واژه‌ای یونانی ریتون[۳۱] (در اصل: روتون؛ ῥυτόν) می‌نامند و این

[29] Wieland, 2013: 28–34.
[30] Koehl, 2006; Manassero, 2007.
[31] Rhyton

واژه‌ایست که از ریشه‌ی رِئِین (ρειεν) به معنای «جاری شدن» گرفته شده است. این کلمه در منابع یونان باستان به کار گرفته شده است، اما کاربرد امروزین‌اش دیرآیند است و تازه در فاصله‌ی دو جنگ جهانی اروپاییان این کلمه را برای اشاره به جامهای باستانی به کار گرفتند.[۳۲] از این رو درست‌تر است که در پارسی همان کلمه‌ی جا افتاده‌ی جام را برایش به کار بگیریم. هرچند طی سالهای گذشته «تکوک» هم به عنوان برابرنهادی برای ریتون پیشنهاد شده است.

آوند مخروطی شبیه سر خرس، اوگاریت، قرن دهم و یازدهم پ.م

جام سیمین هیتی، حدود ۱۲۰۰ پ.م

چنین می‌نماید که کهنترین واژه برای این آوند در قلمرو تمدن اروپایی «کِراس» (یعنی شاخ) بوده باشد، که احتمالا در فرهنگ موکنای به صورت «کراه» خوانده می‌شده است.[۳۳] اما این آوند که با شاخ گاو

[32] Wissowa, 1935: 643-645.
[33] Ventris and Chadwick, 1973: 330.

پیوند داشته را نمی‌توان با جام یکی گرفت و به نادرست در منابع همچون پیشگام آن در نظر گرفته شده است. چون این شاخ‌های یونانی اولیه دو سوراخ داشته‌اند که از یکی‌شان مایع را پر کرده و از دیگری که کوچکتر بوده آن را در جایی می‌ریخته‌اند. یعنی پر کردن و استفاده از آن احتمالا به همکاری دو نفر یا استفاده از هر دو دست نیاز داشته است. همچنین اندازه‌اش هم خارج از دامنه‌ی جام بوده و در حالت عادی به سه کیلو و در وضعیت پر از مایع به شش کیلو بالغ می‌شده است. این جامهای دارای دو سوراخ که موقع پر کردن سوراخ کوچکترشان با انگشت گرفته می‌شده، اصولا آوندی متفاوت هستند و از نظر توپولوژیک به کلی با جام تفاوت دارند و از این رو اشتباه غریبی است که همه را در یک رده گنجانده و نامش را ریتون گذاشته‌اند.

حقیقت آن است که جامها به معنای دقیق کلمه و در قالب ایرانی اصلی‌شان در یونان بسیار دیر نمایان می‌شوند. مسیر ورودشان هم کاملا روشن است و می‌دانیم که یونانیان آن را از ایرانیان وامگیری کرده‌اند. مثلا نخستین نمونه‌های جام در منطقه‌ی آتیک در فاصله‌ی ۵۰۰ تا ٤٤٩ پ.م پدیدار می‌شوند[۳٤] و این دقیقا دورانی است که داریوش بزرگ و خشایارشا شمال بالکان و این منطقه را در قلمرو سیاسی ایران ادغام می‌کنند. این جامها نسبت به نمونه‌های ایرانی ساده‌تر هستند، از سفال رنگین سیاه–سرخ ساخته شده‌اند، و آشکارا تقلیدی از آنها محسوب می‌شوند.[۳۵]

سنت استفاده از جامهای آیینی در هردو مسیرِ خاوری و باختری جا به جا شد و اگر قدیمی‌ترین تاریخ‌های ظهورش در اسناد باستان‌شناختی و متنی را در مناطق مختلف روی نقشه‌ای بیاوریم، به روشنی بر مسیرهای تجاری و راههای نظامی برآمده از ایران زمین منطبق است و گسترش تدریجی‌اش در قلمرو اروپا

[34] Boardman, 2001.
[35] Hoffmann, 1989: 131-166.

و چین را نشان می‌دهد. سرعت انتشار این سنت در اروپای غربی را از آنجا می‌توان دریافت که حدود هفتصد سال پس از نمایان شدن در میان سکاها، وقتی یولیوس سزار به گل حمله کرد نمونه‌هایی از آن را در میان سرکرده‌های قبایل گل دید و در کتابش بدان اشاره کرد.[۳۶]

در افق فرهنگ یونانی یکی از نشانه‌های ارتباط جام با ایران، به ارتباط دیونوسوس با جام شاخی مربوط می‌شود. چنان که در نوشتارهای دیگر نشان داده‌ام، اهمیت یافتن دیونوسوس در یونان پیامد نفوذ فرهنگی پارسیان بوده و به خصوص آیین بزرگداشت شراب انگوری سنتی بوده که از ایران به بالکان صادر شده است. مرکز صدور این آیین هم تبس بوده که در یونان مرکزی گرانیگاه تجارت با ایران بوده و متحد سیاسی مهم هخامنشیان محسوب می‌شده است، چنان که جنگهای مشهور به یونانی–ایرانی در عصر خشایارشا، در واقع درگیری میان آتنی‌ها و تبسی‌های تابع ایران بوده است.

جام همزمان با تسخیر بالکان به دست رومی‌ها به قلمرو ایتالیا هم وارد شد. پیوند میان جام و دیونوسوس نیز به همین ترتیب به قلمرو روم انتقال یافت. تا هفتصد سال بعد یعنی تا قرن پنجم میلادی که نونوس پانوپولیسی[۳۷] (Νόννος ὁ Πανοπολίτης) منظومه‌ی بلند «دیونوسوس‌نامه»[۳۸] را در ٤٨ کتاب و بیش از بیست هزار سطر (۲۰٤۲٦ بیت شش وتدی) سرود، همچنان دیونوسوس ایزدی شرقی و مربوط به ایران دانسته می‌شد. طوری که در این متن به خاستگاه شرقی‌اش، سفرهایش در قلمرو ایران و هند (استان هخامنشی هند، و نه شبه‌قاره) و سفر پیروزمندانه‌اش به غرب مفصل داستان‌سرایی شده است. جالب آن که

[36] Caesar, De bello gallico, 6.28.
[37] Nonnus of Panopolis
[38] Dionysiaca

در این متن دیونوسوس در حالی بازنموده شده که جامی از شاخ گاومیش در دست دارد و ساخت می انگوری با آن مربوط دانسته شده است.[۳۹]

در مسیر خاوری نیز نقل و انتقالی مشابه انجام پذیرفت. جامهای جانوری با سبک و سیاقی کمابیش همسان با آنچه که در ایران ساخته می‌شد، بین قرن پنجم تا هفتم میلادی به سرزمین کره هم رسید و این مدیون بازرگانان ایرانی بود که سرشاخه‌های راه ابریشم را تا این نقاط دوردست گسترش داده بودند. علاوه بر بازرگانان، چنین می‌نماید که طبقه‌ی اسوار جنگاور ایرانی نیز در انتقال این سنت به کره اهمیت داشته باشند. در دوران ساسانی سکاها و تخاری‌ها همچنان نیمه‌ی غربی قلمرو تمدن چینی را در اختیار داشتند، و دامنه‌ی پیشروی‌شان تا کره و ژاپن می‌رسیده است. هرچند گویا در این مناطق دوردست تنها گروههایی از سوارکاران مهاجر حضوری نظامی داشته باشند. جامهای کره‌ای همگی ساده و سفالی هستند و با نقش اسب جنگی آراسته شده‌اند،[۴۰] که به تازگی در همین دوران از راه ایرانیان به بخشهای جنوبی قلمرو خاوری انتقال یافته بود.[۴۱] جامها در گورهای مجلل جنگاورانی سوارکار یافت شده‌اند که احتمالا خودشان ایرانی‌تبار بوده‌اند، یا نخستین نسلهایی از بومیان بوده‌اند که از ایرانیانی‌تباران فنون سوارکاری و فرهنگ شهسواری را آموخته بودند.

با مرور این داده‌ها کاملا روشن است که جام آوندی ویژه‌ی آریاییان بوده که در آغاز با شاخ ساخته می‌شده و در حدود زمان شکل‌گیری دولت هخامنشی (قرن هفتم پ.م) گذاری مهم را از سر گذرانده و به تکوک‌های فلزی و سنگی تبدیل شده است. گرانیگاه ساخت این جامها هم انگار کارگاه‌های سلطنتی پارسیان

---

[39] Dionysiaca XII 361-362.
[40] Jäger, 2006a: 199-201.
[41] Kim Won-yong, 1984: 1-26.

بوده باشد. چون تمام نمونه‌های یافت شده در فاصله‌ی قرن هفتم تا چهارم پ.م شباهت ساختاری و فنی و سبکی چشمگیری با هم دارند. هرچند که در پهنه‌ی جغرافیایی بسیاری وسیعی –از بلغارستان و یونان تا قزاقستان و افغانستان امروز– پراکنده شده‌اند.

یکی از شواهدی که پیوند هنر جام‌سازی با دربار پارسی را نشان می‌دهد، آن است که در تخت جمشید در میان آوندهای گوناگونی که اقوام تابع برای شاهنشاه پیشکش می‌کنند، حتا یک نمونه جام دیده نمی‌شود. این نکته قدری شگفت‌انگیز است، چون در میان این نمایندگان سکاها و ارمنی‌ها و کیمری‌ها (تراکی‌ها) هم هستند که احتمالا شکلهای آغازین جام در سنتهای ایشان ریشه داشته است. توضیحی که در دانشنامه‌ی ایرانیکا در این مورد عرضه شده، آن است که جامها چون باید از جایی آویخته می‌شده‌اند و روی سطح صاف استوار نمی‌ایستاده‌اند، در میان پیشکش‌ها نمایش داده نشده‌اند.[۴۲]

این توضیح ولی قانع کننده نیست. چون از سویی نمونه‌هایی چشمگیر از جامهای زرین هخامنشی را داریم که بر پایه‌شان می‌ایستاده‌اند، و از سوی دیگر برخی از پیشکش‌های بازنموده شده بر دیوارنگاره‌ها – مثلا عاج فیل که نمایندگان کوش می‌آورند– به همین ترتیب ایستایی بر سطح نداشته است. توضیح پذیرفتنی‌تری که می‌توان در این مورد پیشنهاد کرد آن است که فناوری ساخت جامهای زرین و سیمین در سرزمین ایلام و پارس قدیم ریشه داشته و از این رو تولید این آوندها در کارگاه‌های سلطنتی و توسط خود پارسیان انجام می‌پذیرفته است. بنابراین نمایندگان تولید کننده‌اش نبوده‌اند و بنابراین امکان هدیه آوردنش را هم نداشته‌اند. چنین شرحی در ضمن توضیح می‌دهد که چرا جامها در پهنه‌ای چنین گسترده و به ویژه در

[42] http://www.iranicaonline.org/articles/rhyton-vessel

حاشیه‌های قلمرو شاهنشاهی کشف شده‌اند. یک دلیلش احتمالا آن است که جامها اصولا برای هدیه دادن به امیران و شاهان تابع تولید می‌شده است و کارکردی همسان با بشقابهای سیمین ساسانی داشته است.

اگر چنین بوده باشد، هخامنشیان را باید آغازگرانِ سنت دیرینه و بسیار مهمِ «ساخت آوند گرانبها برای هدیه‌ی سیاسی» دانست. سنتی که در دوران اشکانی نمودهایی از آن را می‌بینیم و بی‌تردید در عصر ساسانی روش غالبِ ارتباط میان دربار ایران و دربارهای دوست یا تابع بوده است. چارچوب این روش آن است که دربار پارس در ازای خراجی که با جلوه‌ی هدایا از تابعانش دریافت می‌کرد، هدایایی هم به ایشان می‌بخشید. مورخان یونانی قدیم به روشنی اشاره کرده‌اند که این هدایا از جنس ظرف و آوند بوده است، و جامها بهترین گزینه در این زمینه‌اند و احتمالا برجسته‌ترین نمود این سنت محسوب می‌شده‌اند.

با فهم جامهای هخامنشی در مقام هدیه‌ای درباری، راه بر رمزگشایی از ریخت و محتوایش هموار می‌گردد. اگر جامها هدیه‌ای برای شاهان و امیران محلی بوده باشند، در سنت مهرپرستانه‌ی تبادل هدایا برای تحکیم پیمان به سرکرده‌های قبایل یا امیران مناطق بخشیده می‌شده‌اند. در این حالت معمای سبک هنری مشترک‌شان، و غیاب آثار مشابه بومی به سادگی گشوده می‌شود. حقیقت آن است که اهالی استان تراکیه –که به قوم ایرانی کیمری تعلق داشتند– گنجینه‌هایی خیره کننده از خود به جا گذاشته‌اند که جامهای زرین گل سرسبدشان به شمار می‌آیند. این گنجینه از آثاری انباشته شده که کاملا در دایره‌ی هنر درباری هخامنشیان جای می‌گیرد، و آثار هنری دیگری همتا و مشابه با آن نداریم که در این زمان در این قلمرو تولید شده باشد. قاعده‌ای مشابه را درباره‌ی سایر نقاط هم می‌بینیم. هرچند سکاهای استانهای تیزخودها و هوم‌خوارها (در قزاقستان و قرقیزستان و غرب ترکستان امروز) آثار هنری فراوانی از خود به جا گذاشته‌اند و آشکارا فلزکاری پیشرفته‌ای داشته‌اند، با این حال قالب زیبایی‌شناسی‌شان به کلی با جامهای پارسی متفاوت است. در عین حال در میان آثار ایشان هم نمونه‌هایی از جام را می‌توان یافت. یعنی به طور خلاصه ما با جامهایی همسان سر و

کار داریم که در پهنه‌ای بسیار گسترده به کار گرفته می‌شده، و در ضمن با سبکهای هنری بومی آن مناطق هم تفاوت داشته است. معنای این الگو آن است که جامها –و همچنین آثار دیگر– در مرکزی درباری تولید می‌شده و به صورت هدایا به مناطق دیگر انتقال می‌یافته است.

جام آلتین تپه، قرن پنجم پ.م

جام در مقام هدیه‌ای سیاسی، علاوه بر ارزش اقتصادی‌اش، حامل پیامی معنادار هم بوده است. به همان ترتیبی که بشقابهای سیمین ساسانی سرمشق سیاسی بزرگداشت شاهنشاهی فرهمند و جنگاور را بازتولید می‌کنند، جامهای هخامنشی هم قاعدتا دستگاه مفهومی حاکم بر سیاست پارسی را صورتبندی و بازنمایی می‌کرده است. با این زمینه می‌توان به این آثار نگریست و چند نکته را درباره‌شان دریافت.

یکی از زیباترین نمونه‌های جام هخامنشی، نمونه‌ایست که احتمالا در آلتین تپه (در ارمنی: یِرِز) در نزدیکی ارزنجان یافت شده است. جام احتمالا در قرن پنجم پ.م ساخته شده و مکان یافت شدن‌اش قلعه‌ای باستانی بوده که از دوران اورارتوها (قرن نهم پ.م) در همانجا برپای بوده است. بنابراین آن را می‌توان یکی از مراکز اداری شهربانی ارمنستان دانست. جام ۲۳ سانتی‌متر بلندا، ۱۳/٤ سانتی‌متر پهنا و ۸۹۱ گرم وزن دارد و گنجایش یک و نیم لیتر مایع را دارد. بدنه‌اش از دو بخش متمایز تشکیل یافته است. یک آوند مخروطی که از یک ورق نقره‌ی چکش کاری شده ساخته شده، و یک دماغه‌ی آراسته با تندیس نیم‌تنه‌ی همای شاخدار، که با روش موم دزدیده از نقره ریخته شده است. گردنبند هما به گوهری آراسته بوده که از جام جدا و گم شده است. سوراخ کوچکی که در جلوی سینه‌ی تندیس است، محل فرو ریختن مایع درون جام بوده است.[٤٣] شباهت ریختی میان این همای شاخدار و سرستونهای همانشان تخت جمشید کاملا روشن است و می‌توان دریافت که سازنده‌ی جام، به پیوند میان فره شاهی و پرنده‌ای اساطیری اشاره می‌کرده که ترکیبی از سه جانور مقدس (هما، شیر و بز) بوده است.

[43] Curtis, 2000: 55.

نمونه‌ی دیگر، جام زرین شیرنشانی است که در همدان کشف شده و یک کیلوگرم وزن دارد. بلندای این جام هفده سانتی‌متر است و ۱۳/۸ سانتی‌متر عرض و ۹/۲ سانتی‌متر پهنا دارد. جام احتمالا در حدود سال ۵۰۰ پ.م ساخته شده و نیم‌تنه‌ی شیری بالدار را نمایش می‌دهد.[٤٤] قطعاتی متفاوت از طلا برای ساخت آن به کار گرفته شده و درزهایشان چندان با مهارت به هم چفت و بست شده که در چشم ناظران هیچ نشانی از آن پدیدار نیست. مثلا نوارهای دور بدنه‌ی جام که در چهار ردیف منظم شده‌اند، از ٤٨ متر مفتول زرین ساخته شده‌اند (تصویر روبرو).

این جام به تاراج رفته و امروز در موزه‌ی متروپولیتن نگهداری می‌شود. نمونه‌ای همسان و باشکوه‌تر از آن که در موزه‌ی ایران باستان جای دارد، تقریبا در همان ابعاد و با همان تکنیک ساخته شده و همچنان شیری بالدار را نشان می‌دهد. با این تفاوت که بر خلاف نمونه‌ی پیشین بالها از بدن شیر فاصله گرفته‌اند و همچون پلی تنه و بدنه‌ی جام عمود شده بر آن را به هم متصل می‌کنند.

[44] Wilkinson, 1955: 221-223.

جام شیرسان موزه‌ی ایران باستان، قرن ششم پ.م

این آثار را می‌توان با جامی سیمین مقایسه کرد که به مجموعه‌ی شومِی[۴۵] تعلق دارد و در حال حاضر در موزه‌ی میهو در ژاپن نگهداری می‌شود. ابعاد این جام ۱۷/۵ در ۱۰ در ۵/۲ سانتی‌متر است و مانند نمونه‌های پیشین جامی مخروطی با بدنه‌ی حلقه‌دار است که با پنج چفت به نیم‌تنه‌ی شیردالی شاخدار متصل شده است. در نمونه‌ی اصلی یک لوله بدنه‌ی جام را به سوراخی در میان دو دست شیردال متصل می‌کرده و جریان یافتن مایع را ممکن می‌ساخته است. اما این لوله از دست رفته و در نمونه‌ی کنونی غایب است.

Shumei Collection

جام شیردال‌سان مجموعه‌ی شومی، احتمالا بلخ، اواخر قرن پنجم پ.م

با مقایسه‌ی این نمونه‌ها می‌توان دریافت که در نمونه‌های زرین همدانی شیرها –که در حال غریدن هستند – در وضعیتی کمابیش آرام و نشسته تصویر شده‌اند، و این را از وضعیت دستان و همچنین زبان بیرون زده‌شان می‌توان دریافت. در حالی که در این نمونه جانور وضعیتی تهاجمی دارد. پره‌های بینی و عضلات دهانش (بیش از شیرهای همدان) منقبض هستند و زبانش در داخل دهان است و دستان روی گردن جمع شده و ناخنها از نوک انگشتان بیرون زده است. این جام احتمالا در اواخر قرن پنجم یا ابتدای قرن چهارم پ.م ساخته شده و در ایران شرقی و احتمالا بلخ یافت شده است. نشانه‌ای که پیوندش با بلخ را نشان می‌دهد، حلقه‌ی طلاکاری شده‌ی وسط پیشانی شیر است که مشابهش را بعدتر در هنر بودایی ایران شرقی می‌بینیم که گرانیگاهش استانهای بلخ و گنداره بوده است.

این بافت ریختی حاکم بر زیبایی‌شناسی جامها ویژه‌ی عصر هخامنشی نیست و پس از آن هم تداوم پیدا می‌کند. چنان که در دوران اشکانی در پهنه‌ای گسترده که از ایران مرکزی تا بالکان را در بر می‌گرفته،

جامهایی ساخته می‌شده که نه تنها با همدیگر شباهتی تام دارند، که به رونوشتی از جامهای پیشاهنگ هخامنشی مثل جام سیمین موزه‌ی میهو و موزه‌ی بریتانیا می‌مانند که سیصد چهارسال پیشتر به ترتیب در ایران مرکزی و ایران شرقی ساخته می‌شده‌اند. مثلا در قرن دوم و اول پ.م در تراکیه جامی زرین ساخته شده که به رونوشتی دقیق از این آثار متقدم شبیه است.

جام زرین، تراکیه،

قرن دوم و اول پ.م

فراگیر بودن این چارچوب زیبایی‌شناسانه چندان نمایان است که غیاب اشاره بدان و کوشش برای تکه تکه کردن هنر عصر هخامنشی و «غیرایرانی» شمردن بدنه‌اش، از فرط نامعقول بودن شگفت‌انگیز و اعجاب‌انگیز می‌نماید. چون در بسیاری از موارد نه تنها با شباهت، که با بازتولید دقیق نقش‌مایه‌ها سر و کار داریم، که اتفاقا همان مرزبندی‌های مصنوعی شرق‌شناسانه را در می‌نوردد. نمونه‌اش را می‌توان در جام سیمین قوچ‌نشانی دید که در قرن هفتم پ.م و دوران مادها در از نقره همدان ساخته شده، و پس از دویست سال دقیقا به همان شکل از جنس طلا در استان تراکیه (رومانی امروزین) بازسازی شده است. بدیهی است که

منسوب کردن اثر دوم به «هنر ملی رومانی» یا «هنر عالی یونانی» به سادگی اشتباه و تحریف‌آمیز است. به ویژه که هویت ملی رومانیایی‌ها و یونانی‌ها برای نخستین بار در اواخر قرن نوزدهم در صحنه‌ی تاریخ پدید آمد و پیش از آن این مردمان اقوامی در دل ملتهای دیگر بوده و زیرسیستمی (گاه اثرگذار و مهم) قلمداد می‌شده‌اند، و نه سیستمی مستقل با هویتی خودبسنده.

نکته‌ای که هنگام بازبینی جامهای هخامنشی باید بدان توجه داشت، «رسانه» بودن این رده از اشیای هنری است. یعنی در اینجا با «چیز»هایی سر و کار داریم که خارج از دایره‌ی کارکرد عادی‌شان، همچون گرانیگاهی برای ظهور «امر زیبا» نگریسته شده‌اند و به همین خاطر اعتباری و معنایی فراتر از یک آوند عادی پیدا کرده‌اند. در شرایطی که شبکه‌ای از اشیای مشابه را داشته باشیم، که با هنری ملی هم پیوند خورده باشند، قاعدتا با نظامی از رمزگذاری معنا روبرو هستیم که همچون سیستمی نمادین، و به مثابه نوعی زبان تخصصی عمل می‌کند. این قاعده را درباره‌ی همه‌ی اشیای هنری‌ای که به یک رسانه تبدیل می‌شوند می‌توان معتبر شمرد و درباره‌ی سکه‌ها هم به زودی درستی‌اش را نشان خواهم داد.

بر این مبنا وقتی به جامهای هخامنشی می‌نگریم، تنها با آوندهایی زیبا و گرانبها سر و کار نداریم، که در بافتی اجتماعی احتمالا کارکردی آیینی هم داشته‌اند. بلکه در اینجا با نوعی زبان تصویری و قالب عام نمادپردازی روبرو هستیم که مفهومی را منتقل می‌کرده است. رمزگشایی از معنای این جانوران بحثی مهم و پژوهشی مستقل است که باید در رساله‌ای مجزا بدان بپردازیم. اما در حد نوشتار کنونی که محورش تاریخ هنر است، می‌توان به این حد بسنده کرد که جانورانی که بر پایه‌ی جامها بازنموده شده‌اند، بی‌شک در عصر هخامنشی معنایی مشخص را در سازندگان و به کار گیرندگان‌شان تداعی می‌کرده‌اند. در کل موجوداتی که بر پایه‌ی جامها بازنموده شده‌اند را می‌توان به چند رده‌ی مشخص تقسیم کرد.

جام سبک ترکیبی هیتی–هخامنشی، قرن ششم پ.م

یکی از مهمترین و کهنترین رده‌ها که تا اینجای کار نمونه‌هایی از آن را دیدیم، به نقش‌مایه‌ی شیر مربوط می‌شود. به زودی خواهیم دید که شیر در همه‌ی رسانه‌های وابسته به سبک ملی پارسی با بسامدی فراوان تکرار می‌شود و آشکار است که نمادی برای ایران، پارسی و مهر قلمداد می‌شده است. در جامهای هخامنشی بخش عمده‌ی آثاری که عالی‌ترین پرداخت و گرانبهاترین مواد اولیه را دارند، نقش‌مایه‌ی شیر را به صورت طبیعی یا با افزوده‌هایی تخیلی بازنمایی می‌کنند. در عین حال نمونه‌هایی هم داریم که بر اساس سنتی کهنتر ساخته می‌شوند. نمونه‌اش جامی است که در دوران کوروش بزرگ یا کمبوجیه ساخته شده و شیر را با سبک هنر هیتی–هوری نشان می‌دهد که در آن هنگام هزار سال پیشینه داشته است.

معنای شیر در جامها را باید با توجه به معنای این جانور در رسانه‌های دیگر – و به ویژه سکه‌ها و لول‌ها– واگشایی کرد. شواهدی فراوان هست که نشان می‌دهد شیر از ابتدای کار (حتا در هنر جیرفت) نمادی برای خورشید و ایزدی جنگاور همتای مهر بوده است. دست کم از ابتدای دوران هخامنشی و دوران کوروش بزرگ نقش شیر همچون علامتی ملی و در پیوند با خورشید در رسانه‌های گوناگون تکرار می‌شود و احتمالا در جامها هم این جانور همین دلالت را داشته است.

بلخ– هرات (؟)، حدود ۵۰۰ پ.م

جام نقره، ایران مرکزی، قرن پنجم پ.م (حدس می‌زنم جعلی باشد)

گذشته از نقش شیر، رده‌های دیگری هم داریم از نظر تاریخی قدیمی‌ترین‌شان به جامهای گاوسان و گوزن‌سان مربوط می‌شوند. این نوع جامها حتا قدیمی‌تر از جام شیرسان در اسناد تاریخی نمایان می‌شوند و قدمت‌شان به موج نخست آریایی‌ها در میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م باز می‌گردد.

آشکارا نوعی تقسیم‌بندی شمالی جنوبی بر این دو رده‌ی خویشاوند حاکم بوده است. یعنی تا دوران هخامنشی همچنان آریایی‌های مستقر در نیمه‌ی شمالی ایران زمین –مثل هیتی‌ها، سکاها و کیمری‌ها– که با خاستگاه جغرافیایی نژادشان ارتباط بیشتری داشته‌اند، گوزن را بیشتر محترم می‌شمردند و در مقابل در نواحی جنوبی نماد گاو اهمیت بیشتری داشته است. گاو البته علامتی کهنتر هم هست و پیش از ورود آریایی‌ها از همان ابتدای شکل‌گیری جوامع یکجانشین در ایران زمین رواج داشته است. با این حال از همان ابتدا گرانیگاه

بازنمایی‌اش بیشتر جنوبی بوده و بر محور آسورستان- ماد-هرات به پایین محدود می‌شده است. ورود آریایی‌ها از سویی ارج نهادن به گوزن و از سوی دیگر ترکیب نقش گاو با جامهای اولیه را به دنبال داشت.

درباره‌ی گاو این را بر اساس متون اوستایی و هیتی و ودایی می‌دانیم که استعاره‌ای برای گیتی شمرده می‌شده و نمادی برای ثروت و نیکبختی و در ضمن زنانگی و نیروی پرورنده‌ی طبیعت بوده است. گوزن هم احتمالا شکلی وحشی از همین نیروی بنیادین گیتیانه را نمایندگی می‌کرده است. هرچند جوامع آریایی شمالی دیرتر نویسا شدند و در این مورد متونی بسیار اندک از خود به جا گذاشته‌اند.

جام هیتی، قرن چهاردهم پ.م ایران مرکزی، ۳۱ سانتی‌متر، حدود ٤۰۰ پ.م تراکیه، ۳۵۰ پ.م

بنابراین یک رده‌ی باستانی جامهای گاوسان-گوزن‌سان را داریم که تا حدودی توزیع شمالی-جنوبی دارند و احتمالا نماد آبادانی گیتی و رفاه و ثروت و در ضمن زایندگی و نیروهای زنانه بوده‌اند. این جامها دو مسیر متفاوت و پرشاخه‌ی تکاملی را به شکلی واگرا طی کرده‌اند. کهنترین جامهای گوزن‌سان قالبی طبیعت‌گرایانه داشتند و به ویژه تناسبی طبیعی را میان شاخ و سر گوزن نمایش می‌دادند. این گرایش همچنان

در مناطق شمالی ایران زمین باقی ماند و هم در دوران هخامنشی و هم بعدتر در عصر اشکانی جامهایی چشمگیر داریم که در آنها گوزن به شکلی واقع‌گرایانه تصویر شده و احتمالا بخش عمده‌ی این آثار در نیمه‌ی شمالی ایران زمین و به سبک هنری آریایی‌های موج نخستین (هیتی–میتانی–اوستایی–ودایی) وفادار مانده‌اند

جام برنز، ۳۷ سانتی‌متر، ساحل دریای سیاه، آناتولی، قرن چهارم پ.م

با این حال در دوران هخامنشی دو گرایش افراطی در کنار این سنت قدیمی طبیعت‌گرایانه داریم که تناسب عادی میان سر و شاخ گوزن را به کلی به هم می‌زنند. در سبک محلی سکایی که شباهتی چشمگیر با سبک محلی ایران مرکزی داشت و نمونه‌های بسیار کهنترش را در سیلک و ایلام می‌بینیم، شاخ به شکلی اغراق‌آمیز تصویر شد و در نتیجه گوزنها گاه به حاشیه‌هایی انتزاعی در کناره‌ی شاخهای عظیم و پرشاخه‌شان بازنموده می‌شدند. همچنان که دو هزار سال پیشتر در سفال‌نگاره‌های سیلک و شوش بزها به همین ترتیب با شاخهایی عظیم و پیچ خورده بازنموده می‌شدند.

گنجینه‌ی پاناگیوریشته، تراکیه، ۳۵۰ پ.م

در برابرِ این شیوه‌ی محلی، سبک ملی پارسی بیشتر به کوچک نمودن شاخها و تبدیل کردن‌شان به نوعی زایده‌ی تزئینی گرایش داشت. در این سبک سر گوزن تقریبا همسان با سر گاو بازنموده می‌شد و شاخها به شکلی اغراق‌آمیز کوچک ساخته می‌شد. احتمالا این گرایش در میل به همسان‌سازی رمزپردازی‌های شمالی و جنوبی ریشه داشته و تلاش می‌کرده سلیقه‌های سرزمینهایی که گاو و گوزن را مقدس می‌شمردند را به هم نزدیک کند.

کوچک شدن شاخها در ضمن نشانه‌ی جنسی هم هست. چون شاخ بزرگ و پیچاپیچی که در هنر سکایی همچنان رواج خود را حفظ می‌کند، به گوزن نر تعلق دارد. در حالی که گاو نماد زمین و باروری بوده و با زنانگی پیوند خورده است. از این رو جامهای گوزن‌سان به خاطر تاکیدشان بر کوچک بودن شاخ، گویی

جانور ماده را بازنمایی می‌کنند و به این ترتیب نظیره‌ای برای جامهای گاوسان قلمداد می‌شوند، که برخی از اینها اتفاقا شاخ بلندی دارند و گاو نر را بازنمایی می‌کنند. یعنی در جامهای گاو-گوزن‌سان نوعی گرایش جالب توجه داریم که در آن گاوها با شاخهایی بزرگ و گوزنها با شاخهایی کوچک بازنموده می‌شوند و از این رو از نظر ریختی به هم نزدیک می‌شوند.

جام زرین گوزن‌سان، گنجینه‌ی پاناگیوریشته، تراکیه، اواخر قرن چهارم پ.م

جامهای گوزن‌سان، منطقه‌ی اطراف دریای سیاه (استان هخامنشی لودیه یا تراکیه)، حدود ٤٠٠ پ.م

این را هم باید در نظر داشت که هم گاو نر نزد اقوام باستانی ایرانی با ایزد جنگاور توفان پیوندی داشته است، و چه بسا که قاعده‌ای مشابه درباره‌ی گوزن هم صادق باشد. چون دست کم در اوستا جانورانی که شاخ و دندان بزرگ دارند با بهرام که خدای باد و توفان است و همتای ایندره، پیوندی برقرار می‌کنند و جلوه‌ی او محسوب می‌شوند.

در این بستر اساطیری کوچک شدن شاخ گوزن بر جامها معنادار است. چون کوچک کردن شاخها گاه منتهی می‌شده به حذف‌شان یا تبدیل‌شان به زایده‌ای. چنان که گویی گوزنی ماده یا نابالغ را نمایش دهد. این شیوه‌ی غیرعادی از بازنمایی گوزن به نظرم زیر فشار نقش محبوب‌تر گاو انجام پذیرفته که با منابع اوستایی و سنت دیرینه‌تر ایران مرکزی پیوندی استوارتر داشته است. این گرایش به حذف شاخ، که شاخص اصلی متمایز کننده‌ی گوزن و گاو است، در اواخر دوران هخامنشی به آنجا کشید که جامهایی با سر آهو و بدون شاخ ساخته می‌شد، و این نوعی نوآوری زودگذر بود که پس از فروپاشی دولت هخامنشی چندان نپایید و این احتمالا دلیلی است بر این که آهو در مقابل گاو و گوزن اهمیت نمادین چندانی نداشته و بیشتر همچون

میانگینی بین این دو برای مدتی کوتاه اهمیت یافته است. بنابراین می‌توان از دو رده‌ی جامهای گاوسان جنوبی و گوزن‌سان شمالی سخن گفت که در مقطعی خاص در محل تلاقی‌شان در ایران غربی جامهای آهوسان را پدید آوردند.

پس وقتی به جامهای گاوسان می‌نگریم با چندین لایه‌ی متفاوت از رمزگذاری معنا روبرو هستیم. از سویی تقابل گاو و گوزن را داریم که بر محور شمالی–جنوبی و نظمی قومی استوار است. از سوی دیگر پیوند گاو با جوامع یکجانشین کشاورز و ارتباط گوزن با قبیله‌های کوچگرد رمه‌دار را داریم. در مرتبه‌ی سوم رمزگذاری جنسی‌ای را می‌بینیم که گاو را از طرفی به خاطر شاخ هلال مانندش با ماه و آبهای بارور کننده و زنانگی مربوط می‌سازد، و از طرف دیگر به خاطر ماغ کشیدن‌اش و ادرار پرحجمش با تندر و باران و بنابراین خدای نرینه‌ی توفان پیوند می‌زند.

در این بافت پیچیده، الگوی عمومی‌ای که می‌بینیم آن است که نقش‌مایه‌ی گاو و گوزن به هم نزدیک می‌شوند، و همچون قالبی عمومی به کار گرفته می‌شوند که –با توجه به نقشهای ساقه‌ی جامها– گویا بیشتر با زنانگی و باروری پیوند داشته باشند. یعنی در عصر هخامنشی جامهای گاوسان و گوزن‌سان احتمالا با نیروهای زنانه و باروری و زمین چفت و بست می‌شده‌اند و آناهیتا بوده که بهرام را از میدان به در کرده است.

جام زر و سیم، دوران ساسانی، ایران مرکزی، قرن چهارم میلادی

جام سفالین، آپولیا، جنوب ایتالیا، حدود ۳۷۰ پ.م

قالبی که برای جامهای گاو-گوزن‌سان در عصر هخامنشی شکل گرفت، به شکلی چشمگیر دیرپا و ماندگار بود. چندان که تا قرنها بعد جامهایی را می‌بینیم که دقیقا در همین چارچوب ساخته می‌شوند. مثلا جامی از عصر ساسانی در دست داریم که در چشم غیرمتخصصان تفاوت چندانی با جامی مشابه ندارد که هزار سال زودتر در تراکیه یعنی گوشه‌ای دیگر از قلمرو شاهنشاهی پارسی ساخته شده است.

اتروسک، شمال ایتالیا، اواخر قرن پنجم و اوایل قرن چهارم پ.م تراکیه، قرن سوم پ.م

پایداری این سبک هنری تنها به تداومش در زمان محدود نیست، و گسترش مکانی‌اش را هم شامل می‌شود. به همان ترتیبی که چنین نقش‌مایه‌ای در ایران غربی و حواشی‌اش هزار سال دوام می‌آورد، در خودِ دوران هخامنشی نیز رونوشت‌هایی از آن را می‌بینیم که در منطقه‌ی سامی‌نشین شمال ایتالیا (اتروریا) یا نواحی یونانی‌نشین جنوب شرقی ایتالیا (ماگنا گرایکیا) ساخته می‌شده‌اند و اینها سرزمینهایی بیرون از قلمرو کشور پارس بوده‌اند که به ترتیب با استانهای فنیقیه و لودیه از سویی و ایونیه و مقدونیه از سوی دیگر ارتباط تجاری و فرهنگی داشته‌اند. جامهای خارج از قلمرو کشور پارس البته از نظر مواد اولیه و پرداخت قدری ارزان‌قیمت‌تر

و ساده‌تر هستند و به جای زر و سیم اغلب از سفال رنگ شده ساخته می‌شده‌اند. اما روشن است که سرمشق‌شان جامهای هخامنشی بوده و همان سبک ملی پارسی را تقلید می‌کنند.

جامهای زر و سیم هخامنشی: راست و میان) تراکیه، قرن پنجم پ.م؛ چپ) ایران مرکزی، قرن پنجم پ.م

بلغارستان، قرن سوم پ.م

تارنتوم و آپولیا، جنوب ایتالیا، میانه‌ی قرن چهارم پ.م

جام هیتی، ۲۱/۵ در ۱۸ در ۱۲/۸ سانتی‌متر، مرکز آناتولی، قرن چهاردهم پ.م

جامهای گاوسان تقریبا همزمان با نمونه‌های گوزن‌سان در اسناد تاریخی پدیدار می‌شوند و قدیمی‌ترین نمونه‌های فلزی‌شان در قلمرو هیتی–میتانی ساخته شده و سی و چهار قرن قدمت دارند. با این حال نمونه‌های گاوسان شماری کمتر و آرایه‌هایی ساده‌تر از جامهای گوزن‌سان دارند. نمونه‌های سفالی مشابهی از این جامها در قلمرو ایلام یافت شده که می‌توان آنها را همچون حلقه‌ی واسطه‌ی آثار هخامنشی و هیتی در نظر گرفت.

ایلام (؟)، اوایل قرن ششم پ.م

شمال غربی ایران، اواخر قرن هشتم پ.م

در کنار جامهای گوزن‌سان شمالی که بیشتر در منطقه‌ی سکانشین آناتولی و کریمه و شمال بالکان تمرکز یافته‌اند، و در بافت هنر ملی پارسی گردشی تدریجی به سمت کوچک شدن شاخ را نشان می‌دهند، بخشهای جنوبی‌تر خاستگاه جامهای گاوسان هستند. این جامها از ابتدای هزاره‌ی اول پ.م در مناطق مرکزی ایران و به ویژه منطقه‌ی مارلیک–املش در بافتی سفالین ظاهر می‌شوند و به زودی با جامهای ظریفتر ایلامی که فلزی هستند پیوند می‌خورند. جامهای گاوسان از نظر ریختی موازی با نمونه‌های شمالی تحول پیدا می‌کنند و آنان نیز در اواخر دوران هخامنشی گرایشی به کوچک نمایاندن شاخ دارند.

نقش گاو در این جامها کمابیش همان است که در سرستونهای تخت جمشید و سایر عناصر معمارانه‌ی هنر ملی پارسی هم بازتابش را می‌بینیم. تا پایان قرن پنجم پ.م تاکیدی بر بزرگی شاخها و خمیدگی‌شان دیده می‌شود و اغلب گاوها با سر و گردن و دو پای جلویی نمایانده می‌شوند. گویی که نشسته‌اند. این مهمترین تفاوت ریختی جامهای گاوسان و گوزن‌سان است. چون در نوع دوم تنها سر گوزنها بازنموده می‌شود و پاها جز در نمونه‌های بسیار قدیمی هیتی در جام جایی پیدا نمی‌کنند.

جام سیمین گاوسان، ایران مرکزی، موزه‌ی رضا عباسی، قرن پنجم پ.م

ایران مرکزی، موزه‌ی متروپولیتن، قرن پنجم پ.م

بلغارستان، قرن پنجم پ.م

جام سیمین، پارسه (؟)، قرن پنجم پ.م

جامهای گاوسان نسبت به جامهای گوزن‌سان شکل استانده شده‌تری دارند و با توجه به بسامد بیشتر تکرارشان چنین می‌نماید که با سبک هنر ملی نیز پیوندی استوارتر داشته باشند. با این حال نوآوری‌های سبکی در برخی از نمونه‌های این جام هم دیده می‌شود. یکی از آثار جالب توجه در این مورد جام سیمین یافته شده در پوروینا واقع در رومانی امروزین است که در آن حفره‌ای به جای شاخها و چشم بر جام وجود داشته و معلوم است که این بخشها را با طلا یا سنگ قیمتی ساخته‌اند. نکته‌ی جالب توجه درباره‌ی این جام آن است که بنا به سنت هیتی که قدمتش به بیش از هزار سال پیش باز می‌گردد، در ساقه‌ی جام نقش ایزدبانویی بازنموده شده که همین جام را در دست دارد و بر اساس آن می‌توان دریافت که سر جانوری که حالا ابتر شده، گاو ماده بوده و شاخهایی کوتاه داشته است.

جام سیم و زر، پوروینا، رومانی، قرن چهارم پ.م

درباره‌ی جامهای گاوسان هم همان الگویی که درباره‌ی جامهای گوزن‌سان دیدیم تکرار می‌شود. یعنی در خارج از قلمرو سیاسی کشور پارس در مناطقی که با ایران ارتباطی فرهنگی و تجاری داشته‌اند، نمونه‌هایی داریم که آشکارا از سبک هنری رایج در قلمرو هخامنشی تاثیر پذیرفته‌اند، و تقریبا همان را عینا بازتولید می‌کنند. اما ماده‌ی خام‌شان به جای فلز گرانبها، سفال رنگ شده است. در جنوب بالکان و جنوب ایتالیا که یونانی‌نشین بوده و در شمال ایتالیا که فنیقی‌نشین بوده نمونه‌هایی از این دست را سراغ داریم که شباهتی چشمگیر با هم دارند و آشکارا هردو از سرمشقی یکسان الهام گرفته‌اند.

جامهای سفالی گاوسان، از یونان، قرن پنجم پ.م (راست) و تارنتوم، ایتالیا، قرن چهارم پ.م (چپ)

مقایسه‌ی کیفیت ساخت در جامهای ساخته شده در درون و بیرون قلمرو دولت هخامنشی، هردو مربوط به میانه‌ی قرن چهارم پ.م: راست) استان هخامنشی تراکیه، رومانی امروزین؛ چپ) آپولیا، جنوب ایتالیا، بیرون قلمرو سیاسی پارس

راست: جام سفالی گاوسان، ۲۲/۸ سانتی‌متر، احتمالا ایران مرکزی، قرن پنجم پ.م

میان: جام سفالی گوسفندسان، ۲٤/۱ سانتی‌متر، احتمالا تارنتوم، جنوب ایتالیا، میانه‌ی قرن چهارم پ.م

چپ: جام سفالی آهوسان، جنوب ایتالیا، ۳۵۰–۳۲۰ پ.م

رده‌ی دیگری از جامها، بر محور بز ساخته شده‌اند و اینها در ایران جنوبی قدمتی چشمگیر دارند و نمونه‌هایی اولیه از طرحشان را از هزاره‌ی سوم پ.م سراغ داریم. برخی از جامهای بزسان که کیفیتی همتای بهترین شاهکارهای عصر هخامنشی دارند، حتا پیشتر از ظهور کوروش بزرگ و در ابتدای هزاره‌ی اول پ.م در منطقه‌ی ایلام و ایران مرکزی پدیدار می‌شوند. چنان که در جلدهای پیشین این پژوهش نشان دادیم، در جهان باستان ایلام کانون بی‌رقیب فلزکاری بوده و بخش عمده‌ی نوآوری‌های هنری مربوط به فلزکاری در آنجا آغاز شده است. با توجه به این که کهنترین جامهای جانوری سبک نو (با بدنه‌ی شاخی شکل) هم در ابتدای هزاره‌ی اول پ.م در قلمرو فرهنگی ایلام ساخته شده، نقش‌مایه‌ی بز را می‌توان به همراه جفت گوزن–گاو یکی از کهنترین نمادهای به کار گرفته شده در هنر جامها در نظر گرفت.

دو جام ایلامی از اواخر قرن هشتم پ.م: راست) نقره و الکتروم، ۱۳/۵ سانتی‌متر؛ چپ) سفالی، موزه‌ی متروپولیتن

لاجورد و زر، ایلام، قرن ششم پ.م مفرغ، ایلام، قرن ششم پ.م سیمین، احتمالا آناتولی، اواخر قرن پنجم پ.م

جام مفرغ، ۵۵/۵ سانتی‌متر، ابخازیا، قفقاز، قرن هشتم پ.م

جامهای بزسان بر خلاف نمونه‌های گوزن‌سان و بزسان در هزاره‌ی دوم پ.م رواج چندانی نداشته‌اند و ساخت‌شان در شمار زیاد و محبوبیت‌شان همزمان با عصر هخامنشی آغاز می‌شود. این البته تا حدودی

درباره‌ی همه‌ی نقش‌مایه‌های جانوری مربوط به جامها درست است. چون اصولا جام «چیزی»ست که در دوران هخامنشی به مرتبه‌ی رسانه برکشیده می‌شود. با آغاز دوران هخامنشی جامهای بزسازی از جنس لاجورد و طلا ساخته می‌شوند که گذشته از ارزش هنگفت مواد اولیه‌شان، از نظر پرداخت هنری نیز در نهایت توازن و زیبایی قرار دارند و ظرافت و ریزه‌کاری‌های زیبایی‌شناسانه و نمادپردازانه را با هیبت و انسجام سرزنده‌ی طبیعت‌گرایانه‌ای جمع کرده است.

گنجینه‌ی پاناگیوریشته، تراکیه، قرن پنجم پ.م

طبق معمول در این جا هم هنگام مرور شناسنامه‌های موزه‌ای و نمایشگاهی با تحریفها و خطاهای عمدی و غیرعمدی فراوانی روبرو می‌شویم. بیشتر منابع تلاشی جانکاه به خرج داده‌اند تا مبادا کل جامهای بزسان – و اصولا جامهای جانوری در مقام رسانه‌ای هنری- را نادیده بگیرند و به این خاطر اغلب جامها را به کشورها و ملیت‌های امروزینی نسبت داده‌اند که بیشترشان تازه طی یکی دو قرن گذشته تاسیس شده‌اند و تعمیم هویت ملی‌شان به بیست و پنج قرن قبل در بهترین حالت اشتباهی کم‌هوشانه است. به این ترتیب جامهای بزسان زرین یافته شده در گنجینه‌ی پاناگیوریشته را نمونه‌ای از هنر والای «اروپایی» و حتا نماد هنر ملی «رومانی» قلمداد کرده‌اند. در حالی که کشور رومانی تازه در قرن بیستم و پس از جنگ جهانی دوم تاسیس شده و تا دو قرن پس از ساخته شدن این آثار اصولا هیچ تماسی میان رومیان و مردم این منطقه وجود نداشته است.

گنجینه‌ی پاناگیوریشته که پیشتر نمونه‌هایی زیبا از آثارش را دیدیم، در استان هخامنشی تراکیه یعنی در اندرون قلمرو سیاسی پارسی پدید آمده و سازندگانش هم هنرمندانی با قومیت سکایی یا کیمری بوده‌اند و آثارشان از نظر سبک و نمادپردازی نمونه‌ای بارز از هنر ملی پارسی عصر هخامنشی است. یعنی نه نشانی از عناصر اروپایی در آن دیده می‌شود، و نه بی‌شک رومانیایی، که هویت اولی پنج قرن بعد در دوران رومی‌ها و دومی بیست و پنج قرن بعد در قرن بیستم بر صحنه‌ی تاریخ پدیدار شد.

تحریف چشمگیر دیگر، یونانی پنداشتن آثاری است که هیچ ارتباط معنادار و مستندی با قومیت یونانی ندارند. نمونه‌اش جام سیمین بزسانی است به بلندای حدود بیست سانتی‌متر که در ابتدای قرن چهارم پ.م احتمالا در آناتولی ساخته شده است. یعنی هم در دوران زمامداری هخامنشیان و هم در قلمرو سیاسی ایشان ساخته شده و پیوندش هم با هنر ایرانی پیشین و پسین‌اش کاملا نمایان است، و با این حال در معرفی‌نامه‌ها همچون نمونه‌ای والا از «هنر یونانی» معرفی‌اش کرده‌اند.

جام سیمین بزسان، آناتولی، قرن چهارم پ.م

یکی از شاخصهایی که در عصر هخامنشی به خوبی تعلق یک اثر به سبک ملی پارسی را نشان می‌دهد، جدای از ریخت و پرداخت، جنس ماده‌ی اولیه‌ایست که اثر را با آن ساخته‌اند. در دوران هخامنشی تنها دولت پارسی بوده که توانایی تامین فلز گرانبها و سنگهای قیمتی برای ساخت جامهای زرین و سیمین را داشته است، و اصولا این قاعده را می‌توان پذیرفت که همه‌ی جامهایی که از فلز قیمتی ساخته شده‌اند، محصول کارگاه‌های سلطنتی هخامنشیان بوده‌اند. یعنی اگر اثری از این جنس یافت شد، بی‌شک با ساز و کارهای متمرکز اقتصادی–سیاسی‌ای پیوند داشته که هنر ملی پارسی را مدیریت و تبلیغ می‌کرده‌اند.

این البته بدان معنا نیست که جامهایی مشابه در خارج از دایره‌ی کارگاه‌های سلطنتی تولید نمی‌شده‌اند. آثار یاد شده بی‌شک در زمانه‌شان همچون اشیایی شگفت‌انگیز و منبع الهامی خیره کننده قلمداد می‌شده‌اند. به همین خاطر هم در درون ایران زمین و هم بیرون از مرزهای سیاسی کشور پارس نمونه‌هایی چشمگیر از

جامهای جانوری را داریم که با مواد اولیه‌ای ساده و ارزان ساخته شده‌اند، و آشکارا تقلیدی محلی از جامهای زرین و سیمین به شمار می‌آیند.

راست: جام سفالی بزسان، ۲۸/۳ در ۲۷/۸ سانتی‌متر، شمال غربی ایران، حدود ۵۰۰ پ.م

میان: جام سفالی بزسان، ایران مرکزی، قرن پنجم پ.م

در خود ایران هم نمونه‌هایی از این دست سراغ داریم. نمونه‌اش تکوک سفالین بزسانی است که در آن کل بدن بز بازنموده شده است. یا نمونه‌ی دیرآیندتری که به طرحی کلی از جامهای فلزی می‌ماند و به همین شکل با سفال پخته درست شده است. اینها آشکارا خارج از مدار کار هنرمندان طراز اول و کارگاه‌های وابسته به دولت هخامنشی تولید شده‌اند، اما تقلیدهایی نمایان –و گاه انحرافهایی خلاقانه– از آن به حساب می‌آیند. در قلمرو پیرامونی سرزمین هخامنشی هم نمونه‌هایی از جامهای بزسان می‌بینیم. اما جالب است که شمار آنها بسیار کمتر از نمونه‌های گاو و گوزن و آهو است.

جام سفالی، کانوسان، جنوب ایتالیا، ۳۲۰ پ.م

جام هگمتانه، ۵۴۰ پ.م

درباره‌ی معنای جامهای بزسان چند حدس می‌توان زد. این را می‌دانیم که بز در تمدن ایرانی نمادی برای دامپروری و سبک زندگی چوپانی بوده است. این نماد البته دقت علمی هم دارد. چون نخستین رمه‌ای که اهلی شد بز بود و در ایران غربی و دامنه‌های زاگرس هم چنین روندی طی شد. بنابراین اگر بخواهیم پشتوانه‌ی متنی را برای رمزگشایی از نقش بز به کار بگیریم، از روایت دوموزی گرفته تا درخت آسوریک، بز را همچون نماد رمه‌داری می‌بینیم. همچنان که گاو و نخل نماد زندگی یکجانشین و روستایی است.

از سوی دیگر بر جامهای بزسان نقش و نگارهایی کمتر از جامهای گاوسان و گوزن‌سان دیده می‌شود. یعنی گویی نماد بز چندان رایج و آشنا بوده که نیاز چندانی برای توضیح دادن‌اش احساس نمی‌شده است. جالب آن که اغلب بر گردن جامهای بزسان نواری می‌بینیم که نقشهایی گیاهی در آن تکرار شده است. مشابه این یقه را در جامهای گاوسان هم داریم، اما در آنجا نقشی که تکرار می‌شود به زنان و ایزدبانوان مربوط است و این پیوند میان گاو و گیتی و نیروی زاینده‌ی زنانه را نشان می‌دهد. بز اما در مقابل به نیروی مردانه‌ی

کوچگرد و سرگردان پیوند خورده است. چنان که در ارتباطش با ایزدانی رمه‌دار و سرمست مثل دوموزی و دیونوسوس می‌بینیم.

نقش بز و گاو در کنار هم، بر این مبنا، تا حدودی تقابل میان دو سبک زندگی کوچگردانه و یکجانشینانه، و دو نظم اجتماعی قبیله‌ای و روستایی را نشان می‌دهد، و در ضمن دلالتی جنسی هم دارد و مردان جنگاور و زنان کشاورز را از هم تفکیک می‌کند. این دو در کنار هم وقتی بهتر درک می‌شوند که در پیوند با نقش گوسفند نگریسته شوند. چون در میان دامهای اصلی و مهمی که در ابتدای کار اهلی شدند، این سه از همه مهمتر بودند و همگی هم در ایران زمین برای نخستین بار رام گشتند.

جامهای رده‌ی گوسفندسان بر خلاف نمونه‌های پیشین در دوران پیشاهخامنشی نمونه‌های چندانی ندارند. به همین خاطر برخی از نویسندگان این نظر را مطرح کرده‌اند که اهمیت یافتن این جانور در هنر هخامنشی پیامدی از تسخیر مصر و نتیجه‌ی وامگیری از فرهنگ و هنر مصری بوده باشد. این نکته البته جای چون و چرا دارد. چون نمونه‌های جام گوسفندسان در ایران، هرچند نسبت به گاوسان و بزسان دیرآیندتر است، اما تقریبا همزمان با جامهای شیرسان و در قرن هفتم پ.م در ایران غربی پدیدار می‌شود.

مفرغ، احتمالا ایلام، اوایل قرن نهم پ.م سفال، زیویه، قرن هشتم پ.م چغامیش، خوزستان، ۱۵۰۰ پ.م

جام نقره، ۳٦/۸۳ در ۲۱/٤٤ سانتی‌متر، شمال غربی ایران، اواخر قرن هفتم پ.م

جام سیمین، ماد، قرن هفتم پ.م

پس به همان ترتیب که جامهای گوزن‌سان با آریایی‌های هیتی و میتانی و جامهای گاوسان و بزسان با پارسها و ایلامی‌ها پیوند دارند، گویا جامهای شیرسان و گوسفندسان با مادها و گوتی‌ها مربوط باشند. نمونه‌هایی چشمگیر از این جام از جنس نقره یافت شده در دوران مادها در ایران غربی ساخته شده و قدمتش صد و پنجاه سال پیش از فتح مصر به دست کمبوجیه است.

البته در این موضوع شکی نیست که هنر مصری بسیار والا و تاثیرگذار بوده و به ویژه نقش‌مایه‌های جانوری‌اش در ایران وامگیری شده است. اما مهمترینِ این وامگیری‌ها انگار به نقش شاهین هوروس و علامت حلقه‌ی بالدار مربوط شود که اولی با نماد بهرام و دومی با علامت اهورامزدا یکی انگاشته شده است. در این دو مورد هم باید توجه داشت که قرنها پیش از این وامگیری، در ایران شرقی شاهین علامت ایزد جنگاور باد پنداشته می‌شده و حلقه‌ی بالداری که علامت اهورامزدا قرار گرفته و در اصل مصری‌اش جلوه‌ای از خورشید بوده، به نمادهای مشابه خورشیدی در میانرودان و جیرفت شباهتهایی دارد.

اما درباره‌ی وامگیری نقش گوسفند از مصر جای تردید هست. نخست آن که گوسفند در مصر جانوری بومی نبوده و در ابتدای شکل‌گیری نظام یکجانشینانه، از ایران زمین به این قلمرو انتقال یافته است. نقش گوسفند در مقام علامتی برای خدای خورشید البته تبارنامه‌ای مصری دارد و احتمالا از شباهت پیچش شاخ گوسفند با قرص خورشید برخاسته باشد. به این ترتیب شاخ چرخان گوسفند با خورشید و شاخ واگرا و هلالی شکل گاو با ماه شباهت یافته و اینها به ترتیب با آمون و هاتور همسان انگاشته شده‌اند که به ترتیب شاه–خدای مقتدر خورشید و ایزدبانوی محترم باروری و عشق بوده‌اند.

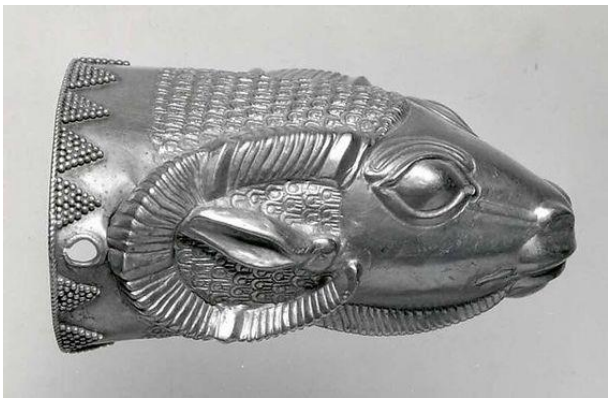
در ایران اما نشانه‌ای نداریم که گوسفند با قدرت سیاسی یا نیروهای الاهی خورشیدی پیوندی داشته باشد. در ایران چنین می‌نماید که مهمترین معنای گوسفند توانایی باززایش‌اش بوده باشد، و کارکردی که در آیین قربانی داشته است. در میان همه‌ی رمه‌ها، گوسفند مهمترین جانوری است که پشمش را می‌چینند و برای نساجی از آن استفاده می‌کنند، و گوسفند برای سال بعد بار دیگر کل آن پشمهای از دست رفته را بازتولید می‌کند. به این ترتیب نوعی چرخه‌ی سالانه‌ی چیدن و روییدن پشم بر تن گوسفند در زیست‌جهان تجربه می‌شده که توازی و شباهتی با چرخه‌ی رویش گیاهان و کاشت و برداشت‌شان داشته است.

جام سیمین، ایلام، قرن پنجم پ.م

جام نقره و طلا، ایلام، قرن ششم پ.م

گوسفند در این معنا با سال خورشیدی (و نه با خدای خورشید) پیوندی برقرار می‌کرده است. یکی از دلایلی که ایرانیان علامت نخستین ماه سال را بره قرار داده بودند، احتمالا همین ماجرا بوده است. دلیل دوم، و مهمتر، به آیین قربانی مربوط می‌شود. چون گوسفند جانوری است که بخش عمده‌ی خوراک‌های گوشتی را تامین می‌کرده و در میانه‌ی قربانی‌های کوچک (پرندگان و بز) و قربانی‌های بزرگ (گاو و شتر) قرار می‌گرفته است. در کل تمایلی وجود داشته تا گوسفند را در میان قربانی‌های بزرگ رده‌بندی کنند و این کار در دوران ساسانی با فرض این که ثواب قربانی یک گوسفند و یک گاو برابر است، به انجام رسید. اصولا نام گوسفند که یعنی گاو مقدس (گو + سپند) از همین جا آمده است.

بنابراین گوسفند بیش از هرچیز نماد قربانی بوده است، و چون پیوندی با زایش مجدد هم داشته، همچون قربانی‌ای که دوباره زاده می‌شود رمزپردازی می‌شده است. به این شکل گوسفند نمادی برای اسطوره‌ی ایرانی بازگشت جاودانه است، که با تعبیر نیچه‌ای فاصله‌ی بسیار دارد و بازگشت پهلوان شهید و احیای نظم به دنبال آیین قربانی را نشان می‌دهد. بره در این معنا همچون علامتی برای ناجی آخرالزمان و خدا–پهلوان شهید در نظر گرفته شده و به این خاطر است که نماد عیسی مسیح بره است. دلیل اصلی جای گرفتن این علامت بر ماه فروردین هم از اینجا برخاسته است. چون فروردین، یعنی ماه بازگشت فروهرهای جنگاورِ درگذشته به زمین، استعاره‌ای برای آخرالزمان و رستاخیز سوشیانس و باز آمدن خدای شهید نیز هست.



دستگیره‌ی سیمین آوند، ایران مرکزی، قرن پنجم پ.م

بلغارستان، حدود ۳۵۰ پ.م

در این زمینه، روشن است که گوسفند بر خلاف نمادهای باستانی گاو و بز، در ایران زمین علامتی زرتشتی بوده است. در اوستا نام گوسفند بسیار آمده و رهبران سیاسی جامعه «گوسفندبان» (پشوپاون/ چوپان) شمرده شده‌اند. پدیدار شدن این علامت در ایران غربی نیز همزمان است با اوج گرفتن دین زرتشتی در این منطقه، و نخستین جامها هم در همین دوران با علامت گوسفند ساخته می‌شوند. مرور هنر عصر هخامنشی

نشان می‌دهد که قوچ و گوسفند در این دوران علامتی محبوب و رایج بوده و در بسیاری از زمینه‌ها به کار گرفته می‌شده است. با این حال دلالت نمادین‌اش به پای بز و گاو و شیر نمی‌رسیده است.

درباره‌ی گوسفند الگوی توزیع و بسامدی جالب توجه می‌بینیم که کمابیش واژگونه‌ی جامهای بزسان است. جامهای بزسان و گوسفندسان تقریبا با یک بسامد و کاملا در یک قالب و سبک هنری ساخته می‌شده‌اند و این همان چارچوبی است که رده‌های دیگر جامهای هخامنشی را نیز در خود جای می‌دهد. با این حال این نکته جای توجه دارد که جامهای بزسان در سرزمینهای پیرامونی باختری و خارج از قلمرو هخامنشیان بسیار به ندرت ساخته می‌شده‌اند، و در مقابل جامهای گوسفندسان محبوبیتی و بسامدی چشمگیر داشته‌اند.

یعنی با آن که جامهای بزسان و گوسفندسان در ایران اهمیتی هم‌پایه –و فرودست‌تر از گاوسان– دارند، در خارج از مرزهای سیاسی ایران زمین معنا و رواجی یکسره ضد هم پیدا می‌کنند. روشن است که مردم اتروسک و یونانی‌های ایتالیا و بالکان گوسفند را مهمتر و معتبرتر می‌شمرده‌اند و با نماد بز چندان آشنا و دمخور نبوده‌اند. به نظرم اینجاست که نظریه‌ی نفوذ مصر پذیرفتنی می‌شود. یعنی شاهدی نداریم که تصویر مصریان از گوسفند در مقام ایزدی خورشیدی در ایران رواج یا اهمیتی داشته باشد. در ایران در مقابل با رمزگذاری متفاوت و پیچیده‌تری سر و کار داریم که این جانور را به آیین قربانی و خدای شهید مربوط می‌کرده است.

با این حال اساطیر مربوط به خدای شهید در شکل آخرالزمانی‌شان بسیار دیر و همزمان با مسیحیت به قلمرو تمدن اروپایی وارد شدند، و به احتمال زیاد جامهای گوسفندسانی که در ایتالیا و بالکان به تقلید از نمونه‌های ایرانی ساخته می‌شده، دلالت معنایی اوستایی‌شان را حمل نمی‌کرده است. در این منطقه که از نظر فرهنگی زیر تاثیر تمدن مصری هم بوده، احتمالا گوسفند بیشتر با نقش ایزدی خورشیدی و شاه–خدایی

مقتدر فهمیده می‌شده است. چنان که از همان دوران هخامنشی پرستش زئوس–آمون در میان یونانیان رواج داشته و بعدتر در میان رومیان هم به دینی مهم و دولتی تبدیل می‌شود.

جام گوسفندسان از گنجینه‌ی پاناگیوریشته، تراکیه، قرن پنجم پ.م بلغارستان، قرن چهارم پ.م

به این ترتیب با همان الگویی که درباره‌ی جامهای دیگر دیدیم، در قلمروهای پیرامونی نمونه‌هایی فراوان از جامهای گوسفندسان می‌بینیم که از جنس سفال رنگ شده ساخته شده‌اند. این جامها از نظر شکل و قالب عمومی (یعنی جام بودن) و همچنین پرداخت زیبایی‌شناسانه و سبک هنری (شیوه‌ی بازنمایی سر جانور) کاملا به سبک ملی ایرانی وفادار هستند و شباهتی با نمونه‌های مصری ندارند. با این حال بسامد زیادشان نشان می‌دهد که احتمالا نزد سازندگانشان بر معنایی متفاوت دلالت می‌کرده‌اند و بعید نیست که این مفاهیم خاستگاهی مصری داشته باشد. نمونه‌های سفالی ساخته شده در ایتالیا از این نظر با نمونه‌های قدیمی‌تری که از همین جنس سفال در درون قلمرو سیاسی هخامنشیان ساخته شده‌اند قابل مقایسه هستند.

می‌توان دید که در داخل قلمرو ایران حتا نمونه‌های سفالی آراسته از هنجارهای سبکی جامهای فلزی پیروی می‌کرده‌اند، و این الگو با گذر چند قرن و انتقال به سرزمینهای پیرامونی دستخوش دگردیسی شده و تنها خطوطی محو و اصلی از کلیت آن سبک اولیه در آثار ایتالیایی باقی مانده‌اند.

جام سفالی گوسفندسان، فریگیه، آناتولی، قرن ششم پ.م

ایران مرکزی، قرن ششم پ.م

بالکان، احتمالا یونان، حدود ٤٥٠ پ.م

آتیکا، یونان، ٤٠٠–٣٧٥ پ.م

آتن، یونان، ۴۷۰–۴۶۰ پ.م

ویلا گیولیا، ایتالیا، ۴۶۰–۴۵۰ و.م

کامپانیا، ایتالیا، حدود ۳۵۰ پ.م

۱۴/۲ سانتی‌متر، آتیکا، ۴۶۰ پ.م

در میان جامهای جانوری، یک رده‌ی دیگر از جانوران طبیعی هم داریم که در آن اسب اهمیت دارد. در این جامها معمولا با سبکی نزدیک به شیوه‌ی کهن هیتی، دستهای جلویی اسب هم بازنموده می‌شود و

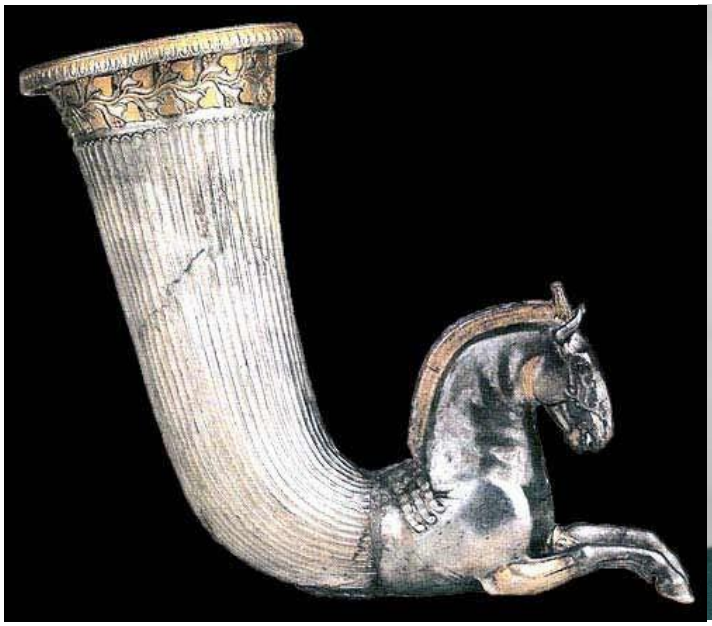
دستان اسب ممکن است گشوده یا خمیده باشد و او را در حال تاخت یا نشستن مجسم کند. قدیمی‌ترین نمونه‌ها از این جامها در دوران مادها و از جنس سفال ساخته شده‌اند، و با ظهور دولت هخامنشی و شکل‌گیری جامها در مقام رسانه‌ای گسترده، نخستین نمونه‌های سیمین از این جامها نیز ساخته می‌شوند.

جام سیمین، ۲۷ سانتی متر، تخت جمشید (؟)، قرن پنجم پ.م

جام سفالی، احتمالا آناتولی، میانه‌ی قرن ششم پ.م

جام سیمین، احتمالا ایران شرقی، قرن پنجم پ.م

جام سیمین اِربِونی، ایروان، قرن ششم پ.م



جام سیمین بْرُوو، تراکیه، ۳۸۵–۳۵۹ پ.م

بلندا ۳۱ سانتی‌متر، آتیکا، قرن ششم پ.م

۲۵/۹ در ۱۶/۵ سانتی‌متر، بلخ–خوارزم، قرن هشتم و نهم پ.م

جامهای اسب‌سان کاملا از هنجارهای سایر نمونه‌های پیروی می‌کنند و تنها در این که نیمتنه را بازنمایی می‌کنند با بقیه تفاوت دارند. با توجه به این که اسب جانوری بسیار مهم در فناوری نظامی پارسیان بوده و ایرانیان اصولا با فن سوارکاری‌شان شناخته می‌شده‌اند، این نکته جای توجه دارد که نمونه‌های جام اسب‌سان به نسبت اندک است. این را باید در نظر داشت که جامها در نهایت اشیایی آیینی بوده و به ویژه در مراسم قربانی برای خدایان برای پیشکش کردن خون قربانی به کار گرفته می‌شده‌اند. از این رو شاید کم بودن شمار جامهای اسبی نشانه‌ی آن باشد که این جانور را به ندرت قربانی می‌کرده‌اند.

جامهای اسب‌سان در بسیاری از موارد انسانی را هم نشان می‌دهند و این هم از مواردی است که این رده از جامها را از بقیه متمایز می‌سازد. دو نمونه‌ی مشهور از جامهای اسب‌سان –یکی از طلا و دیگری از نقره– یافت شده که نشان می‌دهد این مضمون سوارکار و اسب در سبکهای محلی هنری نیز محبوبیت داشته است. یکی از اینها که زرین است در گورکان کول‌اوبا در کِرخ واقع در شرق منطقه‌ی کریمه یافت شده و نمونه‌ای از هنر کیمری–سکایی است که در اواخر دوران هخامنشی رواج داشته است. دیگری جامی است سیمین که در قفقاز ساخته شده و بر خلاف نمونه‌ی پیشین که مردی با جامه‌ی سکایی و سربرهنه را بازنمایی می‌کند، مردی با جامه‌ی پارسی و کلاه نمدی بلند را نمایش می‌دهد. این نمونه حدود یک قرن جلوتر از جام کول‌اوبا ساخته شده و سوارکاری مسلح را نشان می‌دهد که بر زین اسب نشسته است. در حالی که مرد سکا بر اسبی برهنه نشسته و بدنش جدا و مستقل از انحنای بدن اسب کار شده است. جالب آن که در هردو مورد انسان به شکلی نامتناسب بزرگتر از اسب تجسم شده و این دقیقا واژگونه‌ی بازنمایی سوارکار و اسب در هنر یونانی و چینی است، که همیشه اسب را بسیار بزرگ و آدم سوارش را بسیار کوچک نشان می‌داده‌اند.

جام زرین کول اوبا، قرن چهارم پ.م

جام سیمین اِربونی، قفقاز، حدود ٤٥٠ پ.م

در میان جامهای اسب‌سان نمونه‌های کمیابی هم داریم که اسبی هیولاوار را نمایش می‌دهد. ترکیبهای جانوری هیولاوار در جامها اغلب چهارپایان را در خود نمی‌گنجانند و از جانوران شکارچی بهره می‌گیرند. با این حال نمونه‌هایی از اسب بالدار بر جامهای هخامنشی یافت شده که کهنترین بازنمایی‌ها از جانوری اساطیری هستند که در روایتهای یونانی با اسم پگاسوس خوانده می‌شود. درباره‌ی جانوران چهارپای اهلی، رایجترین شکل ترکیب اندامهای بیگانه با بدنشان و هیولاوار و تخیلی ساختن‌شان همین افزودن بال بوده که نمونه‌هایش را مثلا در دسته‌ی زیبای آوند یا جام ایلامی سیمین به شکل بز بالدار می‌بینیم، و نمونه‌های گاو بالدار هم که شهرتی بسیار دارند.

تراکیه، موزه‌ی رازگراد، ۳۳۹ پ.م

پوگلیا، ایتالیا، قرن چهارم پ.م

شهرت اسب بالدار در روایتهای یونانی باعث شده بر اساس تعمیمی نابه‌جا جامهای یاد شده را نیز یونانی فرض کنند، یا جانور بازنموده بر آن را پگاسوس بدانند. در حالی که یونانیان اصولا فن رام کردن اسب و سوارکاری را بسیار دیر و در میانه‌ی دوران هخامنشی آموختند و از این نظر هزار سال از ایرانیان دیرتر به میدان آمدند. در روایتهای اساطیری‌شان هم پگاسوس در پیوند با پهلوانی به اسم پرسئوس قرار می‌گیرد که شکلی افسانه‌آمیز و تخیلی از جنگاور پارسی را نمایش می‌دهد. در روایتهای یونانی پرسئوس نیای ایرانیان است، فرزندانش و خاندانش با پارسیان هم‌تبار هستند، و اصولا نامش شکلی یونانی شده از اسم «پارسی» است. بنابراین پگاسوس به احتمال زیاد عنصری بومی نبوده و همراه با روایتهای مربوط به پهلوان پارسی و اسبش به یونان وارد شده است.

یکی از گواهانی که برونزاد بودن ایده‌ی اسب بالدار در یونان را نشان می‌دهد، آن است که آثار هنری مبتنی بر این نقش در هنر یونانی هم بسامدی اندک دارد و هم دیرآیند است. در حالی که در جامهای اسب‌سان هخامنشی نمونه‌های پرشماری بر مبنای این نقش‌مایه ساخته شده‌اند.

جام اسب‌سان اولیاپ، شمال قفقاز، قرن پنجم پ.م

چنان که دیدیم، از نظر ترکیب‌بندی جامهای اسب‌سان به همراه جامهای شیرسان متنوع‌ترین ریخت‌ها را نشان می‌دهند و به خاطر ترکیب شدن با بال یا شاخ (در شیر) و انسان (در اسب) با سایر جامهای جانوری تفاوت دارند. یعنی اینها را باید در نقطه‌ای بینابین جامهای جانوری طبیعت‌گرا و نمونه‌های خیالی و هیولاوار در نظر گرفت. این بدان معناست که جامهای جانوری را به طور کلی می‌توان به دو رده‌ی واقع‌گرا و تخیلی تقسیم کرد. آنهایی که واقع‌گرا هستند، پنج رده‌ی اصلی دارند:

الف) شیرسان‌ها که اقتدار سیاسی پارسی و هویت ایرانی را نشان می‌دهند و در ضمن به ایزد مهر اشاره می‌کنند،

ب) گاوسان‌ها که به گیتی و نیروهای زنانه و نظام اجتماعی کشاورزانه دلالت دارند و احتمالا با ایزدبانوانی مثل آناهیتا و ایشتار مربوط می‌شده‌اند،

پ) گوزن‌سان‌ها که انگار نسخه‌ای شمالی از همان الگوی گاوسان باشند و همان معنا را برسانند. به ویژه که شاخ گوزن بر رویشان کوچک و گاه غایب است،

ت) بزسان‌ها که سبک زندگی کوچگردی و ایزدان مربوط به رمه را نشان می‌دهند،

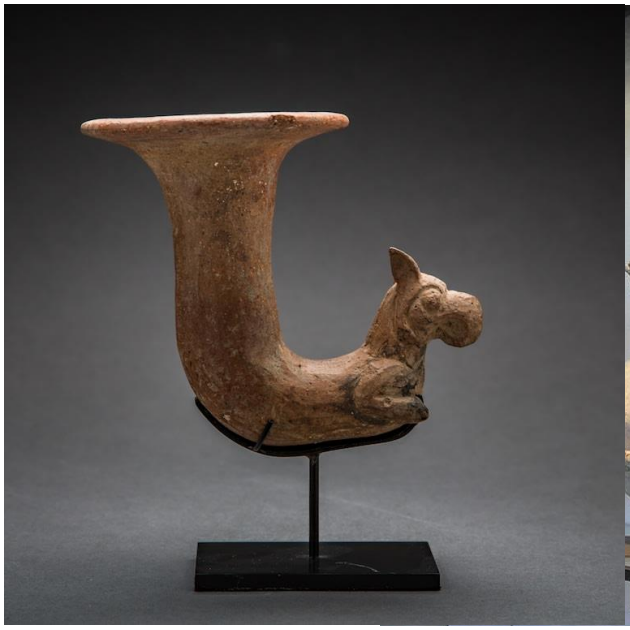
ث) گوسفندسان‌ها که با اساطیر زرتشتی و آیین قربانی و ایده‌ی پهلوان شهید مربوط هستند،

ج) اسب‌سان‌ها که با طبقه‌ی سوارکار و ارتشتاران مربوط می‌شود و تنوع ریختی بیشتری نسبت به بقیه دارد.

در کنار این رده‌های اصلی طبیعت‌گرا که اغلب جانوران را در شکل عادی و معمول‌شان نمایش می‌دهند، نمونه‌هایی چشمگیر هم داریم که موجوداتی تخیلی را نمایش می‌دهند. این توجه به موجودات تخیلی یکی از ویژگی‌های تمدن ایرانی و وجه اصلی تمایز ایران و مصر است. از ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م نمونه‌هایی از آدمهای شاخدار و دم‌دار با پاهای گاوسان، انسانهای بالدار، گاوهایی با چهره‌ی آدم، شیرها و گاوهای بالدار و نمونه‌های مشابه را فراوان در ایران زمین می‌بینیم. به طور خاص کانون خلق این موجودات در بر زمینه‌ی سنگی در ابتدای کار جیرفت بوده و در زمینه‌ی فلزکارانه ایلام در این زمینه پیشگامی رقابت‌ناپذیری دارد.

شیر و عقابی که پنجه و بال و شاخی از جانوری دیگر را داشته باشند، چنان که در آغاز این گفتار اشاره کردیم، در بسیاری از جامهای مشهور با بسامدی چشمگیر دیده می‌شود. چندان که بخش مهمی از شاهکارهای هنری که در قالب جام پیکربندی شده‌اند، جانوری تخیلی از این دست را نشان می‌دهند. این ترکیبهای تخیلی از موجودات تقریبا با همان قالبی که در جامهای هخامنشی دیده می‌شود، از ابتدای هزاره‌ی

اول پ.م در ایران مرکزی ساخته می‌شده‌اند و به ویژه برخی نمونه‌هایشان به پیشاهنگ‌هایی برای جامهای پارسی شباهت دارند. نمونه‌اش جام سیمرغ‌سان سفالینی است که در املش پیدا شده و قدمتش به ابتدای قرن نهم پ.م باز می‌گردد.

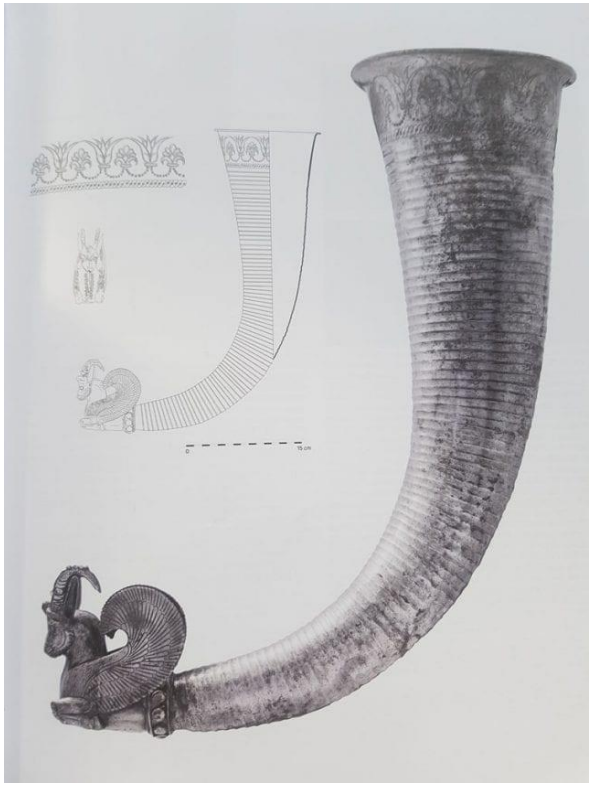


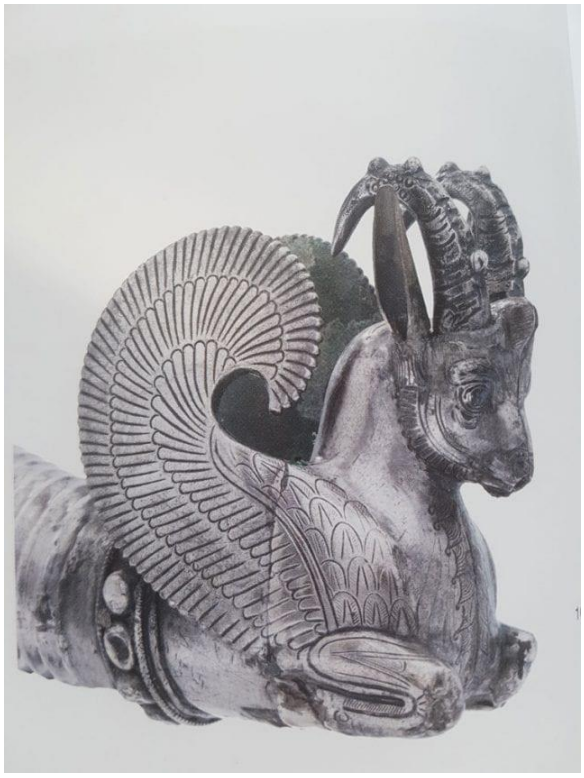
جام سفالین املش، حدود ۹۰۰ پ.م

جام سفالین ایلامی، موزه‌ی آبادان، حدود ۹۰۰ پ.م

این جانوران تخیلی به طور خاص دو رده‌ی اصلی را در بر می‌گیرند که نقش پایه‌ی برخی‌شان شیر است و برخی دیگر عقاب. شیر ممکن است با بال و شاخ همراه باشد، به همان شکلی که عقاب هم با شاخ و گوش و پنجه‌ی شیر بازنموده می‌شود. به این ترتیب جامهای حامل موجودات تخیلی به دو رده‌ی اصلی سیمرغ‌سان و شیردال‌سان تقسیم می‌شوند. رده‌ی پرنده‌سان را می‌توان «سیمرغ» نامید. چون این جانور که پیشتر هم در اوستا اشاره‌هایی طبیعت‌گرایانه به آن شده، از همین دوران همچون نمادی رایج و محبوب در سراسر ایران زمین به کار گرفته می‌شود. از توزیع و بسامد این نقش‌مایه چنین بر می‌آید که سیمرغ از

نوآوری‌های آریایی‌هایی بوده باشد که از شمال می‌آمده‌اند. چون نمودهای چشمگیر و خلاقانه‌ای از آن را با تنوع بالا در هنر سکایی می‌بینیم. با این حال سیمرغ از همان ابتدای کار به نوعی نماد ملی تبدیل می‌شود. به شکلی که آن را از سرستونهای تخت جمشید تا دیوارنگاره‌ها و جامها فراوان می‌بینیم. البته در کنار این نمونه‌های اصلی جانوران تخیلی دیگری مثل بزهای بالدار و مرد–گاوها و مرد–اسب‌ها را هم داریم که بسامدی کمتر دارند و انگار به سنتهایی محلی و روایتهایی قومی مربوط باشند. چنان که مثلا نیم‌اسب بیشتر عنصری یونانی است و به بازنمایی ایرانیان سوارکار نزد این مردم باز می‌گردد.

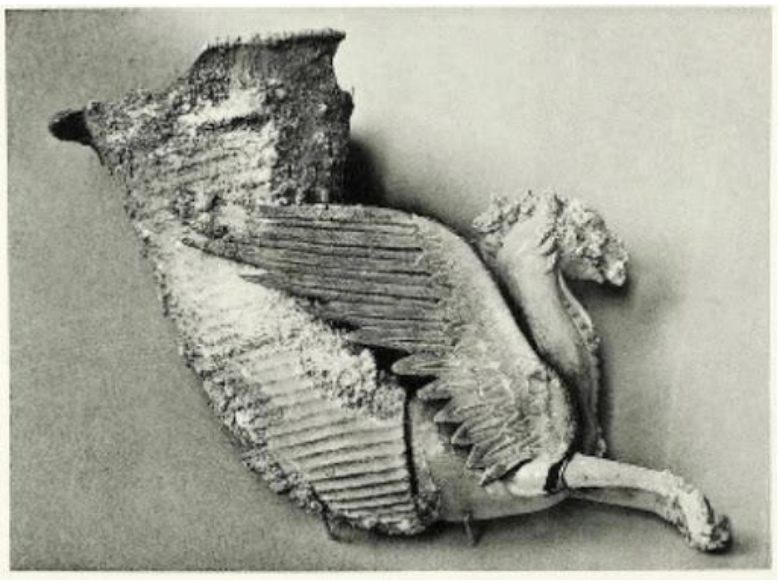




جام سیمین بز بالدار، تخت جمشید یا ایلام، قرن پنجم پ.م

نکته‌ی جالب درباره‌ی این نقشهای تخیلی آن است که برخی‌شان ارجاعهایی به همدیگر دارند. نمونه‌ی مشهورش جام سیمرغ‌سانی است که بر بدنه‌اش نقش اسبی بالدار ترسیم شده است.

درباره‌ی معنای نهفته در این نقشها بحث بسیار است. در دورانهای بعدی سیمرغ هم نماد نیروهای مقدس طبیعی دانسته می‌شده و هم بعدتر در رمزپردازی‌های عرفانی با خداوند همتا انگاشته می‌شوند. شیر هیولاوار در مقابل تا حدودی جنبه‌ی منفی دارد و بیشتر با اهریمن و نیروهای ویرانگر خرفستران پیوند داشته است. با این حال از پرداخت هنرمندانه‌ی سیمرغ و شیردال بر جامهای هخامنشی چنین بر نمی‌آید که هیچ یک از این دو جنبه‌ای منفی داشته باشند. در قرون بعدی هم شیر و هم عقاب در مقام نماد کشور ایران و به ویژه علامت قدرت سلطنتی تداوم پیدا می‌کنند، و می‌توان این حدس را پذیرفت که در عصر هخامنشی هم این نمادها هویت ملی را بازنمایی می‌کرده‌اند. هرچند گهگاه –مثلا در دیوارنگاره‌های تخت جمشید– همچون نمادی برای اهریمن دانسته می‌شده‌اند.



جام توخ القراموس، مصر، قرن سوم پ.م

جام سیمین ایران مرکزی، قرن سوم پ.م

نقره، تراکیه، قرن پنجم پ.م

سفال، آناتولی، اواخر قرن چهارم پ.م

بازسازی جام تووا، شرق سیبری، قرن پنجم پ.م

درباره‌ی جامهای هیولاوار هم دقیقا همان الگویی که پیشتر درباره‌ی مرکز و پیرامون دیدیم، تکرار می‌شود. جامهایی با این نقش‌مایه‌ها در قلمروهای پیرامونی ایران با فاصله‌ی یکی دو قرن پدیدار می‌شود و ماده‌ی سازنده‌شان سفال است و بنابراین ارزشی بسیار کمتر و فناوری‌ای بسیار ساده‌تر از جامهای ایرانی دارند. با این همه این جامها به روشنی وامگیری مستقیم از مضمونها ایرانی را در این مناطق نشان می‌دهند. چون سیمرغ و شیردال پیشتر در هنر این مناطق سابقه‌ای ندارند و هم ناگهانی بر صحنه پدیدار می‌شوند و هم شباهتی نمایان با سرمشقهای قدیمی‌تر ایرانی دارند.

جامهای سفالین سیمرغ‌سان، جنوب ایتالیا، حدود ۳۳۰ پ.م

جام سفالین سیمرغ‌سان، جنوب ایتالیا، حدود ۳۳۰ پ.م

۱۸/۱ سانتی‌متر، آپولیا، جنوب ایتالیا، ۳۲۰–۳۴۰ پ.م

جام سفالی، ۲۹/۶۹ سانتی‌متر، آناتولی، قرن چهارم پ.م بخشی از جام سیمین، ۱۱/۵ سانتی‌متر، آناتولی، حدود ۴۰۰ پ.م

در میان جامهای هخامنشی گذشته از نمونه‌هایی که گفتیم و عنصر جانوری در آنها برجسته بود، رده‌ای به نسبت فرعی و دیرآیند هم داریم که در آنها نقش انسان بازنموده شده است. این جامها قدری دیرتر و در میانه‌ی عصر هخامنشی در اسناد تاریخی نمایان می‌شوند. احتمالا این جامها مشتقی محلی و غیررسمی از جامهای جانوری محسوب می‌شده‌اند و تردید هست که بتوان آنها را همچون سبکی استانده در دایره‌ی سبک ملی پارسی جای داد. چون هم شمارشان کمتر از جامهای جانوری است و هم تنوعی چشمگیر در ساخت و پرداخت‌شان دیده می‌شود. با این حال از طرفی به خاطر آن که رسانه‌ی اصلی‌شان جام است و از

سوی دیگر چون موضوع محوری‌شان انسان است و این دستاورد هنری مهم عصر هخامنشی است، سزاوار است اینجا اشاره‌ای بدان بکنیم.

آراسته‌ترین و قدیمی‌ترین جامهای دارای نقش انسان چنان که دیدیم سوارکاری ایرانی را سوار بر اسبی نشان می‌دهند و در قرن پنجم پ.م همچون آرایه‌ای بر جامهای اسب‌سان ظاهر می‌شوند. پس از حدود صد سال، جامهایی ساخته می‌شود که مضمون اصلی آن چهره‌ی انسان است و این نکته‌ای بسیار مهم است، چون در اینجا تقریبا همان قالب عمومی جام‌های شاخ‌وار را داریم که تغییر شکلی پیدا کرده و جانوری که می‌بایست پایه‌ی آن را تشکیل دهد، با سر انسانی جایگزین شده است.

جام با نقش زن، ایران مرکزی یا ایلام، قرن چهارم یا پنجم پ.م

جام گاوسان، گیلان، حدود ۵۰۰ پ.م

قدیمی‌ترین نمونه‌ها از این جامها در ایران مرکزی و احتمالا ایلام ساخته شده و قدمتش به اواخر قرن پنجم یا ابتدای قرن چهارم پ.م باز می‌گردد. مشهورتر از همه در این رده جام مشهوری که دو چهره‌ی

زنانه با آرایه‌ای مارسان بر پیشانی را بر خود دارد و نمونه‌ای برجسته از هنر ایلامی قدیم است که مشابهش را در هزاره‌ی پیشین هم می‌بینیم. جالب آن که این اثر در منابع غربی با اسم جام اسکندر شهرت یافته که به قومیتی متفاوت (مقدونی) و زمانی دیگر (دو نسل بعدتر) تعلق داشته است.

این جام هم از نظر فناوری ساخت و هم ریخت کلی و هم سبک هنری کاملا در ادامه‌ی سنت ساخت جامهای نقش‌دار ایرانی قرار می‌گیرد که گرانیگاهش شمال ایران مرکزی و به ویژه منطقه‌ی املش و مارلیک تا اورمیه بوده و جام حسنلو نمونه‌ای از آن است. در دوران هخامنشی هم جامهایی از این دست فراوان ساخته می‌شده است و این جام را باید مشتقی از همان در نظر گرفت.

جام گنجینه‌ی پاناگیوریشته، تراکیه، حدود ۳۵۰ پ.م

در اواخر دوران هخامنشی و چند دهه پیش از فروپاشی این دولت، در استانهای شمال غربی شاهنشاهی نمونه‌هایی چشمگیر و زیبا از این جامها را می‌بینیم که در سنت هنری سکایی-کیمری ساخته می‌شوند. در میان‌شان به ویژه جامی زرین با طرح زن و کلاهخودی آراسته به موجودات تخیلی جای توجه دارد. نمونه‌ی دیگری هم داریم که در واقع همان جام رایج شیردال‌سان است، اما به جای سر شیردال سر بانویی را نشانده‌اند. این نمونه‌ی اخیر نشان می‌دهد که در منطقه‌ی کیمریه و تراکیه‌ی قدیم روایتهایی درباره‌ی نوعی ابوالهول مادینه وجود داشته که ساخت چنین آثاری را با همان قالب و بافت جامهای جانورسان ایجاب می‌کرده است.

تراکیه، حدود ۳۵۰ پ.م بخشی از جام نقره، ٦/٦ در ٤/٤ در ٩/٤ سانتی‌متر، آناتولی، حدود ٤٠٠ پ.م

درباره‌ی جامهای انسان‌ریخت هم باز همان قاعده‌ی پیشین را داریم. یعنی در مناطق پیرامونی نمونه‌هایی دیرآیند از آن را می‌بینیم که از جنس سفال رنگ شده ساخته شده‌اند.

اتروسک، حدود ۴۰۰ پ.م

۲۲ سانتی‌متر، آتیکا، یونان، ۴۳۰ پ.م

آتیکا، یونان، ۴۲۰ پ.م

آتیکا، یونان، ۴۶۰ پ.م

اتروسک، قرن چهارم پ.م

درباره‌ی این جریان هنری پیرامونی که جامهایی سفالی را بر مبنای سرمشق‌های سبک ملی پارسی تولید می‌کرده، سخن بسیار می‌توان گفت. این که چگونه نمادهای هویت‌بخش و بسیار دیرینه‌ی جامهای

هخامنشی در قلمرو ایتالیا و بالکان مورد تقلید واقع می‌شده و در بافتی گاه متفاوت به کار گرفته می‌شده، پژوهشی بسنده انجام نگرفته است. اما در این حد می‌توان گفت که احتمالا وام‌ستانی از ریخت و قالب عمومی جامها در این مناطق با وامگیری زیربنای مفهومی و نظام رمزگذاری‌شان همراه نبوده است. یکی از نمودهای این نکته را پیشتر در کمیاب بودن جامهای بزسان و فراوانی جامهای گوسفندسان دیدیم، که اولی نشانه‌ی وارد نشدن نظام معنایی ایران مرکزی و دومی علامت ورود نظام مصری تواند بود.

شاهد دیگری که غیاب نظام نمادین هخامنشیان در این سرزمینهای پیرامونی را تایید می‌کند، آن است که نماد سیمرغ و شیردال اغلب به شکلی ساده شده و سطحی بازسازی شده‌اند. همچنین این نکته جای توجه دارد که در جامهای سفالی ایتالیایی تنوعی چشمگیر از جانوران بر جام بازنموده می‌شده‌اند. گونه‌هایی مثل گراز، سگ، خر و روباه را در این جامها می‌بینیم، و اینها موجوداتی هستند که در ایران زمین هم فراوان بوده‌اند و در هنر ایرانی هم بازنموده می‌شده‌اند، اما هرگز در جامها به کار گرفته نشده‌اند.

دلیل این امر احتمالا آن است که نه تنها نظام رمزگذاری حاکم بر معنای جامها، که اصل آیینهایی که جام در آنها نقش ایفا می‌کرده نیز به این مناطق پیرامونی وارد نشده است. یعنی غیاب مضمون سگ یا گراز در جامهای سبک ملی پارسی قاعدتا دلیلی دارد، و باید با این اصل توضیح داده شود که این جامها بر معناهایی مشخص دلالت می‌کرده‌اند و آیینها و نیروهایی مشخص پیوند می‌خورده‌اند. در سرزمینهای پیرامونی انگار این استخوان‌بندی آیینی–مفهومی غایب باشد و تنها وامگیری فرم جام جانوری را می‌بینیم، که طبعا می‌تواند با نقش هر جانوری همراه گردد.

جامهای سفالین، آپولیا، جنوب ایتالیا، حدود ۳۷۰ پ.م

جامهای سفالی، جنوب ایتالیا، قرن چهارم پ.م

راست: جام سفالی روباه‌سان، ۱۵/٦ سانتی‌متر، آپولیا، تارنت، جنوب ایتالیا، اواخر قرن چهارم پ.م

چپ: جام سفالی خرس‌سان، ۱۸/۲ سانتی‌متر، اطراف دریای کاسپی، قرن نهم و هشتم پ.م

ناگفته نماند که جامهای سفالی مشابهی که جانورانی متنوع را بازنمایی کنند از دیرباز در ایران زمین وجود داشته‌اند و به طور خاص سنت هنری مارلیک–املش دامنه‌ای چشمگیر از جانوران را در آثار خود بازنمایی می‌کرده است. برخی از آثار یافت شده در این مرکز فرهنگی به پیشتازانی از جامهای سفالی ایتالیایی شباهت دارند که پانصد سال زودتر پدید آمده باشند. با این همه جامهایی از این دست با ظهور دولت هخامنشی به حاشیه رانده می‌شوند و نوعی روند استانده شدن جامها و نمادهای جانوری بازنموده در آن را داریم، که مشابهش در سرزمینهای پیرامونی نظیر ندارد.

گفتار سوم: سکه‌های هخامنشی

دوران هخامنشی به معنای دقیق کلمه عصری است تعیین کننده که تا پیش از دوران مدرن در سطحی جهانی شتابان‌ترین الگوی ارتقای سطح پیچیدگی جوامع انسانی را نشان می‌دهد. یکی از رخدادهای بسیار مهمی که در این دوران رخ نمود و تاریخ اقتصاد را به پیش و پس از عصر پارسیان تقسیم کرد، ظهور مفهوم پول است و شکل‌گیری نخستین نظام رمزگذاری ارزش کالاها و استانده‌سازی نمادهای عام تبادل‌شان در قالب سکه.

ظهور پول در عصر هخامنشی نتیجه‌ی سه هزار سال داد و ستد گسترده در سراسر پهنه‌ی ایران زمین بود، و دستاورد راههای تجاری و مراکز تبادلی مهمی بود که از دیرباز شیرازه‌ی تمدن ایرانی را بر می‌ساخته‌اند. با این حال پیدایش ناگهانی سکه در ابتدای عصر هخامنشی و استانده شدن سریع آن روندی نوظهور بود که با پیچیدگی و کارآمدی درخشانی انجام پذیرفت. این که چگونه مورخان اروپایی و مستشرقان موفق شده‌اند ابداع پول توسط پارسیان در عصر هخامنشی را نادیده بگیرند، از شگفتی‌های تاریخ علم است. چون هرکس داده‌ها و اسناد تاریخی را مرور کند، در می‌یابد که تا پیش از عصر کوروش بزرگ هیچ نشانی از پول فلزی استانده و سکه در جهان وجود نداشته، و با به قدرت رسیدن کوروش نخستین سکه‌ها ضرب می‌شوند. آنگاه تا میانه‌ی دوران داریوش بزرگ یعنی تنها طی بیست و چند سال، این پول در خلوص و وزن و رعایت

یکاهای یکدست و فراگیر به کیفیت و رواجی چشمگیر دست می‌یابد، و تا بیست سال پس از آن بدنه‌ی اقتصاد شاهنشاهی هخامنشی از وضعیت داد و ستد پایاپای جنسی به تبادل پولی دگردیسی پیدا می‌کند.

این روند منظم و افزون شدن گام به گام و پیگیرِ پیچیدگی نظام اقتصادی بدان معناست که ذهنیتی روشن و عقلانیتی استوار پشت صحنه حضور داشته و در اینجا با یک برنامه‌ی دولتی سنجیده و بسیار خلاقانه سر و کار داریم که مفهوم پول را برای نخستین بار خلق کرده و پدیده‌ای نوظهور به نام سکه را ابداع کرده و رایج ساخته است.

در سراسر دوران هخامنشی ایران زمین تنها قلمروی است که در آن سکه ضرب می‌شده است. در واقع این که در نقطه‌ای سکه ضرب می‌شده یا نه، تا حدود زیادی شاخصی معتبر است که پیوستگی‌اش با حوزه‌ی اقتدار سیاسی و نفوذ اقتصادی دولت پارسی را نشان می‌دهد. تازه در قرن چهارم پ.م و در سی سال آخر عصر هخامنشی بود که ضرب سکه در سرزمینهای همسایه‌ی ایران هم رواج یافت و نمونه‌هایی پدید آمد که کاملا از نظر ساختار و وزن و حتا نقش‌پردازی سکه از نمونه‌های ایرانی پیروی می‌کرد، اما خارج از دایره‌ی اقتدار سیاسی شاهنشاهان ضرب می‌شد.

به تاریخ سکه می‌توان همچون پژوهشی موردی از کجروی‌های علمی نگریست و راهبردهای منتهی به نابینایی عمدی مورخان را از آن استخراج کرد. چون نه تنها واقعه‌ی سرنوشت‌سازِ ظهور پول در ایران نادیده انگاشته شده، که سویه‌ی هنری سکه‌های ضرب شده هم اغلب مورد غفلت واقع شده است. این در حالی است که سکه‌های عصر هخامنشی آشکارا پرداختی زیبایی‌شناسانه دارند و مانند سایر فراورده‌های صنعتی این دوران روند تولیدشان با رعایت سلیقه‌ای پخته و موازینی هنرمندانه پیوند داشته است.

برای فهم چارچوب معنایی حاکم بر شکل و رمزپردازی سکه‌ها، نخست باید ابهامهایی که درباره‌ی آغازگاه پول وجود دارد را رفع کنیم و خاستگاه ایرانی‌اش را به کرسی بنشانیم. تقریبا در همه‌ی منابع رسمی

و دانشگاهی همنوایی شگفتی در تکرار این گزاره دیده می‌شود که نخستین پولهای جهان نه در ایران و به دست کوروش، که در دولتی یونانی به نام لودیه به دست شاهی به اسم کرزوس ضرب شده است. فرضی که نوعی تبارنامه‌ی یونانی–اروپایی برای ظهور پول دست و پا می‌کند و شاید محبوبیت‌اش نزد مورخان و نویسندگان فرنگی در همین جا نهفته باشد. اما سه ایراد جزئی در این برداشت جا افتاده وجود دارد: چون لودیه دولتی هوری–هیتی–ایرانی بوده و نه یونانی، و چون کرزوس اصولا شاه مهم و اثرگذاری نبوده، و چون نخستین سکه‌ها در زمان او ضرب نشده است.

سکه‌هایی که به کرزوسی شهرت یافته‌اند، در میانه‌ی قرن ششم پ.م ضرب شده‌اند. سکه‌هایی مشابه با نقشهایی نزدیک به این نمونه‌ها از جنس الکتروم (آلیاژ طلا) در همان حدود زمانی ضرب شده‌اند که آنها را به آلواتس که شاه پیشین دولت لودیه بوده منسوب کرده‌اند. در بیشتر منابع می‌بینیم که تاریخ ضرب سکه‌های «کرزوسی» را در حدود سال ۵۵۰ پ.م قرار داده‌اند، و این در حالی است که هیچ یک از این سکه‌ها عدد و تاریخی بر خود ندارند و هیچ اشاره‌ای به دولت لودیه یا کرزوس بر آنها دیده نمی‌شود. این تاریخ‌گذاری به ویژه از آن رو مشکوک می‌نماید که تنها تاریخ دقیقی که از دوران سلطنت کرزوس داریم، به سال ۵۴۷ یا ۵۴۶ پ.م مربوط می‌شود و این زمانی است که کرزوس شاه لودیه با کوروش بزرگ می‌جنگد و به آسانی شکست می‌خورد و قلمروش به سرعت به پهنه‌ی زیر فرمان کوروش منضم می‌گردد. یعنی تاریخی که برای سکه‌ها قید کرده‌اند، هیچ سندیت تاریخی‌ای ندارد و فقط انگار برای این ذکر شده که آن را از دوران استیلای کوروش بر قلمرو لودیه جدا کند و به دورانی پیش از آن اشاره کند.

برای این که بتوانیم درباره‌ی زمینه‌ی ضرب نخستین سکه‌های کره‌ی زمین داوری درستی داشته باشیم، باید نخست روایت رسمی‌ای که فراوان تکرار شده را نقادانه بررسی کنیم. بر اساس این نظر، آلواتس پدر کرزوس برای نخستین بار سکه ضرب کرد، پس از او هم کرزوس آمد و سکه‌های «کرزوسی»اش را

ضرب کرد. شاهدی که درباره‌ی ضرب سکه توسط آلواتس داریم، بسیار ضعیف است. نمونه‌ی کمیابی از سکه‌هایی شیرنشان داریم که در کنارش به خط لودیایی عبارت «والوِت» نوشته شده که همان نام آلواتس است. این سکه‌ها بسیار کمیاب هستند و درباره‌ی اصالت‌شان جای چون و چرا هست و بعید نیست جعلی و ساختگی باشند. حتا اگر اصل هم باشند، به احتمال خیلی زیاد در دوران آلواتس ضرب نشده‌اند، چون هیچ شاهدی درباره‌ی فناوری ضرب سکه یا حتا فلزکاری پیشرفته در دوران آلواتس —و همچنین کرزوس– وجود ندارد.

اما قضیه فراتر از سکه‌هاست، چون درباره‌ی هویت کرزوس و آلواتس هم در واقع هیچ سند تاریخی معتبری جز گزارش نویسندگان یونانی چند قرن بعد در دست نداریم. این را البته می‌دانیم که پس از فروپاشی پادشاهی بزرگ هیتی که سراسر آناتولی را زیر فرمان داشت، دولتهایی محلی در این منطقه شکل گرفتند که یکی از آنها لودیه نام داشته و در شمال غربی فلات آناتولی مستقر بوده است. این را هم می‌دانیم که این دولت در زمان پیشروی مادها به سمت غرب با ایشان سرشاخ شد. در کتاب «کوروش رهایی‌بخش» نشان داده‌ام که آلواتس شاه لودیه وقتی در سال ۵۸٤ پ.م با هووخشتره شاه ماد جنگید، به خاطر بی‌خبری از زمان خورگرفت و احاطه‌ی مادها بر این ماجرا ناگزیر شد با او کنار بیاید و وضعیتی فرودست را در برابرش بپذیرد. به همین خاطر هم دخترش را همچون عروسی به دربار ماد فرستاد تا با پسر هووخشتره ازدواج کند، و این کار در دنیای قدیم و در میدان جنگ به معنای ابراز تبعید و فرستادن گروگان به درباری پیروزمند بوده است. این نخستین بار است که از دولت لودیه و شاهان آن داده‌ای تاریخی داریم.

پس از آلواتس پسرش کرزوس به قدرت رسید، و از او هم اثر تاریخی خاصی به جای نمانده، جز آن که نویسندگان آتنی بعدها او را به خاطر غرورش در حمله به کوروش نکوهش کرده و داستانهایی از گفتگوهایش با سولون خردمند بازگو کرده‌اند. درباره‌ی تاریخ زمامداری این افراد هم هیچ اطلاع دقیقی نداریم،

و هرآنچه می‌دانیم به لحظاتی مربوط می‌شود که با نیروهای ماد و پارس می‌جنگیده‌اند. یعنی خاندان کرزوس یک خاندان محلی در امیران منطقه‌ای در آناتولی بوده‌اند که نامشان در تاریخ تنها به خاطر مقاومت زودگذرشان در برابر مادها و شکست خوردن‌شان از پارسها باقی مانده است. این دو شکست چهل سال با هم فاصله دارد و این انگار بخش عمده‌ی عمر این دودمان را شامل شود. بر مبنای گزارش نویسندگان یونانی که البته با افسانه‌های بسیار درآمیخته، می‌دانیم که دودمان این شاهان محلی چهار حکمران را در بر می‌گرفته که همه‌شان روی هم رفته بین شصت تا هفتاد سال سلطنت کرده‌اند. در اسناد باستان‌شناختی هیچ نشانه‌ی مستندی نداریم که نشان دهد این امیران محلی قدرتی مهم یا باشکوه بوده‌اند، یا از فناوری و ثروتی درخور برخوردار، در حدی که بتوان قلمروشان را خاستگاه تاریخی سکه‌زنی دانست.

داستان ثروت افسانه‌ای شاهان لودیه روایتی دیرآیند است که در دوران هخامنشی شکل گرفته و بازتابی بوده از شکوفایی اقتصادی این ناحیه در چشم همسایگان یونانی‌شان. داده‌های باستان‌شناختی نشان می‌دهد که شهرهایی مثل گوردیون و سارد که مراکز قلمرو لودیه‌ی قدیم بوده‌اند، در دوران هخامنشی به رفاه مالی‌ای دست یافتند که تا آن هنگام بی‌سابقه بود. این الگو از گسترش نظام اقتصادی پارسیان به آناتولی ناشی می‌شد که رونق تجارت و شکل‌گیری طبقه‌ی بازرگانی نیرومند و شهرنشین را به دنبال داشت.

چنین می‌نماید که همین شکوفایی مالی باعث شده نویسندگان آتنی این ثروت و شکوه را به شاهان باستانی این منطقه نیز تعمیم دهند. گرانیگاه این تعمیم‌ها آخرین شاه لودیه یعنی کرزوس است. درباره‌ی ثروت و شکوه دربار او تنها یک گزارش قدیمی آن هم از هرودوت افسانه‌سرا داریم که می‌گوید کرزوس بسیار ثروتمند بوده و هنگام دیدار با سولون گنجهایش را به او نشان داده است. اما داستان سولون ارتباط زیادی به ثروت کرزوس ندارد و بیشتر قصه‌ی پندآموز تخیلی‌ایست که درباره‌ی ارجمندی نیکنامی اندرز می‌دهد و برتری آن نسبت به مال و منال را گوشزد می‌کند. یعنی در اینجا داستانی عامیانه و تخیلی داریم و

نه گزارشی تاریخی. داستانی که قرار بوده حکمت و خرد سولون را نشان دهد، و چون به ثروتمندی نگون‌بخت در آن نیاز بوده، پای کرزوس به داستان کشیده شده است. شخصیتی که از قرن نوزدهم به بعد همچون یک پادشاه مقتدر و ثروتمند یونانی در منابع تاریخی فرنگی بازنموده شده است.

همین جا باید این نکته را هم گوشزد کرد که آناتولی در زمانی که از آن سخن می‌گوییم، سرزمینی با ترکیب قومی بسیار پیچیده بوده، که اقوام آریایی و ایرانی در آن دست بالا را داشته‌اند. کهنترین و مهمترین دولتهای این منطقه را هیتی‌ها و میتانی‌ها و لوویایی‌ها در میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م پدید آوردند. اینان نخستین موج از آریایی‌هایی کوچنده از شمال و خویشاوند نیای ایرانی‌ها بوده‌اند و اولین مردمی هستند که خودشان را «آریا/ آری» می‌نامیدند. بعد در حدود سال ۱۲۰۰ پ.م موج دومی از کوچ آریایی‌ها را داریم و این بار قبایل سکا و کیمری و کاپادوکی به منطقه وارد شدند که خویشاوندان نزدیک پارسها و مادها بودند. در کنار این نیروی قومی ایرانی که شالوده‌ی نظم سیاسی منطقه را بر می‌ساخت، بومیان قفقازی قدیمی یعنی هوری‌ها را هم داشته‌ایم، و همچنین اقوام هندواروپایی‌ای که در همان حدود ۱۲۰۰ پ.م به منطقه وارد شدند و مهمترین‌شان فریگی‌ها و یونانی‌ها بودند، و این در کنار آشوری‌ها و آرامی‌ها و سامی‌های دیگری است که از دیرباز در این منطقه مستقر شده بودند. بنابراین باید در یاد داشت که بافت جمعیتی قلمرو لودیه یونانی نبوده، هرچند شهرهایش و مردمانش در اسناد یونانی مورد اشاره قرار گرفته‌اند.

نشانه‌ای که حاشیه‌ای بودن قومیت یونانی تا میانه‌ی عصر هخامنشی را نشان می‌دهد آن است که تا دوران داریوش بزرگ درگیری‌های اصلی در این منطقه بیشتر بین نیروهای ایرانی و گاه بین ایشان و فریگی‌ها واقع می‌شده، و یونانی‌ها در آن نقشی ایفا نمی‌کردند. در حدود ۱۲۰۰ پ.م فریگی‌ها دولت هیتی را متلاشی کردند، که در نتیجه موزائیکی از دولتشهرها و امیرنشین‌های کوچک در آناتولی پدیدار گشت.

فریگی‌ها در این منطقه مستقر شدند و با سکاها درآمیختند و ترکیب‌شان با بازماندگان هوری‌ها و لوویایی‌ها دولت محلی لودیه را پدید آورد. بنیانگذار این دولت مردی بود به نام گوگ (گیگِس) که در سال ۷۱۶ پ.م به حکومت این منطقه رسید. دولت لودیه روی هم رفته واحد سیاسی مقتدر یا استواری نبود. تنها شش سال بعد، در سال ۶۹۸ پ.م کیمری‌ها که قومی ایرانی و جنگاور بودند به فریگی‌هایی که در این منطقه جایگیر شده بودند حمله بردند و مرکزشان یعنی شهر گوردیون را ویران کردند. در این هنگام شاه فریگی‌ها میداس نام داشت و به روایت هرودوت در هنگامه‌ی نبرد با نوشیدن خون گاو نر خودکشی کرد. پس از آن هم درگیری‌های مشابه ادامه داشت.

لودیایی‌ها کمی پیش از فراز آمدن کوروش بار دیگر مورد حمله‌ی قبایل کوچگرد آریایی قرار گرفتند و این بار با یاری یک قبیله‌ی ایرانی نیرومند به اسم «اسپرده» (یعنی اسب‌سوار) حمله‌ی سکاها را پس زدند. این قبیله هم در قلمرو لودیه مستقر شد و اردوگاهشان به زودی به شهری استوار و شکوفا تبدیل شد که به اسم خودشان اسپرده نامیده می‌شد و در اسناد هخامنشی هم با همین نام آمده و مرکز شهربانی لودیه است. این همان شهری است که در منابع اروپایی به صورت سارد تحریف شده است.

درباره‌ی لودیه هیچ سند نوشتاری تا پیش از عصر هخامنشی نداریم. اولین اشاره به این دولت در کهنترین تراژدی یونانی ثبت شده، که «پارسیان» اثر آیسخولوس است و در دوران خشایارشا سروده شده است. در این متن مردم لودیه غیریونانی قلمداد شده‌اند. منابع بعدی یونانی مثل هرودوت درباره‌ی گوگ و کرزوس داستانهایی را روایت کرده‌اند. همچنین از آخرین شاهی فریگی‌ها یاد کرده‌اند که نزد یونانیان به خاطر

ثروت و شکوه خیره کننده‌اش نامبردار بوده است. این شخص همان میداس است که هرودوت می‌گوید دوست لودیایی‌ها بوده است.[٤٦]

امروز توافی هست که خاندانها و شخصیتهایی که نامشان را آوردیم واقعیت تاریخی داشته‌اند و در قرن هفتم و ششم پ.م در آناتولی بر دولتهایی محلی فرمان می‌رانده‌اند. اسناد دوران هخامنشی نشان می‌دهند که آخرین شاه لودیه کرزوس نام داشته و درباره‌ی آخرین شاه فریگی یعنی میداس هم داده‌هایی جسته و گریخته در دست داریم. این مردی بوده که درست پیش از ظهور خاندان کرزوس در شهر گوردیون سلطنت می‌کرده است. در اسناد آشوری اسم امیری مقیم آناتولی به صورت «میتا شاه موشکی» باقی مانده که باید همو باشد.

اما درباره‌ی ثروت و اقتدار فریگی‌ها و لودیایی‌هایی که می‌گویند نخستین ابداع کنندگان سکه بوده‌اند، هم غیاب شواهد را داریم و هم شواهد غیاب. یعنی از سویی هیچ سند کهنی نیست که به ضرب سکه توسط این مردم اشاره‌ای داشته باشد، و منسوب ساختن سکه‌های کرزوسی به کرزوس برساخته‌ای مدرن است که در قرن بیستم میلادی در اسناد تاریخی تثبیت شده است. پس از سویی غیاب شواهد را در این مورد داریم.

اما نکته‌ی بسیار مهم این که شواهد غیاب را هم داریم. یعنی داده‌های روشنی داریم که نشان می‌دهد ضرب سکه‌های طلا و نقره تا پیش از دوران هخامنشی در این سرزمین ناممکن بوده است. بهترین شاهدی که در این زمینه در دست داریم، گوری است که به سال ۱۹۵۷.م در آناتولی کشف شد، و احتمالا به میداس تعلق داشته است.[٤٧] این را باید در نظر داشت که برجسته شدن شخصیت کرزوس در مقام ضرب کننده‌ی

---

46 هرودوت، کتاب اول، بند ۳۵.

47 فیروزمندی شیره‌جینی و رضایی، ۱۳۸۷.

سکه هم ابداعی به کلی مدرن است. در اسناد باستانی تنها هرودوت و تنها در اشاره به داستان پندآمیز سولون به ثروت کرزوس اشاره کرده، و او نزد یونانیان چندان به خاطر ثروتش شهرت نداشته است. کسی که در این قلمرو با افسانه‌های طلا و ثروت پیوند داشته، میداس بوده است. ارسطو درباره‌ی او این داستان را درباره‌اش نقل کرده که با لمس انگشتانش هر چیزی به طلا تبدیل می‌شده،[۴۸] و استعاره‌ی «انگشت‌طلایی» از افسانه‌های مربوط به او برخاسته است. مورخان در قرن بیستم چون نمی‌توانستند تاریخ نخستین سکه‌ها را تا میداس عقب ببرند، روایتهای مربوط به ثروت میداس را با کرزوس درآمیختند و کل ماجرا را به دومی منسوب ساختند.

اما درباره‌ی میداس که خاستگاه اصلی این روایتهاست و فاصله‌ی زمانی چندانی هم با کرزوس ندارد، گواهی روشن و صریح داریم که نادرستی و جعلی بودن این داستانها را نشان می‌دهد. در میانه‌ی قرن بیستم گورتپه‌ای در آناتولی کشف شد که امروز به اسم تپه‌ی میداس شهرت دارد. خود این نکته که گور این پادشاه قدیمی فریگی به صورت گورتپه ساخته شده اثرپذیری‌اش از فرهنگ سکاها را نشان می‌دهد. چون این معماری مقبره ویژه‌ی ایشان بوده است.

در گور میداس اسکلت او یافت شد که به پیرمردی ۶۰–۶۵ ساله با قد ۱۵۹ سانتی‌متر تعلق داشت و با توجه به سلامت دندانهایش معلوم بود در زمان حیات مردی تندرست و نیرومند بوده است. این گور دست نخورده بود و در آن ۱۶۶ هدیه‌ی تدفینی و ۱۴۵ سنجاق (فیبولا) کشف شد، که نشان می‌داد ثروتی بزرگ در مقیاس آن روزگار با او در خاک کرده‌اند، هرچند این اشیا چندان ظریف و پرداخته نبوده و با فناوری فلزکاری

Aristotle, Politics, 1.1257b.

ابتدایی و زمختی ساخته شده بودند. نکته‌ی مهم این که همه‌ی این اشیای فلزی از جنس مفرغ هستند و حتا یک شیء طلایی هم در این مقبره پیدا نشده است.[۴۹] بنابراین چنین می‌نماید که میداس نه تنها چندان ثروتمند نبوده، که اصولا در قلمروش استفاده از اشیای طلایی رواج چندانی نداشته باشد. چون آشکارا در گور او گرانبهاترین چیزهایی که در دسترس‌شان بوده را نهاده‌اند. پس در حدود سال ۶۹۸ پ.م و یک قرن پیش از زاده شدن کوروش، منطقه‌ی لودیه فاقد فناوری و منابع لازم برای ساخت اشیای زرین بوده است.

آیا ممکن است طی این یک قرن تحولی چندان عمیق در آناتولی رخ داده باشد که مردم لودیه هم ثروت و منابع فلزی زر و سیم فراوان اندوخته باشند، و هم فناوری فلزکاری‌شان چندان پیشرفت کرده باشد که بتوانند فنی یکسره نو مثل ضرب سکه را ابداع کنند؟

برای دقیقتر اندیشیدن در این مورد، باید به موقعیت دولت لودیه در جغرافیای سیاسی و اقتصادی آن دوران نگریست. این واحد سیاسی در میان دولتهای بزرگ دوران خود (ماد، مصر، بابل) هم جوانترین و هم فقیرترین واحد حکومتی بوده و در جغرافیای سیاسی آن روزگار موقعیتی حاشیه‌ای داشته است. نه اقتصاد این قلمرو چندان پیچیده بوده که ضرب سکه برای نخستین بار در تاریخ را ضروری سازد و نه عمر این دولت قد می‌داده که دیوانسالاری مالی پیچیده و فناوری سکه‌زنی را برای نخستین بار ابداع کرده باشد. در قلمرو لودیه که وارث سنت نویسایی پیچیده‌ی هیتی محسوب می‌شود، خط و نویسایی بسیار کم به کار گرفته می‌شده و تا حدودی می‌توان این جامعه را نانویسا فرض کرد.[۵۰] بنابراین قدری عجیب است که همه‌ی منابع مدرن با این قاطعیت و اصرار ضرب سکه را به لودیایی‌ها نسبت می‌دهند.

---

49 Young, 1981:79-102.
Hanfmann and Mierse, 1983: 89.

در واقع تا دوران کوروش هیچ نشانی از پول و سکه یا هر علامت دیگری از اقتصادی شکوفا و برتر – و حتا شهرنشینی پیشرفته– در قلمرو لودیه وجود نداشته است. از سوی دیگر این را به روشنی می‌دانیم که ضرابخانه‌ی اصلی هخامنشیان در آناتولی و قلمرو لودیه قرار داشته، و باز به شکلی مستند می‌دانیم که دولت هخامنشی اولین نظام سیاسی‌ایست که سکه‌های استانده ضرب می‌کند و برنامه‌ی منظم و درازمدتی برای تثبیت اقتصاد پولی بر قلمرو جهانی‌اش طرحریزی می‌کند و با موفقیت هم اجرایش می‌کند.

با این شواهد روشن است که آن سکه‌های مشهور به کرزوسی هم قاعدتا باید مثل سکه‌های بعدی توسط دولتی ضرب شده باشد که پدید آورنده‌ی اولین نظام پولی دنیا بوده است، و نه دولتی محلی و زودگذر که بلافاصله قبلش در مکان ضرابخانه‌های پارسی وجود داشته است. با این داده‌ها چنین می‌نماید که رسمِ گسترده‌ی منسوب کردن اولین سکه به کرزوس دلایلی غیرعلمی و تخیلی داشته، و احتمالا از اشتیاق مورخان اروپایی برای یونانی پنداشتن خاستگاه پول ناشی می‌شود،[۵۱] بی آن که در نظر بگیرند که این پول لودیایی نیست، و کرزوس لودیایی هم اصولا یونانی نبوده است. با این شرح، جالب است که ترکیب این خطاها – یونانی شمردن کرزوس و لودیه، باشکوه فرض کردن اقتصاد این دولت، ضرب اولین سکه در عصر او– اینطور پربسامد در کتابهای تاریخ تکرار می‌شود.

درباره‌ی دولت لودیه البته داده‌های دیگری هم داریم که همگی تفسیرِ کوروشی بودن این سکه‌ها و کرزوسی نبودن‌شان را تقویت می‌کنند. نخستین نکته آن که دولت لودیه و طبقه‌ی بالای آن اصولا یونانی نبوده و بیشتر با ایرانی‌ها نزدیک بوده‌اند. لودیه قلمروی با بافت نژادی پیچیده بوده که هوری‌ها، لوویایی‌ها، آرامی‌ها،

Ramage, 2000: 18.

فنیقی‌ها، یونانی‌ها، و قبایل ایرانی نوآمده مثل کیمری‌ها و کاپادوکی‌ها و سکاها همگی در آن حضور داشته‌اند. فرهنگ غالب این منطقه با آریایی‌های موج نخست پیوند دارد و یونانی نیست. اما شواهد نشان می‌دهد که زبان لودیایی با زبانهای هیتی –لوویایی قدیمی پیوند خانوادگی نداشته باشد، و احتمالا با قوم کاریه در جنوب آناتولی مربوط باشد.[۵۲]

دوران حضور دولت لودیه با یک موج تازه از ورود قبایل آریایی به آناتولی همراه بود، چندان که پایتخت این دولت –اسپَردَه، که به صورت سارد ساده شده– نام خود را از یک قبیله‌ی کوچگرد ایرانی گرفته بخش نخست‌اش همان «اسب» است. دربار لودیه با ایرانیان پیوند داشته و چنان که گفتیم خواهر کرزوس همسر آخرین شاه ماد بوده است. این پیوند در حدی بوده که پس از غلبه‌ی کوروش بر لودیه، این روایت شکل گرفت که کوروش هم با خاندان سلطنتی لودیه خویشاوند بوده است. روایتی که احتمالا خود مردم لودیه آن را برساخته‌اند و یونانیان روایتش کرده‌اند، اما واقعیتی ندارد.

سکه‌های منسوب به آلواتِس لودیایی، با نقش شیر و خورشید، نمونه‌ی دست راستی نام او را هم بر خود دارد

Hajnal, 1999.

اما گذشته از اینها، مهمترین شاهدی که تبارنامه‌ی نخستین سکه‌های جهان را فاش می‌سازد، نقش رویشان است و بسیار شگفت‌انگیز است که سکه‌هایی که در دوران کوروش با این نقش ضرب شده‌اند، چنین با موفقیت مشمول صنعت ایرانی‌زدایی مورخان فرنگی قرار گرفته است. چون این سکه‌ها نقش شیری بر خود دارند که دایره‌ی خورشید بر فراز سرش دیده می‌شود. در سراسر ایران زمین از هزاره‌ی سوم پ.م این دو نشان با هم پیوند داشته‌اند، و بعدتر هم همین‌ها به علامت ملی کشور ایران تبدیل می‌شوند. یعنی نخستین سکه‌های دنیا در زمان کوروش، در استانی ایرانی که معدن فلزات قیمتی بوده ضرب شده‌اند و رویشان هم نقش شیر و خورشید هست. دشوار است بتوان شواهدی محکمتر و داده‌هایی سرراست‌تر از این برای پیوند یک عنصر تاریخی با ایران و سیاست ایرانشهری پیدا کرد. به همین ترتیب جعل و تحریفی چنین مبرهن و واضح را سخت بتوان با چنین بسامدی چشمگیر در محافل دانشگاهی سراغ گرفت

رده‌ی دیگری از همین سکه‌ها با همان سبک هنری را داریم که شیرگاوکش را نشان می‌دهد و تقریبا همان نقشی است که در تخت جمشید هم پای پلکان ترسیم شده و مهر گاوکش و غلبه‌ی روز بر شب را نشان می‌دهد. این دو علامت یعنی شیر و خورشید و شیر گاوکش پس از آن در سراسر دوران هخامنشی بر سکه‌ها و نگاره‌ها تکرار می‌شوند و بخشی تعیین کننده و ماندگار از نمادهای نشانگر هویت ایرانی هستند.

مورخان البته داستانهایی درباره‌ی این سکه‌ها ابداع کرده‌اند که گواه و سندی ندارد. مثلا گفته‌اند که شیر (لابد) علامت دولت لودیه بوده است. در حالی که شاهدی در این مورد در دست نیست. شیر اصولا در سراسر ایران زمین علامت اقتدار جنگاورانه و (به ویژه در آن دوران) نماد ایزد مهر بوده است. رواج این نقش‌مایه در آثار هنری را از هم از جیرفت و هنر بلخ و مرو و خوارزم تا ایلام و سومر باستان می‌بینیم و اتفاقا در آناتولی این نقش به نسبت دیر رایج می‌شود و تازه از دوران هیتی‌ها به بعد حضورش را می‌بینیم، که آنها

هم آریایی بوده‌اند و پرستنده‌ی ایزد مهر. در ضمن این را هم در یاد داشته باشیم که اصولا شیر بومی آناتولی نیست و احتمالا اهالی قلمرو لودیه هرگز در عمرشان شیر نمی‌دیده‌اند.

در ایران اما شیر جانوری بومی بوده و در سراسر پهنه‌ی جنوبی ایران زمین تا یکی دو قرن پیش می‌زیسته است. این که هیتی‌ها نقش شیر را در اسنادشان این قدر تکرار می‌کنند، نشانگر پیوند نزدیک فرهنگی‌شان با ایران مرکزی و جنوبی است، و نه ابداع مستقل نمادی جانوری، که در اقلیم‌شان بیگانه بوده است. گذشته از اینها اسناد کهن نشان می‌دهد که تنها تمدن همزمان بیرونی آن دوران—یعنی مصر- شیر را نماد دولت ایران می‌دانسته، و نه جایی دیگر.

پانزده سال پس از غلبه‌ی کوروش بر لودیه پسرش کمبوجیه مصر را گشود و آن را هم به پهنه‌ی دولت هخامنشی متصل ساخت. در این هنگام مصریان یک علامت نو به خط هیروگلیف خود افزودند که واکبر «ر» را نمایندگی می‌کرد و برای نوشتن اسم استانهای ایرانی (مثل خوارزم، باختر/ بلخ) یا نامهای شخصی ایرانیان کاربرد داشت. این علامت دو بار برای نوشتن اسم کوروش، ٤٥ بار برای داریوش و ٤٣ بار برای خشایارشا و هشت بار برای اردشیر در اسناد هیروگلیف ثبت شده و به صورت شیری نشسته است. این نماد کاربرد دیگری جز همین اسمهای ایرانی ندارد و با علایم پیشین مربوط به «ر» هم مربوط نیست. یعنی روشن است که مصریان هنگام نمایش چیزهای ایرانی در خط تصویری‌شان نماد شیر را مناسب دانسته‌اند.

این نکته البته دلپذیر است که فرض کنیم دولتی باستانی در گوشه‌ی آناتولی چندان در نمادپردازی‌های ملی ایرانی غرقه بوده که حتا پیش از ظهور کوروش سکه‌هایی با نقش مهر گاوکش و شیر و خورشید ضرب می‌کرده است، اما اسناد تاریخی چنین فرضی را تایید نمی‌کنند. یعنی با توجه به ساختار سیاسی و اقتصادی این دولت، کاملا نامحتمل است که آنجا خاستگاه ضرب سکه بوده باشد. به همین ترتیب سکه‌ی بحث‌برانگیزی که نام آلواتس را بر خود دارد، احتمالا ضرب عصر هخامنشی بوده است. چون ضرب سکه و

حتا ساخت مجسمه برای بزرگداشت شاهان قدیم محلی در دوران هخامنشی رواج داشته و هم در مصر و هم در سایر نقاط آثاری را می‌بینیم که بر اساس نگاره‌ی شاهان قدیمی ساخته شده‌اند. نمونه‌ی مشهورش لوح‌های زرین با خط پارسی باستان است که به نام ارشام و آریارمنه پدربزرگ و جد کوروش است که در زمان او و سه نسل بعد از دوران‌شان ساخته شده است.

این رسم ساخت یادبود برای شاهان گذشته بخشی از گفتمان سیاسی هخامنشیان بوده که خود را جامع و خاتم همه‌ی نظمهای سیاسی پیش از خود می‌دانسته‌اند. به ویژه در لودیه این امر محتمل است، چون هویت لودیایی در دوران هخامنشی دست نخورده باقی می‌ماند و استان لودیه با همین نام و نشان و پایتخت پیشین یکی از بخشهای مهم و پررونق شاهنشاهی پارس محسوب می‌شده است.

سکه‌های کوروشی با نقش شیر و خورشید، حدود ۵٤۰ پ.م

سکه‌های کوروشی با نقش شیر گاوکش، حدود ۵۳۰ پ.م

به این ترتیب آشکار است که تاریخ پول به معنای دقیق کلمه در میانه‌ی قرن ششم پ.م با سکه‌های طلا و نقره‌ای آغاز می‌شود که رویش نقش شیر و خورشید یا شیر گاوکش نمایان است. این دوران با عصر زندگی کوروش بزرگ و نوآوری‌های چشمگیر اقتصادی و سیاسی‌اش مصادف است و پس از آن هم تا سه قرن بعد دولت هخامنشی تنها واحد سیاسی‌ایست که سکه ضرب می‌کند. سکه‌های زر کوروشی البته خالص نیستند و جنس‌شان الکتروم، یعنی آلیاژی از طلاست.

نخستین سکه‌ی زر استانده‌ی دنیا همان دریک (شکل پارسی باستان کلمه‌ی زریک/ زرین) است که داریوش بزرگ ضرب می‌کرد و از زر خالص (۹۹٪ خلوص) ساخته شده بود و بر آن پارسی کماندار نقش شده بود. پس از آن تاریخ سکه‌ی زر تا حدود زیادی با تاریخ اقتصاد ایران پیوند خورده و تا سه قرن بعد تنها در جغرافیای ایران است که سکه‌ی طلا ضرب می‌شود. پس از آن ضرب سکه‌های طلا به شکل پیوسته در ایران تداوم پیدا می‌کند و قلمرو سیاسی ایران طولانی‌ترین تاریخ ضرب سکه‌ی زر در کل کره‌ی زمین را دارد.

برای آن که تمایز میان تمدن ایرانی و تمدنهای دیگر روشن شود، و جایگیری بی‌چون و چرای سکه‌های شیر و خورشید در عصر کوروشی تثبیت شود، خوب است به تاریخ تحول طلا و سکه‌ی زر در سایر تمدنها بنگریم، و به این ترتیب هم تصویری از سیر تکامل اقتصاد پولی در این مناطق به دست آوریم و هم رونق بازرگانی سازمان یافته‌ی پولی را دریابیم.

نه تنها ضرب سکه‌ی طلا، که اصولا استخراج طلا از معدن و فلزکاری پیشرفته بسیار دیر در تمدنهای دیگر پدیدار شد. در اروپا این ماجرا بسیار دیرآیند بود. یونانیان روشهای استخراج طلا را نیاموختند و تنها فلز گرانبهایی که می‌شناختند، نقره بود. رومیان هم تازه شش قرن بعد از داریوش بزرگ، در سال ۱۰۶.م پس از فتح رومانی که مردمی ایرانی تبار (داسی‌ها) در آن مستقر بودند، روش استخراج طلا از معدن را از ایشان آموختند.

اهالی ایتالیا تا پایان عصر هخامنشی از تکه‌های برنز (aes rude) که وزن و شکلی نامساوی داشت برای تبادل بهره می‌بردند و این شیوه را مهاجران فنیقی‌ای باب کرده بودند که فرهنگ اتروسکی داشتند و در شمال ایتالیا مستقر بودند. به دنبال فروپاشی دولت هخامنشی و شکل‌گیری دولتهای پیرامونی مانند روم و کارتاژ، فنون ضرب سکه هم به تدریج در این مناطق رواج یافت و در حدود سال ۳۰۰ پ.م برنزِ نشان‌دار (aes signatum) پدید آمد که شکلی اولیه از پول مفرغی بود. حدود صد سال بعد و در حدود سال ۲۰۰ پ.م ضرب پول در روم نظمی پیدا کرد و گروهی سه نفره برای نظارت بر آن نقش ایفا می‌کردند. با این حال چنین می‌نماید که ضرب سکه‌ی طلا در روم معمول نبوده باشد، و دلیل آن احتمالا کمبود این فلز در قلمرو

سیاسی روم بوده است. کاربرد طلا در این دوران به باج زری که بطلمیوسی‌های مصر به رومیان می‌دادند منحصر می‌شد.[۵۳]

تازه در سال ۸۲ پ.م –پانصد سال پس از کوروش– بود که سولا ضرب سکه‌ی زر را آغاز کرد. آن هم در تقابل با قلمرو پونت در آناتولی انجام می‌شد که مهرداد ششم شاه نیرومند و هراس‌انگیزش در آنجا رومیان را قلع و قمع می‌کرد و دستمزد سپاهیانش را با سکه‌های طلا و نقره می‌پرداخت. این پولی بود که برای نخستین بار کلمه‌ی دینار (دِناریوس) درباره‌اش به کار گرفته شد. موج بعدی ضرب سکه‌ی طلا هم باز به جنگ با قلمرو ایران مربوط می‌شود و چند سال بعد رخ داد، زمانی که یولیوس سزار برای لشکرکشی به قلمرو اشکانی سربازگیری می‌کرد، برای جلب سرباز اعلام کرد که دستمزدشان را با سکه‌ی طلا می‌پردازد. ضرب سکه‌ی طلا به شکل انبوه در واقع در سالهای نزدیک به دوران مسیح در روم آغاز شد و کارکرد آن به طور خاص برای پرداخت دستمزد سربازان بود.

در تمدن چینی هم استخراج طلا از معدن بسیار دیر آغاز شد. اصولا فلزکاری در چین دیرآیند است و تازه در ابتدای هزاره‌ی دوم پ.م و آن هم در مناطق آریایی‌نشین غربی –استانهای گانسو و چینگ‌های و شین‌جیان امروزین (یعنی کاشغر و ترکستان و مناطق پیرامونش)– متمرکز است. در چین نخستین نشانه‌های استفاده از طلا به صورت ورقه‌های چکش‌کاری شده‌ی تزئینی به دوران شانگ (۱۶۰۰–۱۲۰۰ پ.م) باز می‌گردد و بسیار محدود است. چنین می‌نماید که در دوران بهار و پاییز (۷۷۰–۴۷۶ پ.م) همچنان طلا نزد چینیان از فلزهای دیگر متمایز نبوده باشد. چون کلمه‌ی مستقلی برایش نداشته‌اند و واژه‌ی جین (金) که

Meadows, 1998: 125–134.

اغلب طلا ترجمه می‌شود، در این دوران به طور عام مفهوم «فلز» را می‌رسانده است. تازه در دوران دولتهای جنگاور (۴۷۵-۲۲۱ پ.م) و همزمان با عصر آشوب اسکندری است که نخستین اشاره‌ها به (**黄金**) را می‌بینیم که «فلز زرد» معنی می‌دهد و احتمالا نخستین اشاره‌ی زبانی دقیق به طلا در فرهنگ چینی است. تا میانه‌ی عصر هخامنشی، تمام اشیای طلایی یافت شده در چین به سبک هنر سکایی ساخته شده‌اند. یعنی یا وامگیری‌ای از فنون فلزکاری آریایی‌های غربی بوده‌اند، و یا به طور مستقیم در داد و ستد از ایشان به دست آمده‌اند.

نخستین نشانه‌های پول فلزی در چین در اواخر دوران هخامنشی و در قلمرو دولت محلی چو در مرکز چین نمایان می‌شود و عبارت است از تکه‌هایی از برنز که رویش علامتی حک شده است. این پولهای آغازین به احتمال زیاد خاستگاهی ایرانی دارند چون منطقه‌ی یاد شده نقطه‌ی تماس فرهنگ چینی با سرزمینهای غربی‌ایست که در این هنگام زیر فرمان قبایل ایرانی‌تبار سکا قرار داشته‌اند و شاخه‌های راههای تجاری ایران مرکزی تا آن ادامه می‌یافته است. اشاره‌های متنی مبهمی هم به پول طلا در این سرزمین کشف شده که با توجه به غیاب فنون طلاکاری بومی، احتمالا به گردش پولهای ضرب ایران تا این قلمرو دوردست اشاره می‌کند، اگر که اصولا اشتباه ترجمه نشده باشد و بر همین پولهای برنزی دلالت نکند.

پس تا اینجای کار روشن شد که «پول» و «سکه» در عصر هخامنشی یک ابداع کاملا درونزاد و یکسره ایرانی بوده و از همان ابتدای کار با نظم سیاسی پارسیان و نمادپردازی‌های هویتی ایرانیان پیوند داشته است. ابداعی که در تمدنهای همسایه –روم و چین– قرنها بعد ظاهر می‌شود و آشکارا وامگیری‌ای از ایران بوده است. با پذیرفتن این گزاره و استوار ساختن‌اش با مستنداتی که گذشت، حال می‌توان به سیر تحول سکه‌ها نگریست و در این بافت مشخص سیاسی و هویتی درباره‌ی نقش‌مایه‌ها و پرداخت هنری‌شان طرح پرسش کرد. در بررسی کنونی، نه تنها سکه‌های ضرب شده در دوران هخامنشی، که نمونه‌های مربوط تا یک قرن

پس از فروپاشی شاهنشاهی را هم بررسی خواهیم کرد. چون آن سکه‌ها در ادامه‌ی سنت اقتصادی هخامنشیان و در استانهای پیشین کشور پارس ضرب می‌شده‌اند و درباره‌شان شاهدی نداریم که به نوآوری‌ای ویژه یا گسستی هنری یا فنی گواهی دهد.

نخستین نکته‌ای که باید هنگام بررسی کهنترین سکه‌ها بدان توجه کرد، این نکته است که این اشیاء در بافت تمدن ایرانی و در پیوند با استخوان‌بندی بازرگانانه‌ی این تمدن ابداع شده‌اند، و از ابتدای کار پیوندی با سیاست و دولت هخامنشی داشته‌اند. چندان که سکه‌های ضرب شده در نقاطی بیرون از قلمرو سیاسی هخامنشیان (مثلا جنوب ایتالیا) را می‌توان نشانه‌ای از نفوذ فرهنگی و اقتصادی پارسیان در آن ناحیه و ارتباطش با شبکه‌ی تجاری ایران زمین در نظر گرفت.

دومین نکته آن که از ابتدای کار اهمیت سکه در مقام رسانه‌ای هنری به رسمیت شناخته می‌شده، و از اسناد چنین بر می‌آید که خودِ کوروش بوده که ارزش سکه در مقام ابزاری تبلیغاتی را دریافته باشد. سکه‌هایی که او و پسرش کمبوجیه ضرب کرده‌اند به یکی از دو نقش ملی پایه آراسته می‌شده‌اند که عبارت بوده از شیر و خورشید یا شیر گاوکش، و در هر دو حالت ایزد مهر ایرانی را نمایندگی می‌کرده است.

سامریه، ۳۷۵–۳۳۳ پ.م

سکه‌های کمبوجیه، میلتوس، حدود ۵۲۵ پ.م

در میان سکه‌هایی که کوروش ضرب کرده بود، مضمون محوری نقش شیر و خورشید بود و این هم در سکه‌های مناطق گوناگون مدام تکرار می‌شود. احتمالا تداوم این نقش مدیون پیگیری کمبوجیه بوده است. چون سکه‌هایی فراوان از کمبوجیه کشف شده که نزد یونانیان همیوبول نامیده می‌شده و ۱/۱۲ درهم وزن داشته است. این سکه‌ها در حدود ۵۲۵ پ.م در میلتوس و شهربانی ایونیه ضرب شده‌اند و بر رویشان شیر و بر پشتشان خورشید نقش بسته است. این نقش‌مایه با همین شکل در قرون بعدی هم باقی می‌ماند موسولوس و هکاتومنوس شهربان کاریه که به ترتیب در میانه‌ی قرن پنجم و اوایل قرن چهارم در این منطقه سکه ضرب می‌کردند، در واقع به همان طرح قدیمی سکه‌های کمبوجیه وفادار مانده و آن را بازتولید می‌کرده‌اند.

درهم نقره‌ی هکاتومنوس شهربان کاریه، مولاسا، ۳۹۲–۳۷۷ پ.م

بازنمایی شیر در مقام نماد ملی ایران در سراسر دوران هخامنشی –و پس از آن هم– تداوم می‌یابد. در کاریه و فنیقیه نمونه‌هایی از نقش سر شیر به تنهایی را می‌بینیم که اغلب در سمت دیگر با چهره‌ای انسانی همراه شده‌اند. همین الگو بعدتر در سکه‌های زیادی تکرار می‌شود و آشکارا سنتی در نقش‌پردازی را نشان می‌دهد که زیر تاثیر سبک ملی ایرانی و مرکزیت نقش شیر در آن قرار داشته است.

دو درهمی نقره، ٦/٤٢ گرم، کاریه، ٤٦٥–٤٤٩ پ.م

چهار درهمی، لئونتینی، سیسیل، ٤٧٠ پ.م

سکه‌ی موسولوس، شهربان کاریه، ٤٠٠ پ.م

سکه‌ی هکاتومنوس، ۲۳ میلی‌متر، ۱۲/۵۵ گرم،

در کنار این نمونه‌ها ترکیبهای خلاقانه‌ی دیگری هم می‌بینیم. مثلا بر روی سکه‌ی شهربانی تراکیه که مردمش کیمری‌های ایرانی‌تبار بوده‌اند و در خرونسوس ضرب می‌شده، بخشی از بدن شیر گاوکش را می‌بینیم، و در پشت سکه نقش سواستیکا نمایان است که جنبه‌ی اختری دارد و پیوند شیر و خورشید را نشان می‌دهد.

یا در منطقه‌ی پلوپونسوس و ایونیه همزمان با شکل‌گیری روایتهایی اساطیری درباره‌ی بلروفون که بر هیولایی به اسم کیمرا غلبه می‌کند، نقشهایی از شیری هیولاوار را هم بر سکه‌ها می‌بینیم که همین موجود را نشان می‌دهد. چنان که گفتیم کیمری‌ها قومی ایرانی‌تبار و نزدیک به پارسیان و سکاها بوده‌اند که در قرون نهم و هشتم پ.م در آناتولی تاخت و تاز وحشتناکی کردند و مایه‌ی وحشت آشوری‌ها شده و دولت فریگیه را از میان بردند. کیمری‌ها بعدتر به سمت غرب کوچیدند و احتمالا بدنه‌ی جمعیتی قلمرو تراکیه در دوران هخامنشی از ایشان تشکیل یافته بودند و گنجینه‌های سکایی–تراکی که در این سرزمین کشف شده را باید نمونه‌ای از هنر کیمری دانست. چون می‌دانیم که آمیختگی‌ای میان کیمری‌ها و سکاها وجود داشته و هنوز تا چند قرن بعد قومیت تراکی در این منطقه پدید نمی‌آید، و این برچسب اصولا به آمیختگی بعدی همین مردم با همسایگانشان اشاره می‌کند.

در روایتهای یونانی که احتمالا خاستگاهش در کیلیکیه و کاریه بوده، کیمرا همچون شیری عظیم بازنموده شده که دمی مانند مار دارد و از گرده‌اش سر بزی بیرون زده است. این که نماد کیمری‌ها شیر و بز و مار بوده، جای توجه دارد. چون بز و مار از دیرباز در ایلام و ایران مرکزی نمادی مقدس بوده و شیر هم نماد اقوام ایرانی بوده که مهر ایزد جنگاور و بزرگشان قلمداد می‌شده است. یعنی این هیولای شیرسان احتمالا بازمانده‌ی نمادپردازی دینی خود کیمری‌ها بوده که در چشم دشمنانشان به صورت جانوری مهیب و غیرطبیعی جلوه‌گر شده است. جالب است که در اواخر دوران هخامنشی ناگهان نقش کیمرا در آثار هنری نمایان می‌شود و مثلا سکه‌هایی که در پلوپونسوس ضرب می‌شده نقش وی را بر روی خود دارد. قدری زودتر مجسمه‌ی عظیم و باشکوه کیمرا در اتروریا ساخته می‌شود که در همین کتاب درباره‌اش مفصل توضیح داده‌ام.

خرسونِسوس، تراکیه، ۳۸۵– ۳۳۵ پ.م

استاتر نقره، ۱۱/۹۱ گرم، سیکیون، پلوپونسوس، حدود ۳۳۵ پ.م

نقش مشهور سکه‌های کوروشی که سر شیر و خورشیدی در بالایش را نشان می‌داد، در دوران پس از داریوش بیشتر به صورت خورشیدی نمایانده می‌شد که بر پشت شیری ایستاده قرار داشت و این علامتی است که تا دوران معاصر نماد ملی ایران محسوب می‌شود. تداوم این نقش هم شگفت‌انگیز است و حتا پس از فروپاشی دولت هخامنشی، سکه‌هایی که در میلتوس ضرب می‌شدند همچنان همین نقش را بر پشت خود تکرار می‌کردند.

میلتوس، حدود ۳۶۰ پ.م

چهار درهمی، میلتوس، ۱۷۵ پ.م

نیم درهمی، ۱/۳۳ گرم، میلتوس، ۳۲۷ پ.م

درهم نقره، ۱٤ میلی‌متر، میلتوس، حدود ۳۵۰ پ.م

درهم نقره، ١٤ میلی‌متر، میلتوس، ۲۵۰–۱۹۰ پ.م

در کنار شیر و خورشید، دومین نماد مهم بر سکه‌های کوروشی –یعنی شیر گاوکش– هم در سکه‌های سرزمینهای گوناگون فراوان دیده می‌شود. دیدیم که در سامریه بیشتر سر شیر به تنهایی و در حالتی تمام‌رخ بازنموده می‌شده است. در مقابل در فنیقیه (در همان نزدیکی) شیر گاوکش را در وضعیت تمام بدن با کیفیتی بالاتر می‌بینیم. جالب آن که سکه‌های مناطق کیمری یا ایلوری‌نشین مثل مقدونیه و ایونیه اغلب از همین طرح فنیقی تقلید کرده و شیر گاوکش را تقریبا با همان طرح نمایش می‌داده‌اند.

سکه‌ی عزبعل، شهربان فنیقیه، ۳۶۵–۳۵۰ پ.م

راست) استاتر با خط آرامی، تارسوس، حدود ٤٠٠ پ.م؛ میان) چهار درهمی مقدونی، حدود ٤٥٠ پ.م؛ چپ) اکانتوس، مقدونیه، حدود ٤٥٠ پ.م

نکته‌ی جالب درباره‌ی این نقش آن است که در همان دوران هخامنشیان به خارج از مرزهای سیاسی پارس مهاجرت کرد و نخستین سکه‌هایی که در جنوب ایتالیا و منطقه‌ی لوکانیا ضرب شده، در واقع همین مضمون را نمایش می‌دهد.

لوکانیا، ولیا، ۳۰۰–۲۸۰ پ.م

دو درهمی، لوکانیا، ولیا، ۳۳٤–۳۰۰ پ.م

دو درهمی، ۲۱/۱۵ میلی‌متر، ۷/۳۸ گرم، لوکانیا، حدود ۳۰۰ پ.م

پس تا اینجای کار دیدیم که یکی از نمادهای ملی ایرانی که با پرداختی هنرمندانه بر سکه‌ها ضرب می‌شده، و ابداع کننده‌اش کوروش بزرگ بوده، نقش شیر و خورشید و شیر گاوکش بوده است. این نماد پس از به قدرت رسیدن داریوش بزرگ با نقش مهم دیگری همراه شد که می‌توان «پارسی»اش نامید.

عصر داریوش بزرگ نوعی بازاندیشی اقتصادی و نوسازی نظام ضرب سکه همراه بود. همزمان با ارتقای فناوری ضرب سکه و خالص‌تر شدن فلز به کار رفته در آن، استانده‌سازی کالاها با پول نیز گسترش یافت. در همین حین مضمونهایی تازه نیز به نقشهای سکه‌ها افزوده شد و این عبارت بود از «پارسی». یعنی نقش جنگاوری پارسی با نیزه و تیر و کمان را بر سکه نقش می‌کردند، که به اشتباه تصویری از شاهنشاه دانسته شده است. در حالی که این نقش در هنر عصر هخامنشی بسیار فراگیر و رایج است و ارتباطی با بازنمایی شاه ندارد.

از عصر داریوش به بعد یکی از مضمونهایی که فراوان بر سکه‌ها نمایان می‌شود، «پارسی» است که در جلوه‌هایی گوناگون مجسم می‌شود. مشهورتر از همه، مردی است تک با کلاه تاج‌وار و جامه‌ی بلند پارسی و ریش بلند که نیزه یا کمانی در دست دارد و در تخت جمشید و نقش رستم همچون نمادی از انسان طراز نوین ایرانی نقش شده است.

شوش؟، حدود ۵۰۰ پ.م

لودیه، ۴۸۵–۴۲۰ پ.م

دریک، ۵۰۵–۴۸۰ پ.م

درهم، حدود ۵۰۰ پ.م

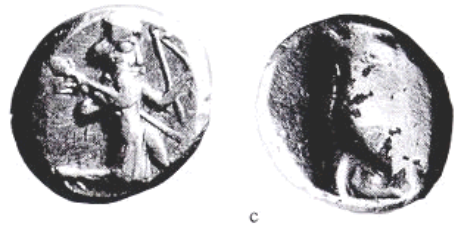
سکه‌های داریوش بزرگ، ۵۲۰–۵۰۵ پ.م

نقش پارسی بر سکه‌ها به چند شکل بازنموده می‌شده است. مشهورتر از همه همان پارسی جنگاوری است که به تنهایی با نیزه‌ای در دستی و کمانی در دست دیگر دیده می‌شود. نقش پیچیده‌تر، که بر پشت سکه‌های فنیقی از دوران داریوش به بعد دیده می‌شود، پارسی را در حالتی نشان می‌دهد که سر دیوی را در دست گرفته و در حال نبرد با اوست. این همتای نقش مشهور تخت جمشید است که تصویری مشابه را نشان می‌دهد، و به خطا به شاهنشاه منسوب شده است. در حالی که از سویی تصویر اساطیری است و قاعدتا انسانی واقعی را نمایش نمی‌دهد، و از سوی دیگر پهلوان هیولاکش همیشه کلاه پارسی کوتاه بر سر دارد و هرگز تاج شاهانه بر سرش دیده نمی‌شود. یعنی روشن است که در اینجا با نقش «پارسی» در معنای عام کلمه

سر و کار داریم و نه فلان شاه که سازنده‌ی بنا بوده است. بر لولها و آوندها و جاهای دیگر هم این نقش پارسی هیولاکش بارها تکرار می‌شود و استقلال مضمون از شخصیتی خاص یا رخدادی ویژه را نشان می‌دهد.

الف. سیگلوی نقره با نقش پارسی کماندار، وزن ۵/۳ گرم.

ب. دریک زرین با نقش پارسی کمانگیر، وزن ۸/۲٤ گرم.



پ. دریک زرین با نقش پارسی نیزه‌دار و کماندار، وزن ۸/۳۷ گرم.

ت. دریک زرین با نقش پارسی نشسته‌ی کماندار، وزن ۸/۳۳ گرم.

بر سکه‌های فنیقی از دوران داریوش نقشی از این جنس را می‌بینیم و بر روی دیگر سکه اغلب نقش کشتی‌ای دیده می‌شود که علامت بندرگاه‌های پررونق فنیقیه بوده است. آخرین سکه‌ها از این دست در دوران مازه شهربان بابل ضرب شده‌اند که چند دهه پیش از هجوم اسکندر بر فنیقیه نیز حاکم بوده است.

سکه‌ی مازَه، شهربان کیلیکیه، ۳۵۰–۳٤۰ پ.م

سکه‌ی مازه، شهربان فنیقیه، حدود ۳٤۰ پ.م

صیدا، فنیقیه، ۵۲۰–۵۱۰ پ.م

بازنمایی دیگری که از پارسی داریم، او را نشسته بر اورنگی یا لمیده بر تختی نشان می‌دهد. این جلوه‌ی پارسی اغلب به شهربانان و مقامهای سیاسی مربوط می‌شده و خدایان را نیز گاه به همین ترتیب نشان می‌داده‌اند. یعنی این شکل از تصویر کردن پارسی در افقی سیاسی و مذهبی معنا داشته است. در اینجا هم پارسی را می‌بینیم که بر تختی شبیه به اورنگ داریوش بزرگ نشسته است، و تنی عضلانی و ریشی بلند دارد. این اورنگ از دوران پیشاهخامنشی و در آثار ایلامی و میانرودانی و به ویژه در هنر درباری آشوری علامت اقتدار سلطنتی بوده و خدایان و به ندرت شاهان بر آن بازنموده می‌شده‌اند. در دوران هخامنشی نه تنها شاه،

که نمایندگان او یعنی شهربان‌ها هم چنین نموده می‌شوند و شکل اورنگ وضعیتی استانده و یک‌ریخت پیدا می‌کند.

بر سکه‌ها در بسیاری از موارد نقش پارسی نشسته بر اورنگی را می‌بینیم که ممکن است شهربانی یا ایزدی را نشان دهد. جالب آن که در این نقشها پارسی اغلب نیمه برهنه است و ردایی بلند را دور بدنش پیچیده، بی آن که سینه و بالاتنه‌اش را کامل بپوشاند. این شیوه از نمایش بدن امروز یونانی قلمداد می‌شود، اما این برداشتی سطحی و نادرست است. چون در دنیای قدیم اغلب کاهنان به این شکل بازنموده می‌شده‌اند و مهمترین و قدیمی‌ترین آثاری هم که در این زمینه به جا مانده ربطی به یونان و ایونیه ندارند، بلکه در کیلیکیه و کاپادوکیه و بابل و فنیقیه پدید آمده‌اند، که اتفاقا یونانی‌نشین نیستند. آثار مربوط به قوم یونانی قدری دیرتر و در مراکز دولتی هخامنشی نخست این سبک را اتخاذ می‌کنند و در قلمرو شبه جزیره‌ی یونان و ماگنا گرایکیا در نیمه‌ی دوم عصر هخامنشی و به ویژه پس از فروپاشی این دولت است که چنین نقش‌مایه‌ای رواج می‌یابد.

سکه‌ی فرناباز،
شهربان کیلیکیه، ۳۷۵ پ.م

پیوند میان این نقش و پارسی را از آنجا می‌توان دریافت که اغلب با نمادهای ملی دیگر و به ویژه شیر همراه است. بر سکه‌های فراوانی که اغلب در ایران غربی (بابل و آشورستان و آناتولی) ضرب شده‌اند، در بسیاری از موارد در یک سمت مرد نشسته بر اورنگ و بر سوی دیگر شیر را می‌بینیم. در اغلب این سکه‌ها

مرد اورنگ‌نشین ایزدی است و چنین می‌نماید که سکه ایزدی محلی را در یک رو و ایزدی ملی (هورمزد – مهر) را در سوی دیگر نمایش می‌داده است.

سکه‌ی مازه، آخرین شهربان هخامنشی بابل، حدود ۳۳۰ پ.م

سکه‌ی مازَه، شهربان کیلیکیه، تارسوس، ۳۶۱–۳۳٤ پ.م

چهار درهمی نقره، ۲۳ در ٤ میلی‌متر، ۱۷ گرم، بابل، ٤۱۱ پ.م

استاتر نقره مازه شهربان کیلیکیه، ۱۰/۷٤ گرم، تارسوس، ۳۶۱–۳۳٤ پ.م

نکته‌ی جالب درباره‌ی این سکه‌ها آن است که گوشه‌ای از تاریخ دین قدیم ایرانیان بر اساس نقش‌مایه‌شان آشکار می‌شود. چنین می‌نماید که دست کم در اواخر دوران هخامنشی نوعی برابرسازی میان اهورامزدا و مهر انجام شده باشد. این را از آنجا در می‌یابیم که نماد شیر که پیش و پس از آن همیشه علامت

مهر بوده، گویی به علامتی برای اهورامزدا تبدیل می‌شود. بر سکه‌های مازَه شهربان بابل شاهدی بر این سخن می‌یابیم. مازه در زمان حمله‌ی اسکندر به ایران بر این شهر حکم می‌راند و بعد از غلبه‌ی مقدونیان نیز در سمت خود ابقا شد.

سکه‌ی مازه شهربان بابل، با متن مزدای و بعل ترز، حدود ۳۰۰ پ.م

بر روی سکه‌های مازه نقش پارسی نشسته بر اورنگ نقش بسته، و جالب آن است که در کنارش به خط آرامی نوشته شده «بعل ترز» בעלתרז یعنی «خدای تارسوس»، و این همان بعل- مردوک است که خدای مهم بابل و آسورستان بوده است. جالب آن که پشت سکه نقش شیر را می‌بینیم که پشتش نوشته شده «مزدای» מזדי و روشن است که در اینجا هم مثل روی دیگر سکه اسم ایزدی را کنار نقش‌اش نوشته‌اند. اگر اینجا «اهورا» نوشته شده بود، می‌شد فرض کرد که با «اهوره میثره» سر و کار داریم، اما لقب مزدا کاملا بیانگر است و روشن است که شیر را نماد اهورامزدا می‌دانسته‌اند. به ویژه که در منابع بابلی و فنیقی اهورامزدا از سویی با بعل تارسوس و از سوی دیگر با مردوک همتا انگاشته می‌شده است. یعنی جلوه‌ی دیگری از نقش ایزدی که روی سکه را پوشانده و خدایی محلی بوده، در بافتی ملی در پشت سکه هم نمایانده شده است.

در این حالت این حدس به ذهن متبادر می‌شود که شاید خورشید و شیر علامت اتحاد میترا و اهورامزدا باشند، بدان شکلی که در کتیبه‌ی اردشیر اول هخامنشی می‌بینیم. یک نکته‌ی جالب توجه دیگر هم این که نقش شیر و خورشید در این شکل تازه که شیری را تمام قد نمایش دهد و خورشید را مانند خورشیدی بر پشت‌اش بگذارند، از دوران اردشیر به بعد در سکه‌ها نمایان می‌شود. در سکه‌های ضرب شده در بابل حتا در غیاب خورشید و زمانی که شیر گاوکش را نمایش می‌داده‌اند هم عبارت «مزدای» را بر پشت شیر حک می‌کردند، و این نشان می‌دهد که احتمالا از دوران اردشیر به بعد گرایشی وجود داشته برای وحدت و یکی انگاشتن میان این دو خدا.

در کنار این دو شکل اصلی از پارسی، یعنی الگوی شهربان–خدا که بر اورنگ نشسته و الگوی جنگاور مسلح، یک قالب سومی هم در کار است که اغلب نادیده انگاشته شده است. این الگو برای نخستین بار در میانه‌ی دوران هخامنشی و در آناتولی ضرب می‌شوند و مرسوم است که به شکلی ساده‌انگارانه آنان را با افسانه‌ی آمازون‌ها در روایتهای یونانی مربوط سازند.

در روایتهای یونانی قبایل ایرانی به خاطر این که مردانی سوارکار و زنانی جنگاور داشتند با شگفتی و اعجاب نگریسته می‌شدند و به ویژه سکاها که تماسی مستقیم و دیرپا با جمعیت یونانی آناتولی و بالکان داشتند، به پیدایش دو رده از موجودات اساطیری دامن زده‌اند. یکی از آنها نیم‌اسپ (به یونانی: کِنتاوروس) است که نیمی مرد و نیمی اسب است و موجودی است خردمند و جنگاور و در عین حال خطرناک.

دیگری آمازون است و آن قبیله‌ایست از زنان جنگاور که بنا به افسانه‌ها دور از مردان زندگی می‌کند و برای این که بتواند خوب کمانگیری کنند، پستان راست خود را در کودکی می‌بُرند. این دو موجود احتمالا انعکاسی از مردان سوارکار و زنان کمانگیر سکایی–کیمری در چشم یونانیان بوده‌اند. دلیل این سیمای

غیرعادی‌شان هم آن است که یونانیان در قرن هشتم تا ششم پ.م که این روایتها را ابداع می‌کردند، هنوز سوارکاری نیاموخته بودند و زنان‌شان هم هرگز در جهان باستان جنگیدن و کمانگیری نیاموختند.

بر مبنای این روایتها، فرض کرده‌اند که سکه‌های ضرب شده در کیلیکیه زنان آمازون را نشان می‌دهد. برای ارزیابی این تفسیر باید نخست به نمونه‌های موجود بنگریم. بحث بر سر سکه‌های استاتر نقره‌ایست که در نیمه‌ی دوم قرن پنجم پ.م (به ویژه در فاصله‌ی ٤٤٠–٤١٠ پ.م) در کیلیکیه ضرب می‌شده‌اند. اغلب این سکه‌ها ۲۲ میلی‌متر قطر و ۱۰/۷ گرم وزن دارند، و بر رویشان نقش زنی کمانگیر با بالاتنه و سینه‌ی برهنه دیده می‌شود که پشت سرش کلاهخودی یونانی یا چهره‌ی تمام رخ مردی ریشو نمایان است و زیر پایش برگ عشقه دیده می‌شود. حضور این برگ جای توجه دارد چون شکل دل است و بعدتر به همین خاطر در متون عرفانی دوران اسلامی نماد مهر و عشق شمرده شده است. در حدی که کلمه‌ی عشق را از نام سامی این گیاه «عَشَقه» مشتق شمرده‌اند.

پشت سکه نقش خوشه‌ی انگور را می‌بینیم و متنی که با خط یونانی نوشته « سولِئون» (ΣΟΛΕΩΝ)، که یعنی «مربوط به (شهر) سولوی». جالب آن که در کنار خوشه‌ی انگور یک مگس بزرگ یا گاه برگهای غار دیده می‌شوند. شهر سولوی در کیلیکیه قرار داشته و قاعدتا مرکز ضرب این سکه‌ها بوده است. هرودوت و منابع یونانی دیگر گزارش کرده‌اند که این شهر به خاطر صادرات شراب انگوری‌اش شهرت داشته است. این سکه‌ها از میانه‌ی عصر هخامنشی تا چند دهه پس از فروپاشی این دولت ضرب می‌شده‌اند.

برای ارزیابی تفسیر مرسوم درباره‌ی نقش رویشان، باید به سه نکته توجه کرد. نخست آن که الفبای یونانی و متن نوشته شده روی سکه، بر خلاف تصور زمان‌پریشانه‌ی نویسندگان امروزی، در آن دوران به قومیت یونانی منحصر نبوده است. خطی که امروز ما یونانی می‌نامیم، یکی از مشتقهای خط فنیقی است که در دوران هخامنشی استفاده از آن رواج یافت و در سراسر استانهای غربی ایران – و بعد از حمله‌ی اسکندر، در استانهای شرقی هم– مردمان با آن متنهای خود را به زبانهای گوناگون می‌نوشته‌اند. در دوران هخامنشی متنهایی به زبان یونانی، کاریایی و مقدونی به این خط داریم. سرمشق اصلی و خط مادر آن یعنی فنیقی و خط خواهری‌اش که لاتین امروزین باشد هم در همان دوران برای نوشتن زبانهایی یکسره سامی (فنیقی و اتروسکی) به کار گرفته می‌شده‌اند.

خط رسمی دیوانی دولت هخامنشی هم از دوران اردشیر اول به بعد آرامی سلطنتی بوده که مشتقی از همان خط فنیقی و خویشاوند نزدیک یونانی امروزین بوده است. بنابراین کاربرد این خط به خودی خود نشانگر قومیت نیست. چه مردم کاریه و کاپادوکیه و کیلیکیه و بعدتر بلخ که هیچ یک یونانی نبودند، با این خطر زبان خود را می‌نوشته‌اند.

دومین نکته آن که این سکه‌ها چنان که بر پشتشان می‌خوانیم، در شهری به اسم «سولوی» ضرب شده که در جنوب شرقی آناتولی و کرانه‌ی دریای مدیترانه قرار دارد. این شهر تاریخی بسیار دیرینه داشته و از

مراکز قلمرو باستانی کیزوواتنا بوده که یکی از امیرنشین‌های محلی تشکیل دهنده‌ی دولت هیتی بوده است. مردمش هم یونانی نبوده‌اند و به قوم لوویایی تعلق داشته‌اند. لوویایی‌ها خویشاوند نزدیک هیتی‌ها بوده و بنابراین به نخستین موج مهاجرت آریایی‌ها تعلق داشته‌اند. وقتی کوروش بزرگ برخاست، مردم سولوی به سرعت با او متحد شدند و بخش عمده‌ی پیروزی‌های پارسیان در آناتولی و بالکان در دوران کوروش با یاری مردم سولوی و لوویایی‌ها ممکن شد.[٥٤] مردم این منطقه به شدت به پارسیان وفادار بودند. طوری که وقتی اسکندر پس از مقاومتی سخت آنجا را گشود، به خاطر همین جبهه‌گیری‌شان مبلغ هنگفت دویست تالان از آنها باج گرفت و در شهرشان کشتار و ویرانی بسیار کرد.[٥٥]

بنابراین وقتی قصد تفسیر معنای نقش این سکه‌ها را داریم، باید توجه داشته باشیم که این مردم اصولا ارتباطی با یونانی‌هایی که داستان آمازون‌ها را روایت می‌کردند، نداشته‌اند. این مردم از قرنها پیش و از عصر هیتی‌ها اسب را می‌شناخته‌اند و با سکاها و قبایل ایرانی هم ارتباطی نزدیک داشته‌اند. بنابراین اصولا فرض حضور مفهوم آمازون در جامعه‌شان جای چون و چرا دارد و در غیاب شواهدی دیگر، پذیرفتنی نیست.

اما نقشی که بر سکه‌ها دیده می‌شود، کاملا گویاست و ارتباطی با آمازونهای افسانه‌ای ندارد. تصویر روی سکه دو قالب دارد و نه یکی، و چنین می‌نماید که هم زن و هم مرد را نشان دهد. در یکی زنی با گیسوان بافته و کلاه نوک تیز را می‌بینیم که از پهلو نشان داده شده و پستانش نمایان است. در دیگری احتمالا مردی را می‌بینیم که مویی کوتاه و بدنی عضلانی دارد. هردو بالاتنه‌ای برهنه دارند و کمانی را در دست گرفته‌اند. ترکش کمان و تجهیزات و لباسهایشان، به ویژه شلواری که انگار زیر ردا و دامن خود پوشیده‌اند،

54 هرودوت، کتاب پنجم، بند ۱۱۸؛ کتاب ششم، بندهای ٤٣ و ۹۵.

55 Arrian, The Anabasis of Alexander, Book II, Chapter V.

نشان می‌دهد که به قبایل ایرانی تعلق دارند. ممکن این نقش به سکاها مربوط باشد، اما قلمرو نفوذ این قوم در مناطق شمالی‌تر بوده است. در همان منطقه‌ی کیلیکیه قوم ایرانی کاپادوکی مستقر بوده و بقایای کیمری‌ها نیز همچنان باقی بوده‌اند. در ضمن در دوران هخامنشی یک جریان جمعیتی از ایران غربی به جنوب آناتولی را هم می‌بینیم که ممکن است این نقش به آنها هم مربوط شود. به هر صورت بر سکه مرد و زنی کمانگیر آشکارا نمایان‌اند. هرچند این نقش به آن منطقه و قومیتی خاص تعلق نداشته و کمانگیری ایرانی را به طور عام نمایش می‌داده است. شاهدی که غیرقومیتی بودن این علامت را نشان می‌دهد، سکه‌های ضرب شده در سامریه در قلمرو آسورستان است که قدری دیرتر از سکه‌های کیلیکیه ضرب شده و تقریبا همان نقش را نشان می‌دهد. با این تفاوت که این بار کمانگیر بر تختی نشسته است و انگار ترکیبی از نقش او و شهربان- خدای نشسته بر اورنگ را می‌بینیم.

سامریه، ۳۷۵-۳۳۳ پ.م

اما نکته‌ی مهم در این تصویر، کمانی است که محور نقش‌مایه قرار گرفته است. مشابه این کمان را در نقشهای رسمی هخامنشی فراوان می‌بینیم. آنچه اغلب نادیده انگاشته شده آن است که در این آثار برای نخستین بار نقش کمان دو خم را می‌بینیم. کمان دو خم از دو – و نه یک- تکه چوب خمیده ساخته می‌شده و به همین خاطر کمان مرکب هم نامیده می‌شود. این سلاح بسیار نیرومندتر از کمان یک خم است و ابداعی

ویژه‌ی ایرانیان است. احتمالا قبایل سکا برای نخستین بار آن را ابداع کردند و در نقش‌مایه‌های سکایی تنها همین نوع کمان بازنموده می‌شود. با این حال در دوران هخامنشی سلاح سازمانی پارسیان همین نوع کمان بوده و اهمیتش در آن است که تیر را با شدتی بسیار بیشتر از کمان یک خم و تا فاصله‌ای بسیار دورتر پرتاب می‌کند. یعنی در عصر هخامنشی یکی از سلاح‌های نوساخته‌ی مهیبی بوده که برتری نظامی پیوسته‌ی پارسیان بر دشمنان‌شان را تضمین می‌کرده است.

در دیوارنگاره‌های سلطنتی هخامنشیان کمان معمولا جایگاهی فرعی دارد. سربازان پارسی معمولا کمان را به دوش انداخته و ترکش را به پهلو آویخته‌اند و به ندرت در وضعیت کمانگیری بازنموده می‌شوند. با این حال بر سکه‌های دریک نقشی کمابیش مشابه را می‌بینیم، ولی این به پارسی جنگاوری مربوط می‌شود که اغلب نیزه‌ای هم همراه کمان در دست دارد. در همان دوران نقشی مشابه در هنر سکاها زیاد تکرار می‌شود و آن جنگاوری است که دارد کمانش را زه می‌کند. این را هم پیشتر در نوشتاری شرح داده‌ام که گویا در ایران باستان نیزه نماد دین زرتشتی و کمان نشانه‌ی آیین مهر بوده باشد.

نکته‌ی بسیار مهم درباره‌ی این نقش آن است که تقریبا همان به صورت نماد رسمی سکه‌های اشکانی بعدتر بر اسناد تاریخی ظاهر می‌شود و برای مدت پنج قرن شکلی ساده شده از همین کمانگیر زانو زده بر پشت سکه‌های پارتی دیده می‌شود. پس آشکار است که این نماد دست کم در دوران اشکانی علامتی ملی بوده و انگاره‌ی جنگاوران ایرانی را نشان می‌داده است. با توجه به این که کهنترین نمونه‌های این نماد در کیلیکیه یافت شده، شهربانان هخامنشی این منطقه با چند صد کیلومتر فاصله و دو قرن وقفه از خاندان اشکانی جدا می‌شوند و بسیار بعید است ارتباطی سیاسی میان‌شان وجود داشته باشد.

آشکار است که این علامت از ابتدای کار نمادی برای جنگاوران ایرانی بوده، و بعدتر توسط اشکانیان همچون نمادی ملی به کار گرفته شده است. تفاوت این مرد و زن کمانگیر با جنگاوران پارسی و شهربانان

نشسته بر اورنگ احتمالا در این بوده که وابستگانی به اقوام کوچگرد ایرانی (احتمالا سکاها) را نشان می‌داده است و به این ترتیب پیوند فرضی‌اش با داستان آمازون‌های یونانی هم تا حدودی روشن می‌شود. اشکانیان که خود با سکاها خویشاوند بوده‌اند، و قبیله‌شان بخشی از نیروهای استان سکائیه‌ی هخامنشی محسوب می‌شده، این نماد را که پیشاپیش وجود داشته و هویت‌بخش بوده برگرفته و بر سکه‌هایشان تکثیر کرده‌اند.

سکه‌ی ارشک اول، ۲۴۷ پ.م

سکه‌ی بلاش ششم، ۲۱۰ میلادی

چهار درهمی مهرداد دوم، ۱۱۰ پ.م

سکه‌ی پاکور اول، ۳۸ پ.م

پس جمع‌بندی بحثمان تا اینجا چنین شد که عناصر اصلی هنر ملی که بر سکه‌های هخامنشی بازنموده می‌شدند، عبارتند از نقش شیر (اغلب با خورشید یا در نبرد با گاو) و نقش جنگاور ایرانی که این دومی سه الگوی جنگاور پارسی، کمانگیر سکایی و شهربان اورنگ‌نشین را پوشش می‌داده است. جدای از این عناصر

ملی، چندین نقش‌مایه‌ی تکرار شونده‌ی دیگر هم بر سکه‌ها می‌بینیم که نشانگر سبکهای هنر محلی هستند و در ضمن پیوند نقش‌مایه‌های محلی و قومی با نمادهای فراگیر و ملی را هم نشان می‌دهند.

درباره‌ی مضمون‌های محلی که بر سکه‌های هخامنشی ضرب می‌شده‌اند، بسیار می‌توان بحث کرد. در اینجا تنها به برخی از آنها که با نقش‌مایه‌های هنر ملی ارتباط برقرار می‌کنند تاکید می‌کنم و به عنوان نمونه تنها تنوع محلی یک مضمون یعنی «انسان» را موضوع بررسی قرار می‌دهم. چنان که گفتیم، یکی از ویژگی‌های مهم گفتمان نوظهوری که با به قدرت رسیدن هخامنشیان فراگیر شد، توجه به انسان در معنای عام کلمه بود. این ماجرا که از نگرش انسان‌مدارانه‌ی زرتشتی و من‌محوری نهادینه در سیاست ایرانشهری ناشی می‌شد، در هنر به صورت بازنمایی انسان در شکل‌های قومی و بومی گوناگون انعکاس پیدا کرد. بر سکه‌ها هم چنین الگویی را می‌بینیم و در کنار تصویر منِ آرمانی یعنی پارسی که جلوه‌هایش را بررسی کردیم، طیفی وسیع از من‌های دیگر را می‌بینیم که ممکن است شهربانی پارسی، امیری محلی، شخصیتی اساطیری یا عضوی عام از قومیتی را نمایش دهد.

تاراس، تارنتوم، سیسیل، ۳۳٤–۳۳۲ پ.م

کالابریا، تارنتوم، ٤٥٠–٤٤٠ پ.م

در میان آنهایی که مضمونی اساطیری دارند. برخی‌شان که دیرآیندتر هستند و خارج از قلمرو سیاسی هخامنشیان ضرب شده‌اند جای توجه دارند. رده‌ای از این سکه‌ها که در منطقه‌ی آپولیا در جنوب ایتالیا ضرب شده‌اند، نقش مردی دلفین سوار را نشان می‌دهند. این طرح احتمالا به داستان آریون مربوط می‌شود که هرودوت آن را در تواریخ‌اش آورده[۵۶] و سنت اگوستین در «شهر خدا» آن را همچون نمونه‌ای از اسطوره‌های دروغین باستانی مثال زده است.[۵۷] بر مبنای این داستان آریون خنیاگری از مردم مِثومنا[۵۸] بود که از کشتی به دریا افکنده شد و دلفینی که صدای چنگ زدن‌اش را شنیده بود او را بر دوش گرفت و به خشکی رساند.

نمونه‌های دیگری از طرحهای انسانی از این دست را هم داریم که ترکیبی خلاقانه با نقش‌مایه‌های ملی پارسی را نشان می‌دهند، اما ساختاری ویژه دارند و بنابراین به سنتی محلی باز می‌گردند. یک نمونه‌ی چشمگیر از آن سکه‌ی تیری‌باز شهردار منطقه‌ی ایسوس در کیلیکیه است که بر سکه‌اش نقشی از پارسی را نمایش داده که با طرح فروهر اهورامزدا ترکیب شده است. پارسی چهره و اندامی مشخص دارد و کلاه مهری به سر گذاشته، و به خاطر برهنه بودن بالاتنه‌اش با نقشهای دیگری که از پارسیان خوش‌جامه و پوشیده می‌شناسیم، به کلی متفاوت است.

سکه‌ی تیری‌باز، شهردار ایسوس، کیلیکیه، ۳۸۸–۳۸۰ پ.م

56 هرودوت، کتاب اول، بند ۲۳–۲٤.

57 آگوستین قدیس، ۱۳۹۳: ٤٥.

58 Methymna

آبدرا، ۳۸۰ پ.م　　سکه‌ی داتامه، شهربان کیلیکیه، ۳۶۹–۳۶۲ پ.م

بر بسیاری از سکه‌ها همان نقش شهربان–خدا تکرار شده، و اینها اغلب نقشهایی اساطیری را هم بر خود دارند. به عنوان مثال سکه‌ی آبدرا نقش سیمرغ و سکه‌ی داتامه شهربان کیلیکیه که در تارسوس ضرب شده صحنه‌ی رویارویی پهلوانی با شهربان–خدایی را نشان می‌دهد و جالب است که انگار در میان این دو عودسوزی پارسی قرار دارد، کمابیش شبیه به همان که در نقش دیدار فرناکه و داریوش بزرگ در تخت جمشید می‌بینیم.

نمونه‌هایی دیگر از طرح بدن انسان را هم داریم که به صورت مردی نیزه‌انداز بازنموده شده است. چنان که گفتیم، نیزه سلاح سازمانی هخامنشیان بوده و اغلب آن است که در دست مرد پارسی به صورت سلاح آخته دیده می‌شود. این را هم باید در نظر داشت که نامهای مربوط به نیزه‌اندازی در میان ایرانیان رواجی فراوان داشته، که واپسین شاه ماد «ارشته‌ویکه» مشهورترین نمونه‌اش است، که اسمش به معنای نیزه‌انداز است. مقام نیزه‌داری شاه (اَرشتَه‌بارَه) هم در دربار هخامنشی موقعیتی بالا بوده و تقریبا با سپهسالاری کل ارتش برابر بوده است. چنان که داریوش بزرگ خود زمانی نیزه‌دار کمبوجیه بوده است.

بیشتر سکه‌های نیزه‌انداز در استانهای شمال غربی شاهنشاهی ضرب شده‌اند. یکی از این سکه‌ها که در اواخر قرن پنجم پ.م در آنتالیای امروزین در آناتولی ضرب می‌شده، از این نظر جای توجه دارد که بر

روی دیگر سکه دو مرد را نشان می‌دهد که کمربند هم را گرفته‌اند و انگار مشغول کشتی گرفتن هستند. در آن سوی سکه که نیزه‌انداز را می‌بینیم، نمادی در روبرویش حک شده که سه پای متصل به هم را نشان می‌دهد.

راست: استاتر، ۲۲ میلی‌متر، ۱۰/۸٤ گرم، آسپِدوس- آنتالیا، آناتولی، ٤۲۰-٤۱۰ پ.م

چپ: استاتر، ۱۸ میلی‌متر، ۵/٦۸ گرم، پوسیدونیا، جنوب ایتالیا، ٤۸۰-٤۰۰ پ.م

گاه بر سکه‌ها نیزه‌اندازی برهنه را می‌بینیم که کلاهخود پره‌دار آشوری بر سر دارد. امروز در فرهنگ عوام و گاه خواص این کلاهخودها را یونانی می‌دانند، که خطاست. نخستین نمونه‌ها از این نوع کلاه را در اسناد میانرودان می‌بینیم و این یکی از دو نوع کلاهخود رسمی ارتشیان آشوری بوده است. بعدتر در دوران هخامنشی اقوامی متنوع آن را بر سر می‌گذارند. چنان که شهربانان پارسی آناتولی که هیچ ربطی به یونانیان ندارند هم اغلب با آن بازنموده شده‌اند. وامگیری یونانیان از این طرح کلاهخود هم به عصر هخامنشی مربوط می‌شود و احتمالا با واسطه‌ی ایشان به رومیان منتقل می‌شود.

کوزیکوس، آناتولی، ۵۲۰–۴۷۵ پ.م

فرناباز، شهربان فریگیه و هلسپونت، حدود ۴۳۵ پ.م

چنان که بر سکه‌ی فرناباز شهربان فریگیه نمایان است، بسیاری از سکه‌ها، به جای نمایش کل بدن، تنها سر فرد را نشان می‌داده‌اند. این سر ممکن بوده با کیفیتی خوب (مثل سر هراکلس با کلاه شیرسان) یا کیفیتی پایین و شکلی انتزاعی (مثل سکه‌ی یهودیه) بازنموده شود. بر پشت بسیاری از این سکه‌ها پیکر مردی ایستاده را می‌بینیم که معمولا نماد ایزدی محلی است.

یهودیه، حدود ۳۵۰ پ.م

سکه‌ی الکتروم ایونی، فوکایا، ۲/۵۵ گرم، دوران اردشیر اول

کوزیکوس، موسیا، آناتولی، حدود ٤٠٠ پ.م

سامریه، ۳۷۰–۳۳۳ پ.م

سکه‌ی موسولوس، شهربان کاریه، ۳۷۷–۳۵۳ پ.م

سکه‌ی عبد عشتاروت اول، شهردار صیدا، فنیقیه، ۳٦٥–۳۵۲ پ.م

آراد، فنیقیه، ۳۵۰–۳۳۰ پ.م

در میان این نقشهای ایزدی به ویژه آنهایی که بِس مصری را نشان می‌دهند، جالب توجه هستند. چون به شکلی از تداخل فرهنگی مصر و ایران گواهی می‌دهند که نمونه‌های اندکی از این دست دارد. ایزدی که منابع یونانی و آرامی «بِس» می‌نامند در شکل اصلی مصری‌اش «بیسو» خوانده می‌شده و در اصل ایزدی

آفریقایی بوده که در دوران فرعونهای پادشاهی میانه از سومالی یا سودان به دره‌ی نیل وارد می‌شود. بس در عصر پیشاهخامنشی موجود مهمی نبوده و به ندرت در هنر مصری بازنموده می‌شود. طرحش هم به این خاطر که تمام رخ و برهنه نمایانده می‌شده، در هنر مصری ممتاز و ویژه است. او را اغلب در حالت حمله با سلاحی آخته نشان می‌دادند و به همین خاطر همچون طلسمی محافظ برای افراد یا خانه‌ها عمل می‌کرده است.

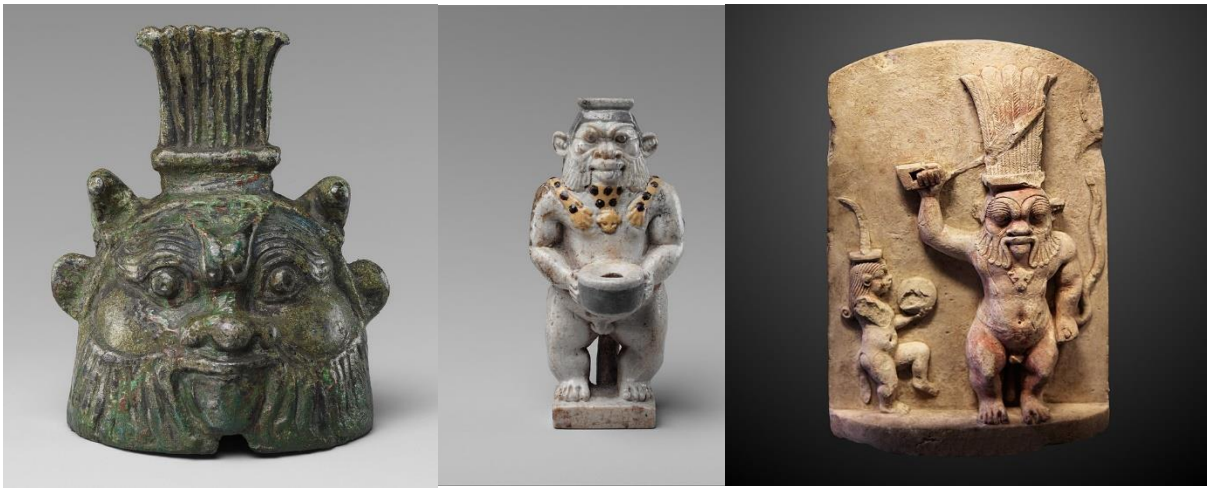
بخش عمده‌ی بازنمایی‌های هنری که از بس در دست داریم، به دوران هخامنشی مربوط می‌شود. با مرور نقشهای بس روشن می‌شود که مقطع ورود سپاهیان کمبوجیه به مصر تا دوران حکومت داریوش بزرگ (دهه‌ی ۵۲۰ پ.م) این ایزد نوعی جهش غیرعادی در محبوبیت را تجربه کرده است. یعنی بس بدان شکلی که می‌شناسیم در اصل سه‌رگه است و به این تفسیر ایرانی از ایزدی آفریقایی مربوط می‌شود که در فرهنگ مصری جایگیر شده بود.

راست: پیکره‌ی برنزی، ۸ در ۳/۵ در ۲/۲ سانتی‌متر، احتمالا ایلامی، عصر کمبوجیه، حدود ۵۲۵ پ.م

میان: طلسم مصری، ۳/۷ سانتی‌متر، سفال لعابدار، دوران پادشاهی نو، ۱۰۷۰–۷۱۲ پ.م

چپ: طلسم قبرسی، ۱۷ در ۸/۳ در ۷ سانتی‌متر، سنگ آهک، دوران کمبوجیه–داریوش، اواخر قرن ششم پ.م

در دوران هخامنشی بس در نگاره‌ها با جفتش به اسم بِسِت همراه شد و او را نمادی برای ستیز با بدی و پشتیبانی از نیکی قلمداد کردند. یعنی این ایزد فروپایه‌ی مصری همچون نوعی فرشته‌ی نگهبان زرتشتی بازتعریف شد. در هنر هخامنشی نقش بیسو/ بس بسامدی چشمگیر دارد که در میان عناصر تصویری وامگیری شده از مصر کم نظیر است. به خصوص که اغلب برهنه و با نره‌ی بزرگ بازنموده می‌شده است و این در هنر هخامنشیان نظیر دیگری ندارد. بس در عصر پارسیان در منطقه‌ی آسورستان و آناتولی و همچنین در میان مردم گرداگرد دریای مدیترانه شهرت و محبوبیتی پیدا می‌کند و بازنمایی‌هایی فراوان از آن در دست داریم. ورود بس به خزانه‌ی تصویری مناطق گرداگرد مدیترانه تقریبا با پیوستن‌شان به قلمرو سیاسی هخامنشیان همزمان است و آشکارا این ایزد همراه با ارتشهای شاهنشاهی به این سرزمینها سفر می‌کرده است.



راست: دیوارنگاره از سنگ آهک، ۳۱/۷ در ۲۲/۵ سانتی‌متر، قرن پنجم پ.م

میان: ظرف آرایشی از سفال لعابدار، ۹/۲ در ٤/٤ سانتی‌متر، ٥٢٥–٤٠٤ پ.م

چپ: زنگ مسی، ٦/٣ در ٤/٣ سانتی‌متر، حدود ٣٥٠ پ.م

بر سکه‌های هخامنشی ردپایی نمایان از پیوند میان بس و سیاست هخامنشیان را می‌بینیم. مثلا سکه‌ای از سامریه داریم که بر یک روی آن پارسی کماندار و در سوی دیگرش تمام تنه‌ی بس دیده می‌شود. یا بر سکه‌ی کیلیکیه از قرن چهارم پ.م یک طرف سر شهربان و روی دیگرش سر بِس حک شده است.

سامریه، ۳۷۰–۳۳۳ پ.م

کیلیکیه، ۴۰۰–۳۵۰ پ.م

سکه‌هایی که سر انسان را نمایش می‌دهند، نقشهای اساطیری دیگری را هم در روی دیگر خود می‌گنجانند. یکی از محبوبترین این نقشها اسب بالدار است که پیشتر مسیر تحولش را در جامها مرور کردیم. اسب بالدار به ویژه در منطقه‌ی فنیقیه و آسورستان اغلب با دمی شبیه به ماهی نمایش داده می‌شده و گویی یکی از نمادهای شهرهای این منطقه بوده باشد. جالب آن که سکه‌هایی تقریبا با همین مضمون در اواخر دوران هخامنشی در سیسیل هم ضرب می‌شده که خارج از مرزهای سیاسی دولت هخامنشی قرار داشته است. در آناتولی هم سکه‌هایی با مضمون جانوران تخیلی بالدار داریم که اغلب شیردال– سیمرغ را نمایش می‌دهند.

صور، حدود ۳۵۰ پ.م

دیونوسوس اول، سیراکوز، سیسیل، ۴۰۵–۳۶۷ پ.م

کوزیکوس، آناتولی، حدود ۳۵۰ پ.م

سکه‌ی اروند، شهربان موسیا، آناتولی، ۳۵۵ پ.م

سکه کیمری، پانتی‌کاپایون، ۳۴۰–۳۲۵ پ.م

استاتر الکتروم، کوزیکوس، قرن چهارم پ.م

سکه کوزیکوس، دوران اردشیر اول

گذشته از این جانوران اساطیری و خدایان جانورسانی مثل بس، بر برخی از سکه‌ها نقشهایی از جانورانی طبیعی دیده می‌شود. چنین می‌نماید که این جانوران نمادی برای شهرها و مناطق قومی متفاوت باشند. مثلا یکی از جانوران محبوب در این میان اسب است که اهمیت و دلالت هویتی‌اش را پیشتر در هنر ملی پارسی مرور کردیم. نکته‌ی جالب آن است که یکی از اقوامی که نقش اسب را با شور و اشتیاق زیادی وامگیری کردند و مدام بر سکه‌ی خود بازنمایی‌اش می‌کردند، همان مقدونی‌هایی بودند که در نهایت سر به شورش برداشتند و شاهنشاهی هخامنشی را از میان بردند. منابع یونانی گزارش کرده‌اند که مقدونیان اولین قوم در بالکان بودند که فنون سوارکاری را از ایرانیان آموختند و رسته‌هایی از شهسواران را همسان با پارسها و مادها سازمان دادند. مرور نقش سکه‌هایی که در شهربانی مقدونیه ضرب می‌شده این پیوند با سوارکاری را به خوبی نشان می‌دهد.

سکه‌ی اوتوفره‌داد، شهربان ایونیه، ۳۸۰–۳۵۰ پ.م هشت درهمی اسکندر اول با نقش شهسوار، حدود ٤٦٠ پ.م

نقش سکه‌های مقدونی داده‌ای ارزشمند و محکم به دست می‌دهند که به کمکش می‌توان بافت هویتی مقدونیان در زمان حمله‌شان به ایران را بازسازی کرد. بر مبنای مرور این سکه‌ها و مقایسه‌شان با سایر سکه‌هایی که در استانهای گوناگون شاهنشاهی هخامنشی ضرب می‌شده، این نتیجه بر می‌آید که ما با سنت سکه‌زنی‌ای

سر و کار داریم که کاملا در درون نظام اقتصادی و سیاسی پارسی خود را تعریف می‌کرده و همه‌ی هنجارها و استانده‌های آن را نیز رعایت می‌کرده است. جدای از شک و وزن و فناوری ضرب سکه که با سایر بخشهای شاهنشاهی همتاست، نقشهای بازنموده شده بر سکه‌ها هم در بافت کلی گفتمان هخامنشی جای می‌گیرند و نسخه‌ای محلی از همان مضمونهای عام سبک ملی پارسی را به دست می‌دهند. بر سکه‌های مقدونی اغلب نیمرخ شاه و بر پشت آن سوارکاری نقش می‌شده و جالب آن که با نزدیک شدن به زمان اسکندر گجسته به جای این که این نقشها واگرایی پیدا کند و «یونانی‌تر» شود، بیش از پیش با قالب سیاسی مناطق درونی ایران سازگار می‌شود.

فیلیپ دوم، شهربان مقدونیه، ۳۵۹–۳۳۶ پ.م

در میان سکه‌های منسوب به اسکندر، این نکته را اغلب در منابع تاریخی نادیده می‌انگارند که دوران کوتاه زمامداری خودِ اسکندر با انقطاعی در ضرب سکه روبرو می‌شویم. یعنی اسکندر گجسته که تقریبا تمام عمر خود را به جنگ و غارت گذرانده، فرصتی برای ضرب سکه نداشته و دستمزد سپاهیانش را هم با غنیمتهای هنگفتی که از شهرها غارت می‌کرده می‌پرداخته است.

تمام سکه‌های مشهوری که به اسکندر منسوب شده‌اند، پس از مرگ او در دوران سلوکی‌ها به افتخار و برای بزرگداشت او با نقش سرش آراسته شده‌اند، اما ضربِ دوران حیات او نیستند. اسکندر تنها یک نوع سکه ضرب کرده و آن چهار درهمی نقره‌ایست با طرحی کمابیش زمخت. جالب آن که طرح این سکه به کلی با آنچه نزد مقدونیان پیشین می‌بینیم متفاوت است. اسکندر در اینجا خود را در قالب یک پارسی نیزه‌دار با لباس ایرانی (جامه‌ی بلند گشاد، شلوار و چکمه) بازنموده که کلاه شکسته‌ی مهری بر سر دارد. در کنار سرش هم فرشته‌ای دیده می‌شود که حلقه‌ی پیمان و فرهمندی را برایش هدیه آورده است. این نقش مشهور در دوران هخامنشی بسیار رایج بوده و بعدتر هم از لول‌های پارتی تا دیوارنگاره‌ی تاق بستان بارها در همه جا تکرار می‌شود.

چهار درهمی نقره‌ی اسکندر، ۳۲٤ پ.م

سکه‌های منسوب به اسکندر سوم (گجسته)، چهار درهمی، حدود ۳۰۰ پ.م

سکه‌های اسکندر گجسته، بابل، حدود ۳۰۰ پ.م

این پارسی‌گرایی در سکه‌های بعدیِ منسوب به او هم دیده می‌شود. چنان که سکه‌های سلوکی ضرب شده با نقش سر اسکندر در واقع همان سکه‌های شهربانی قدیم بابل – و نه مقدونیه– هستند که خط آرامی رویشان به یونانی برگردانده شده است. همین الگو در سکه‌های شاهان دوران پسااسکندری نیز تا مدتها دیده می‌شود. مثلا آنتی‌گونه شاه مقدونیه خود را بر پشت سکه‌اش در جلوه‌ی پارسی نیزه‌داری با لباس پارسی و کلاه پره‌دار آشوری بازنموده است، و سلوکوس اول نیمرخ خود را با کلاهی بلند شبیه کلاه مهری آراسته است. این الگو به یک جایگاه جغرافیایی خاص بستگی نداشته و کافی است شباهت میان سکه‌های دمتریوس اول بلخی و بطلمیوس اول مصری را در گوشه‌ی شرقی و غربی شاهنشاهی هخامنشی بنگریم تا دریابیم که سنت هنری حاکم بر سکه‌های ایرانی تا دیرزمانی پس از فروپاشی دولت هخامنشی همچنان در میان امیران حاکم بر پاره‌های تجزیه شده‌اش رایج بوده است.

آنتی‌گونه دوم (گوناتوس)، مقدونیه، ۲۷۷–۲۳۹ پ.م

سلوکوس اول (نیکاتور)، سوریه، ۳۰۰ پ.م

بطلمیوس اول، مصر، حدود ۳۱۰ پ.م

دمتریوس اول، بلخ، حدود ۳۰۰ پ.م

راست: سیریس، مقدونیه، ۵۲۵–۴۸۰ پ.م؛ میان: استاتر، ۹/۳۶ گرم، ۱۹ میلی‌متر، ثاسوس، تراکیه، ۵۰۰–۴۸۰ پ.م؛ چپ: مقدونیه، ۴۹۸–۴۵۴ پ.م

نوآوری‌های محلی و مستقل از گفتمان ملی پارسی هم البته در گوشه و کنار انجام می‌شده و نمونه‌ی بارز آن به نقشهای «ربودن زن» باز می‌گردد که مضمونی رایج در اساطیر و روایتهای اقوام بالکانی بوده و در سکه‌های ضرب شده در تراکیه و مقدونیه انعکاسی از آن را به شکلی جسته و گریخته می‌بینیم.

حال نیکوست که این میان‌پرده‌ی مقدونی را ببندیم و به سر بحث سکه‌هایی با نقش جانوری بازگردیم. تا اینجای کار اهمیت اسب در قلمرو مقدونیه و کارکرد هویت‌بخش‌اش برای مردم این استان را دیدیم. چنین می‌نماید که مشابه این امر درباره‌ی جانوران دیگری نیز مصداق داشته باشد. مثلا با مرور سکه‌هایی که در منطقه‌ی دریای اژه ضرب می‌شده، به الگوی جالب توجه و شگفت‌انگیزی بر می‌خوریم و آن هم این که گویا جغد، پرنده‌ی مقدس و نماد شهرهای فنیقی بوده باشد و بعدتر از آنجا به یونان و آتن انتقال یافته باشد. در کتابهای تاریخی مرسوم البته به خاطر سرمشق یونان‌مدارانه‌ی رایج، واژگونه‌ی این الگو

را می‌بینیم. بدین شکل که فرض بر آن است که جغد نماد ایزدبانوی شهر آتن –آتنا– بوده و بعد از آنجا به سایر سرزمینها انتقال یافته است.

اما پیوند میان جغد و آتنا به نسبت دیرآیند است و در دوران هخامنشی نخستین نمودهایش را می‌بینیم. ضرب سکه در این قلمرو هم تنها پس از فتح آتن به دست سپاهیان پارسی آغاز می‌شود، و با مرور پویایی کلی پول در جهان باستان تردیدی نیست که آتن نقطه‌ای دوردست و نوآمده در حاشیه‌ی این شبکه‌ی اقتصادی بوده است. بنابراین این نکته که سکه‌های فنیقی از همان ابتدای کار با نقش جغد آراسته شده‌اند، جای توجه دارد. این هم ناگفته نماند که کهنترین متون نوشته شده درباره‌ی تقدس جغد نه به آتن یا یونانیان، که به هفتصد سال پیشتر و منابع اوستایی مربوط می‌شوند. در اوستا جغد یکی از آفریده‌های نیرومند اهورامزدا و دشمن ستیهنده‌ی خرفستران اهریمنی دانسته شده است. این البته بدان معنا نیست که فرض کنیم فنیقی‌ها لزوما تقدس جغد را در بافتی زرتشتی دریافت می‌کرده‌اند، اما دست کم شواهدی داریم که از دیرباز در قلمرو ایران زمین جغد موجودی مقدس شمرده می‌شده است.

داده‌ی مهمی که عام بودن مفهوم جغد در فرهنگ هخامنشیان و استقلالش از یک قومیت خاص را نشان می‌دهد، به اینجا باز می‌گردد که این نقش بر سکه های فنیقی و مصری همزمان پدید می‌آید و در سکه‌های شهرهایی گوناگون تکرار این نقش را می‌بینیم. یکی از این شهرها آتن است و با توجه به این که آتن در آن روزگار با دست بالا بیست –سی هزار نفر جمعیت شهری کوچک محسوب می‌شده و در حاشیه‌ی دوردست راههای تجاری هم قرار داشته، دلیلی ندارد که فرض مرسوم یونان‌مدارانه درباره‌ی اهمیت و مرکزیت آن را بپذیریم و آنجا را خاستگاه نقش جغد بدانیم. درباره‌ی سکه‌های نقره‌ی آتنی یک نکته‌ی جالب توجه دیگر هم هست و آن هم این که سکه‌هایی که در میانه‌ی قرن پنجم پ.م و دوران سیطره‌ی پارسیان و

نمایندگانشان (خاندان آلکمنوئید) بر این شهر ضرب شده، کیفیتی بسیار بهتر از سکه‌هایی دارند که حدود نیم قرن بعد و پس از خروج نیروهای ایرانی از منطقه در همان جا ضرب شده‌اند.

فنیقیه، ۴۲۵–۴۰۰ پ.م

فلسطین یا مصر، ۴۲۰–۳۸۰ پ.م

سکه‌ی درهم جغدنشان آتنی به تقلید از سکه‌های مصری، حدود ۳۳۰ پ.م

مازَک، شهربان مصر، ۳۳۵–۳۵۰ پ.م

چهار درهمی‌های عصر پارسیان، آتن، ٤٥٤-٤٠٤ پ.م

چهار درهمی‌های عصر استقلال، آتن، ٤٣٠-٤١٥ پ.م

نکته‌ی دیگری که موقعیت نقش جغد بر سکه‌های منطقه‌ی اژه را روشن می‌سازد، مقایسه‌ی آن با نقشهای پرنده‌ای ضرب شده روی سایر سکه‌هاست. اگر چنین مقایسه‌ای انجام دهیم می‌بینیم انگار نقشهای پرنده‌ای اصولا با رمزگان پرندگان در فرهنگ ایرانی پیوند داشته‌اند. چون گذشته از جغد که تبارنامه‌ی اوستایی دیرینه‌ای دارد، نقش محبوب دیگر بر سکه‌ها به خروس مربوط می‌شود که در آن دوران تازه در جنوب شرقی ایران اهلی شده و در میان مردم آناتولی و یونان با نام «پرنده‌ی ایرانی» شهرت داشته است. جالب آنجاست که به ویژه دولتشهرهای یونانی مستقر در حاشیه‌ی مرزهای سیاسی هخامنشیان به نقش خروس علاقه نشان

می‌داده‌اند و سکه‌هایی از فوکایا و لسبوس داریم که دولتشهرهایی مستقل و به نسبت دور از هم بوده‌اند، با این حال نقش سکه‌شان خروس است. این نکته از آن رو اهمیت دارد که خروس هیچ تبارنامه‌ی اساطیری‌ای در میان یونانیان نداشته و در آن دوران مانند طاووس کاملا نمادی از هویت ایرانی قلمداد می‌شده است.

سکه الکتروم ۲/۵۶ گرم، فوکایا، ایونیه، ۴۸۰–۴۵۰ پ.م سکه ۲/۵۷ گرم، ۱۱ میلی‌متر، لسبوس، موتیلنه، ۵۲۱–۴۷۸ پ.م

با مقایسه‌ی این نمونه‌ها می‌توان دریافت که ترکیبی از نمادهای گوناگون جانوری، انسانی و تخیلی بر سکه‌ها بازنموده می‌شده که بدنه‌شان در گفتمان هویتی پارسیان و شیوه‌ی رمزپردازی نوظهور دولت هخامنشی ریشه داشته است. این نظام رمزگان و این گفتمان سیاسی–هویتی به لحاظ سطح پیچیدگی به کلی با هرآنچه که پیشتر وجود داشت فاصله داشت و تا قرنها بعد با هرآنچه که در خارج از مرزهای ایران زمین برساخته می‌شد، این فاصله را حفظ کرد. به همین خاطر دور از انتظار نیست اگر ببینیم مراکز سیاسی و اقتصادی نوظهوری که پس از فروپاشی هخامنشیان به تدریج شکوفا شدند، تا قرنها بعد همچنان همین نظام نمادپردازی را به کار گرفتند و به مبانی زیبایی‌شناسانه‌اش وفادار باقی ماندند.

پیوستگی در نقش‌مایه‌های سکه‌ها را مثلا در نمونه‌های یافت شده در لوکانیا به خوبی می‌توان تشخیص داد. لوکانیا سرزمینی کوهستانی در جنوب ایتالیاست که در اواخر قرن پنجم پ.م توسط مردمی هند

و اروپایی که به قومیت اوسکی تعلق داشتند و با لاتین‌ها و اومبری‌ها خویشاوند بودند، تسخیر شد. این فاتحان آشکارا زیر تاثیر فرهنگ ایران هخامنشی بودند و بی‌تردید با مراکز اقتصادی ایران غربی پیوند تجاری داشته‌اند. شهرهای این ناحیه –مثل سوباریس، متاپونتوم و وِلیا و پوسِیدونیا– به ویژه با منطقه‌ی دریای اژه و آناتولی مربوط بوده‌اند و مثلا می‌دانیم که پوتاگوراس پس از فرار از جزیره‌ی زادگاهش ساموس، به این منطقه کوچیده است.

نخستین سکه‌های این ناحیه در اوایل قرن پنجم پ.م و همزمان با اصلاحات داریوش بزرگ در نظام پولی ایران ضرب شده‌اند، و از نظر وزن و تکنیک ضرب سکه و استانده‌های خلوص و حتا نقش‌مایه‌ها کاملا در همان چارچوب رایج در استانهای غربی ایران هخامنشی می‌گنجند. با مقایسه‌ی این سکه‌ها با نمونه‌هایی که پس از عصر هخامنشی ضرب شده، به خوبی روشن می‌شود که سبک سکه‌زنی از نظر شکل و نمادپردازی پیش و پس از فروپاشی دولت هخامنشی تا دست کم حدود یک قرن بی‌تغییر باقی مانده است. شباهت در این مورد به طور خاص بین سکه‌ای از ثوریوی و ولیا چشمگیر است که به فاصله‌ی بیش از یک قرن در میانه‌ی عصر پارسیان و بعد از فروپاشی دولتشان در دو شهر لوکانیا ضرب شده‌اند و یکسره مشابه هستند. جالب آن که نقش شیر به همراه علامت ستاره–خورشید که نماد مشهور مهر است و بر سکه‌های قلمرو شاهنشاهی فراوان دیده می‌شود، به بعد از عصر فروپاشی هخامنشیان تعلق دارد.

لوکانیا، وِلیا، ۳۰۰– ۲۸۰ پ.م

لوکانیا، ثوریوی، ۴۴۳–۴۰۰ پ.م

لوکانیا، دو درهمی نقره، ۱۱۰–۱۲۳ گرم، ۴۰۰–۳۷۰ پ.م

لوکانیا، دو درهمی نقره، آتنا و هراکلس، ۳۷۰–۲۸۰ پ.م

لوکانیا، استاتر نقره با نقش نرگال، حدود ۵۰۰ پ.م

لوکانیا، درهم نقره با نقش خوشه‌ی گندم، ۵۰۰–۴۷۰ پ.م

لوکانیا، درهم با نقش آپولو، ۴۷۰–۴۰۰ پ.م

لوکانیا، نقش آتنا و گاو غران (ΘΟΥΡΙΩΝ)، ۴۰۰–۳۵۰ پ.م

لوکانیا، ولیا، حدود ۴۰۰ پ.م

گفتار چهارم: طوق و یاره

یک رده‌ی بسیار جالب توجه از آثار هنری دوران هخامنشی که به شکلی بسنده مورد توجه و پژوهش قرار نگرفته، آرایه‌هایی فلزی است که می‌توان آنها را بر اساس سنت هزار سال گذشته‌ی زبان پارسی، طوق و یاره نامید. طوق حلقه‌ای زرین بوده و بر دور گردن انداخته می‌شده و یاره حلقه‌هایی جفت بوده که دور بازو بسته می‌شده است. در بیشتر متون انگشت‌شماری که از این آرایه‌ها یاد کرده‌اند، آنان را چیزهایی بدیهی انگاشته‌اند که گویی در همه‌ی جوامع به شکلی ابداع می‌شوند. در حالی که این برداشت نادرست است و طوق و یاره آرایه‌هایی خاص بوده که در بافت سیاسی و اجتماعی ویژه‌ای معنا داشته و خاستگاه و سیر تحول‌شان هم مشخص است و کانونی معلوم دارد.

نمونه‌ای مشهور از یاره، یک جفت حلقه‌ی زرین بسیار زیباست که با سرهای شیر از لاجورد آراسته شده و در تخت جمشید یافته شده است. از این حلقه‌های زرین در دوران هخامنشی نمونه‌هایی فراوان سراغ داریم و روشن است که در هنر این دوران جایگاهی مشخص و شکلی استانده شده داشته و به شکلی سازمان یافته و در ابعاد وسیع تولید می‌شده است. طوق هم شکلی کمابیش همسان دارد، با این تفاوت که جفت نیست و طاق است و دور گردن بسته می‌شده است. طوق و یاره را اغلب با گردنبند و بازوبند همسان انگاشته‌اند و با توجه به توزیع جهانی زیورهایی مشابه، فرض کرده‌اند که این دو نیز در همه‌ی جوامع باستانی وجود داشته‌اند. این در حالی است که چنین تصوری نادرست است. گردن‌بندی که به صورت حلقه‌ای

یکپارچه و زرین باشد و بازوبندهای زرین جفتی که با سنگهای گرانبها تزئین شده باشد، زیورهایی بدیهی با توزیع جهانی نبوده و در زمانی مشخص و در بافت سیاسی ویژه‌ای در اسناد باستان‌شناختی پدیدار می‌شوند.

دستبند طلا و لاجورد، موزه‌ی رضا عباسی، ایلام–تخت جمشید، حدود ۵۰۰ پ.م

در ابتدای کار و اواخر هزاره‌ی چهارم پ.م، زمانی که کهنترین تمدنهای کره‌ی زمین یعنی مصر و ایران شکل گرفتند، در هیچ یک نشانی از طوق و یاره وجود نداشت. در مصر عملا این آرایه‌ها با این ساخت و ترکیبی که در ایران می‌شناسیم هرگز تحول نیافت و تنها از دوران هخامنشی به بعد که مصر به استانی ایرانی تبدیل شد، نمونه‌هایی از آن در مصر نیز رواج یافت. در ایران هم در ابتدای کار این زیورها رواجی نداشتند.

در آثار بازمانده از جیرفت که نمونه‌هایی پرشمار از پهلوانان و ایزدان و دیوهای باستانی را نمایش می‌دهد، هیچ نمونه‌ای از طوق و یاره یافت نمی‌شود و در میانرودان هم اوضاع به همین شکل است. یعنی اسناد سومری تا ثلث آخر هزاره‌ی سوم پ.م نشانی از این آرایه‌ها را ظاهر نمی‌کنند.

مرد عُرفه، اور، ۹۵۰۰ پ.م

آناتولی، هزاره‌ی سوم پ.م

پیکره‌ی برنزی رقاص، هاراپا، ۲۷۰۰ پ.م

در آثار باستانی البته نمونه‌هایی از دستبند یا گردنبند یافت شده و این نکته درست است که این آرایه‌های خصلتی عام و توزیعی جهانی داشته‌اند. در قدیمی‌ترین تندیس انسانی کشف شده از عصر نوسنگی یعنی مرد عُرفه که قدمتش به ۹۵۰۰ پ.م باز می‌گردد، بدن یکسره برهنه‌ی مرد تنها یک زیور در ناحیه‌ی شانه و سینه دارد که به گردنبندی بزرگ و گشاد شبیه است. در پیکرک‌های زنانه‌ی گلی و سفالینی که در هزاره‌ی پنجم تا سوم پ.م در سراسر ایران زمین ساخته می‌شده هم گاه نمونه‌هایی از گردنبند می‌توان یافت. اما اینها به شکل حلقه‌هایی یکپارچه و بسته نیست و روشن است که چیزهایی را با نخ به گردن می‌آویخته‌اند. به

همین ترتیب در پیکره‌ی برنزی زیبای زنی که از هاراپا به جا مانده یکی از دستان با چهارده النگوی کنار هم آراسته شده، اما اینها را نمی‌توان یاره نامید. چون در دو دست جفت نیست و شمارشان هم بسیار زیاد است. یعنی روشن است که با النگو به همان شکلی سر و کار داریم که هنوز هم نزد زنان آن منطقه و سایر نقاط ایران مرسوم است.

تندیسهای فلزی خدایان، ایلام، ۲۸۰۰ پ.م

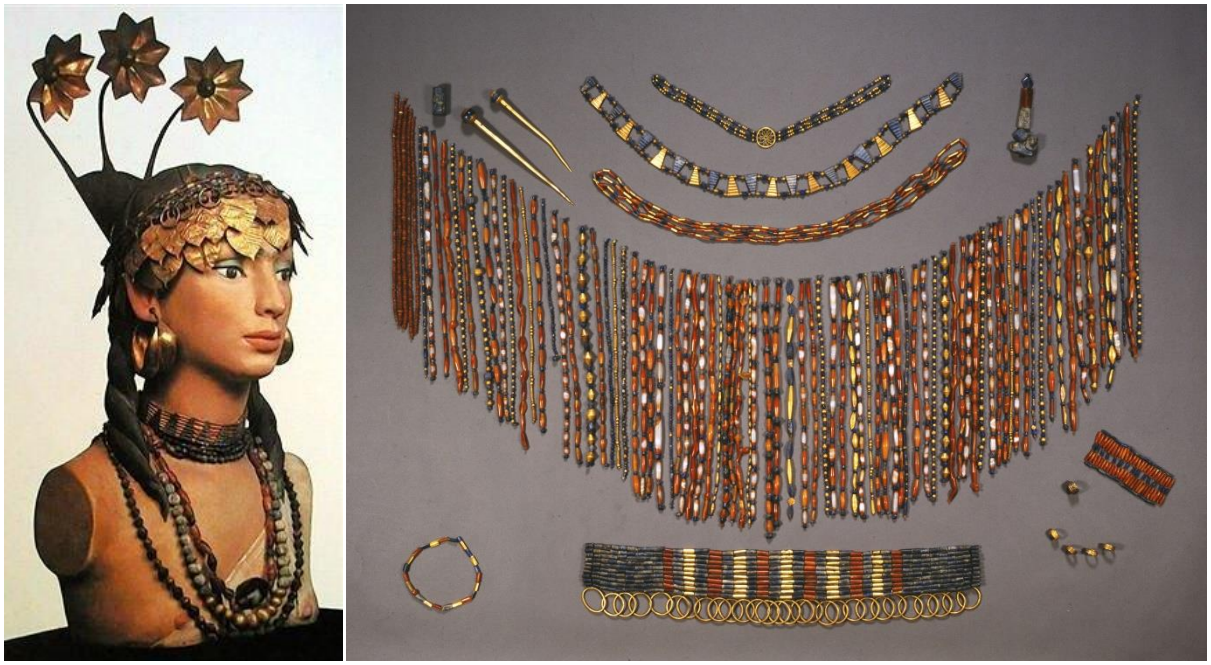
طوق زودتر از یاره در اسناد تاریخی پدیدار می‌شود و خاستگاه آن هم به روشنی منطقه‌ی ایلام است. ایلام کانون فلزکاری و مرکز بی‌رقیب ساخت تندیهای زرین سیمین در جهان باستان بوده و از ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م نمونه‌هایی بسیار زیبا و ظریف از مجسمه‌های فلزی را در این منطقه می‌ساخته‌اند. بیشتر این مجسمه‌ها خدایانی را بازمی‌نمودند که اندامهایشان ترکیبی از پیکر انسان و جانور بوده، و جالب آن که تقریبا همه‌ی این موجودات طوقی در گردن دارند. در نمونه‌هایی مثل مردی برهنه و شاخدار که کفشی با نوک برگشته بر پا دارد، این آرایه به صورت صفحه‌ی پهن و بزرگی است که گرداگرد گردن را گرفته و بخش

بالایی سینه را می‌پوشاند. در دو تندیس دیگر که ظریفتر هم ساخته شده‌اند، طوق به صورت دو حلقه‌ی چسبیده به هم روی گردن نمایش داده شده و این احتمالا بدان معناست که طوق هم در ابتدای کار مثل یاره جفت بوده است. برای این که شکل خاص طوق و تمایزش با گردنبندهای عادی روشن شود. لازم است به تندیسهای زنانه‌ای از همین دوران بنگریم که گردنبند بر گردن دارند و روشن است که زیورشان نوعی سینه‌ریز است و نه طوقی یکپارچه از جنس فلز قیمتی.

تندیس سفالین (راست) و سنگی (میان) زن، سومر، ۲۷۰۰ پ.م پیکرک سفالی زن، مهرگره، بلوچستان، ۲۷۰۰ پ.م

نمونه‌هایی چشمگیر و زیبا از این گردنبندها همچنین النگوها از سراسر ایران زمین کشف شده که مشهورترین‌اش گنجینه‌ی یافت شده در آرامگاه ملکه پو-اَبی در شهر اور است که قدمتش به ۲۶۰۰ پ.م باز می‌گردد. این آثار زیورهایی هستند که به ویژه برای آراستن تن زنان کاربرد داشته‌اند، ظریف و زیبا بوده‌اند،

و از بخشهایی جزئی و پرشمار و کوچک (تارهای زر یا مهره‌های کوچک سنگی) تشکیل می‌شده‌اند که با نخ به هم متصل می‌شده است.



گردنبندها (بالا) و النگوها (پایین) از آرامگاه پو-ابی، اور، ۲۶۰۰ پ.م

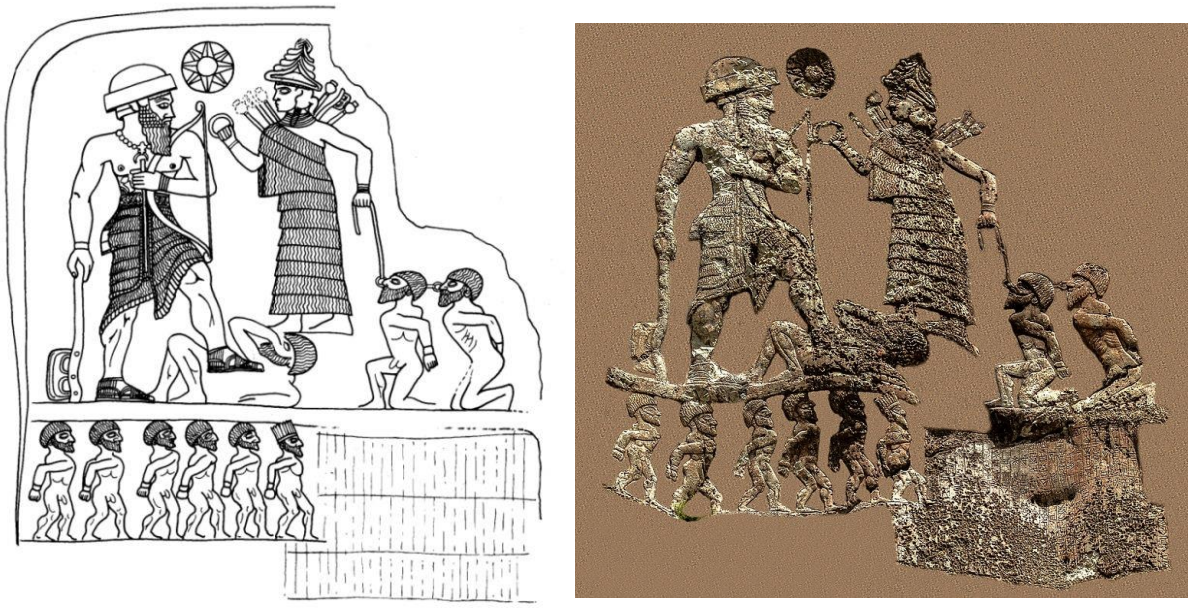
تقریبا همزمان با طوق، نخستین نمونه‌ها از یاره نیز در ایران شرقی (افغانستان امروزین) پدیدار می‌شود. این نمونه‌ی منحصر به فرد از جنس سنگ است و با سبک هنر جیرفت ساخته شده، که گستره‌اش

تا میانه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م تا بلخ هم کشیده می‌شده است. ابعاد این حلقه‌ی سنگی و شکل آن دقیقا همتاست با نمونه‌هایی مشابه که در جیرفت یافت شده و آثاری زرین که پس از دو هزار سال در عصر هخامنشی ساخته می‌شود.

یاره با قطر ۱۱ سانتی‌متر، سنگ کلوریت سیاه، هرات و بلخ، ۳۰۰۰ پ.م

به این ترتیب طوق و یاره آرایه‌هایی بدیهی و همه‌گیر نبوده‌اند. این آثار در آغاز به جنوب ایران مرکزی یعنی منطقه‌ی جیرفت (یاره‌های سنگی) تا ایلام (طوقهای زرین) منحصر بوده و بعدتر از این ناحیه به نقاط دیگر انتشار می‌یابد. قدیمی‌ترین بازنمایی طوق در بافتی سیاسی به حدود سال ۲۳۰۰ پ.م باز می‌گردد و در نگاره‌ی بسیار مهم آنوبانینی بر سر پل ذهاب دیده می‌شود. در این نگاره ایزدبانوی نی‌نی که همتای ایشتار اکدی‌هاست، دشمنان شاه لولوبی را در بند کرده و حلقه‌ای در دست دارد و آن را به سمت شاهِ جنگاور و پیروزمند بالا گرفته است. آنوبانینی آرایه‌های مشهور و مهم شاهان بعدی ایران را داراست. یعنی کلاهی ایلامی بر سر، کمربندی پهن بر کمر، دو دستبند بر مچ دستان و گردنبندی بر گردن دارد، که آشکارا طوق

نیست و دانه‌های بسیار دارد و از این نظر به گردنبندی می‌ماند که نمونه‌ی مجلل‌تر و بزرگترش را ایزدبانو بر گردن دارد. اما حلقه‌ای که نی‌نی در دست دارد به احتمال زیاد طوق است. چون ابعادش به گردنبند می خورد و تک است و نه جفت.



صخره‌نگاره‌ی آنوبانینی، سر پل ذهاب، ۲۳۰۰ پ.م

این صحنه یعنی بخشیدن حلقه‌ی قدرت به شاه از سوی موجودی مقدس، مضمونی است که پس از این تا هزاران سال در هنر ایرانی تکرار می‌شود. هزار و هشتصد سال بعد داریوش بزرگ در بیستون نگاره‌ای به تقلید از آنوبانینی ساخت که در آن به همین ترتیب اهورامزدا حلقه‌ای را به سویش دراز کرده بود، و هشتصد سال پس از او شاهان ساسانی نقشی مشابه را ترسیم می‌کردند و شاهنشاه را در حال دریافت حلقه از اهورامزدای سواره نمایش می‌دادند.

طوق و یاره از این آغازگاه ایلامی–جیرفتی به تدریج در سراسر ایران زمین پراکنده شدند. روند انتشارشان در میانرودان را می‌توان با مرور آثار بازمانده از اواخر هزاره‌ی سوم پ.م بازسازی کرد. تا دوران

شروکین اکدی و شکل‌گیری نخستین دولت پادشاهی متحد در سومر نه نشانی از طوق در این منطقه وجود داشته و نه یاره، و تا پایان همر دودمان شروکین نیز اوضاع به همین شکل است. پس از آن اما گوتی‌ها که مردمی همسایه و نزدیک به لولوبی‌ها بودند به میانرودان تاختند و برای صد سال بر سومر فرمان راندند. در این دوران است که نخستین نشانه‌ها از طوق در تندیسهای میانرودانی نمایان می‌شود. در این دوران کانون هنر سومری شهر لاگاش در جنوب میانرودان است که از امیرنشین‌های تابع گوتی‌ها محسوب می‌شده است. در هیچ یک از تندیسهای پرشمار بازمانده از گودِآ امیر این شهر نشانی از طوق نمی‌بینیم، اما در اواخر دوران حکومت او و در عصر جانشینان‌اش کم کم این عنصر در تندیسها نمایان می‌شود. در همان دوران شکلهایی از طوق در آثار ایلامی با ظرافت تمام دیده می‌شود، که نمونه‌اش سه طوق بزرگ بر گردن ایزدبانویی است که بر جامی ایلامی نقش شده است. با این حال همچنان بیشتر تندیسهای سومری فاقد طوق هستند.

گودآ، امیر لاگاش، ۲۱٤۰ پ.م

شاهزاده، لاگاش، ۲۱۰۰ پ.م

جام، مرودشت، ۲۲۰۰ پ.م

خفجه، ۲۳۰۰ پ.م

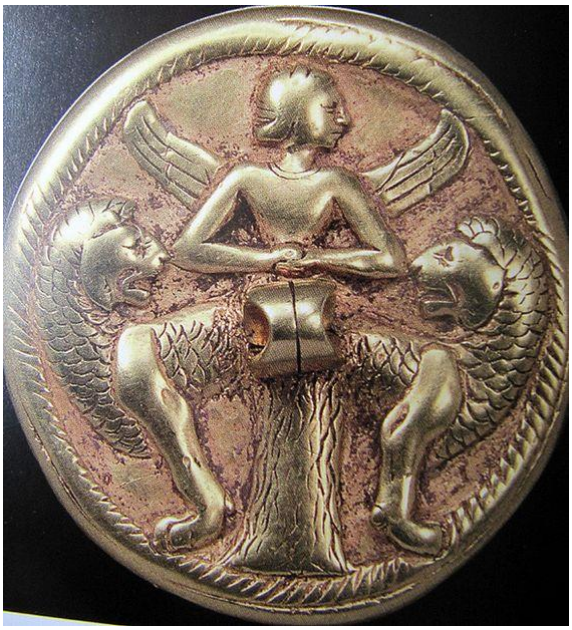
پس از رانده شدن گوتی‌ها از میانرودان طوق و دلالت سیاسی‌اش دقیقا به همان شکلی که در صخره‌نگاره‌ی سر پل ذهاب دیدیم، در میانرودان هم تکرار می‌شود. اور نَمو شاه سومری شهر اور خود را در حالتی بازنموده که دارد حلقه‌ی قدرت را از انلیل دریافت می‌کند، و این همان طوقی است که در دستان نی‌نی نمونه‌ی آغازین‌اش را دیدیم. همزمان با او تاردونی شاه کردستان عراق امروزین در کوههای منطقه‌ی هور شیخین در زاگرس نگاره‌ای از خود به جا گذاشته که در وضعیتی شبیه به آنوبانینی ایستاده و جالب آن که در غیاب ایزدی پشتیبان، طوقی نمایان بر گردن‌اش دیده می‌شود. در همین حدود صخره‌نگاره‌ی شاهی محلی به اسم دین سین را داریم که به بر قلمرو سیموروم در زاگرس فرمان می‌رانده و خود را دقیقا در همان وضعیت آنوبانینی تصویر کرده است. در این نگاره ایزدبانو دستش را به سمت او دراز کرده و اگرچه ناحیه‌ی دست او بر نگاره مخدوش شده، اما می‌توان این حدس را پذیرفت که مانند آنوبانینی حلقه‌ای را به سمتش دراز می‌کرده است.

نگاره‌ی اورنمو و انلیلِ نشسته بر اورنگ، اور، ۲۰۴۰ پ.م

نگاره‌ی شاه تاردونی، شیخان، ۲۰۰۰ پ.م

نگاره‌ی دین سین، سیموروم، زاگرس، ۲۰۰۰ پ.م

ایزدبانوی مادر هیتی، آناتولی، ۱٤۰۰ پ.م



ایزبانوی آناهیتا نشسته بر اورنگ شیر، مرو، ۲۰۰۰ پ.م

به این ترتیب می‌توان پذیرفت که طوق و یاره در اوایل هزاره‌ی سوم پ.م به ترتیب در محور ایلام-گوتیوم و جیرفت-بلخ نمایان می‌شوند، و تا حدود ۲۳۰۰ پ.م به نمادی سیاسی تبدیل می‌شوند. آنگاه در

جریان درآمیختگی سیاسی قلمرو ایلام و سومر تا پایان هزاره‌ی سوم پ.م این نماد در میانرودان نیز رواج پیدا می‌کند.

هرچند نقش طوق در پایان هزاره‌ی سوم پ.م در سراسر پهنه‌ی ایران جنوبی نمونه‌هایی از خود به جا گذاشته، اما چنین می‌نماید که همچنان وامگیری‌اش در میان سومری‌ها و اکدی‌ها موضعی و محدود بوده باشد. اکثریت مطلق نگاره‌ها و مجسمه‌های ساخته شده در قلمرو سومر و اکد همچنان فاقد این عنصر هستند و طوق بیش از هرجا در مناطق گوتی‌نشین و ایلام دیده می‌شود. این نکته هم جای توجه دارد که هنوز تا این تاریخ بازنمایی مشخصی از یاره در اسناد تاریخی دیده نمی‌شود.

جالب آن که در همین حدود زمانی در ایران شرقی نمونه‌هایی از طوق دیده می‌شود که یک اثر جالب توجه در این میان مُهری است که ایزدبانویی نشسته بر اورنگی شیرنشان را نمایش می‌دهد. همه‌ی منابع این ایزدبانو را با خطایی فاحش «ایشتار» نامیده‌اند. در حالی که ایشتار نام ایزدبانوی اکدی‌ها در میانرودان است و این سنت دینی ارتباطی با فرهنگ شکوفای بلخ و مرو و خوارزم ندارد، که ساکنانش آریایی بوده‌اند و ایزدبانوی نامدار و مقتدری با همین ریخت و شکل داشته‌اند که همان آناهیتای مشهور است. بنابراین این نقش را باید به آناهیتا متعلق دانست و جالب آن که او | طوقی بر گردن دارد.

این در حالی است که در نگاره‌های میانرودانی ایشتار یا ایزدبانوهای همسان با او اغلب طوق بر گردن ندارند، هرچند گاهی حلقه‌هایی جفت را با دست بالا گرفته و هدیه می‌دهند. جفت بودن این حلقه‌ها شاید نشان آن باشد که ایزدبانو بخشنده‌ی یاره بوده است، و در برابرش ایزدان را داریم که همواره یک حلقه را هدیه می‌دهند و این بی‌شک طوق است. یعنی شاید تقسیم کاری جنسی و سلسله مراتبی از ارزش میان طوق و یاره وجود داشته باشد.

نگاره‌ی حمورابی در برابر اورنگ شمش، بابل، ۱۷٤۰ پ.م

نگاره‌ی لیلیث، آسورستان، ۱۸۰۰ پ.م

کمی بعدتر در حدود سال ۱۸۰۰ پ.م در گوشه‌ی دیگر ایران زمین در منطقه‌ی فنیقیه یک همتای دیگر آناهیتا و ایشتار یعنی لیلیث را داریم که او نیز در نگاره‌ای با دو حلقه در دستانش بازنموده شده است. او در هر دست یک حلقه و یک قلم نی گرفته و اینها در آن هنگام نماد اقتدار سیاسی بوده‌اند، بدان شکلی که در نگاره‌ی اورنمو هم دیدیم. تکرار نقش ایزدبانویی که حلقه‌ای را می‌بخشد، و دلالت آشکارا سیاسی‌اش نزد گوتی‌ها پیشاهنگی نامنتظره برای آناهیتای تاج‌بخشی است که در آبان‌یشت توصیفش را می‌بینیم. آبان‌یشت از سرودهای اوستایی پیشازرتشتی است و احتمالا قدمتش به ۱٦۰۰ پ.م باز می‌گردد. در آنجا می‌بینیم که این ایزدبانوست که پیروزی در جنگها و اقتدار سیاسی را به شاهان و پهلوانان اهدا می‌کند. کمابیش نزدیک به نقشی که در میانرودان درباره‌ی اینانا–ایشتار می‌دیدیم. بنابراین می‌توان پذیرفت که سیمای ایزدبانوی زایندگی

که در ضمن بخشنده‌ی پیروزی و اقتدار سیاسی هم بوده، با طوق در مقام نمادی سیاسی پیوند خورده و تا اوایل هزاره‌ی دوم پ.م در نقاط گوناگون ایران زمین تثبیت شده است. با این حال معلوم است که طوق هنوز آرایه‌ای رایج نبوده است. چون نمونه‌های چندانی از آن پیدا نشده و بازنمایی‌هایش در آثار هنری هم اگرچه مهم و برجسته هستند، اما کم‌شمارند و استثنایی.

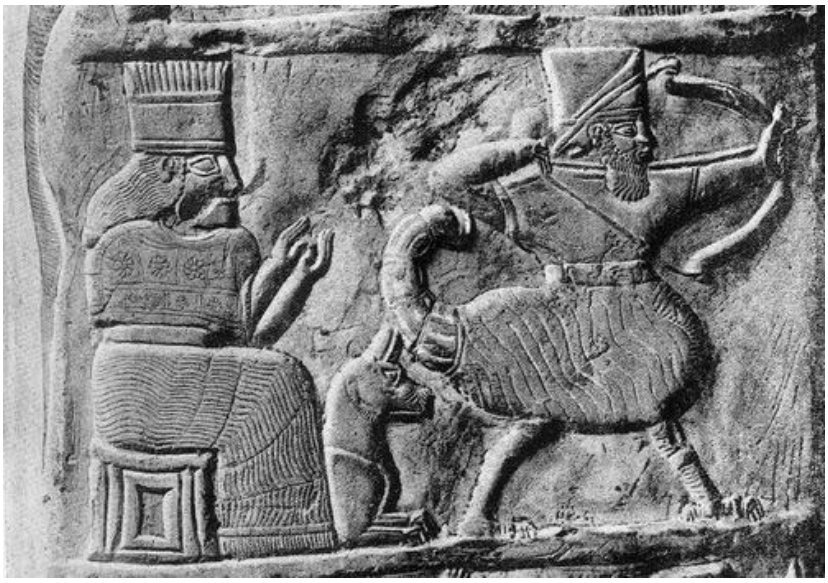
نبو اپلی ایدینا در برابر خدای خورشید شمش، ۸۶۰ پ.م ایزد بخشنده‌ی طوق و قلم، بابل، ۱۶۰۰ پ.م

با ورود آریایی‌ها به مناطق جنوبی از حدود سال ۱۶۰۰ پ.م چرخشی تازه در این روند دیده می‌شود. چنین می‌نماید که گویی آریایی‌ها این عناصر را پیشاپیش داشته یا دست کم حامل روایتهایی بوده‌اند که وامگیری سریع و گسترده‌ی مفهوم طوق را ممکن می‌ساخته است. از میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م در آثار هیتی در آناتولی و هنر بلخ و مرو در ایران شرقی نمودهایی بیشتر و بیشتر از طوق در اسناد تاریخی نمایان می‌شود. نگاره‌ی شاه وارپالاواس در برابر ایزد تارخونت در آناتولی که به سال ۱۵۰۰ پ.م باز می‌گردد، نمونه‌ای از آن است، که در آن وارپالاواس طوق در گردن دارد.

راست: وارپالاواس در برابر ایزد تارخونت، آناتولی، ۱۶۰۰ پ.م

میان: تِشوب خدای توفان هیتی‌ها با یاره، شرق آناتولی، ۱۵۰۰ پ.م

چپ: تندیس ایزد بعل با یاره در بازوها، اوگاریت، ۱۳۰۰ پ.م



عقرب‌مرد کمانگیر با یاره، نقش کودوروی کاسی، بابل، ۱۵۰۰ پ.م

تازه در این هنگام است که یاره هم در اسناد تاریخی نمایان می‌شود و همیشه به صورت جفت بر بازوی خدایان یا پهلوانان جنگاور دیده می‌شود. کهنترین آثاری که یاره را نمایش می‌دهند به هیتی‌ها یا کاسی‌ها تعلق دارند. یعنی به اقوامی آریایی یا آمیخته با آریایی ها مربوط می‌شوند که از شمال به آناتولی و آسورستان و میانرودان کوچیدند و در میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م در آن مناطق دولتهایی تاسیس کردند. در مجسمه‌ها و نگاره‌های این دوران خدایانی که در حالت جنگی تصویر شده‌اند، یاره در دست دارند و این آرایه به خاطر جفت بودن و اتصالش با بازو نمایان است و متمایز از آرایه‌های دیگر. این نکته هم جای توجه دارد که تا این لحظه هیچ نشانی از یاره در آثار باستانی دیده نمی‌شده و بنابراین پیدایش یاره را باید یک و نیم هزاره دیرآیندتر از طوق دانست و چه بسا که مشتقی و تعمیمی از آن بوده باشد.

هرچند طوق و یاره تا این هنگام شکل گرفته و در بسیاری از نقشها تکرار می‌شوند، اما نباید آنها را فراگیر و تثبیت شده دانست. چون در بیشتر موارد هیچ نشانی از اینها در نگاره ها و مجسمه‌ها دیده نمی‌شود. مجموعه نقشهای صخره‌ای یازیلی کایا در آناتولی که برجسته‌ترین نمود هنر دینی هیتی‌هاست، به کلی فاقد طوق و یاره است و آثار میانرودانی هم اغلب وقتی ارتباطی با کاسی‌ها و آریایی‌ها پیدا می‌کنند چنین آرایه‌هایی را در تصاویر می‌گنجانند. در میان این آثار نقش ایزدی بالدار که بر حلقه‌ای نشسته و یاره بر بازو دارد جای توجه دارد. این نقش برجسته در قرن نهم پ.م در قلمرو اورارتو بر زره ساق مفرغینی ساخته شده است. کمی بعدتر در قرن هشتم و هفتم پ.م نمونه‌هایی چشمگیر از یاره‌های بزرگ زرین در اسناد تاریخی پدیدار میشوند که تقریبا همه‌شان به قلمرو ایلام تعلق دارند. یاره‌ی بزرگ یافته شده در تابوت ارجان فارس، یاره‌ی شیرنشان گنجینه‌ی زیویه و نمونه‌های مفرغین ساده‌تری که در شمار بیشتر در لرستان یافت شده‌اند، نشانگر موجی از ساخت یاره در ایران مرکزی هستند که دامنه‌اش به تدریج تا میانرودان و آناتولی نیز گسترش می‌یابد.

یاره فلزی، لرستان، ۱۱۰۰ پ.م

یاره مفرغی، آناتولی، ۱۰۰۰ پ.م

عفریت لاماشتو با یاره، بابل، ۸۰۰ پ.م

یاره زرین، نمرود، ۷۰۰ پ.م

یاره‌های زرین از گنجینه‌ی زیویه (راست) و تابوت ارجان (چپ)، ۸۰۰ پ.م

راست: نقش ایزدی بالدار و آراسته به یاره بر بر زره اورارتویی، ارمنستان، قرن نهم پ.م

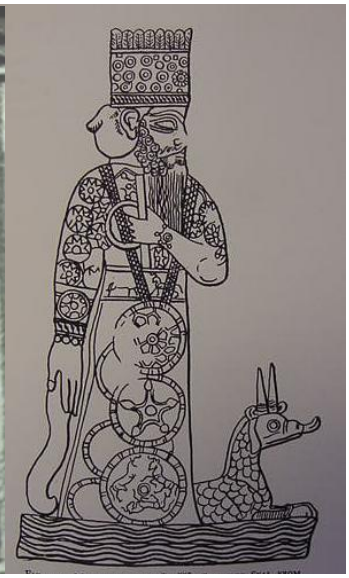
چپ: شروکین دوم شاه آشور و سپهسالارش تارتانو، نینوا، ۷۱۰ پ.م

گیلگمش، بابل، حدود ۱۱۰۰ پ.م/ نگاره‌ی کیلانووا، نوهیتی، قرن هشتم پ.م/ حاملان اورنگ شروکین دوم، نینوا، ۷۱۰ پ.م

دیوارنگاره‌های کاخ آشورنصیرپال دوم، نمرود، ۸۷۰ پ.م

همزمان با این تحول در ایلام و ساخت یاره‌های زیبا و گرانبها، در هنر آشوری هم تحولی نمایان رخ می‌دهد و برای نخستین بار در قلمرو میانرودان بخش عمده‌ی پیکره‌ها به طوق و یاره آراسته می‌شوند. این رواج ناگهانی آرایه‌هایی که پیشاپیش در بسامدی کمتر و توزیع جغرافیایی محدودتری وجود داشته، نشانگر تغییری در ساخت معنایی و بافت سیاسی منطقه است. این تغییر همزمان است با شکل‌گیری دولت مقتدر آشور و رواج کیش پرستش خدای جنگاور آشور. پیشتر شواهدی را گرد آورده و پیشنهاد کرده‌ام که آشوری که از میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م در اسناد دینی میانرودان پدیدار می‌شود، ایزدی بومی نیست و همان اسورِه‌میثرَه یعنی مهر اوستایی است. رسم بخشیدن حلقه برای پیمان بستن و دست دادن جنگاوران و شاهان برای تحکیم عهد از همین هنگام در اسناد آشوری باب می‌شود و اینها همه نمادهایی میترایی است که پیشینه‌ی برخی‌شان –از همه مهمتر، بخشیدن حلقه– به دوران پیشاآریایی باز می‌گردد. یعنی در اینجا با رواج کیش آریایی پرستش مهر سر و کار داریم که در بافت اکدی شمال میانرودان با نام آشور شهرت یافته و رمزپردازی کهن ایلامی–گوتی–لولوبی برای عهد و پیمان را در خود جذب کرده و به شکلی نو بازتولیدش کرده است.

پیمان دوستی شلمناصر آشوری و شاه بابل، ۸۷۰ پ.م

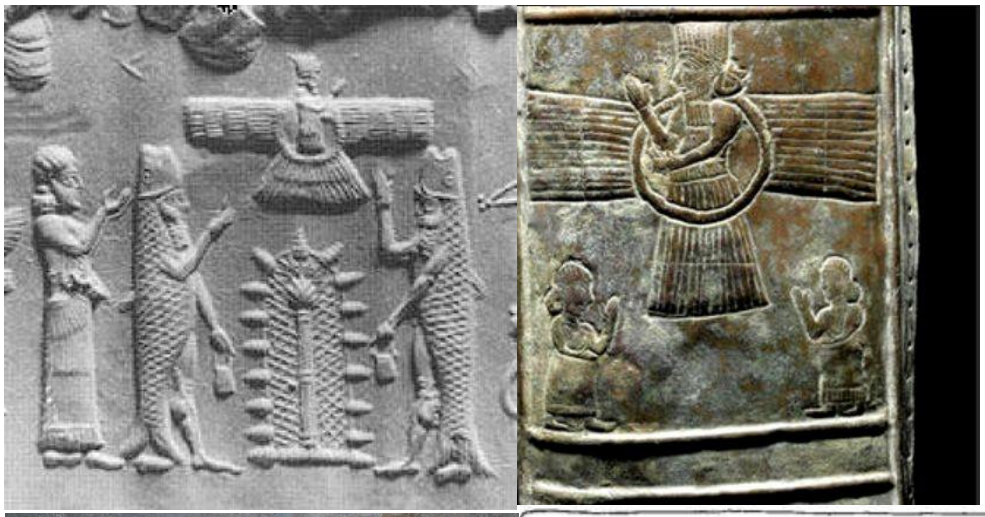


مردوک و اژدهای موشوشو، لول بابلی، قرن نهم پ.م

دیوارنگاره‌های کاخ نمرود، ۸۷۰ پ.م

در دیوارنگاره‌های زیبای آشوری که در قرون نهم تا هفتم پ.م در نینوا و نمرود پدید آمده‌اند، همه‌ی شاهان و خدایان طوق و یاره در بر دارند و علامت حلقه مدام تکرار می‌شود. در حدی که نقش خدای آشور به صورت مردی بالدار و برنشسته در حلقه‌ای بازنموده می‌شود، که تاثیرپذیری از هنر مصری و وامگیری نقش قرص بالدار خورشید از درگاه‌های معابد مصری را نیز نشان می‌دهد. این ایزد مهر-آشور، درست به همان شکلی که بعدتر در هنر هخامنشی در ارجاع به اهورامزدا می‌بینیم، حلقه‌ای را هدیه می‌دهد.

پیمان شاه آشور و سردارش، نمرود، ۸۶۰ پ.م



بازنمایی ایزد آشور

در هنر میانرودان،

۸۰۰ پ.م

نگاره‌ی سناخریب شاه بابل و متحدانش، آبراهه‌ی خینیس، ۷۰۰ پ.م

حامل هدایا، آشور، ۷۰۰ پ.م

در سراسر این دوران همچنان ایلام کانون اصلی ساخت یاره‌های گرانبها و زیباست و این سنتی است که در دوران هخامنشی هم تداوم می‌یابد و در واقع همان سبک هنری غالب در منطقه‌ی شوش و انشان و هگمتانه را به استخوان‌بندی زیبایی‌شناسی ملی پارسی تبدیل می‌کند. نفوذ این سبک هنری چندان بوده که تا

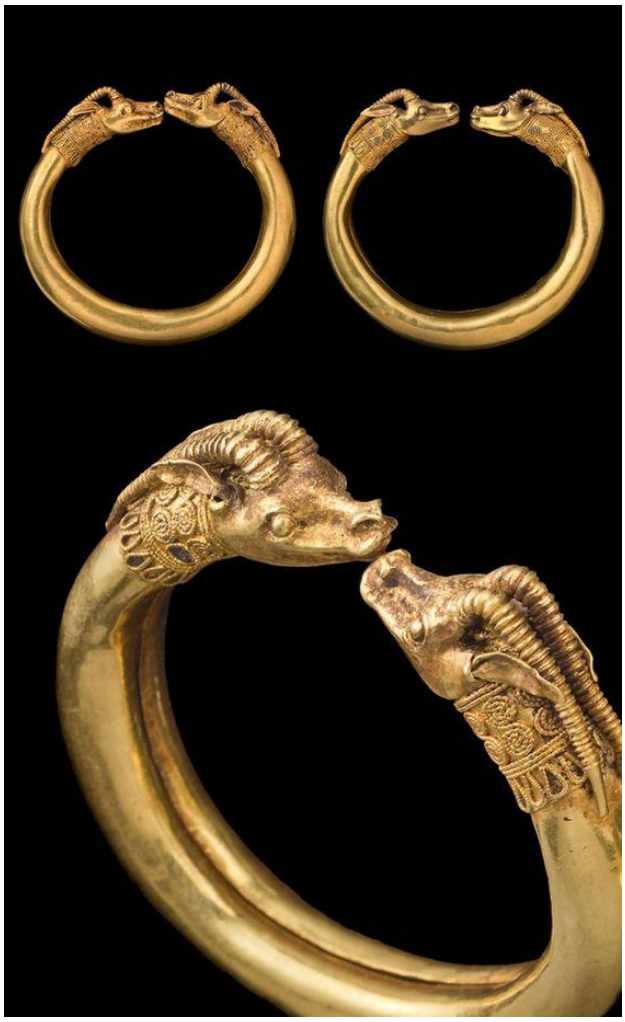
سه قرن پس از فروپاشی دولت هخامنشی همچنان در دورافتاده‌ترین استانهای قدیم کشور پارس یاره‌هایی با همان سبک و شکل قدیم ساخته می‌شده است. نمونه‌اش یاره‌ی زیبای آمانی شاخِتو ملکه‌ی قلمرو اتیوپی (استان هخامنشی کوش) است که در حدود دوران زایش مسیح در این منطقه فرمانروایی داشته و از مقبره‌اش یاره‌ای با نقش کوروش چهاربال پیدا شده که مانند نمونه‌ی دشت مرغاب در پانصد سال پیش تاجی مصری بر سر دارد، اما این تاج شاخدار و آراسته به مار کبرا نیست و تاج سفید و سرخ مشهور فرعونهاست.

یاره‌ی زرین آمانی‌شاخِتو، ملکه‌ی کوش (اتیوپی)، ۱۰ پ.م تا حدود دوران مسیح

یاره نقره و طلا، اورارتو، ارمنستان، قرن هفتم پ.م

یاره زرین جواهرنشان، رامهرمز، خوزستان، حدود ۶۰۰ پ.م

نقش طوق و یاره در دوران هخامنشی با تحولی چشمگیر روبرو می‌شود و ساخت یاره و طوق به شکلی سازمان یافته و با پشتیبانی دربار پارس در ابعادی چشمگیر آغاز می‌شود. به شکلی که شمار یاره‌ها و طوقهای یافت شده از دوران دو و نیم قرنی هخامنشی از کل نمونه‌های یافت شده در دو هزار و پانصد سال پیش از آن بیشتر است. در دوران هخامنشی به ویژه یاره‌هایی زیبا و چشمگیر ساخته می‌شده که جنس‌شان همیشه از طلای خالص بوده و با سنگهای قیمتی آراسته می‌شده است. رمزپردازی این یاره‌ها دقیقا همان است که در جامها هم می‌بینیم. یعنی همان رده‌ها از جانوران در یاره‌ها و طوقها هم نمایان می‌شوند و سبک هنری ساخت‌شان هم یکسان است. در دو قرن منتهی به ظهور هخامنشیان، در ایلام ناگهان رونقی در ساخت جام و یاره می‌بینیم و جالب آن که در آن دوران هم این دو رده از اشیاء ریخت و قالبی همسان دارند و همزمان و پا به پای هم تحول پیدا می‌کنند. آرایه‌های جانوری یاره‌های ایلامی در دوران پیشاهخامنشی بیشتر با نقش شیر تزئین می‌شدند که مقدمه‌ایست بر تثبیت این نماد جانوری در مقام علامت ملی کشور پارس. جالب آن که در یاره‌های هخامنشی نقش شیر با چنین بسامد بالایی دیده نمی‌شود و بیشتر علامت باستانی بز و مشتقهای اساطیری‌اش را می‌بینیم.



دستبند، ٦٤ و ٦٥ گرم، ۷/۸ سانتی‌متر، قرن چهارم پ.م طلا و سنگ آگات، آناتولی، قرن پنجم پ.م

نمونه‌هایی از طوق که از این دوران به دست آمده نشان می‌دهد که این آرایه اندازه‌ای بزرگ و قطری کمتر داشته و به همین خاطر بیشتر مستعد شکسته شدن و تخریب در گذر زمان بوده است. شاید به همین خاطر است که نمونه‌های یافته شده از طوق شماری بسیار کمتر از یاره‌ها دارند. در حالی که در اسناد متنی و آثار تصویری یاره‌ها هم با همان بسامد و اهمیت یاره‌ها دیده می‌شوند و چنان که گفتیم شکل‌گیری‌شان هم هزاره‌ای پیشتر از یاره‌ها بوده است.

طوق‌های زرین، ایلام و ایران مرکزی، میانه‌ی قرن ششم پ.م

پاسارگاد، قرن ششم پ.م

موزه‌ی رضا عباسی، حدود ۵۰۰ پ.م

موزه‌ی رضا عباسی، ایلام–تخت جمشید، قرن پنجم پ.م حدود ۵۰۰ پ.م

رواج نقش جانوری بز در دوران هخامنشی به معنای طرد شدن نماد شیر نیست. چون یاره‌هایی زیبا با نقش شیر هم فراوان وجود داشته‌اند. چنان که گفتیم نقش شیر در ابتدای کار در یاره‌ها رواجی بیشتر هم داشته و نخستین نمونه‌های یاره‌ی هخامنشی که در دوران کوروش و کمبوجیه ساخته شده‌اند هم اغلب با

نقش شیر آراسته شده‌اند. یعنی چنین می‌نماید که برجسته شدن علامت بز و جانوران دیگر به دوران پس از استقرار داریوش بزرگ بر اورنگ گیتی مربوط باشد و این دورانی است که بر هم‌آمیزی سنتهای هنری گوناگون و بهره‌جویی از همه‌ی نمادهای قومی و محلی تاکیدی وجود داشته است.

بالکان، قرن پنجم پ.م　　شیشه و طلا، اتروسک، اواخر قرن ششم پ.م

جالب آن که در میان این نقش‌مایه‌ها علامت شیر است که بیش از بقیه در سرزمینهای حاشیه‌ی قلمرو هخامنشی وامگیری می‌شود و این درباره‌ی نقش سکه‌ها هم مصداق دارد. یعنی چنین می‌نماید که مردمان مستقر در حاشیه‌ی غربی و شرقی قلمرو هخامنشی که در شمال هند یا شمال ایتالیا یا جنوب بالکان می‌زیستند، در میان علامتهای جانوری رایج در هنر هخامنشی به ویژه به نقش شیر توجه و علاقه نشان داده باشند و این بسیار جای توجه دارد چون نشان دادیم که شیر بی‌شک از همان دوران علامت رسمی دولت پارس و نماد ملی ایران بوده است. این که همزمان با عصر زمامداری هخامنشیان و پس از فرو افتادن اقتدارشان اتروسکها

و یونانی‌ها و رومی‌ها و هندی‌ها نقش شیر را بیش از همه در هنر رسمی و درباری‌شان تکرار می‌کنند، معنادار است و به مرجع بودن اقتدار سیاسی پارسیان در جهان باستان گواهی می‌دهد. به خصوص که در همه‌ی این سرزمینها شیر بومی نبوده و این مردمان بر خلاف مردم ایران اصولا شیر نمی‌دیده‌اند. برخی از این آثار مثلا گوشواره‌ی شیرنشانی که بلافاصله پس از فروپاشی دولت هخامنشی در یونان ساخته شده، رونوشتی دقیق از آثار همسان ایرانی است، و در نگاه نخست آن که در یونان ساخته شده «پارسی‌تر» از نمونه‌ی دویست سال پیش ساخت ایران به نظر می‌رسد.

گوشواره، یونان، ۳۰۰–۳۲۰ پ.م گوشواره، قطر ۱/۸ سانتی‌متر، ۷/۸ گرم، احتمالا تخت جمشید، ۵۰۰ پ.م

به این ترتیب استفاده از طوق و یاره در سنت هنر ملی ایرانی از آغاز عصر هخامنشی تثبیت شد و تا هزار و پانصد سال بعد بی‌وقفه تداوم داشت. در هنر اشکانی و ساسانی نقش استانده‌ی طوق و یاره و علامت خداوندِ بخشنده‌ی حلقه‌ی پیمان فراوان دیده می‌شود و پس از دوران اسلامی و شکل‌گیری شعر پارسی دری

هم اشاره‌های فراوان به این نمادها همچنان رونق بسیار داشته است. واژه‌های طوق و یاره برای این دو به دوران پس از اسلام تعلق دارند، اما آشکار است که به همان اشیاء در همان بافت معنایی اشاره می‌کنند. این متون پارسی بسیار ارزشمندند چون به شکلی زنده و روشن کاربرد طوق و یاره و معنای آن را در بافتی متنی نمایان می‌سازند و باید برای رمزگشایی از معنای فرهنگی این آرایه‌ها، موازی با اسناد تصویری و آثار هنری در نظر گرفته شوند.

غنی‌ترین متن برای فهم معنای طوق و یاره شاهنامه‌ی فردوسی است. چون این متن در عصر سامانیان تدوین شده و این شاهان نیکنام و بلندآوازه سنت سیاسی ایرانشهری را پس از دوران اسلامی دوباره زنده کرده بودند. با مرور شاهنامه روشن می‌شود که پیوند این حلقه‌ها با اقتدار سیاسی با شدت تمام همچنان تا قرن چهارم هجری پابرجا بوده است. فردوسی از طوق اغلب همراه با تاج یاد می‌کند و درباره‌ی فریدون می‌گوید:

ابا تاج و با طوق و با گوشوار　　چنان چون بود در خور شهریار

یا منوچهر در مراسم تاجگذاری‌اش:

نشست از بر نامور تخت عاج　　به سر بر نهاد آن فروزنده تاج

ابا یاره و گرزه‌ی گاوسر　　ابا طوق زرین و زرین کمر

همین منوچهر وقتی می‌خواهد به زال خلعت بدهد، هدیه‌ای چندان چشمگیر به او می‌بخشد که مایه‌ی شگفتی درباریانش می‌شود و این هدیه‌ها در واقع نمادها و علایم شاهی هستند و روشن است که وی را پس از سام به شهربانی و فرمانروایی سیستان برمی‌کشد:

یکی خلعت آراست شاه جهان　　که گشتند از آن خیره یکسر مهان

چه از تاج پرمایه و تخت زر　　چه از یاره و طوق و زرین کمر

بعدتر هم که کیکاووس به پادشاهی می‌رسد، به رستم که برای دیدارش رفته هدایای مشابهی می‌بخشد:

سزاوار او شهریار زمین یکی خلعت آراست با آفرین

یکی تخت پیروزه و میش‌سار یکی خسروی تاج گوهرنگار

یکی دست زربفت شاهنشاهی ابا یاره و طوق و با فرهنی

پس طوق و یاره یکی از آرایه‌هایی بوده که شاه با آن شناخته می‌شده است. همین فریدون وقتی به نبرد با ضحاک برمی‌خیزد سپاهی از گیله‌مردان به همراه دارد که با کلاه طوق زرین و کلاه سیاه‌شان شناخته می‌شوند:

همه گیل‌مردان چو شیر یله ابا طوق زرین و مشکین کله

در داستان جنگهای کین‌خواهی سیاوش هم گودرز غنیمتی که یافته را به زال و رستم و گیو می‌بخشد که عبارتند از:

همه جامه‌های تنش برشمرد نگه کرد یکسر به رستم سپرد

همان یاره و طوق کندآوران همان جوشن و گرزهای گران

اسدی توسی در گرشاسپ‌نامه قدری دقیقتر پیوند میان این طوق و یاره‌ی جنگاوران و شاهان را شرح داده است. در آنجا که گرشاسپ به بهو می‌گوید:

به سر مر مرا تاج فرمان توست به گردن درم طوق پیمان توست

و آشکار است که طوق نماد پیمان بوده است.

یعنی طوق و یاره‌ی جنگاوران در مقام غنیمت جنگی کالایی پرارزش در ردیف سلاح و جامه محسوب می‌شده است. یا در داستان کاموس کشانی می‌بینیم که پهلوانان پیل‌سوار کوشانی طوق بر گردن دارند:

ز افسر سر پیلبان پرنگار همه پاک با طوق و با گوشوار

شبیه همین توصیف را در داستان خاقان چین هم درباره‌ی پیلبان‌ها می‌خوانیم:

بیاراسته گردن از طوق زر میان بند کرده به زرین کمر

بنابراین جنگاوران و پیلبانان به خاطر نوع کلاه‌شان شناخته می‌شده‌اند و در ضمن طوق زرین بر گردن می‌بسته‌اند.

پس طوق نمادی برای پهلوانان و جنگاوران هم بوده است. در داستان سیاوش آنجا که کیکاووس برای مقابله با تورانیان توس را به فرمانداری خوارزم گسیل می‌کند، روشنتر بیان شده که این آرایه‌ها چه کارکردی داشته‌اند:

یکی توس را داد زآن تخت عاج همان یاره و طوق و منشور چاچ

بنابراین طوق و یاره در مراسمی از سوی شاهنشاه به شاهان محلی یا پهلوانان بخشیده می‌شده و علامت واگذاری سرزمینی یا قدرتی به ایشان بوده، و این کاملا با بافت مراسم مهری برای عهد بستن جنگاورانه سازگاری دارد. در بخش تاریخی شاهنامه هم اشاره‌ی دیگری هست که ارتباط اینها با انگشتر را هم نشان می‌دهد. در داستان پادشاهی شاپور ذوالاکتاف می‌خوانیم که:

ز گفتار او شاد شهر شهریار بخندید و دینار دادش هزار

دو یاره، یکی طوق و انگشتری ز دیبای چینی و از بربری

اما جالب آن که این آرایه‌ها به مردان منحصر نبوده و زنان بلندمرتبه نیز طوق و یاره در بر می‌کرده‌اند. در آن بخش زیبایی از شاهنامه زال کمند می‌اندازد و بر کوشک رودابه فراز می‌رود، وقتی او را از نزدیک می‌بیند از آراستگی و زیبایی‌اش مبهوت می‌شود:

شگفت اندرو مانده بُد زال زر بر آن روز و آن موی و بالا و فر

ابا یاره و طوق و با گوشوار ز دینار و گوهر چو باغ بهار

در داستان سیاوش هم تشبیهی به کار رفته که نشان می‌دهد طوق از آرایه‌های زنان در مراسم عروسی بوده است:

چنان بد همه شهرها تا به چاچ تو گفتی عروسی‌ست با طوق و تاج

جالب آن که این بیت یکی از نخستین اشاره‌های تاریخی به این رسم است که زن در لباس عروسی باید با تاج آراسته شود، و این قاعده‌ایست که در دنیای مدرن جهانگیر شده است.

در عین حال در همه‌ی موارد انگار پیوند میان حلقه و پیمان بدیهی و مشهور بوده باشد، و این احتمالا نیرویی بوده که طوق و یاره را در کنار انگشتر نامزدی به علامتی برای مهر زناشویی تبدیل می‌کرده و حضورش در لباس عروس را ضروری می‌ساخته است. گذشته از دلالتهای سیاسی که درباره‌ی ارتباط شاه و پهلوان دیدیم، طوق و یاره را همچون نمادی هستی‌شناسانه و یزدان‌شناسانه نیز داریم، کمابیش به همان شکلی که در سنت اوستایی رواج داشته است. نظامی در مقالت اول از مخزن الاسرار هنگام شرح آفرینش آدم می‌گوید:

شاهد نو فتنه‌ی افلاکیان نو خط فرد آینه‌ی خاکیان

یاره‌ی او ساعد جان را نگار ساعدش از هفت فلک یاره‌دار

از اینجا بر می‌آید که یاره داشتن نماد برخورداری از مهر و پیمان نیرویی برتر و موجودی بلندپایه‌تر محسوب می‌شده است. یاره در ضمن نمادی هویتی هم محسوب می‌شده و نشانگر بند بودن پهلوانی به شاهی یا کارگزاری به فرمانروایی بوده است. نظامی همین کتاب ضمن شرح داستان حاجی و صوفی می‌گوید:

دین سره نقدی‌ست به شیطان مده یاره‌ی فغفور به سگبان مده

نظامی از معدود شاعرانی است که تعبیر یاره را به جا و زیاد به کار می‌برد و این در حالی است که پس از قرن چهارم این واژه دیگر به ندرت در متون دیده می‌شود، و معنایش با نوعی زیور برابر است و پیوندش با آیین مهر و آداب درباری و عهد سیاسی را از دست می‌دهد. شگفت آن که در دوران جدید پروین اعتصامی است که کاملا درست و بجا بار دیگر عبارت یاره را فراوان به کار می‌گیرد.

جالب آن که خادمان و خدمتکاران هم طوق زرین در گردن می‌کرده‌اند. چنان که در توصیف بزمی در داستان منوچهر، فردوسی می‌گوید:

ز زرین ستام آوریدند سی — از اسپان تازی و از پارسی

ابا طوق زرین پرستنده شصت — یکی جام زرین هر یکی را به دست

یا در داستان سیاوش می‌خوانیم که

غلامان همه با کلاه و کمر — پرستنده با یاره و طوق زر

همچنین در داستان کین‌خواهی خون سیاوش اشاره‌ی جالبی داریم که در آن کیخسرو می‌گوید شیده پسر افراسیاب را پس از مرگ محترم بشمارند و مومیایی کنند، و بخشی از این فرایند آن بوده که طوقی از جنس مشک به دور گردن مرده می‌بسته‌اند و جمجمه را در عنبر می‌پوشانده‌اند:

به رهام گفت این بدِ بدسگال — دلیر و سبکسر مرا بود خال

پس از کشتن‌اش مهربانی کنید — یکی دخمه‌ی خسروانی کنید

تنش را به مشک و عبیر گلاب — بشویید مغزش به کافور ناب

به گردنش بر طوق مشکین نهید — کله بر سرش عنبرآگین نهید

درباره‌ی جنس این آرایه‌ها هم توضیح دقیق و روشنی در دست است. طوق همیشه از جنس زر بوده، اما یاره انواع و اقسام داشته و انگار علاوه بر زری که داشته، بیشتر به خاطر گوهرهایی که رویش نشانده می‌شده اهمیت داشته است. در داستان سیاوش می‌خوانیم که

دو یاره ز یاقوت و طوقی به زر　　به زر اندرون نقش کرده گهر

که در اینجا شاید منظور آن باشد که سراسر یاره‌ها را از جنس یاقوت تراشیده بوده‌اند، که در این حالت زیوری بسیار گرانبها از آب در می‌آمده است. اما از همینجا روشن است که یاره را جفت هدیه می‌داده‌اند. قیمت هنگفت برخی از این آرایه‌ها را از آنجا می‌توان دریافت که برخی‌شان نام شاهی که آنها را بخشیده بوده یا پهلوانی که دریافتش می‌کرده را همچنان بر خود حفظ می‌کرده‌اند:

همان طوق کیخسرو و گوشوار　　همان یاره‌ی گیو گوهرنگار

جفت بودن یاره‌ها هم جای توجه دارد. در داستان پادشاهی انوشیروان دادگر می‌خوانیم که به هندوان چنین خلعت می‌دهد:

دو یاره بهاگیر و دو گوشوار　　یکی طوق پرگوهر شاهوار

تا پایان قرن چهارم تعبیر طوق و یاره همه جا با همین دلالتها و به صورتی مثبت به کار گرفته می‌شود. ناصرخسرو در بافتی پندآموز در قصیده‌ی ۲۱٤ دیوانش می‌گوید:

دل درویش را گر هوشیاری　　ز دانش طوق ساز از هوش یاره

و در قصیده‌ی ۲٤۲ به آرایه‌های لباس عروسان اشاره می‌کند:

نماند با عروسی روی‌بندی　　نه طوق و یاره‌ای یا گوشواری

از قرن پنجم به بعد کاربرد طوق و یاره در شعر و نثر پارسی کاهشی چشمگیر پیدا می‌کند و این همزمان است با افول سیاست ایرانشهری و غلبه‌ی ترکان بر دولتهای مستقر بر ایران زمین. همچنان نظامی و

پسینیان او این واژگان و تعبیرهای وابسته به آن را به کار می‌برند. اما روشن است که دیگر از امری انتزاعی و استعاری سخن می‌گویند و نه آیینی جاری و مرسوم که در برابر چشم مردمان زنده و نمایان باشد. مثلا نظامی گنجوی در سرآغاز مثنوی لیلی و مجنون در مدح پیامبر اسلام می‌گوید:

جبریل رسید طوق در دست　　کز بهر تو آسمان کمر بست

بر هفت فلک دو حلقه بستند　　نظاره‌ی توست هرچه هستند

و این آشکارا به هدیه دادن طوق و دو یاره هنگام پیمان بستن با قدرتی برتر اشاره می‌کند.

حافظ هم در غزل شماره‌ی ۳۵۰ می‌گوید

به تخت گل بنشانم بتی چو سلطانی　　ز سنبل و سمنش ساز طوق و یاره کنم

یا مولانا در غزل ۵۳۵ دیوان شمس می‌گوید

هر مرغ جان چون فاخته در عشق طوقی ساخته　　چون من قفس پرداخته سوی سلیمان می‌رود

و همو در غزل ۱۹۴۲ می‌گوید:

طوق زر عشق او هم لایق این گردن است　　بشکند از طوق عشقش گردن گردن‌کشان

این از سکه افتادن معنای طوق و یاره همزمان است با هم‌معنی شدن طوق با یوغ و مترادف قرار گرفتن‌اش با زنجیری که در گردن محکومان یا دیوانگان می‌کرده‌اند. مولانای بلخی نمونه‌هایی از این مضمون را دارد و پیش از او عطار نیز در سرآغاز منطق‌الطیر می‌گوید:

مرحبا ای طوطی طوبی نشین　　حله درپوشیده‌ی طوق آتشین

طوق آتش از برای دوزخی‌ست　　حله از بهر بهشتی و سخی‌ست

و در مظهر می‌گوید

نماز و روزه‌ات بر هیچ باشد ز طوق لعنت‌ات صد پیچ باشد

اما جالب است که نزد عطار همچنان طوق پیوندش را با مفهوم مهر حفظ کرده و طوق لعنتی که در گردن شیطان است در ضمن نماد عشق سوزان او به خداوند هم هست که او را به ابلیسِ عاشق و موحد اول تبدیل می‌کند. به ویژه در دفتر دوم مثنوی جوهرالذات که بحثی مفصل درباره‌ی گناه ابلیس و سجده نکردن آدم آمده، این تعبیر طوق لعنت بارها به کار رفته و همیشه به عهد و پیمان عاشقانه‌ی شیطان با خداوند اشاره می‌کند که در ضمن بلاخیز است و مایه‌ی طرد و نفرین ابلیس می‌شود. عطار در دفتر اول همین منظومه می‌گوید:

چو نور قدس حق پیرامنش بود مثال طول اندر گردنش بود

چو طوق نور باشد عین رحمت بود صد باره به از طوق لعنت

و در دفتر دوم در وصف شیطان می‌خوانیم که:

چنان در عشق محبوس و اسیر است که اندر طوق لعنت بی‌نظیر است

چنان اندر جهان او خوار آمد یقین در عشق برخوردار آمد

و در مثنوی مظهرالعجایب می‌گوید:

هر دلی کز درد تو بی‌ذوق شد همچو شیطان گردنش در طوق شد

و طوق کم کم از همین دوران در معنایی منفی و به ویژه در ترکیب «طوق لعنت» زیاد به کار گرفته می‌شود. چنان که وحشی بافقی در ستایش میرمیران می‌گوید:

عدوی تو آن قابل طوق لعنت به ابلیس آن رانده‌ی قهر یزدان

و همو در هجو کیدی شاعر:

هجوی‌ست که همچو طوق لعنت بر گردن توست تا قیامت

و محمود شبستری در «گلشن راز» می‌گوید:

یکی هفتصد هزاران اله طاعت　　به جای آورد و کردش طوق لعنت

گفتار پنجم: اشارتی به معماری پارسی

«من» مفهومی زمان‌مند و مکان‌مند است. به همان شکلی که دستکاری‌های فناورانه در زمان و مکان (مثل اختراع ساعت چرخ-دنده‌ای و ساخت راه‌آهن) بر پیکربندی من‌ها اثر می‌گذارد، بازتعریف فلسفی و نظری من هم ممکن است به بازآرایی عمیق زمان و مکان بینجامد. این حالت دوم در تاریخ تمدنها بسیار نادر است. چون اغلب تحول‌های فناورانه و پراکنده‌ی جدا از هم هستند که ضرباهنگ زمان و چینش مکان را تغییر می‌دهند، و تنها در گامهای بعدی است که اندیشمندانی پیدا می‌شوند و پیامدهای این دگرگونی‌ها بر ساختار من را صورتبندی می‌کنند.

با این حال در ابتدای دوران هخامنشی یکی از نمونه‌های نادرِ مسیری واژگونه تحقق پیدا کرد و دستگاه نظری خلاقانه و ژرفی که هفتصد سال پیش در ایران شرقی تحول یافته بود، در قالب دین زرتشتی و سیاست ایرانشهری کل پهنه‌ی ایران زمین را درنوردید و بر اساس مفهوم تازه‌ای که از انسان بازتعریف شده بود، همه چیز را از نو سامان داد. پیدایش اولین نظام دقیق و اخترشناسانه‌ی سال خورشیدی و تدوین اولین دستگاه‌های اخترشناسی مدون و ریاضیاتیِ مبتنی بر رصد هفت اختر در این هنگام به پختگی رسید و موازی با آن مکان و معماری نیز دستخوش دگردیسی بنیادینی شد.

ایران زمین بر خلاف مصر و چین و روم و دو تمدن آمریکایی هرگز نظام اقتصادی مبتنی بر برده‌داری و ساخت اجتماعی طبقاتی ویژه‌ی جوامع کشاورز کلاسیک را در خود پدید نیاورد و به همین خاطر از ابتدای کار تا به امروز شکلی ویژه از سازماندهی مکان را پدید آورده که در تمدنهای دیگر نظیر ندارد. این شیوه

بناهای عظیم آیینی مانند اهرام مصر یا پرستشگاه‌های غول‌آسای چینی و سرخپوستی را پدید نمی‌آورد، و به جای آن بر ساخت فضاهایی انباشته بر معنا تاکید دارد. بناهایی که شاید پرابهت و پرعظمت هم باشند، اما اغلب با نیروی کار متخصص و نخبه‌ای پدید آمده‌اند و سازماندهی کار برای پیدایش‌شان بر مبنای بهره‌کشی از انبوهی از بردگان استوار نبوده است.

ایران زمین هرچند در گوبک‌لی تپه آغازگر فرهنگ کلان‌سنگی بود، اما به سرعت از این مرحله گذر کرد و به جای آثار غول‌آسای زمخت نمادینی که تنها انباشت نیروی کار انسانی را نمایش می‌دادند، سازه‌هایی معمارانه ایجاد کرد که ابعادی کوچکتر، پیکره‌ای ظریفتر و رمزگذاری معنایی فشرده‌تری داشتند. این الگو از ابتدای کار در ایران زمین وجود داشته و همان عاملی است که معماری ایلامی و سومری را از معماری مصری متمایز می‌سازد. در نیمه‌ی نخست هزاره‌ی سوم پ.م که مصریان هرم‌های عظیم خود را می‌ساختند و با هدر دادن نیروی انسانی عظیمی سنگ قبرهایی ساده و غول‌آسا پدید می‌آوردند، ایرانیان در جیرفت و شوش و سیلک و اوروک معبدهایی باشکوه و بزرگ می‌ساختند که نیروی کاری بسیار کمتر و رمزپردازی و معنایی بسیار بیشتر داشت. در برابر هرمها و معبدهای عظیم مصری که اصولا فاقد کارکرد عمومی بودند و بردگان روستایی سازنده‌شان هرگز امکان ورود به آن را پیدا نمی‌کردند، در ایران زمین معبدها و کاخها و فضاهایی عمومی داریم که توسط مردمی شهرنشین ساخته می‌شده و توسط همان‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

با آغاز عصر هخامنشی همین الگوی ویژه‌ی ایرانی بود که دستخوش دگرگونی شد و تحولی ریشه‌ای را از سر گذراند. به شکلی که پس از آن به جای معماری‌های محلی متفاوت در زیرسیستم‌های فرهنگی و جغرافیایی ایران زمین، یک چارچوب عمومی ساماندهی مکان داشته‌ایم که تا به امروز دوام آورده و می‌توان آن را معماری ملی پارسی نامید. چون با هویت جمعی کل مردمان ایران زمین پیوند داشته و در سراسر این

قلمرو از قواعدی همسان پیروی می‌کرده و برای نخستین بار در کشور پارس و عصر هخامنشی بر صحنه‌ی اسناد تاریخی ظاهر می‌شود.

در کتابهای تاریخ هنر اغلب از این سویه‌ی مهم از زیبایی‌شناسی عصر هخامنشی سخنی در میان نیست و در کتابهای معماری هم مرسوم است که این سبک پارسی را «درباری»، «سلطنتی» یا وابسته به دودمان هخامنشی قلمداد کنند. در حالی که چنین نیست و در اینجا با قواعد زیبایی‌شناسانه‌ی ویژه‌ای سر و کار داریم که تا بیست و شش قرن بعد دوام می‌آورد و نه منحصر به دربار است و نه دودمان هخامنشی. البته روشن است که مثل هر جای دیگری دربار پارس در عصر هخامنشی پشتوانه‌ی ساخت این بناها بوده و بهترین نمونه‌های بازمانده از آن ماهیتی سیاسی یا دینی دارند. با این حال در آنها نه بزرگداشت اغراق‌آمیز شخصیتهای سیاسی دیده می‌شود و نه قواعدشان انحصاری به ساز و کارهای سیاسی دارد.

یکی از مشهورترین بناهای عصر هخامنشی که در ضمن اولین نمونه از این معماری را نشان می‌دهد و در زمانه‌ی ما دلالتی نمادین و هویت‌بخش هم پیدا کرده، آرامگاه کوروش بزرگ در دشت پاسارگاد است. این بنا به احتمال خیلی زیاد همان سازه‌ی اصلی و اولیه‌ایست که پیکر کوروش بزرگ را در خود جای می‌داده است. بنا احتمالا در دهه‌ی ۵۴۰ پ.م و دوران زندگی کوروش ساخته شده و با توجه به این که کوروش در آن هنگام مقتدرترین شاهنشاه کره‌ی زمین و شخصیتی افسانه‌گون بوده، بنایی بسیار فروتنانه و پارسایانه می‌نماید. این بنا اتاقکی سنگی است که بر فراز هرم پلکانی سنگی کوچکی با هفت پله نهاده شده است. قاعده‌ی این هرم پانزده در چهارده متر مساحت دارد و اتاقک دو متر پهنا و به همین اندازه بلندا دارد و طولش سه متر است. یعنی ابعاد اتاقک تقریبا با تابوت بزرگی که مردی رشید مثل کوروش را در خود جای می‌داده، برابر است و تناسب این واحدها با یکای متر نشان می‌دهد که این مقیاس طول از همان هنگام رایج بوده

است. یکی از نوآوری‌های هم عصر هخامنشی استانده‌سازی دقیق و فراگیر مقیاسهای سنجش وزن و حجم و طول و وقت بود و می‌دانیم که یکای اصلی برای اندازه‌گیری درازا نیم متر بوده است.

بر اتاقک گور شیروانی‌ای سنگی وجود دارد و در پیشانی‌اش پنجره‌ای کوچک است که می‌توان با قدری تقلا بدان وارد شد. اما روشن است که بالا رفتن از پلکان هرم و ورود به بنا رایج نبوده است. آریان توصیف دقیقی از همین بنا به دست داده و گزارش کرده که اسکندر پس از فتح ایران برای زیارت به آرامگاه کوروش رفت و تابوت زرین او را دید که در همین اتاقک بر فرشی سرخ نهاده شده بود که مواد خام‌اش از بابل آمده بود و ماهرترین بافندگان مادی آن را پدید آورده بودند.[۵۹] گزارش او با منابع یونانی قدیمی‌تر در این مورد توافق دارد که آرامگاه کوروش در اصل در میانه‌ی یک پردیس سبز و خرم جای داشته و گرداگرد آن بنایی ستوندار برافراشته بوده‌اند. همچنین اشاره شده که نگهبانی و مدیریت این بنا بر عهده‌ی مغان بوده است و از این رو چنین می‌نماید که بنای پاسارگاد در دوران هخامنشی بیش از آن که بنایی سیاسی باشد، زیارتگاهی دینی بوده باشد. چنان که برخورد اسکندر و مقدونیان همراهش –که در اصل شهروندان شورشی دولت هخامنشی بودند– با آن نیز همچنین بوده است. آریان می‌گوید اسکندر بعدتر وقتی بخشی از اموال این بنا غارت شد، خشمگین شد و مغان کارگزار آنجا را محاکمه و اعدام کرد، به این جرم که چرا درست از آرامگاه مراقبت نکرده بودند. اما به احتمال زیاد اینها دستاویزی بیش نبوده و خود مقدونیان بوده‌اند که مقبره را به تاراج برده‌اند و کشتار مغان هم که همزمان با آتش زدن به تخت جمشید است، بخشی از سیاست

[59] Arrian, 1861: 313.

دیوانه‌وار و ویرانگر اسکندر برای درهم شکستن مقاومت پارسیانی بوده که همچنان در برابرش مقاومت می‌ورزیده‌اند و تا سال بعد، بلافاصله پس از مرگ اسکندر مقدونیان را از خاک ایلام قدیم بیرون می‌کنند.

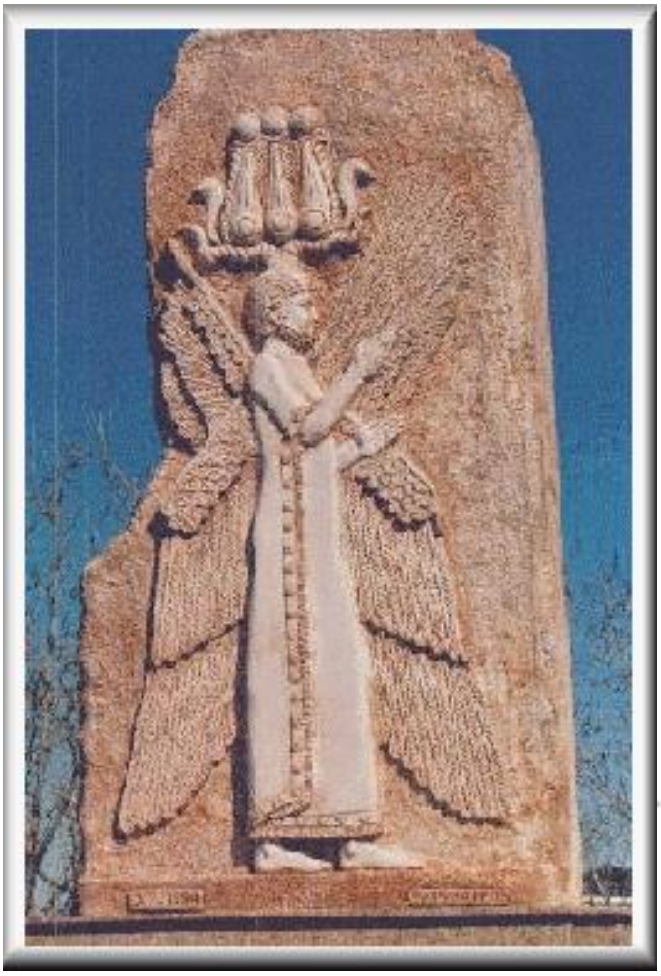
بنای آرامگاه کوروش در پاسارگاد تا حدود زیادی چرخش بنیادین مفهوم مکان در ابتدای عصر هخامنشی را نشان می‌دهد. تا پیش از آن به ویژه در مصر مقبره‌ی شاهان یکی از باشکوهترین و مهمترین بناهایی بود که ساخته می‌شد. کوروش که به گواهی پیکره‌اش در همین مکان و دشت مرغاب دعوی گرفتن مصر را هم داشت، با ساختن چنین آرامگاه کوچک و ساده‌ای برای خود مفهومی نو از ارتباط مرکز قدرت سیاسی با مکان را پیش نهاده است. بنا آشکارا دلالتی نمادین دارد و هفت پله‌اش که به تدریج به نزدیک شدن به آسمان کوتاهتر می‌شوند، به احتمال زیاد نماد هفت اختر و به این ترتیب هفت گام عروج روح به مینو هستند که خاستگاهی مهرپرستانه و چارچوبی زرتشتی داشته است.

بی‌شک این بنا در زمان ساخته شدن رمزپردازی‌های بسیار پیچیده‌تر و ریزبینانه‌تری داشته است. استرابو و دیگران گزارش کرده‌اند که آرامگاه کوروش کتیبه‌ای پندآموز داشته که در آن هم نامش آمده و هم رهگذران را به دریغ نخوردن و بهره‌جویی از زندگی‌شان تشویق می‌کرده است. همچنین نقش برجسته‌ی مشهور کوروش در همان نزدیکی کتیبه‌ای سه زبانه به پارسی باستان و اکدی بابلی و ایلامی داشته که بر آن نام کوروش را نوشته بوده‌اند. بنابراین احتمالا کتیبه‌ای که یونانیان گزارش کرده‌اند نیز به این زبانها بوده است. با توجه به این که مقدونیان و یونانیان تازه در دوران هخامنشی به معنای دقیق کلمه نویسا شده بودند و این مهارت در میان‌شان بسامدی بسیار اندک داشته، به احتمال زیاد اسکندر و سربازانش به کل بی‌سواد و نانویسا بوده‌اند و تک و توکی از دبیرانی که همراهش بوده‌اند نیز احتمالا توانایی خواندن و نوشتن به زبانهای یاد شده را نداشته‌اند. بنابراین گزارش استرابو از کتیبه‌ی پاسارگاد چندان معتبر نیست. هرچند نشان می‌دهد که یونانیان انتظار چه نوع محتوایی را داشته‌اند، یا چه بسا مردم محلی چه چیزهایی را برای ایشان تعریف می‌کرده‌اند.

کتیبه‌های هخامنشی به ویژه آنهایی که به پارسی باستان نوشته شده‌اند همگی در کنار اشاره‌های تاریخی دقیق‌شان به شخصیت‌ها و رخدادها و زمان‌بندی‌ها، صورتبندی‌هایی شفاف از سیاست ایرانشهری و دستگاه نظری نوظهور پارسیان درباره‌ی انسان را نیز با فشردگی تمام به دست می‌داده‌اند. بنابراین کتیبه‌ی گمشده‌ی پاسارگاد نیز احتمالا چنین متنی بوده باشد. یعنی احتمالا دست کم به دو زبان پارسی باستان و ایلامی نوشته شده، نام و نشان کوروش را در خود داشته، متنی کوتاه بوده، و اشاره‌هایی به سیاست پارسی را در خود داشته است.

تنها نشانه‌ی دیگری که در پاسارگاد باقی مانده و رمزنگاری اصلی دوران زندگی‌اش را نشان می‌دهد، نقش برجسته‌ی اوست که سر روبرت پورتر گزارش کرده تا همین صد و اندی سال پیش کتیبه‌ای سه زبانه

بر آن بوده است که حالا دیگر نیست. استروناخ حدس زده که در اصل چهار نسخه از این نقش برجسته‌ها در چهار درگاه کاخ کوروش در دشت مرغاب وجود داشته‌اند که تنها یکی‌شان تا به امروز باقی مانده است.[۶۰] این پیکره کاملا در سنت ایلامی ساخته شده و کوروش در آن به صورت مردی رشید بازنموده شده که ریشی کوتاه دارد و تاجی شاخدار بر سر و جامه‌ای ایلامی در بر دارد. او همچنین در این نگاره چهار بال دارد که نشان می‌دهد در زمان زندگی‌اش در هنر با جلوه‌ای اساطیری و فراانسانی بازنمود می‌شده است. اما مهمترین نکته در این نگاره که به شکل غریبی نادیده انگاشته شده این حقیقت است که کوروش در زمان ساخته شدن‌اش مصر را فتح نکرده بوده، و با این حال تاجی بر سر دارد که نمادهای سلطنتی مصر و به ویژه مار کبرای نماد فرعون و شاخهای نماد آمون –هاتور بر آن جای توجه دارد. یعنی این نگاره نشانگر ادعای سیاسی کوروش بر مصر بوده است، که در آن زمان تنها دولت بازمانده و فتح ناشده‌ی همسایه‌ی ایران بود.



بخش دوم: پارس و بیرون

اندرکنش هنرهای ایرانی و سرزمینهای همسایه

پیش‌گفتار

پرسش مهمی که هنگام ترسیم جغرافیای زیبایی‌شناسی عصر هخامنشی اهمیت دارد، به حد و مرزهای انتشار سبکهای هنری مربوط می‌شود. تردیدی در این گزاره نیست که در دوران دو و نیم قرنی زمامداری هخامنشیان تمدن ایرانی تنها گرانیگاه مهم تولید زیبایی بر کره‌ی زمین بوده است، و با جهشی سیستمی در پیچیدگیِ تولید و مصرف هنر، از سویی یک هنر ملی ایرانی را در مقیاسی بسیار پهناور مستقر ساخته و از سوی دیگر هنرهای محلی را در پیوند با هم و در اندرکنش با این سبک ملی شکوفا ساخته و نوعی جنبش هنری فراگیر و بنیادین را رقم زده است. هرکس که به اسناد و داده‌های تاریخی بنگرد و بدون پیش‌داشتهای ایدئولوژیک آثار هنری باستانی را مرور کند، تا اینجای کار را خواهد پذیرفت.

اما پرسش اصلی تازه از اینجا آغاز می‌شود. حوزه‌ی تمدن ایرانی در عصر هخامنشی نوعی انبساط شدید جغرافیایی را از سر گذراند و نه تنها تمدن همسایه و دیرینه و رقیب‌اش یعنی مصر را در خود جذب کرد، که در جهتهای جغرافیایی گوناگون گسترش یافت و از سویی تا ترکستان و از سویی دیگر تا اروپای شرقی را زیر چتر خود گرفت. وقتی قصد بازسازی تاریخ هنر در این دوران را داریم، باید به مرزبندی این سیستم اجتماعی بنگریم و پرسشهایی دقیق را درباره‌ی گستره‌ی نفوذ فرهنگی و هنری هخامنشیان طرح کنیم. این پرسشها را به طور فشرده می‌توان در این بندها خلاصه کرد:

نخست: در جغرافیای هنر عصر هخامنشی، مرز میان درون و برون قلمرو فرهنگ ایرانی کجا بوده است؟ آیا مناطقی که از سلیقه‌ی هنری نوپدیدِ ملی ایرانیان تاثیر می‌پذیرفته و تقلید می‌کرده‌اند، با مرزهای سیاسی دولت هخامنشی منطبق بوده؟ یا چنان که بین مورخان فرنگی یونان‌مدار مرسوم است، این قلمرو چروکیده‌تر و کوچکتر از گستره‌ی جغرافیای سیاسی ایران بوده؟ و یا آن که از آن سرریز می‌شده و قلمروی بزرگتر از دایره‌ی اقتدار شاهنشاهان پارسی را زیر پوشش می‌گرفته است؟

دوم: هنرهای تکامل یافته در تمدنهای همسایه‌ی ایران چطور با هنر ایرانی ارتباط برقرار می‌کرده‌اند؟ این اندرکنش درباره‌ی قلمروی باستانی و پخته و نیرومند مثل مصر که در کشور پارس ادغام می‌شود چگونه بوده؟ این الگوی ادغام و پیوند با آنچه در تمدنهای چین و اروپا می‌بینیم چه شباهتها و تفاوتهایی داشته است؟ یعنی دو حوزه‌ی تمدنی اروپایی و چینی که در این هنگام حدود هزار سال پیشینه داشته‌اند، اما هنوز دولت مقتدر مرکزی‌ای پدید نیاورده بودند، چطور با هنر ایرانی طرف شدند و چه داد و ستدی با آن برقرار کردند؟

برای پاسخگویی به این دو پرسش، باید به داده‌ها و شواهد عینی بنگریم و داوری‌ام آن است که اسناد و شواهدی بیش از آنچه لازم است در اختیار داریم، در حدی که می‌توان با قاطعیت پاسخهایی استوار برای این پرسشها پیشنهاد کرد. تا اینجای کار بحثمان بر سبک ملی پارسی متمرکز بود و بسته به مورد چگونگی انتشار رسانه‌های هنری نوظهوری مثل جام و سکه به قلمروهای بیرونی را وارسی کردیم. در این بخش به دو زیرسیستم قومی سکایی و فنیقی خواهیم نگریست و چگونگی اثرگذاری‌شان بر هنرهای تحول یافته در تمدن چینی و اروپایی را بررسی خواهیم کرد.

گفتار نخست: سبک سکا و هنر چینی

یکی از غنی‌ترین و شکوفاترین سبکهای هنری تکامل یافته در ایران زمین، هنر آریایی سکاهاست که آن را همچون برچسبی عام برای سراسر نیمه‌ی شمالی ایران زمین می‌توان به کار گرفت. هنگام بررسی هنر سکایی باید به این نکته توجه داشت که سکاها در زمان تولید این آثار هنری یکی از اقوام ایرانی بودند که در چند استان کشور پارس می‌زیستند. سکاها از نظر زبانی، نژادی و دینی از خالص‌ترین شاخه‌های مردمان آریایی کهن و نماینده‌ی شاخه‌ی ایرانی در برابر شاخه‌ی جنوبی‌تر و شرقی‌ترِ هندی بودند. زبان‌شان به خانواده‌ی زبانهای ایرانی شرقی تعلق داشت و دین‌شان اغلب چند خدایی کهن آریایی بود، که بقایایش در یشت‌های کهن به یادگار مانده است، هرچند بعدتر به تدریج بدنه‌ی جمعیت‌شان در ایران زمین زرتشتی شدند.

قلمروی که در آن می‌زیستند هم در اسناد هخامنشی با نام خودشان نامگذاری شده و پهنه‌ای چندان گسترده را در بر می‌گرفته که با نام دو استان سکاهای تیزخود (تیگرَه‌خَئودَه) و هوم‌خوار (هَئومَه‌وَرگَه) خوانده می‌شده است. قلمروی که کشورهای امروزین قزاقستان و قرقیزستان و تاجیکستان و همچنین بخش بزرگی از استان ترکستان (در حال حاضر سین‌کیانگِ چین) را زیر پوشش می‌گرفته است. گذشته از این منطقه، سکاها در استانهای بلخ و خوارزم و سغد و مرو جمعیتی چشمگیر داشتند و در سمت غرب هم در قفقاز و آناتولی با اقوام کهن هوری و هیتی و در تراکیه با کیمری‌ها در تماس و همسایه بوده‌اند.

با توجه به این تبارنامه‌ی روشن و صریح شگفت‌انگیز است که در کتابهای تاریخ هنر و حتا تاریخ‌های عمومی طوری به سکاها اشاره می‌کنند که گویی مردمی غیرایرانی بوده‌اند و ارتباطی با کشور تازه یکپارچه شده‌ی پارس نداشته‌اند. همین کوشش برای ایرانی‌زدایی از تاریخ باعث شده آثار هنری سکایی هم به شکلی پرخطا در انزوا تفسیر شوند و به خاطر قطع بند نافش با زمینه‌ی جغرافیایی و هویتی اطرافش، در عمل به اشیایی تجملی و زیبا ولی تهی از معنا فرو کاسته شوند. این در حالی است که بخش عمده‌ی این آثار هنری نه تنها مضمونهای صریح ایرانی را بازنمایی می‌کنند، که احتمالا در بخشهای درونی فلات ایران ساخته شده و بعدتر به گنجینه‌های یافت شده در سرزمینهای پیرامونی شمالی انتقال یافته‌اند.

غنی‌ترین منبع برای شناخت هنر سکا، گورتپه‌هایی است که در دو گوشه‌ی کشور پارس قرار داشته است: در شرق استانهای سکائیه‌ی تیزخود و سکائیه‌ی هوم‌خوار (برابر با قزاقستان تا مغوستان امروز) و در غرب استانهای تراکیه و ارمنستان (برابر با قفقاز و بالکان و بلغارستان).

آثار مورد نظرمان در دورانی پیشاهخامنشی هیچ پیشینه‌ای در این منطقه ندارند، و همه‌شان در دوران هخامنشی پدید می‌آیند. قلمرو مورد نظرمان هم در آن دوران بخشی از کشور یکپارچه‌ی پارس بوده است. از این رو جای شگفتی دارد که نویسندگان هنگام اشاره به این آثار با چه سرسختی و وسواسی از بردن نام ایران پرهیز می‌کنند. در حدی که در موزه‌ی آرمیتاژ که غنی‌ترین این آثار را در خود جای داده، آنها را زیر عنوان جعلی و بی‌معنای «فرهنگ سیبری» به نمایش گذاشته‌اند.

در موزه‌های ترکستان و ختا و ختن (استانهای شین‌جیان، شی‌نینگ، شاآن‌شی) که امروز در چین جای گرفته، دقیقا با همین الگو از بردن نام ایرانیان و آریایی‌ها پرهیز شده و چون مومیایی‌هایشان آشکارا ربطی به

مردم چین ندارند، آنها را «نژادی اروپایی‌وار» نامیده‌اند![61] در حالی که هرکس اندکی با تاریخ چین آشنا باشد می‌داند که هزار سال اول این تمدن در کشمکش با قبایل ایرانی سکا و تخاری (به چینی: شیونگ‌نو و یوئِه‌چی) گذشته که ستون فقرات تاریخ‌نگاری چینیان را هم تشکیل می‌دهد.

گورتپه‌های سکاها را امروز کورگان می‌نامند، و این عبارت است از تپه‌هایی بزرگ و مصنوعی که همچون کمانی خمیده بر روی گوری بزرگ ساخته می‌شده است. اتاقکی چوبی بدنه‌ی گور را می‌ساخته و در آن علاوه بر بدن سرکرده‌ی قبیله، حجمی چشمگیر از آثار هنری و پیشکشهای آیینی را دفن می‌کرده‌اند. در بیشتر کتابها سازندگان این گورتپه‌ها بادیه‌نشینانی بربر و دشمنان شاهنشاهان هخامنشی معرفی شده‌اند.[62] در حالی که شواهد باستان‌شناختی نشان می‌دهند که چنین نبوده است.

این منطقه بخشی حاشیه‌ای در یکی از کهنترین کانونهای شهرنشینی کشاورزی در جهان بوده که از سغد و خوارزم شروع می‌شده و تا قفقاز و شمال دریای سیاه ادامه پیدا می‌کرده است. یعنی مردمش بی‌شک بربر و وحشی نبوده‌اند و این به روشنی از هنرشان نمایان است. با دولت هخامنشی هم بی‌شک دشمنی نداشته‌اند. چون در سراسر دوران دو و نیم قرنی عصر هخامنشی تنها یک بار و آن هم یکی از شاخه‌هایشان (سکاهای تیزخود) شورش می‌کنند که رهبرشان اسکونخَه به سرعت از داریوش بزرگ شکست می‌خورد و دیگر بعد از آن نشانی از سرکشی از آنها ظاهر نمی‌شود. پس از حمله‌ی اسکندر هم شاهنشاه هخامنشی به سوی آنها می‌شتابد تا یاری بگیرد، و بعدتر هم همان‌ها هستند که در قالب اشکانیان بار دیگر وحدت ایران را ممکن می‌کنند و مقدونیان را می‌رانند و روشن است که از ابتدای کار خود را دنباله‌ی هخامنشیان می‌دانسته‌اند.

---

[61] اینها را نگارنده با مشاهده‌ی مستقیم طی سالهای ۱۳۹۵ تا ۱۳۹۸ دیده است.

[62] Samashev and Francfort, 2002.

در واقع کورگان‌هایی که هنر سکایی را در خود جای داده‌اند، بخشی از سپهر پهناور استپهای اوراسیا هستند که مانند کمربندی از شمال دو افق جغرافیایی اصلی اوراسیا (قلمرو خاوری و میانی) را به هم متصل می‌سازند و فضای واسط میان سه تمدن ایرانی و چینی و اروپایی محسوب می‌شود. این منطقه زادگاه آریایی‌ها بوده و اساطیر ایرانی با ارجاع به آن منطقه صورتبندی شده و دولتهای کهن آریایی (هیتی، میتانی، بلخ، ماد، پارس) هم در اثر کوچ همین مردم به جنوب پدید آمده است. منطقه‌ی مورد نظرمان بنابراین بخشی از زیستگاه دیرینه‌ی آریایی‌هاست، که در دوران هخامنشی به اندرون قلمرو سیاسی کشورِ تازه متحد شده‌ی ایران کشانده می‌شود و دقیقا در همان نقاطی که چنین سیطره‌ی سیاسی‌ای وجود داشته، کورگان‌های مجلل و آثار هنری مورد بحثمان را می‌یابیم.

قلمرو فرهنگ سکا، ۱۰۰۰–۱۰۰ پ.م

مردمی که این کورگان‌ها را پدید آورده‌اند احتمالا کوچگرد بوده‌اند. چون نشانی از شهر در اطراف گورتپه‌ها پیدا نشده است. با این حال سبک و ساختار آثار یاد شده با آنچه که در شهرهای شمالی قلمرو ایران زمین می‌بینیم یکسان است. به ویژه آثار بلخ و مرو و سغد و خوارزم که از نیمه‌ی هزاره‌ی سوم پ.م شهرنشین بوده‌اند، همچون پیشگامی برای این آثار جلوه می‌کنند. یعنی چنین می‌نماید که آثار سکاهای کوچگرد شمالی ادامه‌ای جمعیتی و دنباله‌ای فرهنگی از این هسته‌ی مرکزی در ایران شمال شرقی باشد.

غنای اشیای یافت شده در گورتپه‌های سکاها نشان می‌دهد که از اوایل دوران هخامنشی ارتباط تجاری میان ایران زمین و سرزمینهای همسایه برقرار بوده است و سامان اقتصادی شگفت‌انگیزی که پارسیان بر اساس گسترش راههای بازرگانی بنا نهاده بودند، خیلی زود به بار نشسته بود. طوری که در این مناطق دوردست هم چندان انباشتی از زر و سیم و فراورده‌های هنری وجود داشته که ساخت کورگان‌هایی چنین مجلل را ممکن می‌ساخته است.

بازسازی گورتپه‌ی بِرِل–۱۱[۶۳]

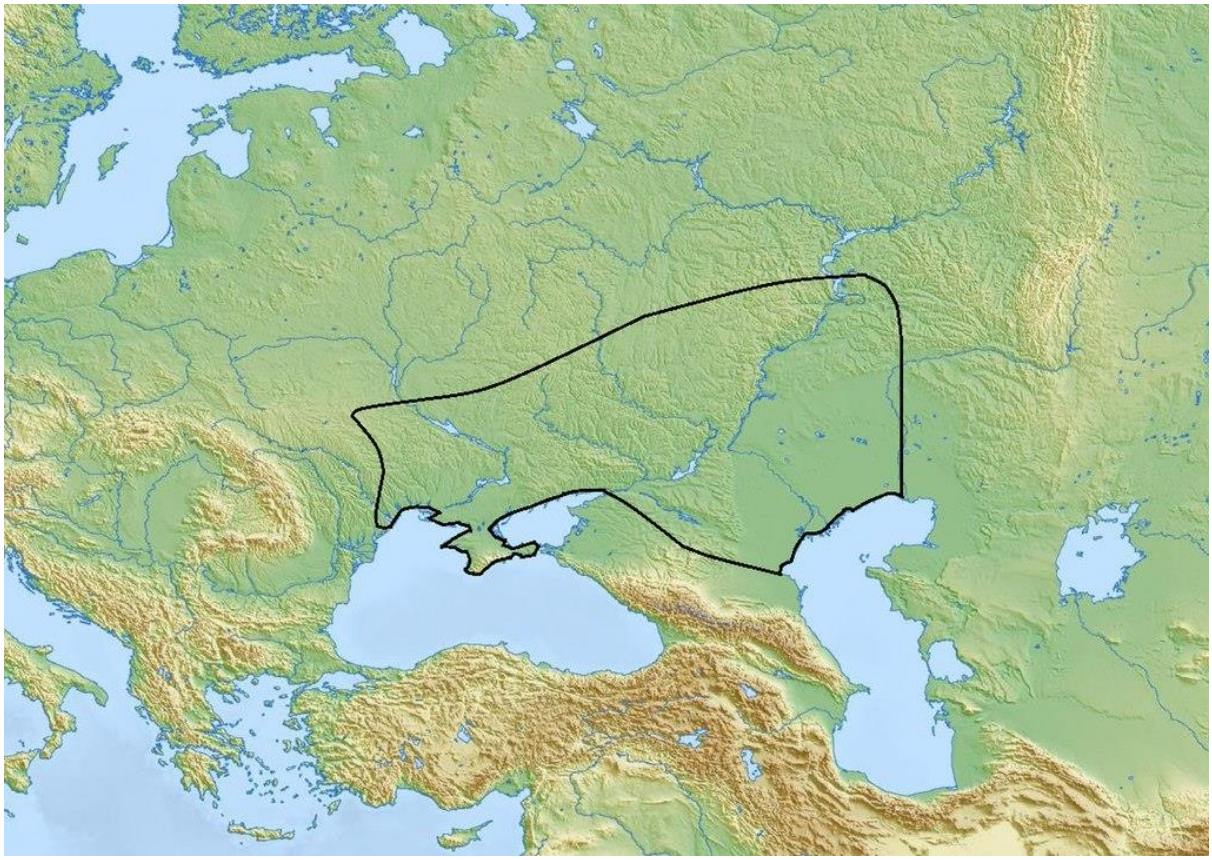
[63] Samashev et al., 2000: 13.

گورتپه‌های سکایی از این رو اهمیت دارند که اجساد مومیایی شده‌ای هم در آنها یافت شده است. این مومیایی‌ها با نمونه‌های مصری تفاوت دارد و جسدهایی را در بر می‌گیرد که به شکلی طبیعی حفظ شده‌اند. چون بسیاری‌شان در سرزمینهایی شمالی با یخبندان‌های طبیعی دیرپا ساخته می‌شده و برخی دیگر در بیابانهای خشک و گرم شمال ترکستان جای داشته که بافت بدن را منجمد یا خشک می‌کرده است. نمونه‌های مشهور از این مومیایی‌ها عبارتند از «بانوی یخی» که در سال ۱۳۷۲ (۱۹۹۳.م) در منطقه‌ی اوکوک در جمهوری خودمختار آلتای در مرز شمالی ترکستان و مغولستان کشف شد.

بر اساس داده‌های برآمده از این جسدها چند نکته درباره‌ی سازندگان این کورگان‌ها روشن شده است. نخست آن که این مردم بی‌شک ایرانی و آریایی بوده‌اند. جسدهای جای گرفته در کورگان‌ها به مردمانی بلند قامت و تنومند با پوست سپید و موی بور تعلق داشته که شاخص‌های هاپلوگروهی‌شان با ایرانیان امروزین همسان بوده است.[٦٤]

بر مبنای داده‌های ژنتیکی روشن شده که خاستگاه این مردمان کمربند پهناوری در سراسر شمال ایران زمین بوده که دو فرهنگ مهم را در هزاره‌ی دوم پ.م پدید آورده است. یکی در غرب که به شکل‌گیری فرهنگ سْروبنایا انجامیده است. این فرهنگ در عصر مفرغ در میانه‌ی دریاچه‌ی خزر و دریای سیاه شکل گرفته[٦٥] و دولتهای آریایی هیتی و میتانی نتیجه‌ی پیشروی‌اش به درون فلات ایران و ادامه‌ی جنوبی آن محسوب می‌شده است.

[64] Keyser et al., 2009: 395–410.
[65] Juras, 2017: 43950.



قلمرو فرهنگ سروبنایا، ۱۸۰۰–۱۲۰۰ پ.م

دیگری – فرهنگ آندرونُوو – در شرق و در فاصله‌ی دریای خزر و دریاچه‌ی خوارزم تحول یافته و پیوند ژنتیکی‌اش با آریایی‌ها –مردم ایران امروز و سکاهای باستانی– اثبات شده است.[۶۶] این شاخه‌ی شرقی جمعیتی کهنتر و دیرپاتر از جمعیتهای آریایی را نشان می‌دهد که همزمان با شاخه‌ی غربی به درون فلات ایران پیشروی کردند و شبکه‌ی باستان‌شناختی مرو و بلخ را پدید آوردند و فرهنگ اوستایی و ودایی دستاورد مهم‌شان بود. در نهایت دولتهای پارسی و اشکانی را هم همین شاخه تاسیس کرد و از این رو گرانیگاه سیاسی

[66] Keyser et al., 2009: 395–410.

و فرهنگی جمعیتهای آریایی‌ای که سکاهااز درون‌شان برخاستند را باید ایران شرقی دانست. هرچند مرکزی مهم در ایران غربی هم وجود داشته که به خاطر تماس با مراکز سیاسی ایران غربی در تاسیس دولت و نویسا شدن شتابزده‌تر عمل کرده است.

قلمرو فرهنگ آندرونوو، ۲۰۰۰–۹۰۰ پ.م

گرانیگاه جمعیتی سکاها هم احتمالا همین شاخه‌ی شمال شرقی بوده است. چون استانهای اصلی سکائیه در عصر هخامنشی در این منطقه جای داشته و سنتهای رایج میان سکاها – و سایر آریایی‌ها- از جمله گرفتن عصاره‌ی هوم و مقدس شمردن این گیاه در این منطقه ریشه داشته است.[۶۷] اسطوره‌ی باستانی سه پسر فریدون که با هم ستیزه می‌جویند، احتمالا بازتابی از تاریخ شفاهی این مردم بوده است. شاخه‌ی غربی این مردم که از همان میانه‌ی هزاره‌ی دوم پ.م در آناتولی (روم شرقی) مستقر می‌شوند احتمالا با سلم یکتا انگاشته می‌شده و شاخه‌ی شرقی که ترکستان و توران را در اختیار داشته، با تور. ایرج هم که نماینده‌ی فره شاهی و اقتدار سلطنتی مشروع است، در میانه یعنی در قلمرو ایران زمین جای می‌گرفته و شاخه‌ای که به جنوب کوچیده‌اند را نمایندگی می‌کرده است.

سکاها تا پیش از دوران هخامنشی خزانه‌ای چندان غنی از آثار باستانی را پدید نیاورده‌اند، و دقیقا از ابتدای دوران هخامنشی است که ناگهان همچون قومی هنرمند بر صحنه‌ی تاریخ پدیدار می‌شوند و گرانبهاترین گنجینه‌های یافت شده در شمال قلمرو شاهنشاهی هخامنشی را در گورتپه‌های خود برایمان به یادگار می‌گذارند. یعنی درباره‌ی پیوند سکاها و به ویژه هنرشان با سیاست ایرانشهری و شکل‌گیری دولت یکپارچه‌ی ایرانی تردیدی نیست، و ظهور این سبک هنری تنها وقتی معنا پیدا می‌کند که آن را همچون شاخه‌ای قومی و زیرسیستمی محلی از هنر ایرانی عصر هخامنشی در نظر بگیریم.

[67] Erdosy, 2012: 371.

آثار هنری آفریده شده یا گرد آمده در قلمرو سکاها از نظر رده‌بندی، سبک، فناوری و محتوا بخشی جدایی‌ناپذیر از هنر حوزه‌ی تمدن ایرانی محسوب می‌شود. این هنر را به همان شیوه‌ای که درباره‌ی هنر ملی هخامنشی دیدیم، می‌توان بر اساس چند ویژگی سبک‌شناختی از زیرسیستم‌های دیگر متمایز ساخت:

نخست: تاکید بر هنر بدن‌آرایی

سکاها تاکیدی چشمگیر بر سویه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی بدن داشته‌اند و این هم از آرایه‌ها و جامه‌های باشکوه‌شان معلوم می‌شود و هم از دستکاری‌هایی که بر بدن خویش روا می‌داشته‌اند. هنر بدن‌آرایی سکاها نشانگر پیچیدگی و شکوفایی فنون مربوط به نگهداری و آراستن بدن است و جالب آن که نسبت به سبک بدن آرایی آریایی‌های مستقر در ایران مرکزی پیچیده‌تر و دست و پا گیرتر به نظر می‌رسد. این نکته البته روشن است که «پارسیان» به خاطر جامه‌های زیبا و باشکوه، کفشهای خوش‌ساخت، کلاههای نمادین و آرایش چهره و آرایه‌هایی مثل گردنبند و انگشتر و گوشواره از سایر مردم متمایز بوده‌اند. به ویژه یونانیان در این زمینه گزارشهایی مفصل و آمیخته به اعجاب به دست داده‌اند. با این حال سکاها در این زمینه‌ها از ایشان هم پیشی گرفته بوده‌اند.

قاعده‌ی عمومی آن است که فناوری بدن در مرکز بیشتر از پیرامون باشد و انضباط حاکم بر تن با پیچیدگی آراستن و پیراستن آن ارتباط مستقیم داشته باشد. در این شرایط این نکته جای تأمل دارد که گورکان‌های سکا در دورافتاده‌ترین نقاط پیرامونی قلمرو هخامنشی چنین پیچیدگی عظیم و شگفت‌انگیزی از وسواس زیبایی‌شناسانه را نمایان می‌سازد. اگر این شواهد را با داده‌های متنی بازمانده از اوستا کنار هم

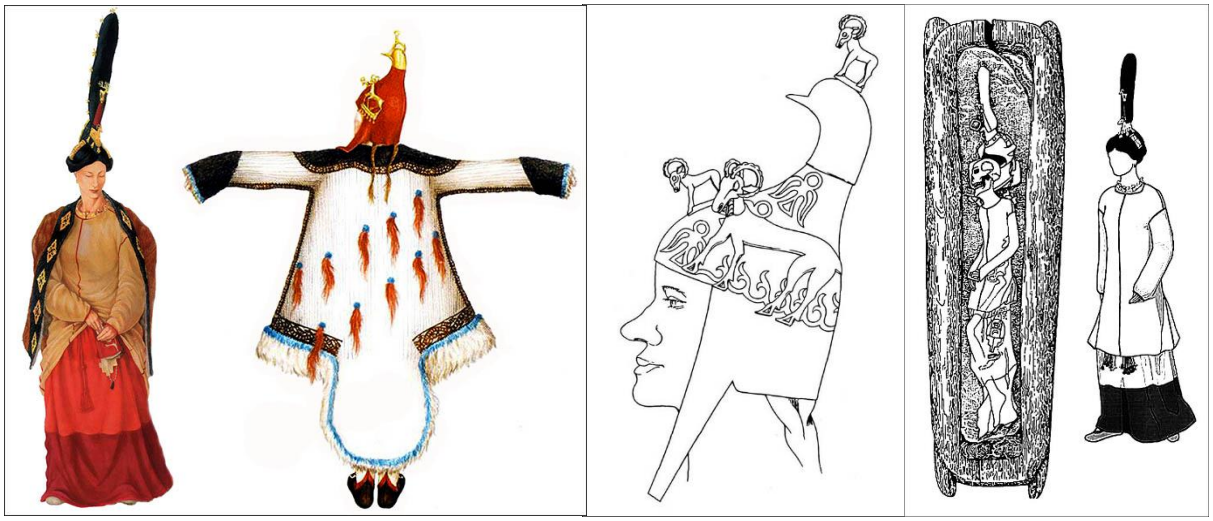
بگذاریم، به این نتیجه می‌رسیم که قبایل آریایی مستقر در ایران شرقی از دیرباز نظامی استوار و پیچیده و منسجم از ساماندهی تن را ابداع کرده و از انضباط پیکری چشمگیری برخوردار بوده‌اند.

وسواس متون اوستایی درباره‌ی پاکیزگی، دقت و ریزبینانه بودن واژه‌بندی و مفهوم‌سازی‌ها درباره‌ی عادتهای بدنی در یشت‌های قدیم و وندیداد که به نسبت جدید است، نشان می‌دهد که یک سنت بسیار دیرینه و بسیار دیرپا در این منطقه و میان قبایل آریایی ایران شرقی وجود داشته است. هنر سکاها و فنون تن‌آرایی‌شان در همین بافت پدید آمده و آن را می‌توان همچون بازتابی دیرآیندتر و هنرمندانه از نوآوری‌های مفهومی اوستایی دانست.

با توجه به این زمینه‌ی تاریخی است که ظهور دین زرتشتی در این منطقه فهمیدنی می‌شود. دقت شگفت‌انگیز زرتشت در تفکیک عواطف و هیجانهای گوناگون از هم و دقت اخلاقی‌اش در تنظیم کردار قاعدتا پشتوانه‌ای فرهنگی داشته و این را در همین فنون بدن‌آرایی و تنظیم تن باید جستجو کرد.

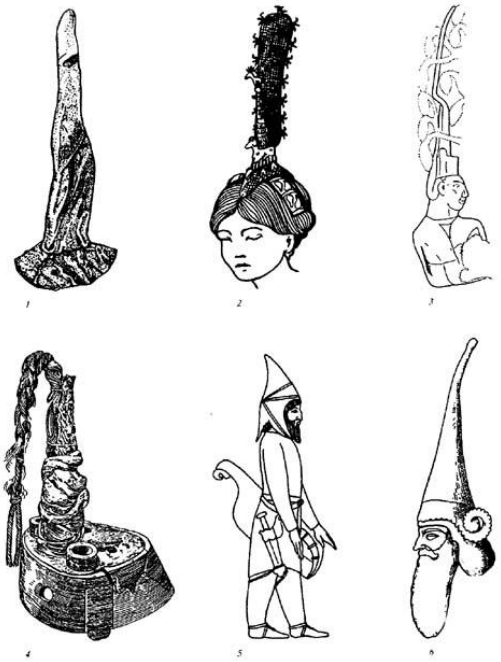
در هنر سکایی عصر هخامنشی دو رده‌ی متفاوت از شواهد برای تایید این گزاره داریم. یکی شکوفایی جواهرسازی و ساخت زیور و جامه و پوشاک، و دیگری دستکاری مستقیم تن.

جامه‌های سکاها به خاطر اقلیم سردسیر یا خشکی که گورتپه‌ها در آن جای دارند، به نسبت سالم و دست نخورده تا روزگار ما باقی مانده و از قدیمی‌ترین نمونه‌های پارچه و نساجی تاریخ محسوب می‌شود. بخش مهمی از جامه‌هایی که طی دو هزاره‌ی بعدی در سراسر قلمرو ایران زمین رواج دارد، در میان این مردم وجود داشته است: قبا، شلوار، پیراهن، انواع کلاهها، دامن و همچنین چکمه‌ها و کفشهای گوناگون نمونه‌هایی از این لباسها هستند. این جامه‌ها به خاطر موقعیت شمالی زیستگاه سکاها و سردسیر بودن محیطشان نسبت به آنچه که در استانهای جنوبی شاهنشاهی می‌بینیم پیچیده‌تر و گرمتر هستند. با این حال همان چارچوب عمومی را از خود نشان می‌دهند.



نمونه‌ای از جامه‌های کشف شده در گورکان‌های ترکستان

گوشواره، کول‌اوبا، ۳۵۰ پ.م



کلاههای بلند سکاهای تیزخود و آرایه‌های مشابه زنان‌شان

یکی از عناصری که شاید بتوان آن را مشتقی از جامه در نظر گرفت و برای نخستین بار در همین قلمرو نمونه‌های باستان‌شناسانه‌اش کشف شده، قالی است. فرش و قالی البته فراورده‌هایی بسیار آسیب‌پذیر و میرا هستند و به همین خاطر در اسناد تاریخی به سادگی باقی نمی‌مانند. به همین خاطر پیدا شدن قالی در قلمرو یخزده و سردسیری سکاها را بیشتر باید امری اقلیمی و بوم‌شناسانه دانست، و تقریبا قطعی است که این مردم ابداع کننده‌ی مفهوم قالی نبوده‌اند و این دستاوردی بوده که از ایران مرکزی به آن سو انتقال یافته است. با این حال این حقیقت که سکاها قالی را می‌شناخته و از آن استفاده می‌کرده‌اند، نشان می‌دهد سبک زندگی این مردم کوچگرد تا چه اندازه پیچیده و پیشرفته بوده است.

قدیمی‌ترین قالی جهان در یکی از همین گورتپه‌ها در پازیریک کشف شده و قدیمی‌ترین نشانه‌ها از حشیش و مواد روانگردان را نیز در همین مقبره‌ها می‌بینیم. قالی پازیریک چندان بزرگ و باشکوه و پیچیده است که از سنتی دیرینه در بافت قالی حکایت می‌کند و بی‌شک آغازگاه تاریخی این هنر نبوده است. قالی اصولا بافتی ظریف و فروپاشنده دارد که در گذر زمان دچار فرسایش می‌شود و نمی‌پاید، و اگر قالی پازیریک هم در آن اقلیم یخبندان شمالی منجمد نمی‌شد، احتمالا تا روزگار ما باقی نمی‌ماند. این قالبی با ابعاد چشمگیرش (۲۰۰ در ۱۸۳ سانتی‌متر) و ظرافت خیره کننده‌اش (۳۶۰ هزار گره بر متر مربع) نشانگر نقطه‌ی اوج یک سنت هنری دیرپاست و نه آغازگاهی زمخت و خامدستانه.

قالی پازیریک (ترمیم شده)

بالا) قالی پازیریک ترمیم نشده؛ زیر) قطعات نمدی زین‌افزار

قالی بزرگ پازیریک (۷ در ۵ متر) با نقش شهسوار و بانوی نشسته بر اورنگ، که احتمالا پوشش دیوار بوده و نه فرش

نقش هیولا و سیمرغ بر قالی پازیریک

حاشیه‌های جانوری قالی پازیریک

قطعات زین‌افزار نمدی، پازیریک

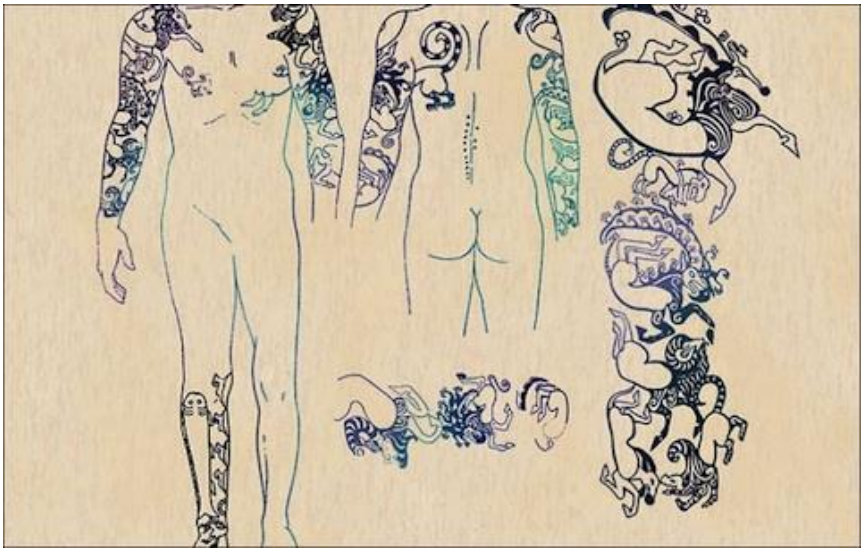
قوی نمدی، پازیریک

کلاه نمدی گوزن‌سان برای اسب، پازیریک، قرن پنجم پ.م

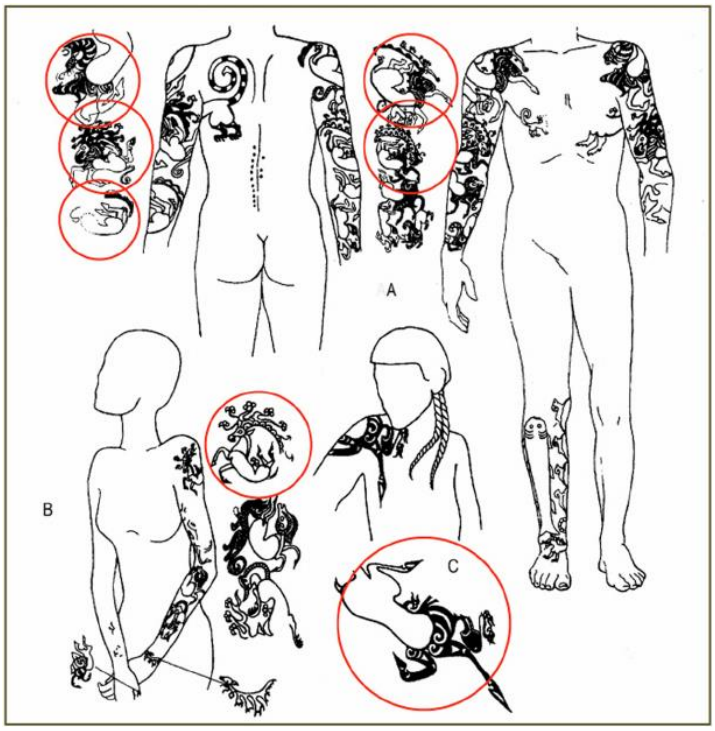
گذشته از زیورهای پیچیده و جامه‌های زیبای یافت شده در قلمرو سکاها، گواهانی داریم که نشان می‌دهد خودِ بدن هم زمینه‌ای برای آفرینش هنری محسوب می‌شده است. مومیایی شدن برخی از بدن‌های سکا بایگانی‌ای بسیار ارزشمند فراهم آورده که آن را تا حدودی می‌توان به سایر جمعیت‌های ایرانی نیز تعمیم داد. مشهورترین نمونه‌ها در این مورد به جسدهای یافت شده در گورکان پازیریک مربوط می‌شوند. در این گورتپه پنج جسد پیدا شده که پوست همگی‌شان خالکوبی‌های پیچیده‌ای داشته است. در میان‌شان کسی که سرکرده‌ی قبیله‌ی سکاها بوده و ساکن اصلی گورتپه محسوب می‌شده به ویژه شایان توجه است. او مردی بلند قامت و تنومند با پیکری نیرومند و عضلانی بوده که در حدود پنجاه سالگی در گذشته است.

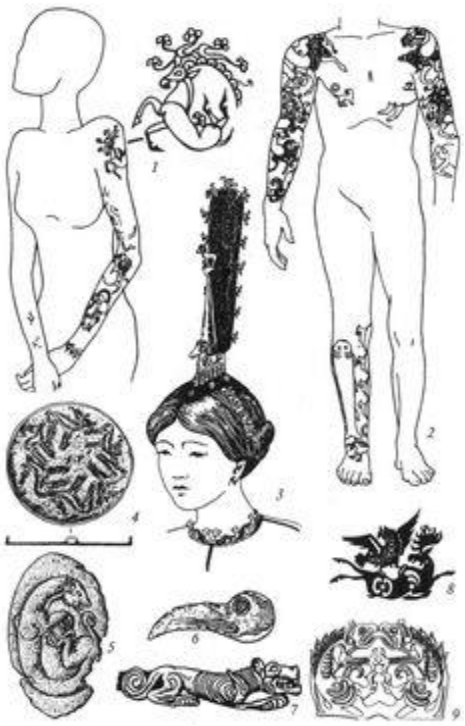
گوزن کمرشکسته بر خالکوبی بازوی بانو و شکل بازسازی شده‌اش

Рис. 122. Фантастические звери (деталь татуировки). Второй Пазырыкский курган.

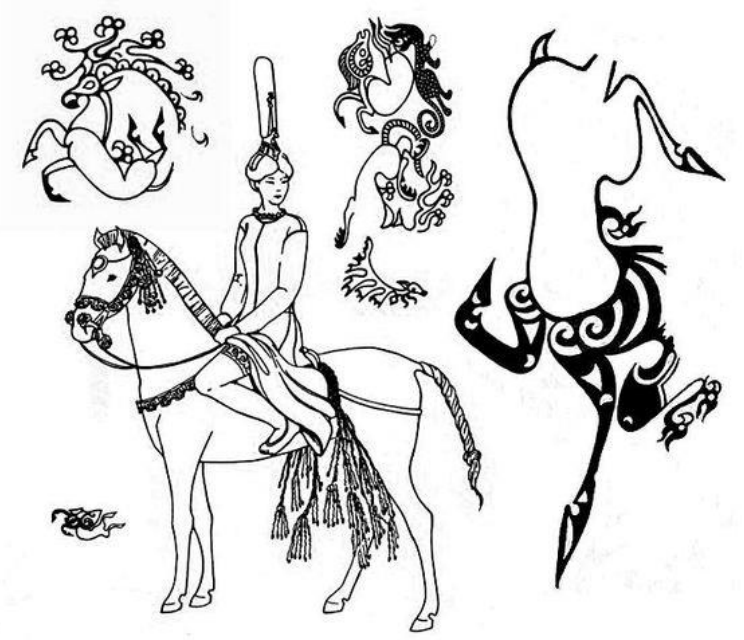


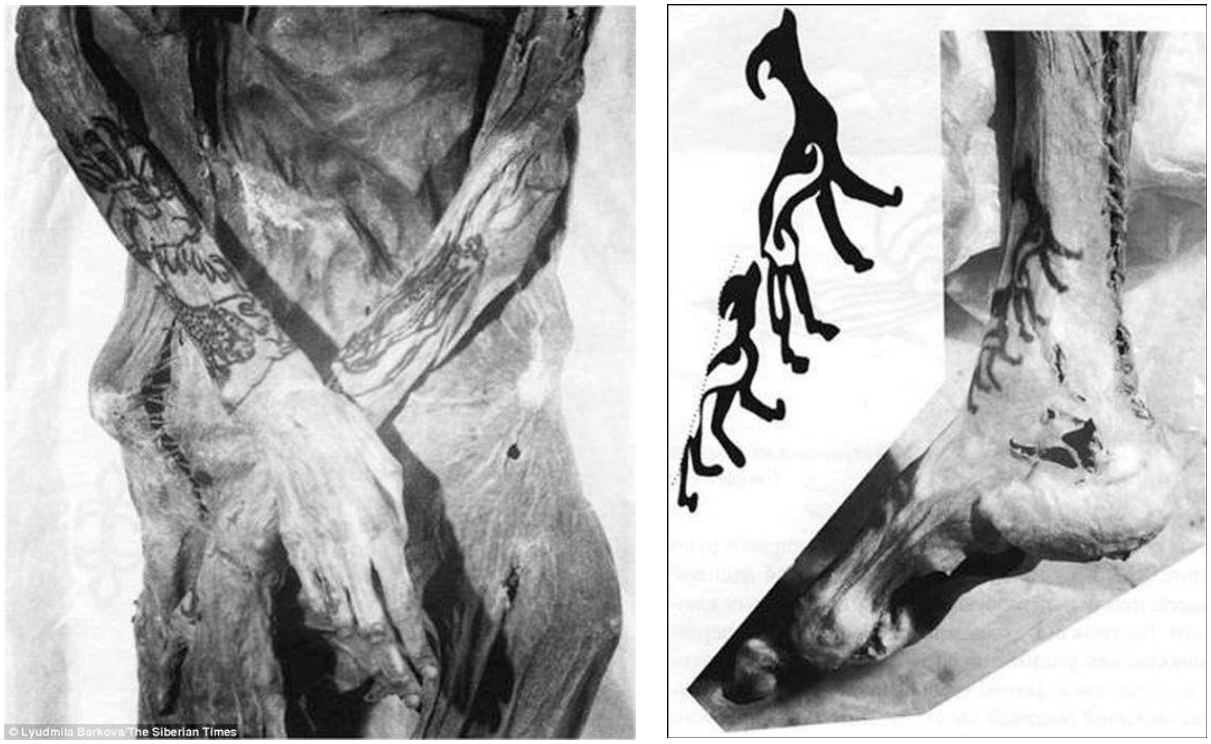
نقش خالکوبی‌ها بر بدن سرکرده‌ی پازیریک، ٤٥٠ پ.م





تفاوت جایگیری خالکوبی‌ها بر تن زن و مرد در پازیریک، در نگاره‌ی چپ، نقش اسب بیشتر بر تن مردان (A: پازیریک، C: وِر-کالژین) و گوزن بیشتر بر تن زنان (B: آق-آلاخا) دیده می‌شود.





خالکوبی بر دست و پای جسدی در پازیریک، ٤٥٠ پ.م

دوم: بازنمایی انسان

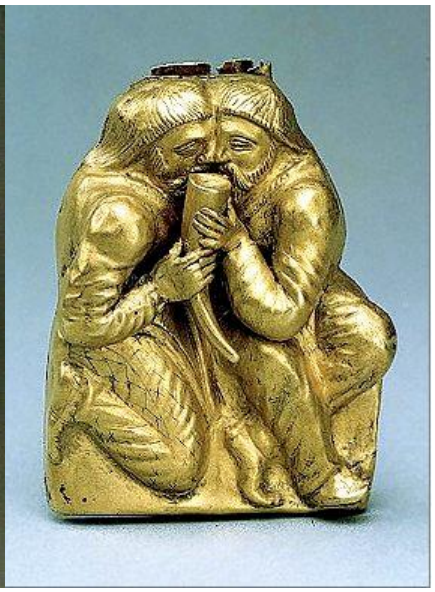
یکی از بسترهای مهم برای تحلیل هنر سکایی، به بازنمایی انسان در آن مربوط می‌شود. در این بافت از هشت ویژگی‌ای که برای نمایش انسان در هنر ملی هخامنشی برشمردیم، شش‌تایش در هنر سکایی هم تکرار می‌شود: غیاب بازنمایی خدایان، تمرکز بر پیکر انسان، زمینی و گیتیانه بودن آدمیان، تشخص افراد و طبیعت‌گرایی، تاکید بر مفهوم منِ پارسی و جنگاور آرمانی، و اشاره به نمادهای سلطنتی هخامنشیان.

در میان این عناصر، برخی ماهیتی لایه لایه دارند و به این ترتیب هنر قومی سکاها پیش از تشکیل کشور متحد ایران را نشان می‌دهند و به کمک‌شان می‌توان به دامنه‌ی تاثیر هنر ملی هخامنشی بر هنر قومی سکاها پی برد. مثلا در اغلب آثار هنری سکا به رسم رایج در هنر ملی پارسی، خدایان بازنمایی نمی‌شوند. اما نمونه‌های انگشت‌شماری که هم از نظر بافت هنری و هم فن ساخت به کلی با سایر آثار تفاوت دارد. مثل نگاره‌ی زرین ایزد تاگی‌ماساد و ایزدبانوی آرگیم‌پاسا در گورکان پازیریک (نگاره‌های روبرو) که از سویی به هنر قدیمی قلمرو بلخ–مرو و از سوی دیگر به سبک قفقاز–آناتولی شباهت دارند و این با توجه به آن که سکاها از راه شمال واسطه‌ای میان این فرهنگهای محلی بوده‌اند، دور از انتظار نیست.

تاثیر هنر ملی پارسی زمانی روشن می‌شود که شیوه‌ی بازنمایی تن در این آثار را با نمونه‌های دیگری مقایسه کنیم که همزمان در همان سنت قومی اما در بافت نو ساخته شده‌اند.

کمانگیران سکا، اوکراین، قرن چهارم پ.م

پلاک زرین ناسووایا، قرن پنجم پ.م



گورکان کول‌اوبا، قرن چهارم پ.م

گورکان سولوخا، اوکراین، ۴۳۰–۳۹۰ پ.م

نیمتاج سکا، چِرکاسی، اوکراین، قرن پنجم پ.م

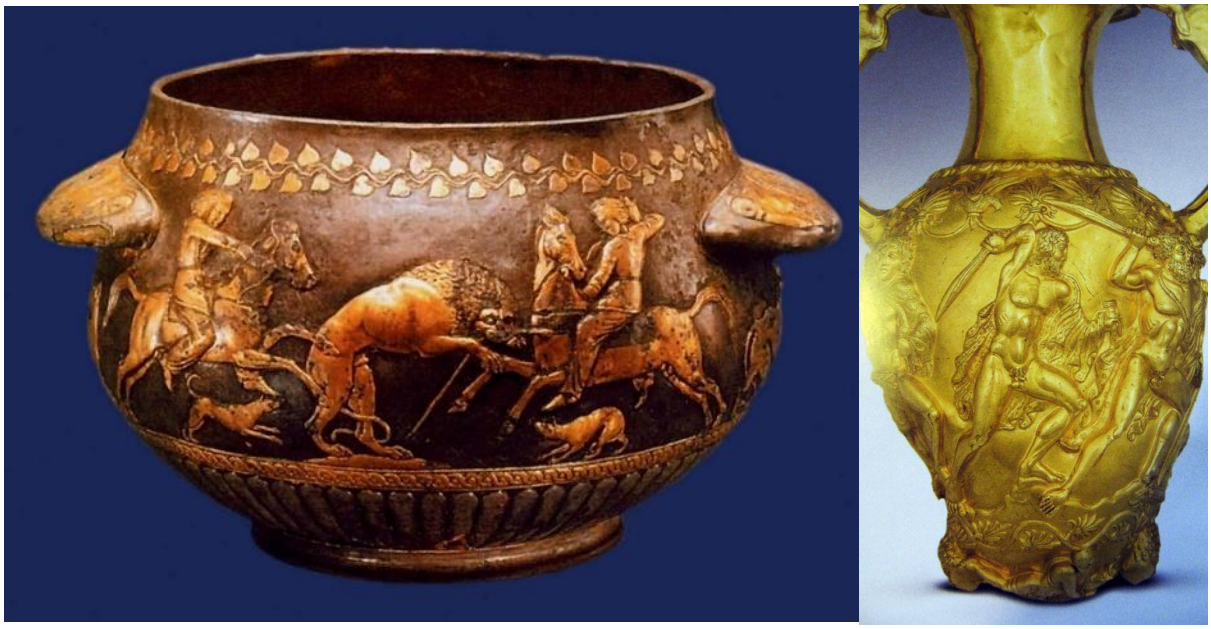
نیمتاج زنانه، قرن ششم پ.م

سینه‌بند زرین سکا، تولستایا موگیلا، نیمه‌ی دوم قرن چهارم پ.م

هنر کیمری، چِرتوملیک، نزدیک نیکوپولیس، اواخر قرن پنجم پ.م

کلاهخود پِردِری‌جیوا موگیلا، اوکراین، قرن چهارم پ.م

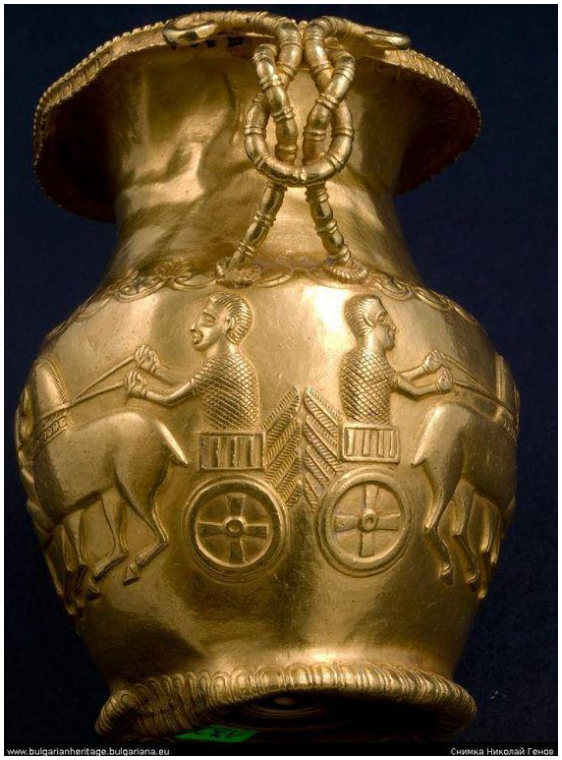
کلاهخود زرین سکایی، قرن چهارم پ.م



آوند زرین، پاناگیوریشته، اواخر قرن چهارم پ.م

آوند سیمین طلاکاری شده

آوند زرین کول‌اوبا، نیمه‌ی قرن چهارم پ.م



گنجینه‌ی تراکی، موگیلانسکاتا موگیلا، قرن چهارم پ.م

کورگان کول‌اوبا، کریمه، قرن پنجم پ.م

شباهت این آثار با باقی سبکهای محلی در ایران عصر هخامنشی زمانی بهتر نمایان می‌شود که این نمونه‌ها را با آثار همزمان‌شان مقایسه کنیم، به ویژه در مواردی که مضمونی مشترک مد نظر بوده است.

راست) قاراگودوآخش، قرن چهارم پ.م

میان) مغ برسم به دست بر پلاکی زرین، ایران غربی، اواخر قرن پنجم پ.م

چپ) هنر کیمری، کریمه، قرن پنجم پ.م

پیکرک زرین مغ‌ها در گنجینه‌ی وخش، قرن چهارم پ.م

گنجینه‌ی آمودریا، حدود ۴۵۰ پ.م

تندیس نقره‌ی اردشیر اول، شوش، ۴۶۰ پ.م

آناهیتا، شوش (؟)، حدود ۵۰۰ پ.م

سوم: نقش‌های جانوری پویا

یکی از مهمترین ویژگی‌های سبکی هنر سکا به شیوه‌ی بازنمایی جانوران مربوط می‌شود. در هنر سکا نوعی شیفتگی به نقشهای جانوری دیده می‌شود و برخلاف آثار ایران جنوبی (جیرفت، ایلام، هیرمند–سند، میانرودان) که تعادلی میان نقشهای گیاهی و جانوری می‌دیدیم، در نواحی شمالی و به ویژه در هنر سکایی غلبه‌ی کامل جانوران بر گیاهان را می‌بینیم. جانوران در هنر سکا از سویی واقع‌بینانه و از سوی دیگر انتزاعی و ساده شده بازنمایی می‌شوند. این شیوه از گرایش به انتزاع و اغراق البته ویژه‌ی سکاها نیست و سبکی فراگیر است که در سراسر استانهای شمالی شاهنشاهی هخامنشی دیده می‌شود. چنان که برخی از بهترین نمونه‌هایش را در سغد و خوارزم یافته‌اند.

نبرد شیرو عقاب، ترکستان، عصر هخامنشی

گوزن زرین، سغد و خوارزم، قرن ششم پ.م

قرن هفتم پ.م　　قزاقستان، اواخر قرن چهارم و قرن سوم پ.م

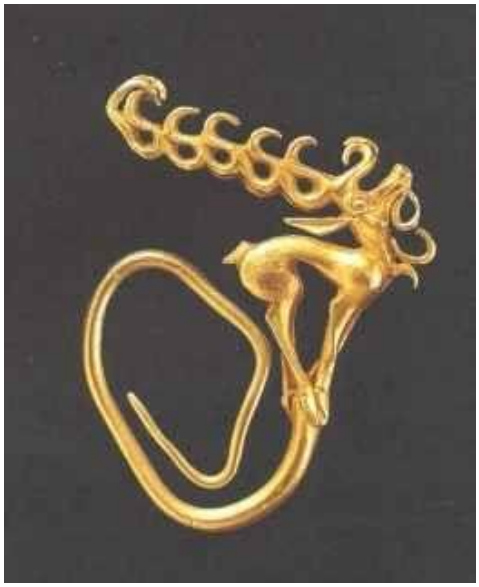
گورتپه بِرِل، قزاقستان، اواخر قرن چهارم پ.م　　پلنگ سکا، قرن سوم پ.م

برای هنر جانوری سکایی چند ویژگی می‌توان برشمرد و جالب آن که این عناصر در بازنمایی بدن انسان به کار گرفته نمی‌شوند. یعنی روشن است که سکاها انسان را در بافت سبک ملی پارسی بازنمایی می‌کرده‌اند، اما در نمایش جانوران به سبک محلی خودشان وفادار بوده‌اند. نخستین ویژگی این سبک محلی آن که در تصویر کردن بخشهایی از بدن که خطوطی نمایان دارد، اغراقی دیده می‌شود و این ماجرا مثلا درباره‌ی خطوط بدن ببر یا شاخ گوزن بیشتر به چشم می‌خورد. این تقریبا همتاست با الگویی که دو هزار سال پیشتر در هنر جیرفت و بعدتر در بلخ می‌دیدیم. اما این ویژگی در مناطق جنوبی به سمت تفکیک کردن عضلات در قالب حجمهای برجسته تحول یافت. در حالی که انگار در شمال همان تقید باستانی به خطوط

را حفظ کرده باشد. به این ترتیب عضلات بدن و اجزای چهره معمولا با خطوطی خمیده و تزئینی بازنموده می‌شوند، بی آن که لزوما اصراری برای نمایش حجمی عضلات به شکلی واقع‌گرایانه در کار باشد.

گورتپه‌ی فیلیپووْکا، قرن چهارم پ.م

گورکان قزاقستان، قرن چهارم پ.م



ویژگی دوم هنر جانوری سکایی تنفر از فضای خالی است. این شیوه‌ای هنری‌ست که نخست در جیرفت ابداع شد و در آن تمایلی بود تا فضاهای خالی با نقشهای تکرار شونده پوشیده شوند. با مرور پیشینه‌ی

هنر در ایران شرقی روشن می‌شود که هنر بلخ و مرو و خوارزم واسطه‌ی انتقال این سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه به میان سکاها بوده است. چون همین الگو طی هزاره‌ی دوم پ.م در ایران شرقی نهادینه می‌شود و پس از آن نمودهایش را در هنر سکایی می‌بینیم که در همسایگی مجموعه‌ی بلخ و مرو و سغد قرار داشته و از نظر جمعیتی ادامه‌ی پیوسته‌ی ساکنان آن منطقه محسوب می‌شده است.

دستبند زرین، اول‌اولیاپ، شمال قفقاز، قرن چهارم پ.م

دستبند زرین، ۸ در ۷/٤ سانتی‌متر، قرن چهارم پ.م

ویژگی دیگر هنر جانوری سکایی، گرایش به قرینه‌سازی است. قاعده‌ای که که از دیرباز در هنر ایرانی فراگیر بوده، و در هنر سکایی هم نمود دارد. هرچند این قانون به اندازه‌ی سبکهای جنوبی سختگیرانه رعایت نمی‌شود. برخی از این تقارن‌سازی‌ها بر مبنای نقشهایی جانوری استوار شده که به سبک ایلامی-

میانرودانی تعلق دارند و بومی نمی‌نمایند. بخش مهمی از این آثار احتمالا در همان مناطق جنوبی هم ساخته شده‌اند و از راه هدایای شاهانه یا تجارت به این سرزمینهای شمالی انتقال یافته‌اند.

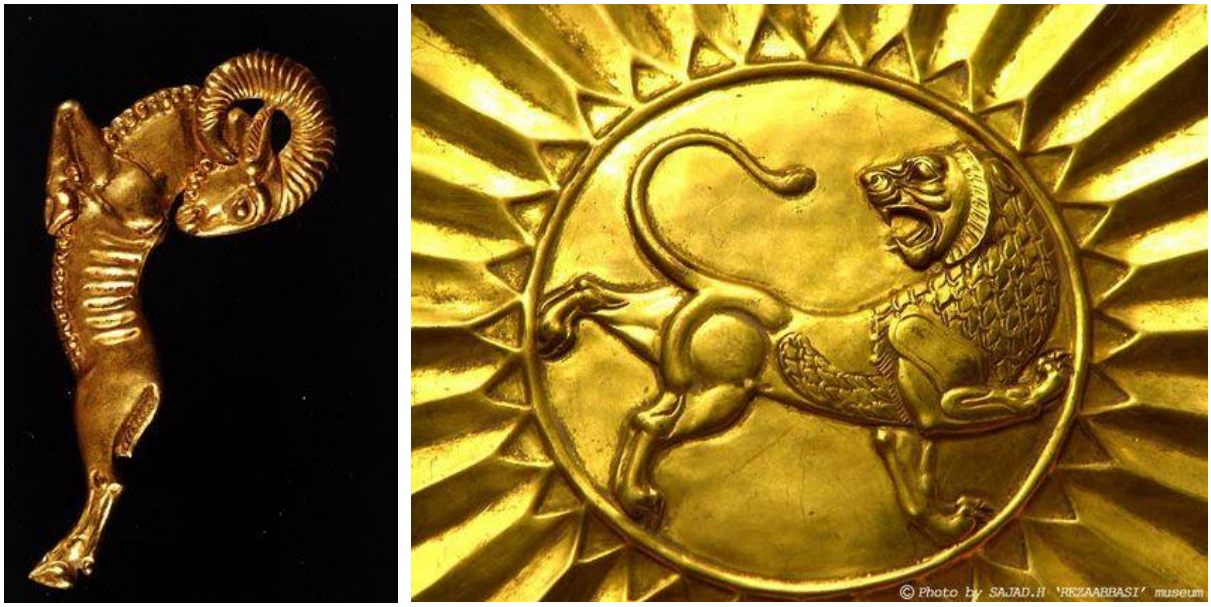
آرایه‌ی ساز و برگ اسب، قرن پنجم پ.م

شرق قزاقستان، قرن پنجم پ.م

تراکیه، قرن پنجم پ.م

زیور شیرسان، احتمالا ایلام، قرن پنجم پ.م

قبضه شمشیر، احتمالا شوش، قرن پنجم پ.م



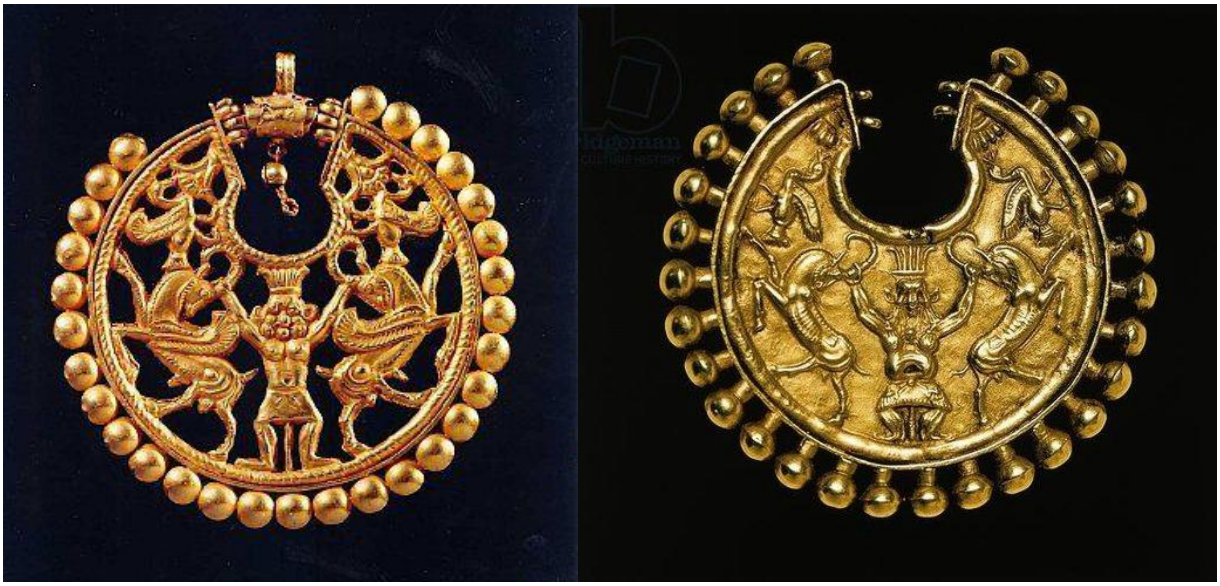
آرایه‌های زرین، ایلام – تخت جمشید، حدود ۵۰۰ پ.م

طلاتپه، هرات، ٤٠٠ پ.م

ویژگی هنر جانوری سکا پویایی و تحرک چشمگیر آن است. سبک سکایی از این نظر با هنر جیرفت و حتا بلخ و مرو تفاوت دارد. نوعی خیالپردازی وحشیانه و اغراق در خطوط و فرمها در این هنر دیده می‌شود

که رگه‌هایش را پنج شش قرن پیشتر در مفرغ لرستان هم می‌بینیم. اما در هنر سکا به اوجی زیبایی‌شناسانه دست یافته است.

در این میان تاثیر چشمگیر سبک هنر ملی هخامنشی هم آشکارا نمایان است و در بسیاری از موارد فرم‌های واقع‌گراتر، متین‌تر و ایستاتری در این بافت پدید آمده و گاه با عناصر بومی سکایی ترکیب شده است. چنان که مثلا در همان گورتپه‌ی فیلیپوکا که گوزن انتزاعی و اغراق شده‌ی زرین را دیدیم، گلدان زرینی هم با دسته‌هایی به شکل قوچ داریم که کاملا در بافت هنر ملی هخامنشی پرداخت شده‌اند و دنباله‌ی مستقیم آثار ایلامی محسوب می‌شوند



آویزهای زرین با نقش تلفیقی ایزدی مصری (بِس) و جانورانی با سبک ملی هخامنشی

گورتپه‌ی فیلیپووْکا، قرن چهارم پ.م

جام زرین سکایی، قرن پنجم پ.م

جام زرین سکایی-کیمری، تراکیه، قرن پنجم پ.م

دستبند زرین، پاسارگاد، قرن ششم پ.م

آهوی زرین، خوارزم، عصر هخامنشی

سردیس مفرغی بز، با ابعاد ۱۶/۹ در ۱۱/۷ در ۶/۵ سانتی‌متر

پیکرک توخالی مسی

گفتار دوم: هنر هرات و گندارہ و هند

ربع جنوب شرقی ایران زمین قلمروی باستانی است که از ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م شهرنشینی و فرهنگ یکجانشینی داشته و فرهنگ درخشان هیرمند–هامون– سند از آن برآمده است. هسته‌ی جغرافیایی این فرهنگ دریاچه‌ی هامون بوده و از آنجا در اطراف رودهای هیرمند و سند به جنوب و شرق گسترش یافته است. این فرهنگ را اغلب بر اساس مرزبندی‌های سیاسی قرن بیستم به بخشهایی جدا جدا تقسیم می‌کنند و اصراری هست که آن را «هندی» و «غیرایرانی» قلمداد کنند.

این در حالی است که شبه قاره‌ی هند تا قرون نزدیک به عصر مسیحی فاقد کشاورزی و شهرنشینی بوده و آنچه که در حاشیه‌ی شمالی این شبه قاره‌ی عظیم می‌بینیم، دنباله‌ی صریح و آشکارِ تمدن ایرانی است. یعنی منطقه‌ی باریک شمالی هند که حاشیه‌ی هندوکش و آبرفت سند و گنگ را در بر می‌گیرد، بخشی از حوزه‌ی تمدن ایرانی است و هم از نظر جمعیتی و هم ساخت فرهنگی به کلی با بقیه‌ی هندوستان تفاوت دارد. خود هندیان هم این ناحیه را از دیرباز آریاوَرتَه (سرزمین آریایی‌ها) می‌نامیده‌اند که پیوندش با ایران نمایان است، و آن را از بدنه‌ی شبه‌قاره در جنوب (دِکیشْنا، دکن) متمایز می‌دانسته‌اند.

فرهنگ هیرمند – هامون – سند از شمال با فرهنگ بلخی–مروی–خوارزمی در ارتباط بود و از غرب با فرهنگ جیرفت و کرمان پیوند می‌خورد. یعنی از لحظه‌ی پدیدار شدن‌اش بر صحنه‌ی تاریخ در ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م یکی از زیرسیستم‌های حوزه‌ی تمدن ایرانی بوده و کاملا با بخشهای دیگر مربوط و متصل بوده است. در عصر هخامنشی این ناحیه چندین استان مهم را شامل می‌شد که عبارت بودند از زَرَنگَه

(سیستان)، رُخَج (بلوچستان)، هَپتَه‌هیندوش (هفت‌آب، پنجاب امروزین)، گَندارَه (پاکستان و گجرات امروز) تَتَه‌گوش و هیندوش (استانهای شمالی هند تا اوتارپرادش). این نواحی از ابتدای دوران هخامنشی تا پایان عمر این دودمان بخشی از قلمرو سیاسی هخامنشیان محسوب می‌شدند و بعد از آن هم در جریان حمله‌ی اسکندر مقدونی یکی از کانونهای مقاومت در برابر مهاجمان را پدید آوردند. در واقع ایران شرقی که یک قطب جنوبی در گنداره و یک قطب شمالی در بلخ داشت، نیرومندترین مقاومت را در برابر مقدونیان از خود نشان داد. بلخ به شدت توسط مقدونیان درهم کوبیده شد و مردمش کشتار شدند، اما مردم استانهای جنوبی به خاطر اقلیم نفوذناپذیرشان پیروزمند از آب درآمدند و با موفقیت حمله‌ی مقدونیان را دفع کردند. با این زمینه قدری طنزآمیز است که امروز فرهنگ و هنر این ناحیه را یونانی می‌پندارند و آن را از دستاوردهای درخشان حمله‌ی اسکندر به منطقه می‌دانند.

چنان که در کتاب «تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی» به تفصیل شرح داده‌ام، پس از فروپاشی دولت هخامنشی چندین دولت کوچکتر در پهنه‌ی ایران زمین شکل گرفت که همه‌شان مدعی میراث پارسیان بودند. در میان اینها سه دولت بزرگ شمالی (ماد با رهبری خاندان آذرباد، بلخ با رهبری خاندان دیوداد و پارت–سکائیه با رهبری خاندان اشکانی) با هم متحد شدند و مقدونیان را چند دهه بعد از ایران زمین بیرون راندند. در جنوب هم سه دولت بزرگ اصلی شکل گرفت که عبارت بود از مائوری‌ها در جنوب شرقی، الیمایی‌ها در مرکز و سلوکی‌ها در جنوب غربی. در میان اینها تنها سلوکی‌ها و تا حدودی بلخی‌ها به خون مقدونی آمیختگی داشتند و بقیه بلافاصله پس از مرگ اسکندر نیروهای مهاجم را از قلمرو خود بیرون راندند.

در میان مناطق یاد شده، بحثی درباره‌ی هرات و سیستان و بلوچستان در کار نیست و ایران‌ستیزترین نویسندگان هم ناگزیر این مناطق را در درون قلمرو اقتدار هخامنشیان می‌گنجانند. اما اصراری هست تا بخشهایی که امروز در کشور پاکستان و هند جای گرفته و طی دو قرن گذشته بخشی از مستعمره‌ی انگلستان

بوده را غیر ایرانی قلمداد کنند و بر این مبنا گرایشی در متون تاریخی دیده می‌شود که باقی استانهای جنوب شرقی شاهنشاهی هخامنشی را به کلی نادیده بگیرند یا قلمرو جغرافیایی بسیار کوچکی را به آن نسبت دهند.

در میان این استانها، بحثی نیست که هند (هیندوش) جنوبی‌ترین و بیرونی‌ترین استان بوده، و به این ترتیب جایگاه استان گَنداره به خصوص حائز اهمیت است. چون هند در جنوب و تته‌گوشه و هپته‌هیندوش در همسایگی آن قرار داشته است. یعنی اگر جایگاه گنداره روشن شود، خود به خود نقشه‌ی جنوب غربی قلمرو هخامنشی ترسیم خواهد شد و به همین ترتیب درباره‌ی آثار هنری جای گرفته در این منطقه و متعلق بودن یا نبودن‌اش به سپهر تمدن ایرانی نیز تکلیف‌مان روشن می‌شود.

استان گنداره از جنبه‌ی دیگری هم اهمیت دارد و آن هم این که در کنار هرات و بلخ و زرنگ، یکی از چهار مرکز مهم فرهنگی و هنری ایران شرقی را تشکیل می‌داده و به ویژه از نظر هنر گرانیگاه کل ربع جنوب غربی حوزه‌ی تمدن ایرانی است. بر این اساس لازم است نخست داده‌هایی که درباره‌ی این منطقه داریم را مرور کنیم.

سرزمین مورد نظرمان، از نظر جایگاه جغرافیایی تقریبا با پاکستان امروزین همپوشانی دارد. پیوند این منطقه با حوزه‌ی تمدن ایرانی –اگر اصراری در نفهمیدن نداشته باشیم– به قدر کافی روشن است. قدیمی‌ترین اشاره‌ها به این منطقه را در اوستا می‌بینیم که در آنجا «وَئِه‌کَرَتَه» خوانده می‌شود و یکی از هفت نقطه‌ی زیبای زمین دانسته شده که اهورامزدا آن را آفریده است.

تقریبا در همان زمان در ریگ‌ودا[۶۸] و آثَروَه‌ودا هم اشاره‌ای به مردم گنداری دیده می‌شود.[۶۹] نخستین ارجاع سیاسی به این ناحیه هم به دوران هخامنشی و اسناد دولتی شاهنشاهی پارس مربوط می‌شود که در آنها نامش به پارسی باستان گَندارَه یا گَدارَه آمده است. در دوران هخامنشی اسم این منطقه در اسناد به زبان اکدی و ایلامی هم ذکر شده و در آنجا اسمش «پاراوپاری‌سِنا» است. اسم گَنداره که بعدتر برای هزار سال بر این منطقه باقی ماند، از ریشه‌ی اوستایی–سانسکریت «گَند» به معنای معطر و بودار گرفته شده و به ادویه‌هایی اشاره می‌کند که فراورده‌ی اصلی و صادرات مهم این منطقه بوده است.

هسته‌ی جغرافیایی منطقه‌ی گنداره دره‌ی پیشاور بوده و اغلب دره‌ی سوات و بَگرام را نیز بخشی از آن به حساب می‌آورده‌اند. مراکز شهری کهن آن عبارتند از چارصده و پیشاور، به همراه مرکز حکومتی بسیار مهمی که در ابتدای عصر هخامنشی در این منطقه ساخته می‌شود و تا هزار سال بعد گرانیگاه تحول هنر در منطقه به حساب می‌آید، و آن شهری است که امروز با خوانش اروپایی تاکسیلا خوانده می‌شود و کمابیش همان راولپندی امروز است. نام کهن این شهر به پالی «تَخَّه‌سیلَه» و به سانسکریت «تَکشَه‌سیلا» (तक्षशिला) بوده که یعنی «سنگِ بریده» و احتمالا به بناهای سنگی آنجا اشاره می‌کند.

منطقه‌ی تاکسیلا از ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م نشانه‌های استقرار کشاورزانه را نشان می‌دهد، و از این رو باید آن را بخشی از سیستم فرهنگی هیرمند–هامون–سند در نظر گرفت. نخستین نشانه‌های استقرار در

---

[68] ریگ‌ودا، سرود اول، ۱۲۶، ۷.

[69] آثروه‌ودا، سرود پنجم، ۲۲، ۱٤.

حدود سال ۲۹۰۰ پ.م در این منطقه پدیدار می‌شود، اما سه قرن بعد با فروپاشی نظام کشاورزانه‌ی سیستم هیرمند–هامون–سند، این شهرک اولیه هم از بین می‌رود.[۷۰]

در حدود سال ۱۰۰۰ پ.م بار دیگر نشانه‌های یکجانشینی در این منطقه نمایان شد که بازمانده‌هایش تپه هَتیال نامیده می‌شود. این مرکز استقراری آشکارا به مهاجران آریایی شمالی مربوط می‌شود و باید آن را بخشی از شبکه‌ی سکونتگاه‌هایی دانست که در ابتدای هزاره‌ی اول پ.م در سراسر ایران زمین نمایان می‌شوند و نشانه‌ی عصر آهن هستند. در این مرحله‌ی آغازین سفالگری و نشانه‌های مقدماتی از فلزکاری دیده می‌شود، اما هنوز شهری به معنای دقیق کلمه نمایان نیست.[۷۱] در حدود ۹۰۰ پ.م نشانه‌های بازرگانی با مناطق اطراف در این تپه نمایان می‌شود. در این هنگام مرکز سیاسی منطقه شهر چهارصده (در سانسکریت: پوشکالاوَتی، یعنی شهر نیلوفر: पुष्कलावती) است که در نزدیکی تنگه‌ی خیبر و شمال پیشاور واقع شده است. در این منطقه تپه‌ی بالاحصار را داریم که از ۱۴۰۰ تا ۸۰۰ پ.م شکوفا بوده و مرکز تجاری این منطقه محسوب می‌شده است.[۷۲]

در میانه‌ی قرن ششم پ.م و همزمان با تاسیس دولت هخامنشی، ناگهان نظم اجتماعی در سراسر این منطقه دگرگون می‌شود و موجی از شهرسازی را می‌بینیم که با ظهور نشانه‌های دیوانسالاری پارسی همراه است.[۷۳] یعنی کاملا روشن است که در دوران کوروش و کمبوجیه این منطقه به کشور پارس ملحق شده و در نتیجه شکوفایی ناگهانی و نمایانی در شهرنشینی و هنر و نویسایی در آن اقلیم نمایان می‌شود.

---

[70] Allchin and Allchin, 1988: 127.
[71] Allchin and Allchin, 1988: 314.
[72]Coningham and Batt, 2007: 93-98.
[73] Samad, 2011: 32.

همزمان با گسترش ناگهانی بالاحصار، در تاکسیلا هم الگویی مشابه را می‌بینیم و این با تاسیس شهری نو مصادف است که بقایایش به صورت تپه بِهْر باقی مانده است. نخستین نشانه‌های استقرار در این تپه به حدود ۸۰۰ پ.م مربوط می‌شود، اما تبدیل شدن‌اش به شهر به شکلی شتابان در فاصله‌ی ۵۵۰ تا ۵۲۵ پ.م انجام پذیرفته[۷۴] و آشکارا نشان می‌دهد که در دوران کوروش و کمبوجیه بخشی از قلمرو ایران بوده است. شهر در این دوران خیابانهایی باریک و دراز دارد و معماری فضای شهری‌اش همان الگوی حیاط مرکزی مرسوم در ایران است، یعنی ده دوازده اتاق فراهم چیده که درهایشان به حیاطی میانی باز می‌شود.[75] شیوه‌ای متمایز از سازماندهی فضای سکونتگاهی که تا پایان دوران قاجار در سراسر ایران زمین پابرجا مانده و خاستگاهش به شهرهای ایلامی باز می‌گردد.

برخی از منابع تاریخ شهر تاکسیلا را تا سال ۱۰۰۰ پ.م عقب برده‌اند،[۷۶] که با توجه به آنچه گذشت، نادرست است. هرچند نشانه‌هایی از یک روستای بزرگ در این حدود وجود داشته و تا چند قرن بعد به مرتبه‌ی شهرکی ارتقا یافته است. اما تاسیس شهر تاکسیلا امری به نسبت ناگهانی و پرشتاب بوده و زمانش به میانه‌ی قرن ششم پ.م و دوران کوروش و کمبوجیه باز می‌گردد و گواهی است بر پیوستگی نزدیک این منطقه با سیاست آغازین هخامنشیان. به ویژه که گویا تاکسیلا در اصل پایتخت قدرت قبیله‌ی کورو بوده باشد، و این همان قومی است که کوروش نام خود را از آن گرفته است. چنان که می‌گویند پاریکشیت (نوه‌ی اَرجونَه، قهرمان مهابهاراتا) که شاه کوروها بوده، در عصر پیشاهخامنشی این شهر تاجگذاری کرده است.[۷۷]

---

[74] Petrie, 2013: 656.
[75] Bhatti, 2006: 73.
[76] Allchin and Allchin, 1982: 314.
[77] Kosambi, 1975: 126.

نشانه‌های هنر عصر هخامنشی از همان میانه‌ی قرن ششم پ.م و دوران کوروش بزرگ در این منطقه پدیدار می‌شود. این را باید در نظر داشت که خاندان هخامنشی و اصولا پارسهایی که با ایلامی‌ها در آمیخته و اداره‌ی این دولت باستانی را بر عهده گرفته بودند، از نظر تبارنامه بیش از همه با مردم سیستان و بلوچستان و هرات پیوند داشته‌اند و نام خاندان سلطنتی انشان که در آن اسم کوروش و کمبوجیه زیاد تکرار می‌شود، در اصل بازتابی از اسم دو قبیله‌ی مهم ایرانی است که در هرات و پیشاور امروزین مستقر بوده‌اند و به همین ترتیب کورو و کمبوجه نامیده می‌شده‌اند و هم در منابع هخامنشی و هم در اسناد بسیار کهنتر از جمله مهابهاراتا نامشان آمده است. به همین خاطر گزارشی از تاختن کوروش یا داریوش به این منطقه در دست نداریم و چنین می‌نماید که گوشه‌ی جنوب شرقی ایران زمین از ابتدای کار و پیش از آن که کار فتح قلمروهایی مثل ماد و لودیه آغاز شود، بخشی از استوار از قلمرو حکومتی کوروش بوده‌اند و از انشان–شوش فرمان می‌برده‌اند.

از اسناد درباری هخامنشیان بر می‌آید که داریوش بزرگ زمستان سال ۵۱۶ پ.م را در گنداره و احتمالا در خود تاکسیلا گذرانده و ارتشی بزرگ از مردم آن منطقه گردآورده و با فرا رسیدن بهار به سمت جنوب پیشروی کرده است. حدود دقیق پیشروی او روشن نیست. اما پس از این عملیات استانی به نام هند (هیندوش) در اسناد هخامنشی و فهرست استانهای شاهنشاهی (مثلا بر نبشته‌ی آرامگاه داریوش در نقش رستم)[۷۸] ظاهر می‌شود، در حالی که تا پنج شش سال قبل در کتیبه‌ی بیستون چنین استانی وجود نداشته

[78] کنت، ۱۳۸٤: ٤٥۲.

است.[۷۹] هند پس از آن استانی استوار در قلمرو دولت هخامنشی است و در میان حاملان اورنگ اردشیر دوم یکی از کسانی که تختگاه شاهنشاهی را برافراشته، نماینده‌ی هیندوش (هند، سند) است.[۸۰] با توجه به اندازه و ترتیب جایگیری سایر استانها، می‌توان حدس زد که استان هند سراسر حاشیه‌ی شمالی هندوستان که آریایی‌نشین بوده را در بر می‌گرفته است.

با این حال مرکز فرهنگی و سیاسی این منطقه همان شهر نوساز تاکسیلا بود که در منابع هندویی و بودایی اولیه بسیار مورد اشاره قرار گرفته و این نشان می‌دهد که از همان ابتدای دوران هخامنشی مرکزی فرهنگی و مهم بوده است. چنان که در متن هندویی «سَتَه‌پاثَه برهمنَه»[۸۱] (به سانسکریت یعنی «صد راه برهمن»: **शतपथब्राह्मण**) که در دوران هخامنشی تدوین شده،[۸۲] می‌خوانیم که اودَلاکَه آرونی[۸۳]به این شهر سفر کرده است. در متون دیرآیندترِ بودایی «جاتَکَه» حتا می‌بینیم که او و پسرش در این شهر دوره‌ی آموزشی خود را گذرانده‌اند.[۸۴]

اولانی از پیشوایان دین هندویی که یکی از کهنترین واکنشهای دین هندویی به آیین زرتشتی را نشان می‌دهد و دیدگاه‌های فلسفی‌اش در «بریهَه‌درَنیاکَه اوپَه‌نیشاد»[۸۵] (**बृहदारण्यक उपनिषद्**) و «چاندوگیَه اوپه‌نیشاد»[۸۶] (**छान्दोग्योपनिषद्**) ثبت شده، در همین آغاز کار برای آموزش به تاکسیلا سفر کرده است. با

---

[79] کنت، ۱۳۸٤: ٤۰۲.

[80] کنت، ۱۳۸٤: ۵۰۳.

[81] Shatapatha Brahmana
[82] Witzel, 2001.
[83] **Uddalaka Aruni**
[84] Raychaudhuri, 1923: 25–26.
[85] *Brihadaranyaka Upanishad*
[86] *Chandogya Upanishad*

پرهیز از تمایل غیرعلمی جاری برای منسوب کردن منابع هندی به گذشته‌های بسیار دور، اگر به اسناد و شواهد زبانشناسانه بنگریم روشن می‌شود که هردوی این متون –که کهنترین بخشهای اوپه‌نیشاد هستند– در قرن ششم پ.م و دوران کوروش و کمبوجیه نوشته و تدوین شده‌اند. آرای خود آرونی در «سامنیاسَه اوپه‌نیشاد» گردآوری شده که به همین خاطر به «آرونی اوپه‌نیشاد» هم شهرت یافته است و متنی است که به اواخر دوران هخامنشی مربوط می‌شود و قدیمی‌ترین لایه‌اش به قرن چهارم پ.م باز می‌گردد.[۸۷]

نکته‌ی جالب آن است که همین آرونی به نوعی بنیانگذار فلسفه‌ی ودانتا هم هست و در همین متون می‌بینیم که پرسشهایی زرتشتی را برای پسرش که در حال یادگیری وداهاست، مطرح می‌کند:[۸۸] تمایز میان راستی و دروغ، ارتباط میان «من» و کیهان، و ماهیت وجود و عدم.[۸۹] یعنی مسائلی که برای نخستین بار هفتصد سال پیش در گاهان زرتشت مطرح شده بود و دقیقا در همین هنگام با شکل‌گیری دولت پارسی در همه‌ی متون و مراجع دینی سراسر ایران زمین بازتاب پیدا می‌کند.

پانینی (पाणिनि) هم که بنیانگذار دستور زبان سانسکریت و اولین ادیب در زبانهای هندی است، در میانه‌ی دوران هخامنشی در همان حوالی می‌زیسته و در کتاب مهم‌اش «اَشتادیایی» به تاکسیلا اشاره کرده است.[۹۰] پانینی در نیمه‌ی نخست دوران هخامنشی در استان گنداره[۹۱] – احتمالا در سالاتورَه نزدیک لاهور امروزین– می‌زیسته[۹۲] و شواهدی هست که در این منطقه مهاجر بوده و از اهالی مناطق شمالی‌تر شاهنشاهی

---

87 Olivelle, 1992: 5–9.
88 Deussen, 1980: 156–172.
89 *Chandogya Upanishad, 5, 3; 6,1-16.*
90 Scharfe, 2002: 140-141.
91 Cardona, 1997: 268.
92 Scharfe, 2002: 70; Staal, 1996: 39.

هخامنشی بوده باشد.[۹۳] این نکته که دستور زبان سانسکریت را نوشته هم به این حدس دامن می‌زند. چون معمولا دستور زبان‌ها توسط کسانی نوشته می‌شوند که از بیرون به آن زبان می‌نگرند.

شخصیت مهم دیگری که در زمان حمله‌ی اسکندر در تاکسیلا می‌زیسته، چاناکیَه نام دارد و او حکیمی خردمند و رزم‌آرایی زیرک بوده که در مقام وزیر و مشاور چاندراگوپتا نقش ایفا کرد و نظریه‌پرداز شکل‌گیری دولت مائوریه شد. منابع بودایی زادگاه او را تاکسیلا دانسته‌اند و منابع جین منطقه‌ی گولا در همان ناحیه را در این مورد ذکر کرده‌اند. چاناکیه چنان که در کتاب «خرد بودایی» بحث کرده‌ام، اندیشمندی بانفوذ بوده و گاه او را با کوتَلیَه یکی دانسته‌اند که نویسنده‌ی کتاب «ارتَه‌شاسترَه» (अर्थशास्त्र) که قدیمی‌ترین متن درباره‌ی اقتصاد و سیاست به زبانهای هندی است. هرچند اینها انگار دو نفر متفاوت باشند و این متن احتمالا یک قرن دیرتر در گجرات نوشته نوشته شده باشد. مرور منابع کهنی که درباره‌ی زندگینامه‌ی او بحث کرده‌اند، نشان می‌دهد که به احتمال زیاد یکی از دیوانسالاران بلندپایه‌ی دولت هخامنشی بوده و به خاندانهای امیران محلی گنداره پیوندی داشته است. او سازمان دهنده‌ی اصلی مقاومت در برابر مقدونیان و بیرون راندن‌شان بوده است.

با این مقدمه، کاملا روشن است که گنداره با مرکزیت تاکسیلا یک استان ایرانی بوده که اصولا شهرنشینی و رونق‌اش در مقام مرکزی فرهنگی از ابتدای دوران هخامنشی آغاز شده است. مردمی که در آنجا ساکن بوده‌اند احتمالا بیشتر ایرانی (از قوم کورو و سکا) بوده‌اند تا هندی، و اهمیت دینی و فرهنگی این شهر در حدی بوده که نخستین رساله درباره‌ی زبان سانسکریت و اولین واکنش دینی هندو در برابر دین زرتشتی

[93] Olivelle, 1999: xxvi–xxvii.

در آن رخ نموده و نخستین متن به زبانهای هندی درباره‌ی سیاست زیر سایه‌ی سیاست ایرانشهری در آنجا نگاشته شده است. چنان که به زودی خواهیم دید، آثار هنری این منطقه هم ادامه‌ی فرهنگ هیرمند–هامون–سند است و از ابتدای دوران هخامنشی شکوفایی و گسترشی چشمگیر را تجربه می‌کند که یکسره همتاست با آنچه که در بقیه‌ی نقاط کشور نوظهور پارسی پدید می‌آمده است.

با این زمینه‌ی مستند و انبوه داده‌های باستان‌شناختی بسیار جای تأمل دارد که نویسندگانی از معاصران می‌کوشند گنداره را یک پادشاهی مستقل قلمداد کنند، و اسناد باستانی را به شکلی بخوانند که در بهترین حالت باید آن را تخیلی و وهم‌انگیز دانست، اگر که نگوییم تحریفی سیاسی است و دروغ‌پردازی‌هایی ایدئولوژیک. جالب آن که مورخان رومی قدیمی که شرح فروپاشی دولت هخامنشی را نوشته‌اند و تاخت و تازهای اسکندر را شرح داده‌اند، به روشنی تاکسیلا که شرقی‌ترین استان جنوبی مورد تعرض اسکندر بود را با غربی‌ترین استان جنوبی یعنی مصر همتا انگاشته‌اند. چنان که پلوتارک می‌گوید تاکسیلا به اندازه‌ی مصر مساحت و ثروت داشته و میوه‌هایش مرغوبتر هم بوده است.[۹۴] استرابو هم چنین گزارشی آورده و می‌گوید قوانین این منطقه بسیار خوب تنظیم شده بود و از مصر هم پهناورتر بوده است.[۹۵] یعنی مورخان رومی هم هنگام گزارش تاخت و تازهای اسکندر آن منطقه را در قیاس با مصر همچون دو استان شاهنشاهی در نظر می‌گرفته‌اند.

در واقع دشوار است بتوان در تاریخ جایی را پیدا کرد که مستندتر از این در حریم سیاسی دولتی جای گرفته باشد! گذشته از آن که نام گنداره و تئه‌گوش و هند در اسناد هخامنشی آمده و آثار دیوانی

---

[94] Sastri, 1988: 35.
[95] Sastri, 1988: 38.

هخامنشی در این مناطق یافت شده و خط رسمی دولت هخامنشی در دوران هخامنشی برای نوشتن زبانهای مرسوم در این منطقه مورد استفاده قرار گرفته، و جدای از موج شهرسازی و تحول هنر و جنبشهایی دینی مثل آیین جین و بودا که آشکارا در پیوند با بدنه‌ی ایرانشهر قرار می‌گرفته، شیوه‌ی رویارویی این منطقه با مهاجمان مقدونی نیز بسیار گویا و روشنگر است.

چنان که در کتاب «اشکانیان» شرح داده‌ام، چاندراگوپتا که بنیانگذار این دودمان است، به احتمال نزدیک به یقین شهربان هخامنشیِ استان هند بوده و جنگ مشهور او با اسکندر بخشی از مقاومت نظامی شهربانان پارسی با مهاجمان مقدونی بوده است. این را می‌دانیم که او به قبیله‌ی شاکیَه تعلق داشته که خوانش دیگری از همان سکاهاست. القاب و نامهای این شاهان نیز بیشتر به شاخه‌ی ایرانی زبانهای این منطقه تعلق دارد تا هندی، که در میانشان مشهورتر از همه، آشوکاست، که یعنی بی (آ-) سوگ (شوکَه). دین رایج در میانشان هم پرستش خدایان کهن آریایی به ویژه مهر بوده و از دوره‌ی آشوکا به بعد دین بودایی در میانشان اهمیت زیادی پیدا می‌کند که آن هم در میانه‌ی عصر هخامنشی یکسره زیر نفوذ فرهنگ ایرانی و همچون واکنشی به دین زرتشتی پدید آمده بود.

خودِ چاندراگوپتا احتمالا یکی از مقامهای شهربانی هیندوش در دوران هخامنشی بوده است. لقب او (مائوریه) که بر سلسله‌اش ماندگار شده، یعنی «جای طاووسها» و از کلمه‌ی «مورا» در زبان پالی مشتق شده که یعنی طاووس. منابع جین می‌گویند که او در ابتدای کار در کاخی مسئول پرورش طاووس‌ها (مایورَه پوشَکَه) بوده است.[۹۶] از سوی دیگر منابع بودایی لقب مائوریه را به طایفه‌ای در قبیله‌ی سکا (شَکیا) مربوط

[96] Habib and Jha, 2004: 14.

می‌دانند، و بعید نیست که این طایفه به خاطر ارتباطی که با پرورش این پرنده داشته‌اند چنین اسمی پیدا کرده باشند.

به هر روی پیوند با طاووس خود نشانه‌ایست که ارتباط با سیاست درباری هخامنشیان را نشان می‌دهد. با تکیه بر منابع یونانی و همچنین آثار هنری سبک ملی هخامنشی می‌دانیم که پرورش طاووس در دوران هخامنشی در مراکز دولتی رواج داشته و شهربان‌ها در پردیس‌های شاهی این پرنده را همچون نمادی از شکوه و عظمت شاهنشاهی نگهداری می‌کرده‌اند. در حدی که در شهری دورافتاده مثل آتن، پدرخوانده‌ی افلاطون که با پارسیان در لودیه ارتباطهایی داشته، به خاطر داشتن طاووس ایرانی‌مآب قلمداد می‌شده است.[۹۷] در زمانی که سپاهیان مقدونی به این منطقه رسیدند، امیری محلی به نام اَمبی در تاکسیلا حاکم بود و چه بسا شهربان این منطقه بوده باشد. او دروازه‌های شهر را بر اسکندر گشود و با او به نوعی توافق شکننده دست یافت.[۹۸] او در نبرد هیداسپ در سال ۳۲٦ پ.م به اسکندر یاری رساند، و در برابر چاندرَه‌گوپتا (احتمالا شهربان استان هند) موضع گرفت که برای دفع حمله‌ی اسکندر ارتش بزرگی را بسیج کرده بودند. او در نبرد با مقدونیان از حمایت سرداری نیرومند برخوردار بود که پورو نام داشته و احتمالا شهربان پنجاب بوده و نامش تنها در منابع یونانی ثبت شده است. با توجه به توصیفی که از سربازانش داریم، این شخص احتمالا سرکرده‌ی قبیله‌ای سکا از مردم منطقه‌ی کوهستانی هندوکش بوده است. در حدود سالهای ۳۲۲-۳۲٤ پ.م بلافاصله پس از مرگ اسکندر سکه‌ی نقره‌ای برای یادبود جنگ هیتاسپ در بابل ضرب شده که نبرد اسکندر

---

[97] درباره‌ی این شخصیت جالب توجه و نادیده انگاشته شده بنگرید به کتاب «افلاطون» که جلد سوم از مجموعه‌ی «تاریخ خرد» است و به طور مفصل اسناد مربوط به او را مرور می‌کند.

[98] Heckel, 2002: 48.

سوار بر اسب با پوروی فیل‌سوار را نشان می‌دهد و در آن پورو به شکل جالب توجهی فرادست نموده شده است.[۹۹]

سکه‌ی «پیروزی اسکندر» که رویارویی او با پورو را در وضعی نه چندان پیروزمندانه نشان می‌دهد، بابل، ۳۲۲–۳۲٤ پ.م

یونانیان و بعدتر رومیان نوشته‌اند که در نبرد هیتاسپ مقدونیان بر بومیان چیره شدند.[۱۰۰] اما شواهد تاریخی واژگونه‌ی این را گواهی می‌دهد. اسکندر پس از این جنگ عقب نشست و به بابل بازگشت و کمی بعد درگذشت. از سپاهیانش هم تنها چند اردوگاه نظامی پراکنده در منطقه باقی ماندند که دولتی پایدار تاسیس نکردند و به سرعت در جمعیت اطراف‌شان حل شدند. در مقابل چاندره‌گوپتا استانهای جنوب غربی شاهنشاهی پارسی (هند، گندارە، تثه‌گوش، هرات) را با هم متحد کرد و سلسله‌ی مائوریه را پدید آورد که مانند ماد آتورپاتکان و پارت، یکی از دولتهای به جا مانده از تجزیه‌ی شاهنشاهی هخامنشی بود.

---

[99] Cheshire, 2009: 139.
[100] Plutarch, 62.1; Arrian, 5.15; Diodorus, 17.87.2.

این دولت در سال ۳۲۲ پ.م در گوشه‌ی جنوب شرقی ایران زمین شکل گرفت و تا پنج سال بعد (۳۱۷ پ.م) بقایای امیران مقدونی را از استانهای گنداره و هپته‌هیندوش و تثه‌گوش بیرون راند. این دولت تا سال ۱۸۵ پ.م به مدت یک و نیم قرن پا برجا باقی ماند و در این مدت گرانیگاه اقتدارش در همان استانهای گنداره و هند جای داشت. امروز تلاشهایی از سوی ناسیونالیست‌های هندی صورت می‌گیرد تا دولت مائوریه را اولین واحد سیاسی «هندی» بدانند و به خاندان حاکم بر آن هویتی هندی بدهند. تاریخ‌نگاری بریتانیایی که تعیین کننده‌ی خط و ربط پیکربندی تاریخ مدرن است نیز ابداع کننده‌ی این تقابل میان هند و ایران است و همین نظرگاه را تکثیر می‌کند.

با این حال اسناد تاریخی به صراحت و روشنی نشان می‌دهند که در زمان شکل‌گیری دولت مائوریه هویتی هندی وجود نداشته و هندی‌ها در کنار گنداری‌ها و تثه‌گوشی‌ها و هراتی‌ها و دیگران یکی از اقوام ایرانی به حساب می‌آمده‌اند. به ویژه درباره‌ی شاهان مائوریه این را به دقت می‌دانیم که ایشان به قبایل ایرانی سکا تعلق داشته‌اند. نام مائوریه البته در اسناد همزمان نیامده، و بعدتر به این خاندان منسوب شده است. همچنین این نکته جای توجه دارد که هرچند خاستگاه خاندان مائوریه منطقه‌ی مَگَده در شمال شرقی هند (و بنا به حدس من، مرکز استان هیندوش) بوده، مراکز سیاسی و فرهنگی دولت مائوریه در شمال شرقی هند و درون قلمرو ایران زمین قرار داشته و در کشمیر و پاکستان و افغانستان امروز جای می‌گرفته است. آثار باقی مانده از فرمانروایان مائوریه در مناطق جنوبی‌تر و درون شبه‌قاره جسته و گریخته است و نشانه‌ی دست‌اندازی‌های دوره‌ای، و نه استیلایی پایدار.

بنابراین در دودمان مائوریه و دودمانهای دیگری مثل هند و سکاها و کوشانی‌ها که جایگزینش می‌شوند و اتصالی روشنتر با سیاست ایرانشهری پیدا می‌کنند، رگه‌ی هندی را تنها در مقام یکی از اقوام قلمرو ایران شرقی می‌بینیم و نه یک هویت ملی مستقل و جداگانه، چنان که حدود هزار سال بعد به تدریج تکامل

یافت و ظهور پیدا کرد. حتا در حماسه‌ی مهابهاراتا که متن مرجع هویت هندی است هم نیمی از شانزده اردوگاه یا قلمرو قبیله‌ای که مورد اشاره‌اند، ایرانی هستند و پهنه‌ی ایران شرقی از بلخ تا پنجاب و گجرات و راجستان را در بر می‌گیرند، و گنداره هم در آن میانه بین قبایلی مثل کورو و کمبوجه جای دارد.

کوشش برای جدا ساختن فرهنگ این ناحیه و منسوب کردن‌اش به هند، باعث شده که هم در تاریخ‌گذاری اشیا اغتشاش و تحریف‌هایی نمایان شود، و هم تفسیر معنای آثار به خاطر نادیده انگاشتن ارتباطش با سایر آثار ایرانی نادیده گرفته شود. یعنی بخش مهمی از آثاری که به دوران مائوریه و پس از آن منسوب شده‌اند، به احتمال زیاد به کمی پیش از آن و عصر هخامنشی مربوط می‌شوند و وقتی در این بافت نگریسته شوند به روشنی در پیکره‌ی منسجم هنر ایرانی جای می‌گیرند و نمادپردازی‌ها و اصول زیبایی‌شناسانه‌شان هم خواندنی و فهمیدنی می‌شود.

بر این مبنا در این گفتار آثاری را بررسی خواهم کرد که از حدود میانه‌ی قرن ششم پ.م (دوران کوروش و کمبوجیه) تا حدود سال ۳۰۰ پ.م (فرو نشستن غوغای مقدونیان) در این منطقه پدید آمده است. کل این آثار باید به عصر هخامنشی منسوب شوند و سبک محلی رایج در گوشه‌ی جنوب غربی ایران زمین هستند. هنری که دو کانون مهم در گنداره و هرات داشته و به ویژه زیر تاثیر هنر بلخ در شمال قرار داشته است. هنر بلخی اما در عصر هخامنشی بیش از پیش در پیوند با هنر استانهای مرو و سغد و خوارزم با هنر سکایی پیوند می‌خورد و با آن ادغام می‌شود. به این ترتیب بلخ در عصر هخامنشی به صورت بخشی از مراکز هنر شمالی بازتعریف می‌شود که در پیوند با موج دوم کوچ آریایی‌ها و به ویژه سکاها و قبایل اوستایی (که در اصل زیرسیستمی از همین سکاها بوده‌اند) هویت خود را تعریف می‌کرده است. با این حال بند ناف میان بلخی‌ها و منطقه‌ی هیرمند و هامون و سند پابرجا باقی می‌ماند. همچنان که هنر منطقه‌ی کرمان و سیستان و

بلوچستان هم با دیرینگی چشمگیرش اتصال خود را با هنر مورد نظرمان حفظ می‌کند و بخشی از این سبک محلی را تشکیل می‌دهد.

پیوند انداموار این ناحیه با بقیه‌ی نقاط شاهنشاهی پارسی جای تردید ندارد. چنان که مثلا در منطقه‌ی شیخان دره (پوشکالاوَتی باستانی) که یکی از شهرهای گنداره بوده، سکه‌هایی یافت شده که در حدود سال ٤٨٠ پ.م و همزمان با تسخیر آتن توسط سپاهیان مردونیه در این شهر ضرب شده است. یعنی در میانه‌ی قرن پنجم پ.م قلمرو گنداره بخشی از شبکه‌ی تجاری عظیمی بوده که توسط دولت هخامنشی پدید آمده، و ضرب سکه و پولی شدن اقتصاد برای نخستین بار در آن تحقق یافته است.

سکه‌ی آتنی کشف شده در پوشکالاوتی

بخش عمده‌ی آثار هنری به جا مانده از دولت مائوریه در دوران آشوکا کمی پس از فرو نشستن آشوب اسکندری پدید آمده‌اند و لحظه‌ی تثبیت اقتدار سیاسی دودمان مائوریه بر استانهای جنوب شرقی شاهنشاهی و پیدایش دولتی خودمختار در این ناحیه را نشان می‌دهند. کوشش مورخان فرنگی برای هندی و غیرایرانی قلمداد کردن این آثار، در ضمن با تلاشی مضاعف همراه بوده تا آنها را یونانی بدانند. اما بسیار بعید می‌نماید که مقدونیان زیر فرمان اسکندر که جمعیتی سرگردان و غارتگر بودند، طی چند سال تاخت و تازشان در این منطقه که تازه با شکست هم روبرو شد، در کنار جنگیدن و غارت کردن و شکست خوردن توانسته باشند یک سبک هنری نوظهور هم در این منطقه تاسیس کنند.

در واقع یونانی پنداشتن هنر این ناحیه به قدری پرت است و به لحاظ جامعه‌شناختی و تاریخی ناممکن، که تداوم اشاره به آن و پافشاری درباره‌اش به تعصبی مذهبی شباهت دارد و به کلی از دایره‌ی عقلانیت علمی و گواهی اسناد تاریخی خارج است. مقدونیان چه در دوران هخامنشی که استانی ایرانی محسوب می‌شدند و چه بعدتر که ایران را ویران کردند و دولتی مستقل در بالکان برای خود پدید آوردند، هرگز هنر مستقل و ویژه‌ای پدید نیاوردند و همواره زیر تاثیر هنر ملی پارسی و به ویژه هنر محلی سکاهای ایرانی تبار بوده‌اند. بدیهی است که وقتی هنرمندان درباری مقدونی در سرزمین خودشان و در اوج رونق و شکوه و اقتدار در ایجاد سبک هنری مستقلی ناکام مانده بودند، این تصور که شاخه‌ای غارتگر و رو به فنا از سربازان‌شان در شمال هند چنین دستاوردی داشته باشند، تخیلی و وهم‌انگیز است.

بدیهی به نظر می‌رسد که در جریان چند سالی که هجوم اسکندر در این منطقه رخ نموده، و پس زده شده، این امکان وجود نداشته که هنرمندانی تازه زاده شوند و زیر نظر مهاجمانی که هیچ نمودی از هنر پدید نیاورده‌اند، به سبکی نو آموزش ببینند و خلاقیتهایی یکسره جدید پدید آورند. از این رو آنچه در این دوران پدید آمده حاصل دست هنرمندانی بوده که در دوران هخامنشی در استانی ایرانی می‌زیسته‌اند و در آن بافت به استادی رسیده بوده‌اند.

آثار بازمانده از هنر این منطقه نشان می‌دهد که در دوران زمامداری مائوریه یعنی پس از فروپاشی دولت هخامنشی همچنان سبک هنری ویژه‌ی فرهنگ هیرمند–هامون–سند باستانی در این منطقه رواج داشته است. این را بهتر از هرجا در پیکرک‌های گلی زنانی می‌توان دید که دقیقا با همان چارچوب قدیمی پیکرک‌های هزاره‌ی سوم و دوم پ.م ساخته می‌شوند. چرخش مهمی که در این میان صورت گرفته، واقع‌گرا شدن پیکرها و تاکید بر آرایه‌ها و زیورهاست، که هردو از گسستهای مهم و چرخشهای هنری عمده‌ی عصر هخامنشی محسوب می‌شود.

پیکرک‌های زنانه، قلمرو مائوریه، حدود ۳۰۰ پ.م (میان و چپ) در مقایسه با پیکرکی از هاراپا، حدود ۳۰۰۰ پ.م (راست)

پیکرک‌های گلی زنانه، قلمرو مائوریه، حدود ۳۰۰ پ.م

پیکرک‌های زنانه از هاراپا (راست)، موهنجودارو (سه‌تای دیگر)، ۲۵۰۰–۲۷۰۰ پ.م

نمودهای هنر رایج در استانهای جنوب شرقی ایران زمین بلافاصله پس از فروپاشی اقتدار پارسیان را می‌توان در آثار یافت شده در پَتَلی‌پوترَه بازجست که پایتخت دودمان مائوریه بوده و در نزدیکی منطقه‌ی بلندی‌باغ امروز در پَتنَه قرار داشته، ادامه‌ی مستقیم هنر هخامنشی است و حتا عناصر هنر ملی پارسی را نیز به روشنی تکرار می‌کند.

سکه‌های نقره‌ی کَرشَه‌پانَه (۱٤ میلی‌متر، ۳/۳٤ گرم) مائوری با نقش چرخ و انسان، اواخر قرن چهارم پ.م

سکه‌های مائوری، با نقش چرخ و پیل، قرن سوم پ.م

سکه‌ی سالی‌سوکَه، ۲۰۷–۱۹٤ پ.م

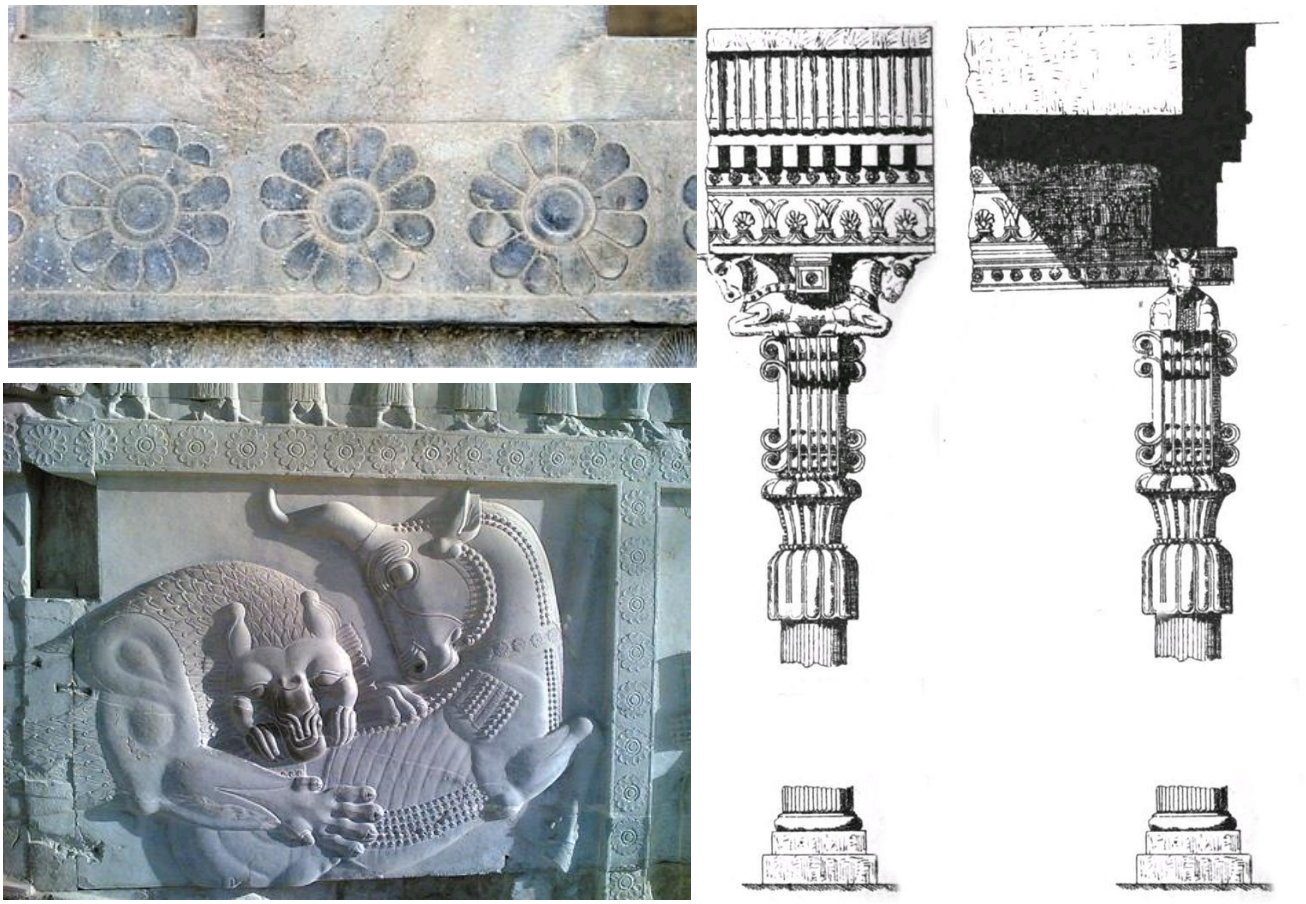
این سرستون سنگی ۸۵ سانتی‌کمتر بلندا و ۱۲۳ سانتی‌متر عرض دارد و وزنش به نهصد کیلوگرم بالغ می‌شود. ساختار آن را معلوم نیست چرا یونانی پنداشته‌اند. در حالی که بخش عمده‌ی نقش‌مایه‌هایش در همان منطقه قرنها پیشینه دارد و آنهایی هم که مثل ردیف گلهای نیلوفر تازه است، به هنر ملی هخامنشی مربوط می‌شود. برخی از این عناصر البته در هنر یونانی هم یافت می‌شوند، اما این یافته‌ها همگی به درون قلمرو دولت هخامنشی (استان ایونیه و لودیه) مربوط می‌شوند و تا پیش از عصر پارسی نظیری در منطقه ندارند. بخشی از این نقش‌مایه‌ها (مثل نخل با برگهای آتش‌سان) در ایلام و میانرودان قرنها پیشینه دارند و بدنه‌ی ترکیب‌بندی‌شان آشکارا از هنر درباری پارسیان و نمونه‌های تخت جمشید و پاسارگاد الهام گرفته‌اند. این سرستون در قرن سوم پ.م و حدود پنجاه سال پس از تازش اسکندر ساخته شده است و در همان حدود زمانی مشابه آن را در شهر آی‌خانم هم می‌بینیم که در بخشهای شمالی‌تر و در افغانستان فعلی قرار داشته، و آن هم به غلط یونانی‌مآب پنداشته شده است.

نقشهایی از این دست تازه پس از فتح آتن و شبه جزیره‌ی یونان در دوران خشایارشا در این منطقه (استان ایونیه‌ی آنسوی دریا) پدیدار می‌شوند و پیشتر از آن در آناتولی (استانهای لودیه و کاریه و کاپادوکیه و همچنین ایونیه) رواج داشته که تنها این آخری یونانی‌نشین بوده است. بنابراین ماجرا چنین نبوده که چنین سبک هنری‌ای در یونان وجود داشته باشد و بعد در جنوب غربی قلمرو هخامنشی هم ناگهان نمایان شود. این سبک هنری فراگیر و ملی دوران هخامنشی بوده که در همه جای قلمرو شاهنشاهی رواج داشته، از جمله استانهایی که یونانیان در آن می‌زیسته‌اند.

در تمام این مناطق این نقشها آشکارا از ایلام و میانرودان و سبک درباری هخامنشی وامگیری شده‌اند. چون قرنها پیش از این در هنر ایران غربی نمونه‌های فراوانی از آن را می‌بینیم. آراستین قابهای تصویر با ردیفی از گلهای آفتابگردان یا نیلوفر ابداعی هخامنشی است که همچون نوعی شاخص و امضا برای هنر ملی پارسی

به کار گرفته می‌شود، و از اواخر قرن ششم پ.م یعنی بیش از صد سال قبل از قدیمی‌ترین نمونه‌های یونانی و سیصد سال پیشتر از آثار پتلی‌پوترا و آی‌خانم رواج پیدا می‌کند.

نمودهای کهنتر آن را هم در هنر درباری ایلامی و آشوری می‌توان یافت که پیشینه‌شان تا قرن نهم پ.م عقب می‌رود. یعنی آنچه که در گوشه‌ی جنوب غربی ایران زمین، در دورترین نقطه نسبت به یونان یافت شده و به یونانیان منسوب شده، ششصد سال پیشتر در میانرودان رواج داشته و سیصد سال قبل‌تر در هنر ملی پارسی به کمال و توازن دست پیدا می‌کند و در یونان هم نمونه‌هایش اندک‌تر هستند و هم دیرآیندتر، و شگفت‌انگیز است تخیلی که توانسته باشد کل این جریان هنری را یونانی قلمداد کند.



ترکیب ستونها و آرایه‌های نیلوفری، تخت جمشید، اواخر قرن ششم پ.م

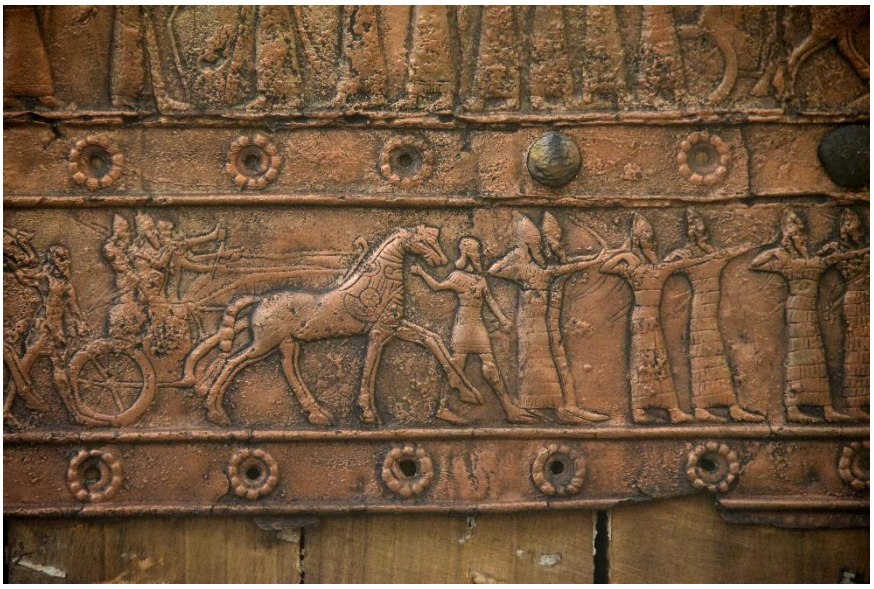
راست: آرایه‌های شهر آی‌خانم، حدود ۱۵۰ پ.م؛ چپ بالا: آرایه‌های نیلوفری در تیرنوس[۱۰۱]، پلوپونسوس، قرن چهارم پ.م؛

چپ پایین: آرایه‌های بنای اِرِختئیون[۱۰۲] در شمال آکروپلیس آتن، قرن چهارم پ.م

[101] Tiryns
[102] Erechtheion

بالا راست: سرستون پاتالی‌پوتره، ۲۵۰ پ.م؛ بالا چپ: سرستون ارختئیون، حدود ٤۰۰ پ.م؛ پایین راست: سرستون معبد پرِینه، در موکاله، آناتولی، ۳۵۰ پ.م؛ پایین چپ: سرستون معبد آپولو در دیدوما، میلتوس در آناتولی، حدود ٤۰۰ پ.م

نقشهای گیاهی آشوری در دستبند زرین و بخشی از اثاثیه از جنس عاج، نمرود، حدود ۷۰۰ پ.م



نقشهای گل بر آرایه‌ی مفرغی دروازه‌ی کاخ شلمناصر سوم، شاه آشور، حدود ۸۶۰ پ.م

آثار عصر آشوکا در سارناث

تندیس سنگی شیر، لودیه، آناتولی، حدود ۳۵۰ پ.م

تندیس عاجی شیر، بابل، حدود ٤۰۰ پ.م

برخی آثار هم جزئی از شبکه‌ای هماهنگ و دیرپا از چیزهای مشابه هستند که بی‌دلیل از آن برکنده شده و به طریقی به چیزهایی چسبانده شده‌اند که یونانی پنداشته می‌شوند. نمونه‌اش مجسمه‌های فلزی است که خاستگاه‌شان و مهمترین مرکز ساخت و نوآوری هنری درباره‌شان از دیرباز شوش و قلمرو ایلام بوده است. در کنار نمونه‌های ظریف و پیچیده‌ی ایلامی، در سراسر ایران زمین از ابتدای هزاره‌ی سوم پ.م پیکرک‌های برنزی‌ای کوچکتر و زمخت‌تر ساخته می‌شده که معمولا خدایان–جنگاوران را نشان می‌داده است.

نمونه‌اش پیکرک سوارکاری است که بی‌شک در دوران هخامنشی در بگرام واقع در استان هرات هخامنشی ساخته شده است. تاریخ این مجسمه را –که به دقت معلوم نیست– بی دلیل طوری قرار داده‌اند که با زمان حمله‌ی اسکندر به این منطقه مصادف شود و بعد فرض کرده‌اند که این مجسمه اسکندر را نشان می‌دهد. در حالی که مشابه آن را از مناطق دیگر ایران و دورانهای دیگر فراوان داریم و در غیاب شاهدی که آن را به اسکندر منسوب کند، چنین تصوری به سادگی جعل و تحریف است.

به همین شکل مجسمه‌ی برنزی یافت شده در گوری سکا در ترکستان، که چندی پیش در موزه‌ی اورومچی دیدمش، با برچسبی تخیلی آراسته شده و آن را به یک «یونانی با کلاه فریگی» متعلق دانسته‌اند. در حالی که این منطقه نه به فریگیه ربطی دارد و نه یونان، و سایر اشیای یافت شده در گور هم نشان می‌دهد که به مردم سکا که ایرانی‌تبار هستند تعلق داشته، که اتفاقا کلاههای نوک‌تیز و آراسته به شکلهای عجیب و غریب در میانشان رواج داشته است. این مجسمه‌ی بزرگ ٤٢ سانتی‌متر بلندا و چهار کیلوگرم وزن دارد و کلاهش با کلاه شکسته‌ی مهری که در روم به اسم کلاه فریگی شهرت داشته، متفاوت است. بماند که فریگی‌ها هم قومی متمایز و غیریونانی بوده‌اند و اگر حتا این کلاه را فریگی هم فرض کنیم، باز ارتباطی با یونانی‌ها پیدا نمی‌کند. کنار هم نهادن این دو اثر با نمونه‌ی دیگری از شهر صور در فنیقیه که حدود هشتصد سال پیشتر (یعنی پانصد سال قبل از ظهور نمونه‌های مشابه در اسناد یونانی) ساخته شده، نشان می‌دهد که چنین انتساب‌هایی تا چه اندازه پرت و غیرعلمی است.

راست) پیکرک مفرغی از بَگرام، قرن چهارم پ.م، میان) پیکرک برنزی سوارکار، بگرام، افغانستان، قرن چهارم پ.م

چپ) مجسمه‌ی برنزی رقاص هاراپا، حدود ۲۷۰۰ پ.م

راست) پیکرک برنزی سرباز، یافته شده در گوری در شمال تیان‌شان، ترکستان، موزه‌ی اورومچی، قرن چهارم پ.م

راست) پیکرک مفرغی از بَگرام، قرن چهارم پ.م،

چپ)پیکرک برنزی بعل، صور، فنیقیه، اواخر قرن دوازدهم پ.م

تحول دیگر به پیدایش مضمون «یَکشا» (यक्ष) مربوط می‌شود که ایزد فروپایه یا روح محافظی است که با چشمه‌ها و درختان و بیشه‌های مقدس پیوند دارد و نخستین نمونه‌هایش در دوران مائوریه پدیدار می‌شوند. این موجودات در هر سه دین بودایی و جینی و هندویی همزمان در قرن سوم پ.م ظاهر می‌شوند و احتمالا واکنشی هستند به مفهوم فروهر که در قلمرو نفوذ زرتشتیان در شمال این منطقه رواج داشته است.

راست: تندیس دو یَکشا در پتلی‌پوتره، قرن سوم پ.م، با کتیبه‌هایی به خط برهمنی مربوط به قرن دوم میلادی

چپ: تندیس دو یَکشا از ماتورَه با بلندای بیش از دو متر؛ پَرکام در میان (۱۵۰ پ.م) و مودگرپانی (گُرزبان) در چپ (۱۰۰ پ.م)

روبرو: یَکشا ی یافته شده در ویدیشَه، مادیه‌پرادش، قرن دوم پ.م

گفتار سوم: هنر اتروسکی: پیوندگاه هنر ایرانی بالغ و هنر اروپایی نوزاد

در تمام کتابهای تاریخ هنر، بدون استثنا، ظهور هنر در حوزه‌ی تمدن اروپایی به شکلی روایت شده که گویی فرایندی خودبنیاد، منزوی، و درونزاد بوده است. یعنی فرض بر آن است که ماهیتی جغرافیایی به نام اروپا از ابتدای تاریخ بر کره‌ی زمین وجود داشته که مرز تقریبی‌اش با «آسیا» یا «شرق» دریای اژه بوده است. این اروپا یا تمدن «غربی» زنجیره‌ای از فرهنگهای محلی را در خود پرورده که مستقل از فرهنگهای شرقی و اغلب ضد آن بوده‌اند، و به شکلی پیوسته و پایدار از فرهنگ موکنای و مینوآ تا آثار یونانی و بعدتر اتروسکی تداوم می‌یابند و در نهایت همه با هم در قالب امپراتوری روم ترکیب می‌شوند. هنر هم در این قرائت خاص از تاریخ، در همین گرانیگاه‌ها تحول یافته و امری خودبنیاد و مستقل از شرق بوده است.

این روایت جا افتاده و غالب از سیر تحول تاریخ اروپا جدای از نادرستی‌ها و بی‌دقتی‌هایی که دارد، زمان‌پریش و مکان‌پریش هم هست. مثلا فرهنگ یونانی را قدیمی‌تر از اتروسکی، و فرهنگ اروپایی را تقریبا همزمان با آسیایی در نظر می‌گیرد، که همگی نادرست است. همچنین گرانیگاه استقرار یونانی‌ها را به جای آناتولی–شمال بالکان، بیشتر در جنوب بالکان– شرق ایتالیا قرار می‌دهد، که باز اشتباه‌آمیز است.

این خوانش رسمی گذشته از این خطاهای صریح، با نوعی وهم و تحریف ریشه‌دار قوم‌گرایانه هم دست به گریبان است. طوری که مثلا اتروسک‌ها را از طرفی با یونانی‌ها و از طرف دیگر با رومی‌ها «هم‌تبار» و خویشاوند می‌داند و به نوعی هم‌سرشتی یونانیان و رومیان هم قایل است، و در مقابل میان جمعیتهای دو

سوی دریای اژه (مثلا یونانیان و فلسطینیان) یا محورهای شرقی–غربی دیگر (مثلا بین تراکیه و آناتولی) تمایزهایی جمعیتی‌ای قایل است تا مرزبندی‌ای میان «اروپایی‌ها» و «آسیایی‌ها» ایجاد کند.

تمام این برداشتها به گواهی صریح اسناد تاریخی و داده‌های باستان‌شناختی نادرست هستند. بخشی از این خطاها از پیش‌فرضهایی ایدئولوژیک بر می‌خیزد که شالوده‌ی هویت مدرن اروپاییان را بر می‌سازد و مفهوم امروزین غرب را قوام می‌بخشد. مفهومی که با قدمتِ دویست سیصد ساله‌اش، یکی از نوپاترین هویت‌های جمعی کره‌ی زمین محسوب می‌شود و به پذیرش پیش‌فرضهایی بند است که در برابر طرح پرسش‌های دقیق و محک زدن با داده‌های عینی و مستند تاب پایداری ندارند و فرو می‌ریزند. چنین هویت‌تراشی‌ای برای برقرار ساختن خویش ناگزیر است تا مانع طرح پرسشهایی از این دست شود:

الف) با توجه به این که قدیمی‌ترین فرهنگهای غرب دریای اژه (موکنای) در حدود ۱۶۰۰ پ.م شکل گرفتند و نزدیک دو هزار سال از همتاهای خود در ایران زمین جدیدتر بودند، ارتباطشان با قلمرو تمدن ایرانی چگونه بوده و چه وامگیری‌هایی میان این دو انجام پذیرفته است؟

ب) با توجه به این که نخستین دولت پایدار و بزرگ اروپایی یعنی روم تازه پس از فروپاشی دولت هخامنشی شکل گرفت و سه هزار سال از نهادهای سیاسی ایرانی و مصری جدیدتر بود، چه عناصر فرهنگی و جامعه‌شناختی‌ای در اروپا پدید آمد که به واقع بی‌سابقه بود و وامگیری از مصر و ایران محسوب نمی‌شد؟ داد و ستد فرهنگی و هنری میان رومیان و ایرانیان چگونه بود و یونانیان در این میان چه موقعیتی داشتند؟

برای پاسخگویی به این پرسشها پژوهشی پردامنه و گسترده‌تر از نوشتار کنونی لازم است. چون داده‌ها بسیار زیاد و صراحت و شفافیت‌شان بسیار چشمگیر است و خطاهایی که باید با تکیه بر آنها رفع کرد بسیار پرشاخه و فراوان و ریشه‌دار است. در اینجا تنها در چارچوب کتاب‌مان بر یک محور خاص تمرکز می‌کنیم و آن شکل‌گیری هنر رومی است، و این نخستین هنری است که می‌تواند اروپایی خالص قلمداد شود.

چون هنرهای یونانی پیشین که اغلب اروپایی قلمداد می‌شوند، در اصل یکی از سبکهای هنری رایج در استانهای ایرانی هخامنشی بوده‌اند و گرانیگاهشان هم در آناتولی قرار داشته و ارتباطی با سپهر جغرافیایی اروپا در غرب‌شان برقرار نمی‌کرده‌اند.

برای فهم چگونگی شکل‌گیری هنر در قلمرو روم. باید به پیشگامان جامعه‌ی رومی یعنی اتروسک‌ها نگریست. چون ایشان هم شالوده‌ی دولت روم و نظم سیاسی و اجتماعی‌اش را پدید آوردند، و هم کهنترین نمونه‌ها از هنر رومی را خلق کردند. اتروسک‌ها در عصر هخامنشی قومی به نسبت جوان محسوب می‌شدند. چنان که تادوران مادها در قالب کوچ‌نشین‌هایی کشاورز و کوچک سازمان می‌یافتند و فاقد شهرنشینی پیشرفته بودند. تقریبا در همان زمانی که کوروش بزرگ بر لودیه غلبه کرد و قلمروش را تا اروپای شرقی گسترش داد، نخستین شهرهای اتروسک هم بر صحنه‌ی تاریخ پدیدار گشتند. همزمان با تثبیت قدرت داریوش بزرگ و بازآرایی نظم سیاسی دولت هخامنشی و پیشروی قوای ایرانی به سمت دانوب، در قلمرو اتروسک‌ها هم جهشی در پیچیدگی فرهنگی نمایان شد و سبک هنری نوظهوری پدید آمد که یکسره با فرهنگ ایران شمال غربی و به ویژه سبکهای هنری آناتولی همسان بود. کافی است به آثار اتروسکی بنگریم و با نمونه‌های ایرانی همزمان‌شان مقایسه‌شان کنیم تا آشکار شود که این قلمرو در دوران هخامنشی دنباله‌ی سپهر فرهنگی و اقتصادی کشور پارسی بوده، و در ضمن خارج از افق سیاسی آن قرار داشته است.

اتروسکها در دوران هخامنشی از شمال تا رود پو و از جنوب تا رود تیبر پیشروی کردند و مرکز قلمروشان کامپانیا در شمال ایتالیا بود. هنرشان (که پیوسته و منسجم و قاعده‌مند است) را اغلب به عنوان مقدمه‌ای بر هنر رومی یا شعبه‌ای از هنر یونانی تفسیر کرده‌اند. در حالی که چنین تعبیری نادرست است و اتروسکها هنر ویژه و اصیل خود را داشته‌اند که دنباله‌ی مستقیم هنر کنعانی–فنیقی و شاخه‌ای از هنرهای

قلمرو ایران غربی است. ارتباط این هنر با یونان در حد چند وامگیری و تماس سطحی است، و هنر رومی هم پیامد و ادامه‌ی آن محسوب می‌شود و بدیهی است که دختران نمی‌توانند مادرانشان را بزایند!

چارچوبهای حاکم بر فهم هنر اتروسک به خاطر پیوندهایش با هنر رومی و یونانی از ماهیتی ایدئولوژیک برخوردار است. برای فاصله گرفتن از این سوگیری‌های متکی به جعل و جایگزین کردن‌اش با سوگیری‌هایی دیگر که مستند و استوار به داده‌های عینی باشد، نخست باید هنر اتروسکی را در چارچوب تاریخی–جغرافیایی‌اش بی‌طرفانه نگریست و بر اساس شواهد و داده‌های موجود همچون یک سیستم زیبایی‌شناسانه‌ی مستقل به رسمیت شمرد و بعد ارتباطهایش با هنرهای همسایه و همزمانش را وارسی کرد و به تفسیر آن همت گماشت.

معمولا هنر اتروسکی را به پیروی از دوره‌بندی هنر یونانی به سه مرحله‌ی شرق‌گرایانه‌ی آغازین (۶۰۰–۷۰۰ پ.م)، باستانی[۱۰۳] (۴۸۰–۶۰۰ پ.م) و کلاسیک (۴۸۰– ۲۰۰ پ.م) تقسیم کرده‌اند. اما این رده‌بندی هم درباره‌ی هنر اتروسکی پرایراد است و هم در اصلِ یونانی‌اش مبنایی مستند ندارد. هم یونانیان و هم اتروسک‌ها بخشی از موزائیک اقوامی بودند که در هزاره‌ی اول پ.م در قلمرو بالکان–اروپای شرقی مستقر بودند و از نظر فرهنگی گسترشی سرراست و صریح از فرهنگ ایرانی محسوب می‌شدند. یعنی فنون کشاورزی، شهرنشینی، فناوری و نویسایی و دین‌شان را یکسره از قلمرو ایران زمین وامگیری می‌کردند. البته تاثیرهایی از تمدن مصری هم با واسطه‌ی فرهنگهای اژه‌ای (که بسیاری‌شان هنوز یونانی نبودند) در کار بوده و عناصر بومی و ویژه‌ی هریک هم فعال بوده است.

---

[103] Archaic

در برخی موارد این جمعیتها به طور مستقیم از مهاجرانی تشکیل می‌شدند که از قلمرو ایران زمین به آن سو کوچیده بودند. اهالی تراکیه که آریایی‌هایی کیمری و خویشاوند با پارسیان و مادها بودند، نمونه‌ای از ایشان هستند و اتروسک‌ها که نواده‌ی کنعانی‌ها و فنیقی‌ها بودند، نمونه‌ای دیگرند. بنابراین در اینجا با زیرسیستمهایی از حوزه‌ی تمدن ایرانی سر و کار داریم که از اواخر هزاره‌ی دوم پ.م در محور شمال غربی به سمت اروپا پیشروی می‌کنند و در نیمه‌ی اول هزاره‌ی نخست پ.م در ایتالیا جایگیر می‌شوند و فرهنگهایی محلی پدید می‌آورند. تاریخ هنر در همه‌ی این فرهنگها تابعی مستقیم از تاریخ تمدن ایرانی است. چون بند ناف فرهنگی میان این زیرسیستمها و سیستم مادی همچنان برقرار بوده، و بخش عمده‌ی این قلمرو در دوران هخامنشی اصولا بخشی از خاک کشور پارس محسوب می‌شده است.

قلمرو اتروسک در این بافت باید نگریسته شود و از این رو اهمیت دارد که برخلاف یونان احتمالا هرگز بخشی از قلمرو سیاسی پارسیان نبوده است. یعنی منطقه‌ای بیرونی، اما همسایه است که می‌توان تاثیر فرهنگ و هنر ایرانی فارغ از سیطره‌ی سیاسی را به خوبی وارسی کرد. بر این مبنا مقاطع تاریخی اصلی که گسستهای هنری مهم را در همه‌ی این فرهنگها نشان می‌دهد، با صراحت در اسناد تاریخی نمایان است و چنین دوره‌بندی‌ای به دست می‌دهد:

دوره‌ی نخست: دوران پیشاهخامنشی، که هم در یونان و هم در اتروسک از قرن نهم تا هفتم پ.م آغاز می‌شود و تا عصر کوروش بزرگ (حدود ۵۴۰ پ.م) ادامه می‌یابد. فرهنگ اتروسکی و همچنین فرهنگ فنیقی ادامه‌ی گسترش موج عصر آهن در قلمرو ایران زمین است و به شاخه‌ی شمالی از گازانبری جمعیتی می‌ماند که تبارنامه‌ای سامی داشته و از منطقه‌ی فنیقیه برمی‌خیزد و زیر و زبر سواحل نیمه‌ی شرقی مدیترانه

را پوشش می‌دهد. عصر آهن اتروریا را با نام فرهنگ ویلانووا[۱۰۴] می‌شناسند که در حدود سال ۹۰۰ پ.م آغاز می‌شود و دویست سال به درازا می‌کشد و درآمیختگی نمایانی با فرهنگهای عصر مفرغ و آهن هند و اروپاییان آن منطقه (به ترتیب، فرهنگ اورن‌فیلد[۱۰۵] و هالشتات[۱۰۶]) دارد.

دوره‌ی دوم: از دوران کوروش بزرگ تا دوران خشایارشا (حدود ٤٨٠ پ.م)، که در آن ظهور سبک ملی ایرانی در هنر درباری هخامنشی را می‌بینیم و این مناطق با وامگیری‌های سطحی زیر تاثیر آن قرار می‌گیرند. اما هنوز اتصال استوار اقتصادی و سیاسی با قلمرو ایران زمین ندارند. با ظهور کوروش گسستی نمایان و آشکار و جهشی چشمگیر در سبکهای هنری و حجم آفریده‌های زیبایی‌شناسانه را می‌بینیم که عدد مبهم ٦٠٠ پ.م که اغلب قید می‌شود، کوششی برای غفلت و کتمان آن است.

[104] Villanovan culture
[105] Urnfield
[106] Hallstatt

اتروسک‌ها تا زمان به قدرت رسیدن کوروش بخشی به نسبت کوچک از شمال غربی ایتالیا را در اختیار داشتند، و بلافاصله پس از شکل‌گیری دولت هخامنشی گسترشی چشمگیر یافتند و قلمرو زیر پوشش‌شان دو برابر شد. این گسترش البته به طور مستقیم با سیاست پارسیان ارتباطی نداشت، ولی پیامدی بود از دگردیسی ساخت قدرت در جهان باستان و یکپارچه‌سازی سریع و جهشی تمام واحدهای سیاسی جهان باستان و زایش کشور شاهنشاهی ایران.

دوره‌ی سوم: از دوران فتح بالکان و اروپای شرقی به دست خشایارشا (حدود ٤٨٠ پ.م) آغاز می‌شود و تا پایان عصر هخامنشی (حدود ۳۳۰ پ.م) به درازا می‌کشد. در این مدت بخش عمده‌ی این مناطق سرزمینهای تابع شاهنشاه پارسی بوده و یا در همسایگی استانهای دولت هخامنشی قرار داشته‌اند. در این دوران شکوفایی ناگهانی و چشمگیر هنرهای گوناگون و رواج سبکهای ایرانی در منطقه را می‌بینیم.

قدیمی‌ترین آثار هنری بازمانده از اتروسک‌ها را می‌شود به سادگی با هنر فنیقی اشتباه گرفت. کنده‌کاری‌های ماهرانه بر عاج و فلزکاری هنرمندانه نمودهای اصلی این هنر است و هم از نظر مواد خام و هم فناوری درست همان است که در ایران غربی و فنیقیه و آناتولی می‌بینیم. حتا مضمونها هم یکسان است و در این دوران هنر اتروسکی چیزی جز شاخه‌ای کوچنده از هنر ایرانی نیست که به شمال ایتالیا نقل مکان کرده باشد.

یکی از بهترین نمونه‌های بازمانده از این هنر مقبره‌ی رِگیلونی گالاسی[۱۰۷] است که در شهر باستانی کایره[۱۰۸] قرار دارد. این شهر که در پنجاه شصت کیلومتری شمال غربی رم جای دارد و یکی از مراکز اصلی

[107] Regolini-Galassi tomb
[108] Caere

فرهنگ اتروسکی است. رم را در واقع می‌توان ادامه‌ی این شهر دانست. نام اصلی این جا در زبان اتروسکی کیسْرا (به فنیقی: کیشْریا) بوده است. از قرن هشتم و نهم پ.م نشانه‌های سکونت دایمی در این شهر نمایان می‌شود و در قرن هفتم پ.م به گرانیگاه اصلی تجارت در ایتالیا بدل می‌شود و همزمان سبکهای هنری ایرانی در آن تثبیت می‌شود. این را اغلب «دوره‌ی شرقی‌گرایی»[۱۰۹] می‌خوانند، که نامی پرت و نادرست است. چون به طور مشخص منظور از شرق در اینجا تمدن ایرانی است و اگر تابو و هراسی از بردن نام ایران نداشته باشیم، دلیلی ندارد این اسم دقیق و روشن را با یک جهت جغرافیایی کلی و ابهامهای برخاسته از آن جایگزین کنیم.

در زمان فراز آمدن کوروش بزرگ (قرن ششم پ.م) کایره همراه با تارکوینا قطبهای اصلی فرهنگ اتروسکی محسوب می‌شدند. دقیقا در زمان کوروش و کمبوجیه است که جهشی عظیم در شکوفایی هنری اتروسک‌ها نمایان می‌شود. این را همه‌ی نویسندگان به «مهاجرت گروهی یونانیان به اتروسک» منسوب کرده‌اند، که هیچ دلیل تاریخی و شاهد باستان‌شناختی برایش وجود ندارد. آنچه به این تصور یونان‌مدارانه دامن زده، احتمالا آن است که هنر یونانی هم کمابیش در همین زمان –و اندکی دیرتر از هنر اتروسکی– وامگیری از سبکهای ایرانی را آغاز می‌کند و شباهتی میان این دو نمایان می‌شود.

این فرض یونان‌مداری به ویژه از آن رو نادرست است که بنا به منابع یونانی می‌دانیم که اتروسک‌ها و خویشاوندان کارتاژی‌شان در ساحل جنوبی مدیترانه نه تنها با یونانی‌ها تفاوت داشته‌اند و قومیتی متمایز محسوب می‌شده‌اند، که به طور فعال با گسترش جمعیتی یونانیان در ایتالیا مقابله هم می‌کرده‌اند. اتروسکها

[109] Orientalizing Period

در همین تاریخ از استقرار کوچ‌نشین‌های یونانی که مهمترین‌اش را مردم فوکایا تاسیس کرده بودند، جلوگیری به عمل می‌آورند. این مردم همچنین به طور فعال تحرک دزدان دریایی یونانی را در سواحل مدیترانه مهار می‌کرده‌اند و در منابع یونانی به این خاطر شهرتی داشته‌اند.[۱۱۰]

همین داده نشان می‌دهد اتروسک‌ها با سیاست هخامنشی پیوندهایی داشته‌اند. مهمترین دلیلش آن که اصولا نام اتروسکها همزمان با گسترش قدرت هخامنشی در دریای اژه در اسناد تاریخی ظاهر می‌شود و در این هنگام ایشان به همراه کارتاژیان دو شاخه از فنیقی‌های مهاجری هستند که تابعان وفادار هخامنشیان و بعدتر سازمان دهندگان نیروی دریایی ایران هستند.

در فاصله‌ی سالهای ۵۴۰ تا ۵۳۵ پ.م، یعنی دقیقا در همان زمانی که کوروش بزرگ لودیه را گرفت و دایره‌ی قدرتش را تا بالکان و دریای اژه گسترش داد، برای نخستین بار از اتروسک‌ها نامی به میان می‌آید و این به نبرد آلالیا مربوط می‌شود. آلالیا کوچ‌نشینی‌ای بود که یونانیان اهل فوکایا در جزیره‌ی کرسیکا تاسیس کرده بودند. در همین سالها وقتی اقتدار پارسیان بر آناتولی و شمال بالکان تثبیت شد، ارتش پارسی به سوی سرزمینهای همسایه‌ی قلمرو لودیه پیشروی کرد و دولتشهرهای یونانی را مطیع ساخت. مردم فوکایا و چند شهر همسایه نمونه‌ای از این یونانی‌های تازه مطیع شده بودند.

کوروش سرداری مادی به نام مازَر را به بالکان فرستاد و کمی بعد که او درگذشت، سرداری دیگر به نام هارپاگ را جانشین‌اش ساخت.[۱۱۱] این هارپاگ به دو سردار زیردستش که ویشتاسپ و آروسیوس

---

[110] Strabo, Geographia, V, 2,3.

111. دیودور سیسیلی، کتاب ۹، فصل ۳۵.

(آرش؟) نام داشتند به منطقه‌ی ماگنزیا و فوکایا رفتند و شهر فوکایا را بدون جنگ گرفتند.[۱۱۲] هرچند مردم فوکایا تابع شدند، اما مورخان یونانی می‌گویند که گروهی از ایشان سوار به کشتی از شهرشان گریختند و عده‌ای به سیسیل رفتند و به دزدان دریایی مخوفی بدل شدند. برخی دیگر در آلالیا کوچ‌نشینی تشکیل دادند.

در همه‌ی کتابهای تاریخی داستان جنگ آلالیا طوری روایت شده که انگار واقعه‌ای منفرد و بی‌ربط با زمینه‌ی اطرافش بوده و به «اروپا» و «یونانی‌ها و رومی‌ها» مربوط می‌شده است. اما وقتی به همزمانی رخدادها و درگیری‌های همزمانِ مردم فوکایا با سپاهیان هخامنشی می‌نگریم، روشن می‌شود که چنین نبوده است. درست در همان زمانی که سپاهیان هارپاگ این شهر را محاصره می‌کنند و با مردم فوکایا وارد مذاکره می‌شوند و آنجا را بی‌خونریزی تسخیر می‌کنند (در ٥٤٦ پ.م)، دسته‌هایی از مهاجر–دزد دریایی‌های فوکایایی در مدیترانه به حرکت در می‌آیند و دقیقا در همین زمان است که ناوگان متحدی اتروسکی‌ها و کارتاژی‌ها در نبرد آلالیا بر ایشان غلبه می‌کنند و جلوی توسعه‌شان در کرسیکا را می‌گیرند.

در این هنگام فنیقی‌ها که نیای هردو گروه (اتروسکی و کارتاژی) بودند، از وفادارترین اقوام درپیوسته به نظم سیاسی کوروش محسوب می‌شدند. باید توجه داشت که این چند سال پیش از آن بود که کوروش بر بابل غلبه کند. و بابل بود که دولتِ نیرومندِ چیره‌گر بر قلمرو آسورستان و فنیقیه به شمار می‌رفت. یعنی فنیقی‌ها در لحظه‌ای از کوروش پشتیبانی کردند و نیروهایشان را در پیشروی‌اش به سمت غرب در اختیارش نهادند، که هنوز دولت بابل فرو نیفتاده و کوروش به طور رسمی قلمرو فنیقیه را فتح نکرده بود.

---

373. هرودوت، کتاب یکم، بندهای ۱۵۱–۱٦۰.

اتروسکها هم به همین شکل در لحظه‌ی گام نهادن‌شان به تاریخ، همچون نیرویی در حاشیه‌ی دولت نوظهور ایران جلوه می‌کنند که متحد با نیروهای پارسی هستند و از دوردستها در راستای سیاست کوروش عمل می‌کنند. ناگفته نماند که کارتاژی‌ها و اتروسک‌ها در همین زمان و اقتداری در دریاها داشته‌اند و در برابر چهل کشتی یونانی اهل فوکایا، روی هم رفته صد و بیست کشتی بسیج می‌کنند و هرچند هرودوت از شجاعت و پیروزیهای یونانیان با لاف و گزاف سخن گفته،[۱۱۳] نتیجه‌ی نبرد نشان می‌دهد که اتروسکها و کارتاژی‌ها پیروزی قاطعی به دست آورده و جایگیر شدن اهالی فوکایا در کرسیکا را مهار کرده‌اند. خود هرودوت می‌گوید که اهالی فوکایا تنها دویست سال بعد و پس از جنگهای سیسیل بود که توانستند جای پایی در ایتالیا و جزایر اطرافش پیدا کنند.[۱۱٤]

تقریبا تردیدی نیست که مردم اتروریا تابع مستقیم شهربانان هخامنشی نبوده‌اند و قلمرو ساتراپی‌های پارسی تا آن منطقه گسترش نداشته است. با این حال روشن است که این مردم سخت زیر تاثیر فرهنگ و سیاست هخامنشی قرار داشته‌اند، و احتمالا خود را همچون بخشی از این دولت جهانی قلمداد می‌کرده‌اند. گذشته از نبرد دریایی آلالیا که به صراحت چنین امری را نشان می‌دهد، این اشاره را هم در منابع کهن می‌خوانیم که اتروسک‌ها در یونان تنها به معبد دلفی پیشکش می‌داده‌اند.

اگر به قدر کافی تاریخ بدانیم، این را در می‌یابیم که چنین علاقه‌ای به معبد دلفی بر پیوندی سیاسی گواهی می‌دهد. چون معبد دلفی اصولا با پشتیبانی کوروش بزرگ تاسیس شد و کاهنه‌ی آپولون در آن همواره به نفع سیاستهای ایرانیان پیشگویی می کرد و به لحاظ نهادی هم همچون سفارتخانه‌ی ایران در یونان عمل

---

113 هرودوت، کتاب اول، بند ١٦٦.

114 هرودوت، کتاب اول، بند ١٦٧.

می‌کرد. یعنی هم شهربانان و سپهسالاران پارسی به آن هدیه می‌دادند و هم امیران یونانی برای پرداخت خراج و هدیه به ایرانیان یا رساندن پیام به ایشان به آنجا مراجعه می‌کرده‌اند.[۱۱۵]

گواه دیگری که صریحتر پیوندهای دینی میان اتروسکها و اقوام حوزه‌ی تمدن ایرانی را نشان می‌دهد، آثاری است که با نام الواح پیرگی[۱۱۶] شهرت یافته است. اینها سه برگه‌ی زرین هستند (تصویر زیر) که در حدود سال ۵۰۰ پ.م و در اوج اقتدار داریوش بزرگ پدید آمده‌اند. این برگه‌ها به فرمان شاه کایره ساخته شده‌اند و در آن شرح داده شده که این حکمران هدایایی به معبد عشتاروت پیشکش کرده است. عشتاروت ایزدبانویی فنیقی است و یکی از این الواح هم به خط فنیقی نوشته شده و در کنار دو تای دیگر قرار می‌گیرد که به خط اتروسکی (لاتین بعدی) است.[۱۱۷]

[115] درباره‌ی سیر تحول معبد دلفی و نقش کوروش و پارسیان در اعتبار یافتن‌اش در کتاب «کوروش رهایی‌بخش» بحثی مفصل آورده‌ام.

[116] Pyrgi Tablets

[117] Schmitz, 1995: 559-575.

برای این که پیوند میان این دو زبان روشن شود، هردو نسخه‌ی فنیقی و اتروسکی را بر مبنای دو برگردان معتبر[۱۱۸] ترجمه می‌کنم، و یک روایت فارسی عربی‌زده از آن را هم به دست می‌دهم تا ببینید که پیوستگی متن با زبانی که امروز هم در ایران فهمیدنی است، چقدر بوده است:

متن فنیقی: لربت عشتاروت، آشر قدش أذ (هذا)، آش پئل و أش یطن تبریا ولنش ملک عل کیشریا، بیرخ ذبخ شمش بمتنا ببیت و بن طو. کعشتاروت عرش بید لملکی شنت شلش بیرخ ککر بیم قبر الم. و شنت لماش الم ببیتی شنت کم هه کوکب مِعلی.

نسخه‌ی فارسی عرب‌گرا: برای ربه عشتاروت، این ارض قدس ساخته شد و عطا شد (توسط) تبریا ولنش –ملک علی کیشریا– به ماه ذبح برای شمس، به (مثابه) هدیه‌ای به بیت (معبد)، (هنگام) بنای پرستشگاه. (چون)که عشتاروت با ید خود ملک را به عرش (برکشید، برای) ثلث سنه از ماه خورْوَر، از یوم قبر اله. و سنه (استقرار) مجسمه‌ی اله در بیت به (قدرِ) سنه (دوام) کوکب‌های متعالی باد.

نسخه‌ی پارسی: برای ایزدبانو عشتاروت، این زمینی مقدس است که ساخته شد و پیشکش شد (به دست) تبریا ولنش شاه کایره، در ماه قربانی کردن برای خورشید، همچون پیشکشی به خانه(ی خدا)، هنگامی که (شاه) پرستشگاهی بنیاد کرد. چون که عشتاروت با دستش شاه را برکشید برای سه سال، از ماه خورور و از روز تدفین خداوند (تا حالا)؛ و (بادا که) سالهای (برقرار ماندن) تندیس خداوند در خانه‌اش به قدر سالهای (عمر) اختران آن بالاها باشد.

---

[118] Temporini et al., 1972: 201; Haarmann, 1996: 355.

متن اتروسکی: (لوح ۱) ایتا تمیا ایکاک هرامَش‌وا وطِیخِه اونیال آستْرِس، ثِمیاسا مِخ ثوتا. ثِفاریئِی وِلیاناس سَل کلووِنیاس توروکِه. مونیستاس ثوواس تامِرسکا ایلاک‌وِه تولِراسِه. ناک کی آویل خورْوَر تِشیامِیتالِه ایلاک‌وِه اَلشاسِه. ناک آترانِس ریلاکال، سالِی‌تالا آکناش‌وِرس. ایتانیم هِرام‌وِه، آویل اِنیاکا پولومْخ‌وا.

(لوح ۲) ناک ثفاریه وِلیوناس ثاموکِه کْلِوا اِتونال ماسان تیور، اونیاس شِلاکِه. واکال تْمیال آویلْخ‌وال آموکِه پولومْخ‌وا سْنویاف.

نسخه‌ی پارسی: (لوح ۱) این معبد و این بتهای هرمس را مردان شهر ساخته‌اند و به اونی–آستارت (ایزدبانوی عشتاروت) پیشکش کرده‌اند. ثِفاریئِی وِلیاناس این پرستشگاه دلپذیر را اهدا کرد. که این کاهنان و تندیسها گرداگرد مقبره‌ی خودش حلقه بزنند. برای سه سال در ماه خورور، با هدایای سوزاندنی به همراه تندیسها دفن شد. در دوران حکمرانی رئیس، با دستان او (ایزدبانو) بود که به جلو کشیده شد (اقتدار یافت). با این تندیسهای هرمس، سالها همچون اختران تداوم خواهند یافت.

(لوح ۲) وقتی ثقاریه ولیاناس در ماه ماسان این معبد را ساخت، اونی (عشتاروت) خرسند شد. نذری‌های سالانه‌ی معبد به قدر ستارگان پرشمار بود.

دو سه کلمه در این متن جای توجه دارد. یکی درباره‌ی نام شاه کایره است که اغلب آن را در کتابها به صورت تیبریوس وِلیاناس[۱۱۹] نقل کرده‌اند که شکلی رومی شده از آن است. اما شکل اصلی‌اش –ثفاریه ولیاناس– بی‌شک سامی است. دیگری اسم ماه خورْوَر است که هم در فنیقی و هم در اتروسکی رواج داشته و احتمالا با خرداد ماه برابر می‌شده است. ریشه‌ی این کلمه نامشخص است و در زبانهای سامی بن مشخصی

[119] Tiberius (Thefarie) Velianas

سازنده‌اش نیست. از این رو احتمال دارد وام‌واژه‌ای از زبانهای آریایی باشد و در این حالت می‌شود حدس زد که با نام ماه خرداد پیوند داشته باشد.

در همان زمانی که این لوح در شمال ایتالیا نوشته می‌شد، در جنوب آناتولی و منطقه‌ی کاپادوکیه برای نخستین بار تقویم خورشیدی زرتشتی رواج یافت و این همان است که امروز هم نام رسمی ماههای ایران را تشکیل می‌دهد. این نظام رمزگذاری ماهها در حال حاضر بر کره‌ی زمین قدیمی‌ترین سیاهه‌ی رایج از نام ماه‌هاست و دست کم از بیست و شش قرن پیش تا امروز دوام داشته است. در این تقویم نام سومین ماه سال خرداد است که در متون گوناگون به صورت خورداد و خورتات ثبت شده و همگی وامی است از کلمه‌ی اوستایی هَئورتاتَه که هفت قرن پیش از ظهور دولت هخامنشی برای نخستین بار در گاهان زرتشت ثبت شده و «کمال و رسایی» معنی می‌دهد. ارتباط میان این واژه و نام ماه اتروسکی البته حدسی جسورانه است که شواهد کافی برای تاییدش در دست نیست و در غیاب پیشنهادی محتمل‌تر، تنها همچون گمانی باید بدان توجه داشت و با داده‌هایی بیشتر محکش زد.

در کنار این داده‌ها از سیاست و دین و فرهنگ اتروسک‌ها، شاهدی که استوارتر از همه‌ی اینها به پیوند فرهنگی اتروسک‌ها و دولت ایران هخامنشی گواهی می‌دهد، آثار هنری بازمانده از این مردم است. تاریخ هنر اتروسکی با ظهور کوروش دستخوش چرخشی جدی می‌شود و سبک بدوی و به نسبت روستایی پیشین‌اش ناگهان به درخششی بی‌سابقه دست می‌یابد که هم از نظر فنی و مهارتی و هم از نظر مواد و زمینه‌ی مادی و هم از نظر مضمون و ریخت کاملا دنباله‌ی هنر ایران هخامنشی است. برای به کرسی نشاندن این گزاره، در اینجا شاخه‌های اصلی هنر اتروسکی را وارسی خواهم کرد و گاه به هنر یونانی همزمان و همسایه‌اش در ایتالیا نیز گریزی خواهم زد تا بافت فرهنگی خلق این آثار بهتر نمایان گردد.

نخست: سفالگری

یکی از نمودهای نمایان اتصال فرهنگ اتروسکی و ایران غربی را در سفالگری این مردم می‌بینیم. در حدود سال ٦٧٥ پ.م و همزمان با افول تدریجی آشوری‌ها و فراز آمدن مادها، برای نخستین بار نمونه‌هایی از هنر سفالگری ویژه‌ی اتروسکی در بایگانی باستان‌شناسی نمایان می‌شود و خاستگاه آن هم شهر کایره است که با آناتولی و فنیقیه پیوند جمعیتی و تجاری چشمگیری داشته است. این آوندها که امروز «بوچِرو»[۱۲۰] (به پرتغالی بعنی: بودار) نامیده می‌شود و در واقع شکلی از همان سفال خاکستری مشهوری است که شاخص موج دوم آریایی‌ها (اا‌ز جمله پارسهاو مادها) محسوب می‌شود.

آوند آیینی اتروسکی، اوایل قرن هشتم پ.م

آوند نقش‌دار اتروسکی، حدود ٦٠٠ پ.م

120 bucchero

این سفالها را در کوره‌هایی با حرارت بالا می‌پخته‌اند که رویش بسته می‌شده و با اکسیژنی اندک می‌سوخته و بنابراین اکسیدآهن موجود در سفال را می‌شکسته و به همین خاطر گوشته‌ی سرخ سفال را به رنگ سیاه در می‌آورده است. این فن سفالگری در ابتدای عصر آهن احتمالا در ایران شمال شرقی ابداع شده و پراکنده شدن تدریجی‌اش در ایران زمین شاخصی است که حرکت جمعیتهای آریایی را نشان می‌دهد. اتروسک‌ها البته آریایی نبوده‌اند، اما مانند اقوام سامی و قفقازی مقیم ایران غربی – وچند قرن دیرتر از آنها – این تکنیک را وامگیری کردند.

تُنگ بوچرو، حدود ٦٧٠ پ.م　　تُنگ اوینوخوی، حدود ٦٠٠ پ.م　　جام پایه‌دار، حدود ٥٥٠ پ.م

سفالگری اتروسکی علاوه بر فناوری، از نظر ریخت نیز کاملا دنباله‌روی زیبایی‌شناسی ایران غربی است و در واقع همان شکل آوندهای رایج در ایران غربی را بازتولید می‌کند و به ویژه از ظرفهای سفالی فنیقی و میانرودانی و آوندهای سیمین و زرین ساخته شده در محور ایلام–مارلیک تقلید می‌کند. در میان این ریخت‌ها به ویژه تُنگ‌های سفالی که تقریبا همزمان در یونان هم با همین الگو پدیدار می‌شوند،

اهمیت دارند و اغلب هم با نام یونانی‌شان (اوینوخوی: οἰνοχόη)[۱۲۱] خوانده می‌شوند. در میان این آثار مثلا جامهایی پایه‌دار دیده می‌شود که رونوشتی دقیق از آثاری است که برای نخستین بار در جیرفت مشابهش را می‌بینیم.

به خاطر همین ریخت‌شناسی ویژه، این سفالها را نماینده‌ی «شرقی‌گرایی» قلمداد می‌کنند. هرچند در کتابهای تاریخ هنر از بردن نام خاستگاه اصلی این آثار و گرانیگاه‌های صادر کننده‌اش در آن دوران پرهیزی به چشم می‌خورد و به جای اشاره به مراکز ایران غربی به نقاطی مثل قبرس و یونان و گاه بندرگاههای فنیقیه اشاره می‌شود که ایستگاه‌های بین‌راهیِ صدور این آثار به غرب بوده‌اند و نه مراکز پیدایش‌اش. منسوب کردن این زیبایی‌شناسی به «مرحله‌ی آرکائیک» در «هنر درونزاد یونانی» هم به همین ترتیب سخنی نادرست است. چون یونانی‌ها هم درست مثل اتروسک‌ها و کارتاژی‌ها وام‌گیرنده و ادامه‌ی سنت هنری سه هزار ساله‌ی ایران غربی بوده‌اند و چیزی متمایز و جریانی واگرا در این میان ابداع نکرده‌اند.

نمونه‌های آوندهای اتروسکی سبک سفال خاکستری (بوچرو)، عصر پیشاهخامنشی نیمه‌ی اول قرن هفتم پ.م

[121] oenochoe

راست: تُنگ سفالی با تقلید از آبریزهای سیمین، وُلِترا، اواخر قرن چهارم پ.م

میان: جام سفالی با نقشهای آشوری–فنیقی، قرن پنجم پ.م

چپ: اوینوخه سفالی با ریختی متأثر از آوندهای تدفینی مصری، که نقشهای بدنه‌اش نوهیتی است، خیوسی، میانه‌ی قرن ششم پ.م

بررسی سیر تحول سفالگری اتروسکی و هنر نقاشی درپیوسته با آن و مقایسه کردن‌اش با سبکهای هنری رایج در قلمرو آشور و اورارتو و هیتی نشان می‌دهد که بخش عمده‌ی آنچه که هنر یونانی–رومی قلمداد شده، همان سبک هنری رایج در ایران غربی بوده که آفرینندگان و حاملان اصلی‌اش در غرب جمعیتهای سامی مقیم این مناطق بوده‌اند.

یعنی هنر موسوم به یونانی بخشی از یک بافت زیبایی‌شناسانه‌ی گسترده‌تر، کهنتر و پیچیده‌تر بوده که خاستگاه و گرانیگاهش در آسورستان و آناتولی و قفقاز قرار داشته و مهمترین تولید کنندگان و گسترش

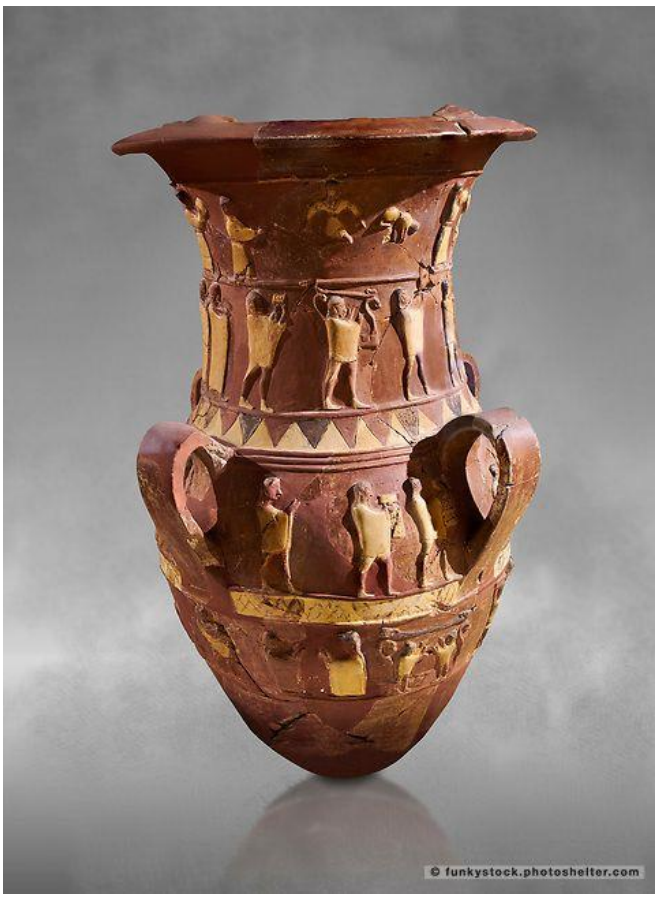
دهندگانش هم فنیقی‌ها و نوادگان اتروسکی-کارتاژی‌شان بوده‌اند. یونانی‌ها هم در شاخه‌ای موازی کنار اینها جای می‌گیرند و رومیان به کل در این فرایند نقش تاسیس کننده ندارند و تنها وارث این سنت هستند.

نمود برجسته‌ی این ماجرا را در شکل‌گیری آوندهای نقش‌دار می‌توان دید که با طرح سرخ یا سیاه کشیده می‌شدند. این آوندها هم از نظر کیفیت از نمونه‌های معاصر یونانی‌شان برتر هستند و هم از نظر زمانی بر آنها تقدم دارند. همزمان با به قدرت رسیدن کوروش بزرگ و پیشروی‌اش به سوی بالکان، سبک ساده و به نسبت ابتدایی سفال خاکستری قدیم در قلمرو اتروریا دستخوش انقلابی می‌شود و جای خود را به خمره‌هایی بزرگ و نقش‌دار می‌دهد که مشابهش را از هزار سال پیش در آناتولی و ربع شمال غربی ایران زمین فراوان می‌ساخته‌اند و به ویژه نمونه‌های هیتی‌اش شهرت فراوان دارد.

آوند اتروسکی با طرح سرخ، حدود ۳۵۰ پ.م

آوند اتروسکی با طرح سیاه، حدود ۵۰۰ پ.م

این سبک در ابتدای کار با طرح‌های سیاه آغاز می‌شود و در حدود سال ۴۸۰ پ.م، همزمان با موج دوم پیشروی ایرانیان به باختر با رهبری خشایارشا دچار تحولی مجدد می‌شود و به طرح سرخ تغییر می‌کند. کافی است این آثار را در بافت تاریخی‌شان قرار دهیم تا مشخص شود که با تداوم هنر ایران غربی سر و کار داریم، که زمان‌بندی تحولاتش هم به طور مستقیم با رخدادهای سیاسی درون قلمرو ایران زمین تعیین می‌شده است.



آوند هیتی حسین دده، ۱۶۰۰ پ.م

آوند هیتی ایناندیک، ۱۶۰۰ پ.م

با توجه به آن که یونانیان در حاشیه‌ی غربی ایتالیا کوچ‌نشین‌های گسترده‌ای تاسیس کرده بودند، بدیهی است که آمیختگی‌هایی میان اتروسک‌ها و یونانی‌ها هم وجود داشته و به همین خاطر در برخی از

نقاشی‌های آوندی‌شان از مضمونهایی یونانی بهره می‌گیرند و به ویژه ایزدان در مرکز توجه این رده از آثار قرار دارند. اما باز اروپایی شمردن یونانیان در این هنگام و تقابل میان ایشان و اتروسک‌ها در مقام دو نیروی غربی و شرقی یا دو نیروی برسازنده‌ی غرب اروپایی قدری شتابزده و زمان‌پریشانه است. چون اتفاقا یونانی‌های مستقر در ایتالیای این دوران هم به شدت زیر تاثیر فرهنگ ایرانی قرار داشته‌اند و در بزرگداشت سیاست هخامنشیان حتا از اتروسک‌ها صریحتر و پیشروتر بوده‌اند.

آتنا و پوزئیدون، هنر اتروسکی، نازانو، ۳۶۰ پ.م

گلدان «جهان مردگان»، هنر یونانی، تاراس، ۳۰۰ پ.م

گواهی برجسته از موضع سیاسی یونانیان مقیم ایتالیا درباره‌ی دولت هخامنشی را می‌توان در «آوند داریوش» دید که خمره‌ایست بزرگ و بسیار زیبا که در شهر تارانتو در جنوب ایتالیا ساخته شده است. این

شهر از معدود کوچ‌نشین‌هایی بود که اسپارت‌ها در ایتالیا تاسیس کردند و در اواخر دوران هخامنشی به مهمترین مرکز فرهنگ یونانی در ایتالیا تبدیل شد. سبک هنری ویژه‌ای برای نقاشی بر آوندها در این شهر تحول یافت که آن را نقاشی آپولیان[۱۲۲] می‌نامند و آپولیا نام منطقه‌ای در جنوب ایتالیاست که این شهر در آن جای دارد. این شهر و منطقه‌ی پیرامونش کانون تولید آوندهای سفالی در ایتالیا بوده و از بیست هزار خمره‌ی نقش‌دار سرخی که از ایتالیای باستان کشف شده، نیم‌شان در این جا ساخته شده‌اند. صنعت سفالگری در این منطقه از قرن هفتم پ.م وجود داشته، اما از میانه‌ی عصر هخامنشی رونق می‌گیرد و با هنر نقاشی پیوند می‌خورد.[۱۲۳]

گلدان داریوش و نقش شاهنشاه بر آن، که کنارش نامش به یونانی نوشته شده است

[122] Apulian vase painting
[123] Cambitoglou and Trendall, 1982: 482-522.

در میان آثار ساخته شده در سبک آپولیان بی‌شک گلدان داریوش مهمترین و ممتازترین آفریده است. این اثر به خاطر ریزه‌کاری‌های چشمگیر در آرایه‌ها و زیورها و جامه‌ها، واقع‌گرای در بازنمودن بدن انسان و ترسیم چهره‌ها به صورت سه‌رخ، و اصرار بر نوشتن اسم اشخاص در کنارشان با سایر کوزه‌نگاره‌های یونانی تفاوت دارد. در حدی که هنرمند آفریننده‌اش را «نقاش داریوش» می‌نامند و او را بنیانگذار سبکی نو از نقاشی بر آوندها می‌دانند که در هنر آپولیان تا چند نسل بعد تداوم پیدا می‌کند. این تمایزها در سبک و همچنین سوگیری سیاسی تند و تیز و صریح این هنرمند و فعالیتش همزمان با حمله‌ی اسکندر به ایران، حدسی را به ذهن متبادر می‌کند و آن هم این که شاید این هنرمند از شهروندان قلمرو شاهنشاهی پارس بوده که در پی کشتارها و ویرانگری‌های مقدونیان به جنوب ایتالیا کوچ کرده است.

گلدان داریوش که شاهکار اصلی سبک آپولیان است، ۱/۳ متر بلندا دارد و محیطش به ۱/۹۳ متر بالغ می‌شود. یعنی یکی از بزرگترین آوندهای نقش‌دار ساخته شده در ایتالیای باستان است. کارگاهی که این گلدان را ساخته مکتب هنری اصلی این منطقه بوده و یک نسل بعدتر یکی از شاگردان سازنده‌ی گلدان داریوش همین سبک را برای ساخت آثاری همسان با مضمون تراژدی‌های یونانی ادامه می‌دهد. گلدان «جهان مردگان» مشهورترین اثر از این دومین نسل است که همان سبک و ساختار گلدان داریوش در آن هم دیده می‌شود. نقش‌مایه‌ی گلدان داریوش هم که پیام سیاسی ایران‌گرای تند و تیزی دارد، بعدها مورد تقلید قرار گرفت. این نقش در میان مردم ایتالیا چندان محبوب و ارجمند شمرده می‌شده که سه قرن بعد رونوشتی باشکوه از آن را بر دیوار ویلایی در پمپی می‌بینیم.

در بافت یونان‌مدار و ایدئولوژیک تاریخ‌نگاری اروپایی، اسکندر قهرمانی اروپایی و پیروانش یونانی و فرهنگشان چیره‌گر و نیرومند و مسلط قلمداد می‌شوند. یعنی این نکته‌ها نادیده انگاشته می‌شود که اسکندر ایلوری–مقدونی بوده و دشمن بزرگ یونانی‌ها و نابود کننده‌ی مرکز فرهنگی و سیاسی یونان، یعنی تبس. و

تقریبا همه‌ی سرداران و فرماندهانش هم مقدونی بوده‌اند و نه یونانی، و یونانی‌ها اتفاقا در این درگیری‌ها جانب پارسها را می‌گرفته‌اند و اصولا فرهنگ‌شان همچون شعبه‌ای از فرهنگهای قومی شاهنشاهی ایران تعریف می‌شده است. با وارسی آثار ایتالیایی از گلدان داریوش گرفته تا کاشی‌کاری داریوش در پمپی می‌توان دریافت که واکنش مردم ایتالیا به فروپاشی اقتدار هخامنشیان نیز در همین راستا قرار داشته است.

پژوهشهای جدی درباره‌ی گلدان داریوش به شکلی شگفت‌انگیز کم‌شمار و جسته و گریخته است. شاید دلیلش این باشد که ساخته شدن اثری چشمگیر مثل گلدان داریوش با قبول چارچوب ایدئولوژیک حاکم بر تاریخ هنر به معمایی حل‌ناشدنی بدل می‌گردد. چون از سویی این اثر را بی‌شک یونانی‌ها در خارج از جغرافیای سیاست هخامنشیان و پس از انقراض این دودمان ساخته‌اند، و از سوی دیگر آشکارا در آن به بازنمایی فرّ و شکوه شاهنشاهان پارسی پرداخته‌اند. گویی همزمان با فرو افتادن هخامنشیان، شاید در مقطعی که هنوز محتوم و برگشت‌ناپذیر نمی‌نموده، هنرمندان مهمترین شهر یونانی‌نشین در ایتالیا قصد داشته‌اند شکوه و مشروعیت سیاسی ایشان را به مخاطبان‌شان گوشزد کنند.

منابع می‌گویند که گلدان داریوش در فاصله‌ی سالهای ۳٤۰ تا ۳۲۰ پ.م ساخته شده و این همزمان است با جنگهای اسکندر با دولت هخامنشی. به زودی شرح خواهم داد که این دوره را باید بر کران زیرین‌اش متمرکز ساخت. یعنی حدسم آن است که این گلدان احتمالا در دهه‌ی ۳۲۰ پ.م ساخته شده و بی‌شک از حدود ۳۳۰ پ.م قدیمی‌تر نیست. این که سازندگان آوند به دلالت سیاسی اثر آگاه بوده و تازش اسکندر را در نظر داشته‌اند، از سراسر اثر نمایان است.

در دهانه‌ی گلدان نبرد مقدونیان و ایرانیان نقاشی شده است. مفسران فرنگی که تحت تاثیر تواریخ هرودوت و افسانه‌ی نبردهای آتنی‌ها با پارسها بودند، تا مدتها این نقش را همچون بازنمایی نبرد داریوش بزرگ با یونانیان یا جنگهای عصر خشایارشا تلقی می‌کردند. اما نادرست بودن چنین خوانشی امروز به کرسی

نشسته و با نگریستن به کلیت نقشهای آوند می‌توان دریافت که همه‌ی صحنه‌ها به رخدادهای معاصر و جنگهای اسکندر و داریوش سوم مربوط می‌شده است.

نبرد پارسیان و مقدونیان بر دهانه‌ی گلدان داریوش

جانبداری هنرمند از ایرانیان از همان ابتدای کار روشن است. در گردن گلدان صحنه‌ی نبردی بازنموده شده که در آن پارسیان آشکارا باشکوه‌تر و نیرومندتر بازنموده شده‌اند. این در حالی است که نبرد با شکست ایرانیان خاتمه یافته و این را از پیکر زخمی‌ها و کشتگان بر زمین می‌توان دریافت. با این حال تنها سوارکار میدان و شخصیت مرکزی داستان پارسی‌ایست که زوبینی در دست دارد. پارسیان در کل با کلاه‌های مهری شکسته، لباسهای پیچیده و مجلل، و تبرزینی در دست بازنموده شده‌اند. مقدونیان در مقابل برهنه هستند و ساز و برگی ابتدایی دارند. پارسیان یا سپری کوچک دارند و یا به کل سپر را کنار گذاشته‌اند، و مقدونیان در مقابل سپرهایی بزرگ دارند که همیشه پشت آن پنهان شده‌اند. جالب آن که فرشته‌ای در بالای تصویر در همان راستای سوارکار پارسی حرکت می‌کند و او هم کلاهی ایرانی بر سر دارد. این نوع بازنمایی نبرد ایرانیان

و مقدونیان آن هم در شرایطی که مقدونیان جنگ را برده‌اند، به روشنی موضع‌گیری سیاسی هنرمند را نشان می‌دهد.

نبرد پارسیان و مقدونیان در پشت گلدان

در پشت گلدان صحنه‌ی دیگری از نبرد پارسیان و مقدونیان بازنموده شده که احتمالا صحنه‌ی گریختن داریوش سوم از میدان نبرد گوگامل را نشان می‌دهد. این اثر پیش درآمدی بر اثر زیبای کاشی‌کاری داریوش و اسکندر است که در پمپی کشف شده و تقریبا همین چشم‌انداز را تصویر کرده و در آن هم هواداری تند و تیز هنرمند از ایرانیان آشکار است. جالب آن که در نقش گلدان سوارکار نیزه‌داری که شاهنشاه را دنبال می‌کند، اسکندر نیست چون ریش دارد، در حالی که اسکندر کوسه بوده و همیشه بی ریش بازنموده می‌شده است.

این دو نشانه به روشنی پیوند اثر با وقایع همزمان و نبردهای مقدونیان و هخامنشیان را نشان می‌دهد. اما بدنه‌ی گلدان از این هم جالبتر است و بازنمایی شگفت‌انگیزی از دربار داریوش را نشان می‌دهد که در هیچ یک از آثار درباری هخامنشیان درباره‌ی هیچ شاهی با این درجه از ستایش و بزرگداشت همتا ندارد.

جالب آن که در میان انبوهی از متون که در وصف این گلدان نوشته شده، تقریبا هیچ یک اشاره‌ای به محتوای سیاسی نقاشی نکرده‌اند و آن را در بافت کشمکشهای آن دوران درک نکرده‌اند.

منظره‌ی نبرد گوگامل و رویارویی داریوش (مرکز تصویر) و اسکندر (کناره‌ی سمت چپ)، پمپی، حدود ۸۰ پ.م

در میانه‌ی گلدان داریوش را می‌بینیم که بر اورنگی نشسته و در کنارش نامش با خط یونانی نوشته شده است. این نقش را هنوز بسیاری از نویسندگان به داریوش بزرگ هخامنشی منسوب می‌کنند و معتقدند در پشت سرش خشایارشا ایستاده[۱۲٤] و جلویش مشاوری دستش را بلند کرده و او را از حمله به یونان بر حذر می‌دارد.[۱۲۵] کل این تفسیر بر مبنای سطری از تواریخ هرودوت شکل گرفته که بی‌شک به لحاظ تاریخی

[124] Harrison, 2009: 109.
[125] Marincola, 2012: 240.

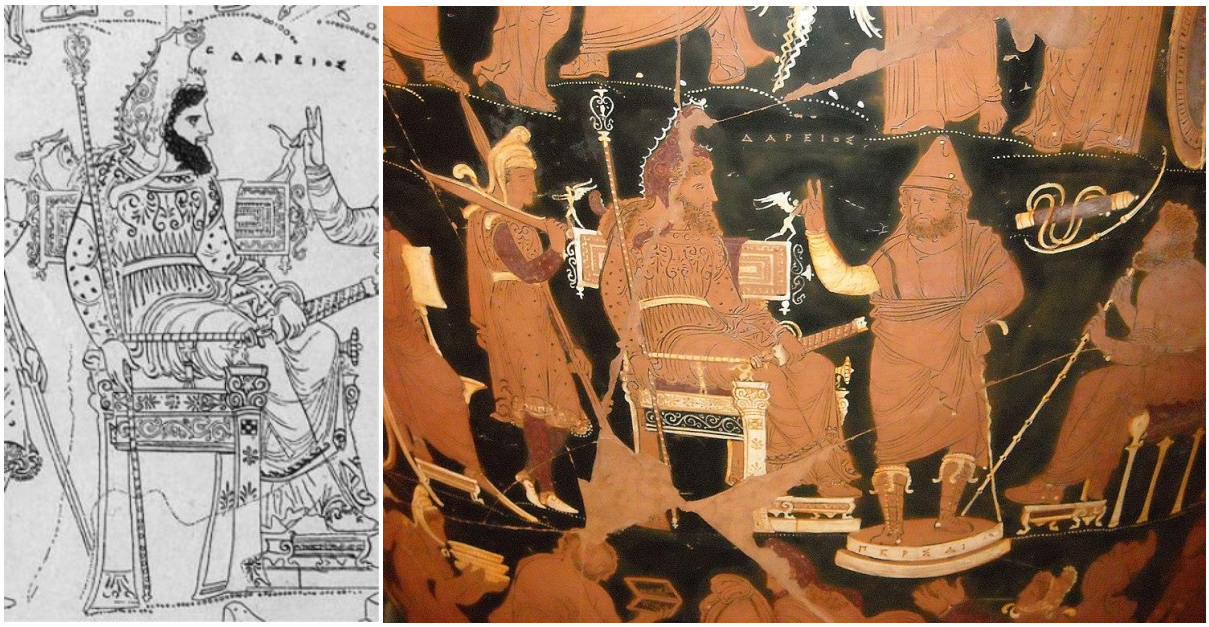
نادرست است، و به احتمال زیاد در آن دوران هیچکس در کوچ‌نشینی اسپارتی در ایتالیا از آن اطلاع نداشته است. ناگفته نماند که هرودوت حدود صد سال قبل از ساخته شدن این گلدان اثرش را در آتن به سفارش دولتمردانی نوشته بود که مشغول جنگ با اسپارت بودند و در تاریخ‌اش هم تا می‌توانسته از اسپارتی‌ها بد گفته است. این نکته هم به جای خود باقی است که آتن و اسپارت با بیست سی هزار نفر جمعیت (که بیشترشان هم برده بوده‌اند) اصولا در دنیای آن روزگار مراکزی حاشیه‌ای و فقیر و بی‌اهمیت قلمداد می‌شده‌اند و قرنها بعد به دلایلی ایدئولوژیک در تاریخ‌نگاری اروپاییان برجستگی پیدا کردند. یکی از داده‌هایی که موقعیت آتن را در جغرافیای هنر جهان باستان نشان می‌دهد، آن است که ساخت آوندهایی با نقاشی طرح سرخ (که گلدان داریوش نمونه‌ای از آن است) در آتن از اواخر قرن ششم پ.م و همزمان با استیلای داریوش بزرگ بر شمال بالکان آغاز می‌شود و تا پایان دوران هخامنشی ادامه پیدا می‌کند. یعنی این سبک هنری در آتن تنها در عصر هخامنشی رواج داشته است. در حالی که این سبک در ایتالیا تا قرنها بعد تداوم خود را حفظ می‌کند.[۱۲۶]

این نکته‌ی بدیهی که داریوش روی گلدان همان داریوش سوم است، اغلب به این خاطر از دایره‌ی ادراک نویسندگان به دور مانده که در گمان‌شان نمی‌گنجیده یونانیان مهاجر به ایتالیا در هنگامه‌ی نبردهای اسکندر و داریوش، تا این اندازه هوادار داریوش باشند که چنین اثری را برایش پدید آورند. در حالی که تنها تماشای گلدان کافی است تا این تفسیر را به کرسی بنشاند.

---

[126] Cambitoglou and Trendall, 1982: 482-522.

در میانه‌ی گلدان داریوش را می‌بینیم که بر اورنگی نشسته و عصای بلندی در یک دست و شمشیری کوتاه در دست دیگر دارد. مردی که پشت تختش ایستاده و جوانی بی‌ریش است، احتمالا پسرش است و او هم شمشیری بلند را بر دوش گذاشته و دو نیزه در دست گرفته است. از این نشانه‌ها بر می‌آید که احتمالا تصویر شورای جنگی داریوش سوم هنگام نبرد با اسکندر را نشان می‌دهد. جلوه‌ی داریوش تقریبا همان است که در بازنمایی‌های شاهنشاه در هنر رسمی هخامنشیان می‌بینیم و اولین نمونه‌اش را داریوش بزرگ پدید آورده است.



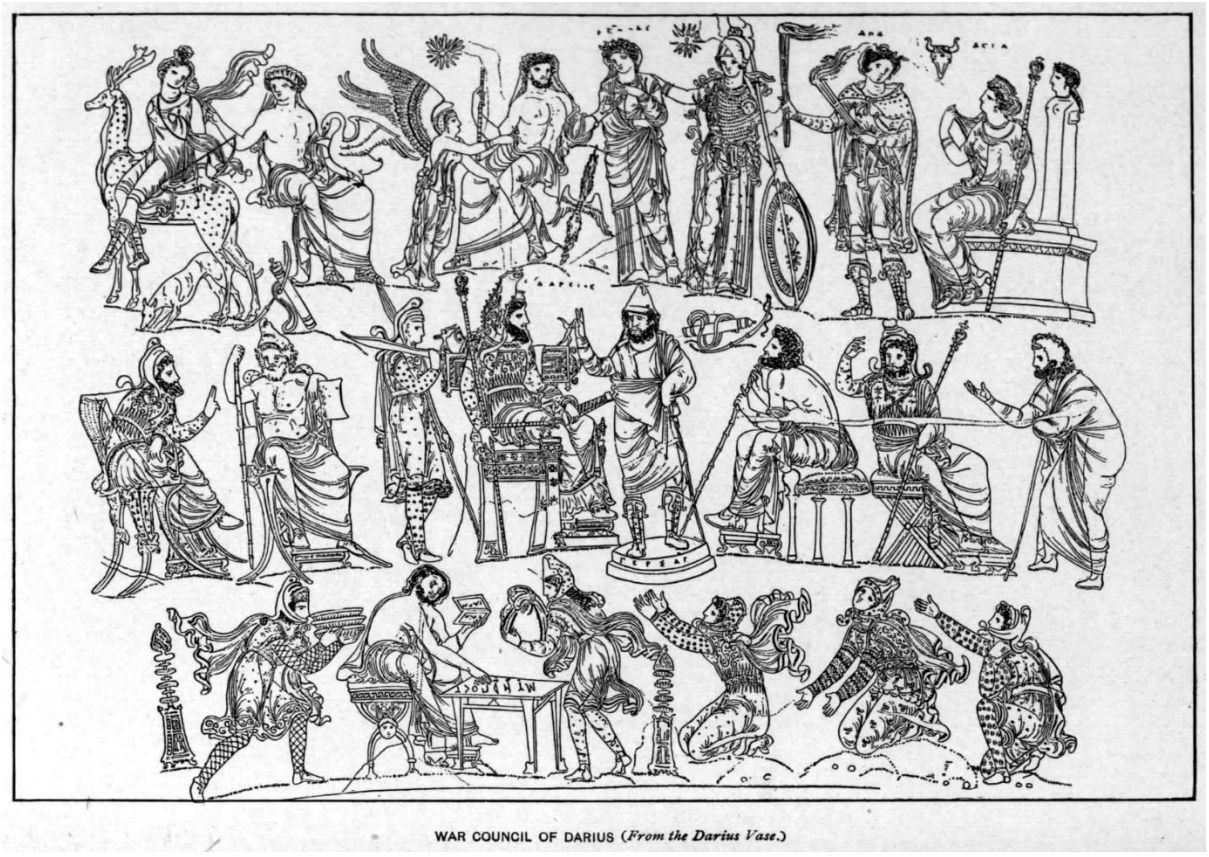
روبروی داریوش مردی بر جایگاهی ایستاده و زیرش کلمه‌ی «پارسی» نوشته شده است. چنین می‌نماید که در اینجا جایگاهی برای سخن گفتن با شاه را می‌بینیم. کسی که بر آن ایستاده و نماینده‌ی پارسیان است، چکمه و کلاه و لباس آستین‌داری مانند پارسها بر تن دارد، اما شنلی به خود پیچیده که بیشتر نزد فنیقی‌ها و یونانی‌ها رواج داشته است. این مرد دستش را به سمت شاه بالا گرفته و مشتش را بسته دو انگشتش را راست نگه داشته است. این احتمالا شکلی از رسم درود فرستادن ایرانیان بوده و حالتی نزدیک به آن را در اسناد ساسانی و اشکانی بعدی زیاد می‌بینیم.

در دو سوی این بخش مرکزی، چهار نفر بر اورنگهایی متفاوت نشته‌اند و هریک جامه‌هایی ویژه بر تن دارند. یکی‌شان که پشت جایگاه پارسی نشسته، احتمالا ایونی (یونانی) است. پشت او مردی با جامه‌ی باشکوهتر نشسته که گویی در حال شنیدن عریضه مردی دیگر است. در سوی دیگر هم باز مردی بر اورنگ را می‌بینیم که کلاه و جامه‌اش به همین فرد اولی شباهتی دارد و روبرویش مردی دیگر بر تختی نشسته که سالخورده می‌نماید و کلاه مهری برسر دارد اما نیمه برهنه است و پارچه‌ای به دور خود پیچیده. این افراد احتمالا مشاوران یا سرداران داریوش هستند و چنین می‌نمایند که نماینده‌ی اقوام ساکن آناتولی باشند که جبهه‌ی اصلی نبرد با مقدونیان محسوب می‌شده است. احتمالا آن دو نفری که با جامه‌ای شبیه به داریوش بازنموده شده‌اند، آریایی‌های آناتولی یعنی کاپادوکی‌ها و سکاها بوده باشند. دو تن دیگر که نیمه برهنه‌اند هم احتمالا گروههای متفاوت ایونی‌ها (به گزارش اسناد درباری: ایونی‌های اینسوی دریا و آنسوی دریا) را نشان می‌دهند.

خوانش ردیف مرکزی تصاویر گلدان و تفسیرش در مقام شورای جنگی داریوش سوم با ارجاع به دو ردیف دیگر نقاشی تثبیت می‌شود که در زیر و زبرش قرار دارد. در بالا صحنه‌ی مشابهی از مجلس همنشینی ایزدان یونانی در المپ را می‌بینیم. در اینجا تقریبا همان صحنه‌ی زیرین به شکلی مینویی نمایش داده شده است. اما ترکیب ایزدان حاضر در صحنه بسیار شگفت‌انگیز است.

درست بالای داریوش، زئوس شاه خدایان را می‌بینیم که بر اورنگی نشسته و مانند داریوش در دستی عصای بلند و در دستی دیگر سلاح اصلی‌اش –آذرخش– را گرفته و فرشته‌ای بالدار و کودک‌سان به زانویش افتاده که احتمالا اروس (همتای مهر ایرانی) است. پشت سر او مردی ایستاده که نامش در کنارش به صورت هِلاس نوشته شده و به معنای «یونان» است، کنار او آتنا را سپر در دست می‌بینیم که دستش را روی شانه‌ی هلاس گذاشته است.

در دو سوی این مجموعه‌ی مرکزی از هر طرف دو تن را می‌بینیم. از یک سو آپولون خدای خورشید در حالی که قویی در دست گرفته، و در کنارش آرتمیس سوار بر گوزن به همراه سگی شکاری. در سوی دیگر هم مردی ایستاده که دو مشعل در دست دارد و نام زیرش را آپاتِه (فریب) خوانده‌اند. پشت سر او بانویی بر اورنگی نشسته و نامش آسیا است.



WAR COUNCIL OF DARIUS (*From the Darius Vase.*)

این بازنمایی از ایزدان یونانی بسیار شگفت‌انگیز است. چون در واقع خدایان اصلی یونانی را نشان نمی‌دهد. پیام نقاشی اما بسیار آشکار و روشن است و غریب است که در منابع پژوهشی ناخوانده باقی مانده و نگارنده شرحی بر آن نیافته است. خدایانی که در ردیف بالای دربار داریوش دیده می‌شوند، ایزدان یونانی کلاسیک نیستند. چنان که مثلا از آفرودیته، آرس، هفائیستوس، پوزئیدون، هادس، هِرا و باقی خدایان طراز

اول نشانی در این میان نمی‌بینیم. در مقابل شخصیتهایی را داریم که در روایتهای یونانی اهمیتی ندارندو باید در پیوند با شخصیتهای ردیف پایین و شرایط نبرد با اسکندر رمزگشایی شوند.

گفتیم که در ردیف میانی همراهان داریوش سوم را می‌بینیم که شورای جنگی تشکیل داده‌اند. آن پارسی که در برابر شاهنشاه ایستاده و به او درود می‌فرستند، احتمالا نماد کل ایرانیان است. چنان که در کتاب «داریوش دادگر» نشان داده‌ام، نام کشور ایران در این دوران پارس بوده و پارسی نامی عام بوده که کل ایرانیان برجسته را بدان می‌نامیدند. در این حالت شخصیتهای دیگر هم باید نماینده‌ی اقوام در حال ستیز با مقدونی‌ها باشند.

ایزدان بالای صحنه هم دقیقا همین ترکیب را نشان می‌دهند و همان پیام زیرین را به شکلی آسمانی تکرار می‌کنند. زئوس که بالای داریوش و همسان با او نشسته، صورت مینویی اوست. چون در منابع یونانی فراوان می‌بینیم که شاهنشاه ایران را –در بافت سیاسی مصری- خداوند پنداشته و او را با زئوس یکی می‌انگاشته‌اند. تقریبا همه‌ی نویسندگان باستانی از آیسخولوس و افلاطون گرفته تا هرودوت و ارسطو به این موضوع اشاره کرده‌اند. بنابراین زئوس همتای داریوش است. در این حالت پارسی که به او درود می‌فرستد همتای اروس است که رویاروی زئوس ایستاده، و در شرحم که بر «مهمانی» افلاطون نشان داده‌ام که اروس در این دوران صورتی وامگیری شده از ایزد مهر ایرانی بوده است.

زئوس دست خود را به سوی هلاس بلند کرده و پشت سر هلاس آتناست که دستش را بر شانه‌ی او گذاشته. این آشکارا اشارتی است به حمله‌ی خونین اسکندر به جنوب بالکان و مردم یونانی که روی هم رفته به خاطر زبان‌شان هِلاس خوانده می‌شده‌اند. حضور آتنا قاعدتا به اتحاد آتن با تبس مربوط می‌شود و احتمالا هلاس در اینجا تبس است که نیرومندترین دولتشهر یونان بود و با همدستی آتن مقاومتی دلیرانه در برابر مقدونیان از خود نشان داد و کل ساکنانش به امر اسکندر کشتار شدند و از صحنه‌ی روزگار محو شد.

از آن سو آپولون و آرتمیس احتمالا نمایانگر ایونی‌ها و لودیایی‌ها هستند که معبدهایی نامدار برای این ایزدان داشتند و در نوبت بعدی مورد حمله‌ی مقدونیان قرار گرفتند. در سوی دیگر تصویر آسیا را می‌بینیم که نشسته، و در برابرش مردی با دو مشعل در دست ایستاده. آسیا که به قدر کافی بیانگر است و قلمرو آناتولی را نمایندگی می‌کرده که هنوز هم آسیای صغیر خوانده می‌شود.

اما آن کسی که برابرش ایستاده هویتی مبهم دارد. نام او را اغلب به صورت آپاتِه خوانده‌اند و او را ایزدی یونانی دانسته‌اند. اما این هویت‌سنجی احتمالا نادرست است. آپاته ایزدی به کلی گمنام است که در متون قدیمی تنها هسیود در «زایش خدایان» یک بار نامش را آورده[۱۲۷] و دیگر اثری از او نمی‌بینیم تا ششصد سال بعد و دوران رومی‌ها که سیسرو اشارتی کوتاه به او می‌کند؛[۱۲۸] و باز خبری از او نیست تا پانصد سال بعد و قرن پنجم میلادی که نونوس در «دیونوسیکا» در داستان زئوس و سمله نقشی فرعی به او می‌دهد.[۱۲۹] یعنی در میان یونانیان اواخر عصر هخامنشی چنین ایزدی شناخته شده و مطرح نبوده است. نامش که در یونانی به معنای فریب و دغل است هم با جلوه‌اش و مشعلهایی که در دست گرفته تناسبی ندارد. بنابراین درباره‌ی هویت او باید به نادانی‌مان اقرار کنیم.

در این چشم‌انداز تنها آپولون و زئوس و آرتمیس و آتنا ایزدانی بومی و استخواندار در یونان بوده‌اند. هلاس و آسیا و آپاته اصولا ایزد نبوده‌اند و اروس وامگیری‌ای نو از ایران بوده است. به بیان دیگر ما در ردیف بالایی با شکلی مینویی شده از همان منظره‌ی زیرین سر و کار داریم. یعنی اسکندر همچون موجودی تهدید

---

[127] Hesiod, Theogony, 211.
[128] Cicero, De Natura Deorum, 3.17.
[129] Nonnus, Dionysiaca 8. 110.

کننده تجلی یافته که با حمله کردن‌اش به قلمرو پارس نظم آسمان را هم آشفته کرده است. این اثر به روشنی نشان می‌دهد که یونانیان –حتا خارج از قلمرو سیاسی ایران و در ایتالیا– در دوران حمله‌ی اسکندر خود را در جبهه‌ی ایران می‌دیده‌اند و داریوش را مدافع اصلی خود قلمداد می‌کرده‌اند. خدایان یونانی هم پشتیبان و همتا و مترادف با نمادهای سیاسی هخامنشی گرفته شده‌اند. از همین جا می‌توان دریافت تصویر دوقطبی ساده‌انگارانه‌ای که اسکندر را یونانی و نماینده‌ی فرهنگ اروپایی می‌داند، تا چه پایه دچار زمان‌پریشی و غفلت از اسناد و داده‌های تاریخی است. باز این همه جای توجه بسیار دارد که هنرمند انگار به عمد از نشان دادن اسکندر خودداری می‌کرده و در هیچ جای اثر نشانی از کسی را نمی‌بینیم که شباهتی به اسکندر داشته باشد. آن مرد سوارکاری که در پشت گلدان داریوش گریزان را تعقیب می‌کند هم به خاطر ریش و سن بیشترش احتمالا پارمنیون سردار بزرگ اسکندر است. یعنی هنرمند یونانی سازنده‌ی این اثر عمدی داشته که در تقابل با هنر مقدونیان پیروزمند همزمان‌اش، اسکندر را در اثرش نمایش ندهد.

با وارسی نقشها روشن می‌شود که که گلدان در زمانی ساخته شده که ایرانیان از اسکندر شکست خورده بودند. آن هلاس (یونان) که زئوس و آتنا به تسلی دادن‌اش مشغول‌اند، احتمالا با ویرانی شهر تبس ارتباط برقرار می‌کند. تبس قدیمی‌ترین و باشکوه‌ترین شهر یونان قدیم بود و اهمیتش چندان بود که آتنی‌ها وقتی اثر ادبی خلق می‌کردند، قهرمانانش (از جمله اودیپ) را از اهالی تبس قلمداد می‌کرده‌اند. اسکندر پس از به قدرت رسیدن در نخستین هجوم خود تبس را پس از جنگی خونین گشود و کل مردان شهر را کشت و کودکان و زنان را به بردگی فروخت و این مرکز مهم یونانی را از صحنه‌ی روزگار محو کرد. تبس در آن هنگام از پشتیبانی مالی ایرانیان و حمایت آتن برخوردار بود که مهمترین سیاستمدارش دموستنس نماینده‌ی رسمی پارسیان دانسته می‌شد. آتنا ایزدبانوی حامی آتن و نماد اینشهر بود. پس در ردیف بالا ایزدان یونانی نمادهایی برای قلمروهای مورد تهدید مقدونی‌ها هستند و شهربانی‌های پارسی و اقوام تابع را نمایندگی

می‌کنند. بر همین مبنا می‌توان حدس زد که در صحنه‌ی زیرین هم چنین باشد. چون شمار افراد و حالتهایشان کمابیش یکی است.

در زیر این دو صحنه‌ی درباری و در پایین گلدان ردیف سومی از نقاشی‌ها وجود دارد که مفهوم مهمش به کلی نادیده انگاشته شده است. این بخشی است که نشان می‌دهد گلدان پس از شکست ایرانیان و احتمالا در حدود سال ۳۲۰ پ.م ساخته شده است، و بر خلاف آن که برخی نوشته‌اند، نمی‌توان قدمتش را تا ۳٤۰ پ.م عقب برد. دلیل‌اش آن که در این صحنه باج‌ستانی فاتحی مقدونی از ایرانیان شکست خورده را می‌بینیم.

در بیشتر منابع مردی که در این ردیف پایین در مرکز صحنه نشسته را «خزانه‌دار یا مامور مالیاتی» دانسته‌اند که از طرف شاهنشاه پارسی مشغول گردآوری مالیات است.[۱۳۰] اما این تفسیر به شکلی فاحش نادرست است. نخست آن که مالیات‌ستانی در دوران هخامنشی از راه رد و بدل کردن هدایا صورت می‌گرفته و اصولا حساب و کتابی به این شکل نداشته است. دوم آن که کارگزاران دیوانی دولت هخامنشی اگرچه به اقوام گوناگون تعلق داشته‌اند، اما بدنه‌شان آریایی بوده و از مردم ایران مرکزی محسوب می‌شده‌اند، به این دلیل ساده که این مردمان شهرهای قدیمی‌تر و دیوانسالاری کهنتری داشته و دبیرانی ورزیده‌تر را می‌پرورده‌اند.

[130] Menninger, 2013: 315.

مردی که در مرکز این تصویر نشسته جامه‌ی یونانی بر تن دارد و هیچ عنصر ایرانی یا هخامنشی در جامه و ظاهرش دیده نمی‌شود. در مقابل آنان که برایش باج می‌آورند و وضعیتی ذلیل و مفلوک هم دارند، به شکلی اغراق‌آمیز خوش‌پوش و محترم می‌نمایند و همگی لباسهای ایرانی بر تن دارند. پس صحنه به روشنی غارت شدن طبقه‌ی بالای جامعه‌ی هخامنشی توسط فاتحان مقدونی را نشان می‌دهد و قدری نامنتظره است که اشاره‌هایی چنین صریح تا این حد نادیده انگاشته شده باشند.

نکته‌ی مهمتر در این بخش از نقاشی آن است که در آن حمله‌ای تند به شایستگی فاتحان هم دیده می‌شود. دبیران ایرانی در عصر هخامنشی همه باسواد بوده و از ابتدای عصر کوروش با نوشتن بر لوح یا پوست اسناد مالی را ثبت می‌کرده‌اند. در واقع نویسا بودن دبیران و حساب و کتاب کردن با نوشتار در قلمرو ایران زمین از هزاره‌ی دوم پ.م امری بدیهی بوده و فراوان در آثار هنری دبیرانی را در حال انجام کارهای مالی می‌بینیم.

این دبیران چه هنگام گردآوری مالیات و چه در زمان جنگ و غارت سرزمینهای دیگر حضور داشته و سیاهه‌ی اموال را ثبت می‌کرده‌اند. آن باج‌گیری که در گلدان داریوش می‌بینیم اما از این مهارت بی‌بهره است. او تخته‌ای پیشاروی خود گذاشته که بر آن با حروف یونانی نشانه‌های اعداد ده هزار (M) و هزار (Ψ) و صد (H) و ده (Δ) و پنج (Γ) نوشته شده و می‌بینیم که باج‌گیر با نهادن مهره‌هایی سفید بر تخته دارد حساب و کتاب اموال را نگه می‌دارد. این شیوه که شکلی بدوی از چرتکه انداختن بعدی است، نزد دیوانیان کاربردی نداشته و آشکارا در اینجا همچون طنز و نکوهشی تصویر شده است.

جالب آن که باج‌گیر یک لوح دوبخشی مومی در دست دارد و دارد به آن می‌نگرد و داخل آن نوشته شده TAΛNTA:H که احتمالا «تالانتا هِکاتون» خوانده می‌شده، به معنای «صد تالان». تالان واحد وزنی یونانی بوده که در آتیک ۲۵/۸ کیلوگرم وزن داشته و هرودوت و دیگران هنگام اشاره به ثروتهای عظیم آن را

به عنوان واحد وزن زر و سیم به کار می‌گیرند. هر تالان نقره در جهان باستان رقمی هنگفت بوده و یک پیشه‌ور متخصص می‌بایست نُه سال مداوم کار کند تا بتواند چنین پولی گرد بیاورد.[۱۳۱] پس صد تالان در این نقاشی معنای عددی ندارد و احتمالا به معنای «ثروت خیلی گزاف» است.

کسانی که باج می‌آورند هم مردمی غیرنظامی و خوش‌پوش هستند و هم اشیایی از جنس لوازم خانه و اثاثیه‌ی منزل را حمل می‌کنند. پیام تصویر کاملا روشن است: مقدونی‌های بی‌سواد و ناشایست اما آزمند به چاپیدن مردم محترم پارس مشغول‌اند و سواد کافی برای نگهداشتن حساب دزدیهای خود را هم ندارند. این تصویری است که دقیقا به همین شکل در منابع یونانی و رومی بعدی دیده می‌شود و جالب است که یونانیان در همان زمان در ایتالیا به این شکل آن را بازنمایی می‌کرده‌اند.

[131] Engen, 2004.

دوم: مجسمه‌سازی

تا اینجای کار دیدیم که هنر سفالگری و نقاشی آوندی در ایتالیا نه تنها در قلمرو فرهنگ اتروسکی دنباله‌رو و زیر تاثیر جزر و مدهای سیاسی و هنری قلمرو هخامنشی بوده، که پیوندهای سیاسی روشنی هم در این میان برقرار بوده و به ویژه در میان یونانیان مهاجر به شرق ایتالیا این امر به بزرگداشت و همذات‌پنداری با شهروندان شاهنشاهی هخامنشی می‌گراییده است.

هنر اتروسکی و یونانی ایتالیا البته سویه‌ای بومی هم داشت و به تدریج تا پایان دوران هخامنشی به سبک ویژه‌ی محلی خود دست پیدا می‌کند و این تقریبا همان روندی است که در اندرون قلمرو شاهنشاهی پارسی با سرعتی بیشتر طی دو قرن پیش از آن دیده می‌شود. در این دوران اتروسک‌ها در عین حال که از ریختهای آوندی ایرانی (و گاه مصری) تقلید می‌کردند، و به ویژه نقش و نگارها و نمادهای کنعانی–فنیقی را بازتولید می‌کردند، کم کم به سبک تلفیقی ویژه‌ی خود دست می‌یافتند که شباهتی با آثار کارتاژی داشت و شالوده‌ی هنر رومی بعدی را برساخت

سفالگری در میان اتروسک‌ها به سرعت با هنر مجسمه‌سازی پیوند خورد و آثاری چشمگیر خلق کرد که چارچوب هنر رومی بعدی را پی‌ریزی کرد. تاثیر فنون مجسمه‌سازی ایرانی بر اتروسک‌ها در عصر هخامنشی را با مقایسه‌ی سیر تحول این هنر در دوران دویست و سی ساله‌ی زمامداری پارسیان می‌توان دریافت.

از اواخر دوران آشوریها تا پایان عصر مادها که دوره‌ی ظهور نخستین نشانه‌های فرهنگ اتروسکی است، این مردم سردیسها و مجسمه‌هایی به نسبت زمخت و بدوی می‌ساختند که بسیار از سبک هنری مصری تاثیر پذیرفته بود و ارکان اصلی آن زیبایی‌شناسی را رعایت می‌کرد. در سپیده‌دم شکل‌گیری دولت هخامنشی

و ابتدای قرن ششم پ.م، اتروسک‌ها ناگهان چرخشی کردند و آثاری خلق کردند که دنباله‌ی مستقیم هنر ایرانی رایج در شهربانی‌های غربی شاهنشاهی پارسی بود.

آرایه‌های سفالی دیواری برای پرستشگاه‌ها: دیو (راست)، گورگون (چپ)، و دیونوسوس (پایین)، هنر اتروسکی، قرن پنجم و چهارم پ.م

نمونه‌ی مشهور این آثار، نقش برجسته‌هایی به شکل سردیس بود که دیواره‌ی بیرونی معبدها را می‌آراست و همچون تمثال‌هایی مقدس برای دفع نیروهای پلید عمل می‌کرد. امروز این نقشها را بر اساس اساطیر یونانی و رومی تفسیر می‌کنند و اروپایی‌شان می‌دانند. اما ظهور این آثار در میان اتروسک‌ها (که زودهنگام‌تر از آثار مشابه در یونان بوده) و وجود نمونه‌های مشابه در هنر هیتی و کنعانی و قفقازی قرنها پیشتر، نشان می‌دهد که در اینجا با اساطیری سامی–هوری–آریایی سر و کار داریم که به خصوص در بافت فرهنگی هیتی–میتانی جای می‌گرفته و از آنجا به قلمروهای همسایه انتشار یافته است.

تنها دو و نیم قرن بعدتر و در اواخر عصر هخامنشی در میان دستاوردهای اتروسکها سردیسهای مفرغی واقع‌گرا و زیبایی مثل مجسمه‌ی جوان ویسپولی را داریم که تقریبا همزمان با زمامداری داریوش سوم ساخته شده است. فناوری و شیوه‌ی پرداخت این مجسمه دنباله‌ی مستقیم مجسمه‌سازی و فلزکاری واقع‌گرایی است که در ایران زمین با سردیس شروکین اکدی در دو هزار سال پیش آغاز می‌شود.

سردیس مفرغی جوان اتروسکی، ویسپول، حدود ۳۳۰ پ.م

سردیس سبک قدیم، اوایل قرن ششم پ.م

نمونه‌ی دیگری از بازسازی دقیق آثار هنری ایرانی را در نقابهای مفرغی اتروسکی می‌توان دید. این نقابها که اغلب برای مراسم و آیینهای جمعی ساخته شده و بر سر گذاشته می‌شدند، رونوشتی دقیق از نقابهای سومری و اکدی‌ای هستند که از دو هزار سال پیش در میانرودان ساخته می‌شده‌اند و مشهورترین‌شان سردیس شروکین اکدی است.

بالا راست: نقاب آیینی مفرغی، اتروسک، میانه‌ی قرن چهارم پ.م

میان: سردیس مفرغی اورنَمو، سومر،۲۱۰۰ پ.م/ چپ: سردیس مفرغی شروکین، اکد، ۲۳۵۰ پ.م

نقاب برنزی اتروسکی، قرن پنجم پ.م نقاب مفرغی آخِلوس، ۵۲۰ پ.م نقاب جنگی اتروسکی

سیر تحول هنر مجسمه‌سازی اتروسکی عملا بدون توجه به وامگیری‌هایش از قلمرو ایرانی نامفهوم و مبهم باقی می‌ماند. نخستین نشانه‌ی گذار از سبک قدیم پیشاهخامنشی به چارچوبهای تازه‌ی زیبایی‌شناسانه

را درست در ابتدای عصر هخامنشی و موازی با دگردیسی هنرهای محلی در استانهای شاهنشاهی می‌بینیم. تقریبا همزمان با رونق سفالگری سبک بوچرو، دو شاهکار چشمگیر دیگرِ اتروسکی هم پدید می‌آید که از جنس سفال است و بافت عمومی هنرهای مستقر بر این ماده‌ی خام را روشنتر می‌سازد. این دو اثر در دهه‌های آخر قرن ششم پ.م، در دوران زمامداری کمبوجیه یا داریوش در شهر کایره پدید آمده است. هردوی این آثار را «تابوت دلداران»[۱۳۲] می‌نامند. اولی که در موزه‌ی رم نگهداری می‌شود، جعبه‌ای سفالی و آراسته به مجسمه است که ۱/۱٤ متر بلندا و ۱/۹ متر پهنا دارد و زن و شوهری را نشان می‌دهد که به سبک پارسیان بر تختی لمیده‌اند. دیگری هم تابوتی مشابه است که در موزه‌ی لوور جای دارد.

تابوت دلداران

در موزه‌ی لوور

هم لمیدن بر تخت به این شکل –که قرنها بعدتر در آثار رومی رواج می‌یابد، و هم این نکته که زن و شوهر در کنار هم بازنموده شده‌اند، آن را به سنت ایرانی متصل می‌سازد. چون پارسیان و به ویژه شهربانان

[132] *Sarcophagus of the Spouses/ Sarcofago degli Sposi*

معمولا در وضعیتی لمیده بر تخت بازنموده شده‌اند و در آن دوران تنها در تمدن ایرانی بوده که زن و مرد به این شکل همراه با هم بازنموده می‌شده‌اند. هنر بومی یونانی حتا بعدتر که ژست لمیدن بر تخت را از ایران وامگیری کرد، تنها مردان را در این حالت نشان می‌داد و زن و مرد بر کنار هم تصویر نمی‌شدند.[۱۳۳]

تابوت دلداران در موزه‌ی رم

چهره‌ها و حالت صمیمانه‌ی بدن زن و مرد نسبت به هم در تابوت دلداران موزه‌ی رم

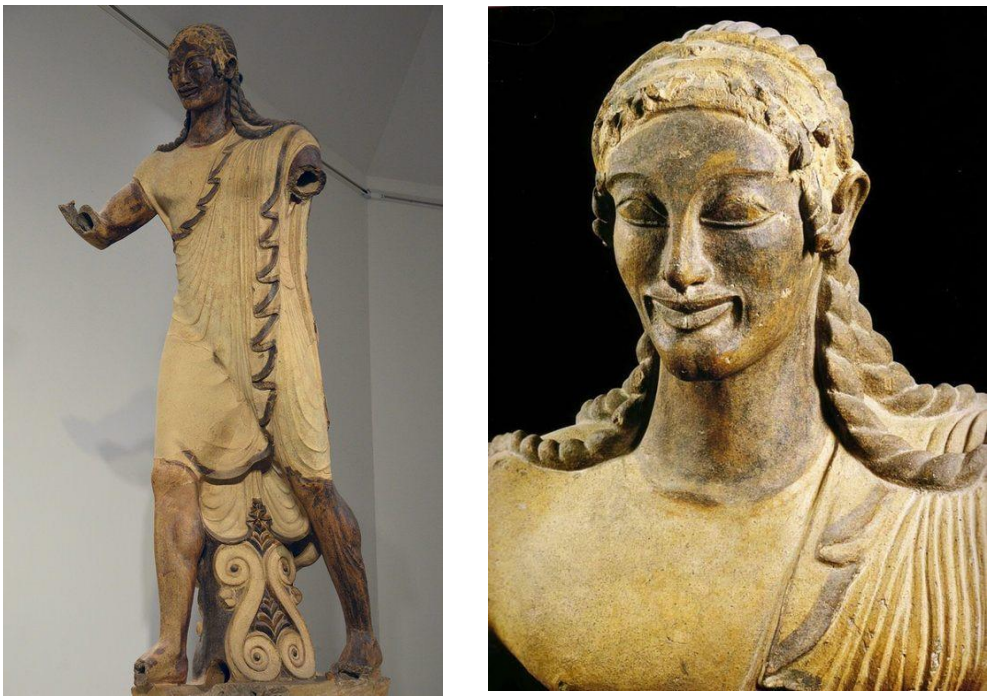
[133] Kleiner, 2009: 179.

از این آثار تدفینی نمونه‌هایی چشمگیر و متنوع کشف شده که همه از قواعدی مشترک پیروی می‌کنند و همگی هم همزمان با پیشروی کمبوجیه و داریوش بزرگ به سمت اروپای مرکزی بر بایگانی اسناد تاریخی پدیدار می‌شوند. در این تابوتها زنان و مردان لباسهایی بر تن دارند که دقیقا مشابهشان را در ایران غربی و نزد فنیقی‌ها و بابلی‌ها نیز می‌بینیم. موهای بلند بافته شده‌ی فر خورده و ریش بلند مردانه و لبخندی که بر لبهاست بسیار بیانگر و چشمگیر است، و هم با ریخت‌شناسی یونانی‌ها و هم رومی‌ها تفاوت دارد. در همه‌ی این آثار تاکیدی بر نیمه‌ی بالایی بدن که بر تخت برخاسته دیده می‌شود و پاها تا حدودی تخت و مبهم ترسیم شده‌اند. این تابوتها خاکستر مردگان – و نه جسدشان- را در خود جای می‌داده و زن و مرد را در کنار هم و به یک اندازه تصویر می‌کرده است. از این رو هم با تابوتهای یونانی تفاوت دارد[۱۳٤] و هم با نمونه‌های رومی دیرآیندتر که بر اساس همین سرمشق ساخته می‌شده‌اند.

تابوتهای سفالی اتروسکی، قرن پنجم و چهارم پ.م

[134] Briguet, 1988.

الگوی مشابهی در ساخت مجسمه‌های بزرگ سفالین را همزمان با شکل‌گیری دولت هخامنشی در سراسر قلمرو اتروسکی می‌بینیم. این چرخش هنری مهم و شکوفایی چشمگیر در اصل به معنای رویگردانی از هنر مصری و گرویدن به هنر ایرانی بوده است. امری که دقیقا همزمان با پیروزی ایران بر مصر و ادغام مصر در شاهنشاهی پارسی تحقق پذیرفته است. در تندیسهای اولیه –مثل مجسمه‌ی آپلو که در وئی کشف شده– همچنان ردپای هنر مصری را می‌توان دید.



تندیس اپلو (نرگال) در وئی، ۵۱۰ پ.م

این مجسمه از این نظر جای توجه دارد که اغلب به اسم آپولوی وِئی خوانده می‌شود. در حالی که هیچ ارتباطی به آپولون یونانی یعنی خدای خورشید ندارد. آپلو که خدایی اتروسکی است، همان اَپلو اِنلیل (پسر انلیل) در منابع اکدی است که در میانرودان فرزند خدای آسمان بوده است. اپلو انلیل در واقع لقب نِرگال خدای مرگ و تباهی است و او ایزدی بوده که مردم دفع بلاها و بیماری‌هایی مثل طاعون را از او طلب می‌کرده‌اند و به ویژه در زمان بلاهایی طبیعی تندیسهایی از او را بر می‌افراشتند. به خاطر شباهت اسمی این

ایزد را با آپِلیون (*Apeljōn**) هیتی (و آپولون یونانی که شکل دیرآیندترش است)[۱۳۵] همسان انگاشته‌اند. در حالی که اینها همسان نیستند و آپولون برعکس ایزدی نیکوکار است و با خورشید و روشنایی و هنرهای زیبا پیوند دارد.

راست) آرایه‌ی بام اتروسکی با سر ایزدبانو یونو، ۴۸۰–۵۰۰ پ.م؛ میان) سردیس عاج، تپه حسنلو، آذربایجان، ۹۰۰ پ.م؛ چپ) سردیس سفالی جنگاور اتروسکی، ساتریکوم، ۵۲۰–۵۰۰ پ.م

چارچوب حاکم بر مجسمه‌های اتروسکی مستقل از ماده‌ی خامی که به کار گرفته می‌شده، کمابیش یکسان است و همان چارچوب عمومی را در همه جا می‌بینیم. تا زمان کمبوجیه–داریوش در همه جا آثار سفالی ساکن و ایستایی را داریم که بیشتر از هنر مصری تاثیر پذیرفته‌اند. آنگاه همزمان با پیشروی داریوش بزرگ به سمت اروپای شرقی این سبک دستخوش تحولی چشمگیر می‌شود و قالبهایی به کلی نو بر صحنه

[135] Angel and Mellink, 1986: 42.

پدیدار می‌شوند. علاوه بر تابوتهای دلداران و تندیسهای بزرگ، در این هنگام موجی گسترده از ساخت مجسمه‌های فلزی را هم داریم که کاملا بر اساس فناوری ایلامی کهن و اغلب با روش موم دزدیده ساخته می‌شوند.

جالب آن که همزمان با این جهش هنری چشمگیر، نقش شیر که نماد ملی ایرانیان است و مدام در هنر هخامنشی تکرار می‌شود، در اتروریا هم برجستگی پیدا می‌کند و آثاری چشمگیر بر محور این جانور ساخته می‌شود. این در حالی است که شیر بومی ایتالیا نیست و در این قلمرو به اندازه‌ی پهنه‌ی جنوبی ایران زمین در جغرافیای طبیعی حضور ندارد. درباره‌ی شیر و بازنمایی‌اش در هنر، توجه به این نکته ضرورت دارد که دو گونه‌ی اصلی این جانور که در اوراسیا بومی هستند، در دوران پیشاتاریخی و اوایل عصر تاریخی در اروپا و مناطق خاوری منقرض شدند و تنها زیستگاه طبیعی‌شان در ایران زمین قرار داشته است. یعنی یکی از دلایل برجسته شدن شیر در مقام نماد ملی ایران آن بوده که این گوشتخوار نیرومند مقیم این سرزمین بوده و در سایر جاها یافت نمی‌شده است. استخوانهای شیر کوهی (Panthera spelaea) از حدود ۶۸۰ هزار سال پیش در مدارک فسیلی مناطق جنوبی ایران زمین و اروپا نمایان می‌شود[۱۳۶] و تا حدود چهارده هزار سال پیش ادامه می‌یابد، و بعد از آن در اروپا منقرض می‌شود.[۱۳۷]

گونه‌ی اصلی یعنی شیر دشتی (Panthera leo) که شهرت و اهمیت نمادین بیشتری دارد، بومی شمال آفریقاست و در حدود ۸۳۰۰ سال پیش از راه شبه جزیره‌ی عربستان و صحرای سینا به جنوب ایران زمین کوچ می‌کند[۱۳۸] و پس از آن تا پایان دوران قاجار که منقرض شد، نیمه‌ی جنوبی ایران زمین مرکز

---

[136] Marciszak and Stefaniak, 2010: 339–351.
[137] Stuart and Lister, 2011: 2329–2340.
[138] Barnett AT AL., 2014: 70.

بوم‌شناختی اصلی‌اش محسوب می‌شده است. یعنی یکی از دلایل اهمیت شیر در ایران و پیوند خوردنش با ایزدانی ملی مثل مهر و نمادهای سلطنتی هخامنشی آن است که به واقع شیر در باقی سرزمینها وجود نداشته و وجه تمایز پهنه‌ی ایران و قلمروهای همسایه بوده است. در منطقه‌ی بالکان شیر در فاصله‌ای به نسبت کوتاه حضور دارد و آن هم در خارج از دامنه‌ی دوران تاریخی جای می‌گیرد.[۱۳۹] قدیمی‌ترین فسیل‌های شیر در یونان به ۶۰۰۰–۶۵۰۰ سال پیش مربوط می‌شود[۱۴۰] و تا حدود ۱۰۰۰ پ.م در این منطقه منقرض می‌شود و تنها در برخی مناطق دوردست بلغارستان و مقدونیه نشانه‌هایی از آن تا چند قرن بعد باقی می‌ماند.

بنابراین در دورانی که کهنترین نمودهای فرهنگ یونانی شکل می‌گیرد (قرن نهم تا هفتم پ.م) و همچنین در عصر شکوفایی فرهنگ یونانی که با دوران هخامنشی مصادف است، یونانی‌ها شیر را در سرزمین خود نمی‌دیده‌اند، مگر آن که مثل همر از یونانیان مقیم آناتولی بوده باشند. از همین روی بازتاب شیر در اساطیر یونانی واقع‌گرایانه نیست و به روایتهایی مربوط می‌شود که از سرزمینهای دیگر وامگیری شده است. بازنمایی شیر در هنر قدیم اروپایی هم در انحصار مهاجران فنیقی است که از ایران زمین به غرب می‌کوچیده‌اند و در سرزمین زادگاهشان شیر داشته‌اند.

این مقدمه را برای این آوردم که روشن شود اتروسک‌ها در پایان قرن پنجم پ.م وقتی یکی از شاهکارهای مهم هنری‌شان را بر محور پیکر این جانور آفریدند، در قلمرو خود شیر نداشتند و این موجود را از نزدیک ندیده بودند. چشمگیرترین مجسمه‌ی فلزی قدیمی در ایتالیا اثری است اتروسکی که شیرِ «کیمری» نامیده می‌شود. این اسم هم نیاز به توضیحی دارد. چون کیمری‌ها قومی ایرانی و جنگاور و ویرانگر بودند از

---

[139] Sommer and Benecke, 2006: 7–19.
[140] Bartosiewicz, 2009: 759–773.

خویشاوندان مادها و پارسها که در قرن نهم تا هفتم پ.م در آناتولی و شمال میانرودان تاخت و تاز می‌کردند و بعدتر در تراکیه مستقر شدند و استان تراکیه‌ی هخامنشی در واقع قلمرو ایشان بود. اسم منطقه‌ی کریمه از ایشان به یادگار مانده است. کلمه‌ی کیمری را در زبانهای اروپایی تا به امروز برای اشاره به موجودات مهیب و خطرناک و هیولاگونه به کار می‌گیرند.

مجسمه‌ی «کیمری»[۱۴۱] تندیسی مفرغین و بسیار زیباست که در شهر آرِزّو[۱۴۲] (آرِتیوم[۱۴۳] رومی، و آریتیم در زبان اتروسکی، واقع در توسکانی امروز) یافت شده و شیری هیولاوار را نشان می‌دهد که دمش به مار و گرده‌ی پشتش به بز شبیه است. ۱۲۹ سانتی‌متر درازا و ۷۸/۵ سانتی‌متر بلندا دارد و در حدود سال ۴۰۰ پ.م ساخته شده است. این تندیس در اصل بخشی از اثر بزرگتری بوده که نبرد هیولای کیمرا با پهلوانی به اسم بلروفون را نشان می‌داده است و احتمالا همچون پیشکشی به معبد تینیا (خدای آسمان و توفان اتروسکی) اهدا شده است. چون بر دست راست تندیس عبارت TINSCVIL نوشته شده که احتمالا به زبان اتروسکی یعنی «پیشکشی متعلق به تینیا».

خاستگاه آغازین اسطوره‌ی بلروفون و کیمرا یونانی نیست و به مردم لوکیه (آنتالیای امروز در جنوب آناتولی) باز می‌گردد که استانی در دولت هخامنشی بوده و مردمانش آمیخته‌ای از فریگی‌ها و هوری‌ها و آریایی‌ها و فنیقی‌ها بوده‌اند. این منطقه همان جایی است که کیمری‌های باستان در آن تاخت و تاز فراوان می‌کردند و روشن است که در روایتهای محلی این قوم مهاجم همچون هیولایی بازنموده شده که توسط پهلوانی کشته می‌شود. جالب آن که این پهلوان یعنی بلروفون انگار تباری ایرانی و احتمالا سکا داشته است.

---

[141] Chimera
[142] Arezzo
[143] Arretium

چون سوارکار است و بر اسبی بالدار به جنگ می‌رود و سوارکاری در قرن نهم تا هفتم پ.م که عصر تهاجم کیمری‌ها و دوران شکل‌گیری این روایت است، نشانه‌ی جنگاوران ایرانی‌تبار بوده است.

یونانی‌ها بعدتر این روایت را وامگیری کردند و با بلروفون نامی که از قهرمانان ایلیاد همر بود همتا انگاشتند. اتروسک‌ها که پیوند قومی نزدیکتری با اهالی این منطقه داشته‌اند احتمالا ارتباط سرراست‌تری با روایت کیمر و بلروفون برقرار می‌کرده‌اند و جالب است که اثری چنین چشمگیر را بر مبنایش ساخته‌اند. مجسمه با روش ایلامیان یعنی به شیوه‌ی موم دزدیده ساخته شده و ظرافت و زیبایی چشمگیری دارد.

شیر عاج، بابل، اواخر قرن پنجم پ.م

پایه‌ی مفرغی آوند سه شیر، تخت جمشید، اواخر قرن ششم پ.م

شیر کیمرا در عصر نوزایی و به سال ۱۵۵۳.م کشف شد و دمی که امروز بر پشتش می‌بینیم افزوده‌ای دیرآیندتر است و به اشتباه برای گزیدن شاخ سر بز خیز برداشته است. قاعدتا در مجسمه‌ی اصلی دم مارسان مجسمه مثل سرهای دیگر هیولا به سمت بلروفون کوس می‌بسته است. شکل طراحی سر شیر و همچنین بز که از مجسمه‌ی اصلی باقی مانده، نشان می‌دهد که شیوه‌ی بازنمایی دقیقا همان بوده که در هنر درباری هخامنشی آن روزگار رواج داشته است. در واقع یک نمونه‌ی مفرغی از سه شیر غران در تخت جمشید کشف شده که در دوران کوروش تا داریوش بزرگ (نیمه‌ی دوم قرن ششم پ.م) ساخته شده و کیمرای اتروسکی را می‌توان رونوشتی از آن در نظر گرفت که یک و نیم قرن بعدتر ساخته شده است. ناگفته نماند که مضمون بلروفون و کیمرا در عصر هخامنشی در سرزمینهای زیر سلطه‌ی پارسیان شهرتی داشته و مثلا نمونه‌ای سفالی از آن را داریم که حدود پنجاه سال پیش از ساخته شدن این تندیس فلزی (حدود ٤٥٠ پ.م) در در جزیره‌ی ملوس وجود داشته است (تصویر زیر).

نمونه‌هایی از این دست تنها به آثار سفالی یا فلزی محدود نمی‌شوند. اتروسک‌ها آوندها و پیکرک‌های چشمگیری از جنس عاج هم می‌ساخته‌اند که دنباله‌ی مستقیم هنر آسورستان محسوب می‌شده‌اند و تقریبا عین‌شان را در آثار دویست سال پیش می‌بینیم که در فنیقیه به سفارش دربار آشور ساخته می‌شده است. این آثار اغلب بر عاجی که از مصر وارد می‌شده کنده‌کاری می‌شده و به همین خاطر اثرپذیری از مضمون‌های مصری هم در آن نمایان است. هرچند قالب کلی هنری ادامه‌ی سبکی است که در میانرودان و آسورستان باستان تحول یافته است.

یکی از زیباترین این آثار جعبه‌ی دردارِ لوازم آرایش (مشهور به pyxis) است که بین سالهای ۶۵۰ تا ۶۲۵ پ.م از عاج ساخته شده و نقشهایش و سبک ساخته شدن‌اش کاملا به هنر نوهیتی و قفقازی یکی دو قرن پیش باز می‌گردد. این اثر به خاطر تکرار مضمون ابوالهول بر رویش اغلب همچون وامگیری‌ای از هنر مصری تفسیر شده، اما مصریان ابوالهول بالدار نمی‌ساخته‌اند و این موجود ویژه‌ی هنر ایلامی و میانرودانی

است. آنچه در این جام دیده می‌شود به طور خاص با هنر قفقاز و آناتولی و به خصوص هنر درباری اورارتو و دولتشهرهای نوهیتی شمال سوریه همسان است و ربط چندانی به مصر ندارد.

آوند آرایشی اتروسکی، ۶۵۰–۶۲۵ پ.م

سوم: دیوارنگاره‌ها

تا اینجای کار دیدیم که هنر اتروسکی پیش و پس از شکل‌گیری دولت هخامنشی دو مرحله‌ی به کلی متفاوت را از سر گذرانده است. تا پیش از ظهور کوروش بزرگ هنر اتروسکی شاخه‌ای محلی و به نسبت بدوی از هنر فنیقی‌های مهاجر به غرب بود و هیچ جلوه‌ی خاص یا عنصر زیبایی‌شناسانه‌ی ویژه یا حتا ماهرانه‌ای نداشت. اما بلافاصله پس از شکل‌گیری دولت متحد پارس در دوران زمامداری کوروش هم اتروسکها به دایره‌ی اسناد تاریخی وارد شدند و همچون نیرویی نظامی و سیاسی نقش ایفا کردند، و هم جهشی خیره کننده را در زمینه‌ی آفرینش هنری نمایان ساختند.

این جهش موازی است و همسان با الگویی که در اقوام حاشیه‌نشین تابع پارسیان می‌بینیم. یعنی سکاها و یونانی‌ها و هندی‌ها هم دقیقا در همین هنگام جهش هنری خویش را آغاز کردند و در همه‌ی اینها الگویی مشترک و یکدست می‌بینیم که از نظر فناوری و تکنیک دنباله‌ی مستقیم روشهای تکامل یافته در ایران است و از نظر مضمون و محتوا هم از هنر ملی تحول یافته در دربار پارس تاثیر پذیرفته است.

یکی از نمودهای این گسست زیبایی‌شناسانه را می‌توان در دیوارنگاره‌های گورها دید که شاخه‌ی مهم دیگری از هنر اتروسکی محسوب می‌شود. این نقاشی‌های دیواری چشمگیر به فراوانی بر آرامگاه‌های مجلل اشراف ترسیم می‌شده‌اند و منظره‌هایی آیینی یا روزمره را نمایش می‌دهند. اساس این هنر یعنی نقاشی کشیدن بر دیوار برای نخستین بار در ایران زمین و آناتولی پدیدار می‌شود و مشهورترین نمونه‌ی دیرینه‌اش را در چاتال هویوک می‌بینیم. با این حال به احتمال زیاد رسم نقاشی کشیدن به دیوار امری جهانگیر و عمومی بوده و به خاطر ناپایدار بودن پوسته‌ی دیوارها تنها به صورت جسته و گریخته باقی مانده است. رسم نقاشی کشیدن بر دیوار آرامگاه‌ها با این گستردگی اما از مصر برخاسته و چشمگیرترین نمونه‌ها در این زمینه را در مقبره‌های مصری می‌بینیم. اتروسک‌ها دست کم در بافت عمومی در ابتدای کار تحت تاثیر هنر مصری بوده‌اند.

هرچند پس از فراز آمدن هخامنشیان به سرعت این رسانه‌ی مصری را با محتواهایی متفاوت همراه می‌کنند که دیگر به دنیای مردگان و خدایان ارتباطی ندارد، و اموری گیتیانه و مربوط به زندگان را بازنمایی می‌کند.

نمونه‌هایی چشمگیر از دیوارنگاره‌های اتروسکی را در آرامگاه مشهور به «گورِ غیبگو» می‌توان یافت که در شهر مردگانِ مونته‌زوری[۱۴۴] واقع در تارکینیا[۱۴۵] در شمال ایتالیا جای گرفته است. این منطقه در دوران زمامداری کمبوجیه (دهه‌ی ۵۲۰ پ.م) دستخوش تحولی چشمگیر شده و برای نخستین بار ساخت تابوتهای سنگی با دیواره‌های کنده‌کاری شده در آن باب می‌شود،[۱۴۶] که بعدتر همچون مشهورترین نمود هنر رومیان شهرت پیدا می‌کند.

علاوه بر ساخت تابوتهای سنگی، ساخت سرداب برای مردگان و نقاشی دیواری هم برای نخستین بار در همین سالها ظاهر می‌شود و سبک پرداخت نقاشی‌ها دقیقا همسان است با آنچه که در استانهای هخامنشی لودیه و ایونیه‌ی همین دوران می‌بینیم. «گور غیبگو» به اشتباه به این نام خوانده می‌شود، چون در ابتدای کار مورخان گمان می‌کردند چهره‌های ترسیم شده بر آن به کاهنان رومی و غیبگویان (Augur) تعلق داشته‌اند[۱۴۷]. در حالی که امروز می‌دانیم این نقشها اتروسکی است و ربطی به رومیان ندارد، که در این تاریخ هنوز به صحنه‌ی تاریخ جهان وارد نشده بودند و به امیرنشینی‌هایی محلی در جنوب ایتالیا محدود می‌شدند.

اهمیت این گور در آن است که نقاشی‌های دیواری‌اش اجرای مراسمی دینی را نشان می‌دهند و به این ترتیب می‌توان تا حدودی باورهای سازندگان آن را بازسازی کرد. بر دیوار پشتی گور، دری سنگین و

---

[144] Necropolis of Monterozzi

[145] Tarquinia

[146] Kleiner, 2010: xxxiv.

[147] Skira, 1952: 38.

دولنگه کشیده شده که دو مرد در دوسویش ایستاده‌اند و با دستی انگار خود را از آن بر حذر می‌دارند و دست دیگرشان را بر سرشان نهاده‌اند. جالب آن که نام‌شان در کنارشان با خط اتروسکی به صورت *Apastanasar* و *Tanasar* نوشته شده، که ثبتی از نامهایی سامی هستند و احتمالا بشود به صورت «ابو–ستا–نصر» و «تانصر» بازسازی‌شان کرد. لباسی که مردان بر تن دارند هم کمابیش با جامه‌ی بابلی‌ها و فنیقی‌ها چنان که در تخت جمشید نموده شده، برابر است.

ابوستانصر

تانصر

در دیوار دست راستی مقبره بازی‌هایی آیینی نمایش داده شده که به افتخار فرد درگذشته اجرا می‌شده است. همر دو قرن پیشتر از ساخت این آرامگاه به مراسم مشابهی اشاره می‌کند که پس از مرگ پاتروکلس در اردوگاه آخائی‌ها برگزار شد و از جمله برنامه‌هایش مسابقه‌ی کشتی بوده است. جالب آن که بر این دیوار صحنه‌ی کشتی هم وجود دارد و احتمالا این مسابقه هم مانند آنچه که همر توصیف کرده، خشن و وحشیانه

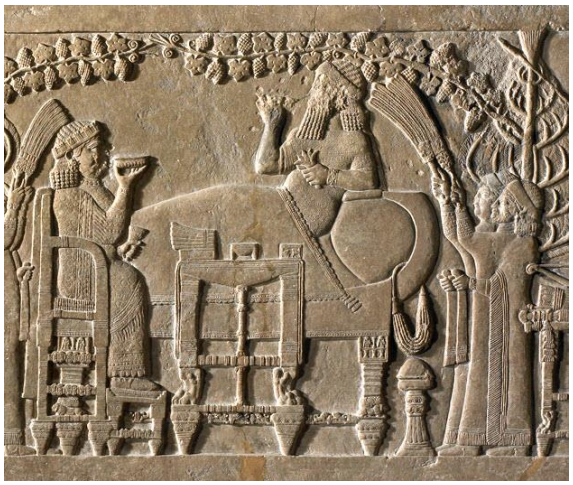
بوده است. چون همر می‌گوید هم برنده و هم بازنده جایزه‌ای می‌گرفته‌اند[۱۴۸] و این احتمالا بدان معناست که افراد در جریان این بازی‌ها صدمه می‌دیده‌اند.

بازی‌های گلادیاتوری رومی که در واقع نوعی قربانی انسان به افتخار افراد درگذشته بوده، از همین بازی‌ها مشتق شده است. در میان اتروسکها اما انگار این مسابقه‌ها جنبه‌ی ورزشی داشته و احتمالا بر سر جایزه‌ای انجام می‌شده است. چنان که در میان دو کشتی‌گیر برهنه سه آوند بزرگ با رنگهایی متفاوت می‌بینیم که احتمالا به ظرفهایی از سیم و مفرغ و مس اشاره می‌کنند که جایزه‌ی برندگان بوده است.

خشن نبودن مسابقه را از اینجا می‌توان دریافت که داوری به نظارت بر مسابقه‌ی این دو مشغول است و عصای خمیده‌ای در دست دارد که در اتروسکی «لیتوس» خوانده می‌شده و دقیقا همان عصایی است که در نگاره‌های هیتی در دست شاهان و خدایان می‌بینیم و کارکردش ظاهرا اجرای مراسم تطهیر و جن‌گیری بوده است. بالای سر این داور کلمه‌ی teverath نوشته شده که ممکن است نام او یا عنوان رسمی‌اش بوده باشد.

148 همر، ایلیاد، سرود ۲۳.

بزم بر دیوارنگاره‌ی اتروسکی، اوایل قرن چهارم پ.م



بزم در دیوار کاخ آشوربانیپال، میانه‌ی قرن هفتم پ.م

دسته‌ی زنان رقصنده، قرن پنجم پ.م

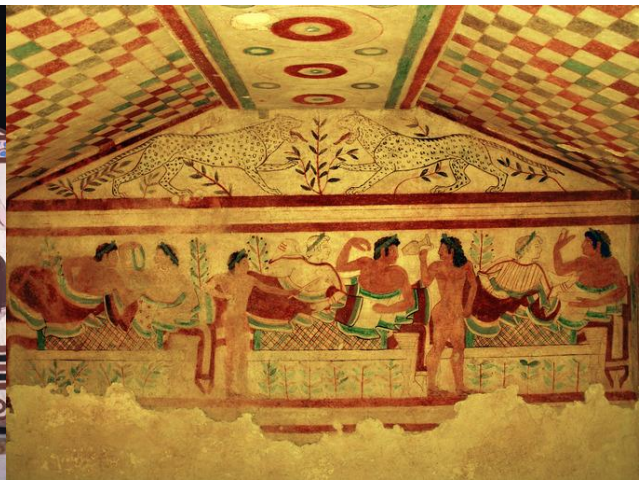
رقاص، گور مالاباریستا، تارکوینا، حدود ۵۰۰ پ.م

نمونه‌هایی مانند گور غیبگو در شمال ایتالیا فراوان پیدا شده و همه‌ی اینها از نظر شیوه‌ی بازنمایی و مضمون دقیقا همسان با نمونه‌هایی هستند که در ایران زمین از دو هزار سال پیش رواج داشته، و بعدتر هم تا هزار سال بعد (مثلا در نقاشیهای دیواری پنجکنت) تداوم پیدا می‌کند. در صحنه‌های بازنموده شده بر دیوارها بیش از هرچیز بزم و شادخواری را می‌بینیم، آن هم درست به همان سبکی که در هنر درباری هخامنشی بازنموده می‌شده است. یعنی لمیدن بر تخت، در دست داشتن جام، و حضور خنیاگران و نوازندگان در آن

فراوان دیده می‌شود. حضور زن و مرد در کنار هم سنت آمیختگی و هم‌ترازی دو جنس در آثار هنری ایلامی و بلخی را به یاد می‌آورد و به ویژه تاکیدی بر رقصندگان دیده می‌شود که ویژه‌ی اتروسک‌هاست و در سایر جاها با این شدت نظیر ندارد. برخی از این نقشهای رقصندگان –مثل ردیف زنان رقصنده– از نظر لباس و حالت به قدری آشناست که مشابهش را حتا امروز هم در روستاهای ایران می‌توان دید.

خنیاگران، گور تارکوینا، قرن پنجم پ.م

رقصندگان، گور تریکلینیوم[۱۴۹]، تارکوینا، حدود ۴۷۰ پ.م



دیوارنگاره‌ی بزم در مقبره‌ی پلنگها، حدود ۴۷۰ پ.م

[149] Triclinium

نمونه‌هایی از این آثار امروز به قدری برچسب یونانی خورده که با نخستین نگاه در رده‌ای موهوم به اسم «هنر یونانی» جای می‌گیرد که با تعریف‌هایی زمان‌پریشانه سر هم شده است. نمونه‌اش نقش استاد و شاگردی است که به اوایل قرن پنجم پ.م مربوط می‌شود و چون مشابهش را بر گلدانهای یونانی قرن پنجم و چهارم پ.م می‌بینیم، اغلب در این رده گنجانده شده است. اما این تصویر اتفاقا یونانی نیست، چون مردانی را نشان می‌دهد که احتمالا شلوار (یا دست کم ردایی بلند) بر تن دارند و کفشهایی نوک‌تیز پوشیده‌اند و اینها سبک جامه‌ی ایرانیان در آن دوران بوده است. شکل آرایش مو و ریش‌شان هم با آنچه نزد فنیقی‌ها و کنعانی‌های باستانی می‌بینیم همسان است.

دیوارنگاره‌ی اتروسکی

استاد و شاگرد، اوایل قرن

پنجم پ.م

این نگاره از این نظر مهم است که همزمان یا زودتر از آثار مشابه یونانی پدید آمده، و با آن که فاصله‌اش از مرزهای سیاسی دولت هخامنشی بیشتر از شبه جزیره‌ی یونان بوده، اما اثرپذیری بیشتری از سبک

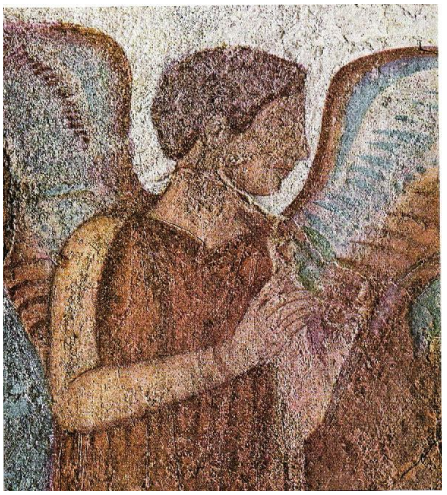
زندگی ایرانی را نشان می‌دهد. با مشاهده‌ی این آثار می‌توان دریافت که شباهت میان آثار یونانی و اتروسکی بدان خاطر است که هردو از سرمشقی کهنتر و مشترک که هنر ایران غربی باشد تقلید می‌کرده‌اند و دلیلی ندارد فرض کنیم اتروسک‌ها در این میان از یونانی‌ها هم تقلید می‌کرده‌اند. البته تردیدی نیست که یونانی‌ها و اتروسک‌ها در مقام دو قوم همسایه ارتباطهایی با هم داشته و وامگیری‌هایی در زمینه‌ی هنر هم میان‌شان جریان می‌یافته است. اما اتروسک‌ها در این میان هم از نظر سیاسی منسجم‌تر و نیرومندتر بوده‌اند و هم ثروتمندتر می‌نموده‌اند. چنان که آثار زرینی که در گورهای اتروسکی پیدا شده هیچ نظیری در آثار یونانی همزمان‌اش ندارد.

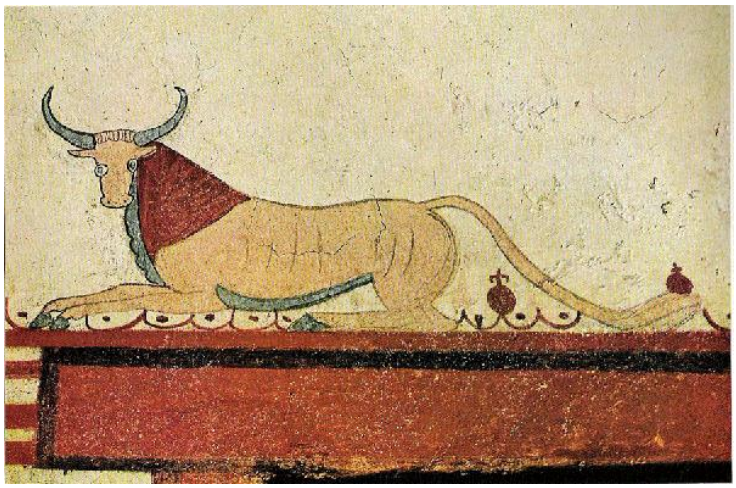
اتروسک‌ها در ضمن بند ناف استوارتری با اقوام ایرانی داشته و خویشاوند قومی باستانی از ایران غربی محسوب می‌شده‌اند. بنابراین فرضِ یونانی بودن هنر اتروسکی یا اصولا دنباله‌روی اتروسک‌ها از یونانی‌ها جای چون و چرای بسیار دارد. بعدتر در دوران اشکانی و همزمان با قدرت گرفتن رومیان، تقلید از هنر و فرهنگ یونانی در میان رومی‌ها باب شد. اما اینها مردم جنوب ایتالیا بودند که در میدان تاریخ نوآمده بودند و فرهنگ بومی پیشرفته‌ای نداشتند و تازه آنچه که وامگیری کردند هم هسته‌ای اتروسکی داشت که حاشیه‌ای یونانی بر آن روییده بود.

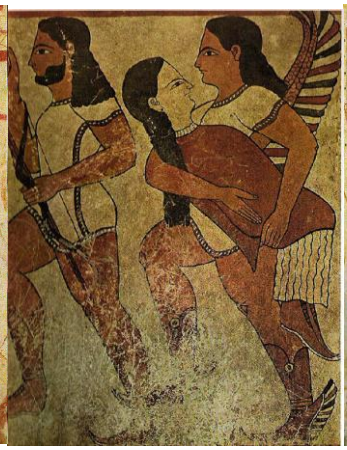
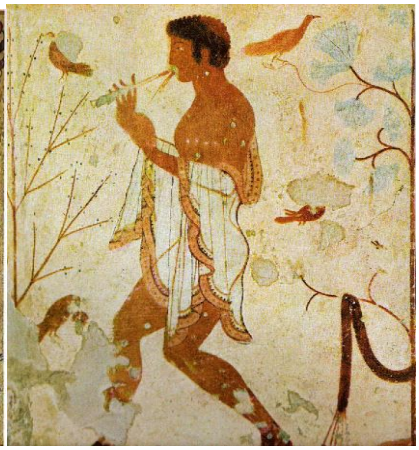
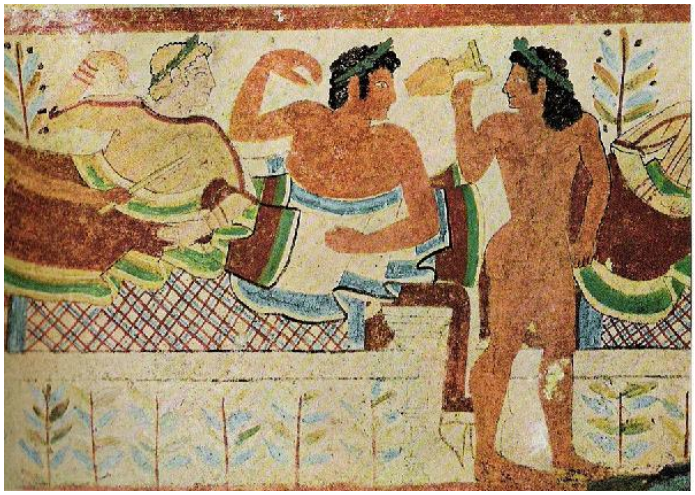
این را البته باید در نظر داشت که اتروسک‌ها ضمن تاثیرپذیری از فرهنگ ایرانی و حفظ بند ناف خود با اجداد فنیقی‌شان، زیبایی‌شناسی ویژه‌ی خود را پدید آورده بودند و سبکی بومی و محلی ایجاد کردند که هم از شرایط زیستی ویژه‌ی خودشان بر می‌آمد، و هم ردپای ماندگار اثرپذیری از هنر مصری در آن نمایان بود. در میان دیوارنگاره‌های اتروسکی به همین خاطر صحنه‌هایی هم هست که همتایی در فرهنگ ایرانی ندارد. به عنوان مثال نمونه‌هایی از قربانی انسان را می‌بینیم، که گفتیم صحنه‌ی مرد زخمی بر گور غیبگویان را هم احتمالا باید عضوی از همین رده به حساب آورد.

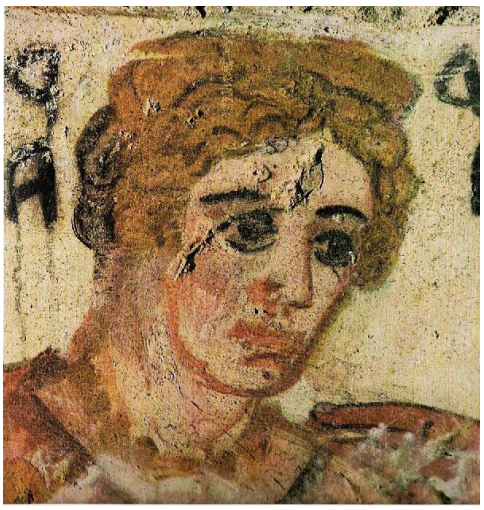
دیوارنگاره با صحنه‌ی قربانی انسانی، قرن پنجم پ.م

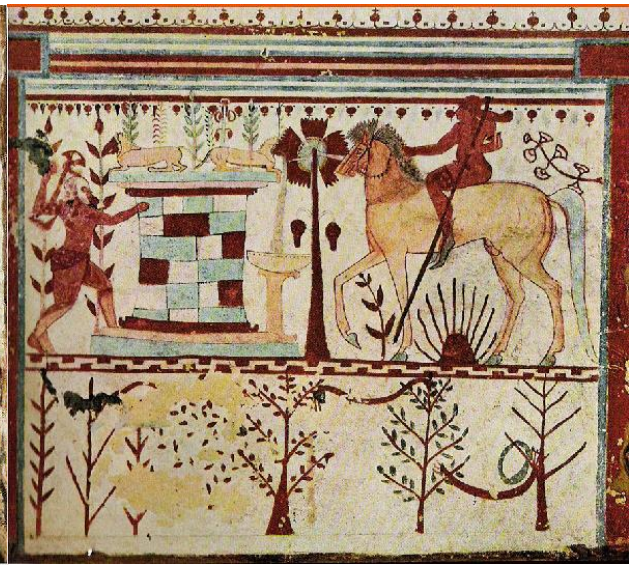
مقبره‌ی ماهیگیر، حدود ۵۲۰ پ.م









چهارم: زرگری و جواهرسازی

عنصر مهمی که هنر اتروسکی را با هنرهای پهنه‌ی ایران زمین و سبکهای رایج در استانهای هخامنشی مربوط می‌سازد و آن را از هنر جنوب بالکان و یونان متمایز می‌کند، فراوانی زیورآلات است. زیورآلات که از جنس طلا و سنگهای قیمتی ساخته می‌شده، شاخصی است که رفاه و ثروت جامعه را نشان می‌دهد و دسترسی‌اش به راههای تجاری را مشخص می‌سازد. مناطق جنوبی یونان (از محور آتن – پلاته به جنوب) که بخشی از اندرون استانهای ایرانی محسوب نمی‌شده و در حاشیه‌ی دولت پارسی جای داشته، با غیابی فراگیر و معنادار از این عنصر روبروست، و این نکته‌ی مهمی است که اغلب نادیده انگاشته می‌شود. یعنی یونانیان حاشیه‌نشینی که در آتن و اسپارت و تبس و کورینت می‌زیستند و امروز مهم قلمداد می‌شوند، در سراسر دوران هخامنشی هیچ هنر زرگری یا جواهرسازی بومی‌ای پدید نیاوردند و هرچه از این جنس در آن قلمرو می‌یابیم، ساخته‌ی استانهای ایرانی است و در ضمن شمار این نمونه‌ها هم بسیار اندک است.

اتروسک‌ها در مقابل از لحظه‌ی تاسیس کشور ایران در اواخر قرن ششم پ.م ناگهان به مرحله‌ی تازه‌ای گذر می‌کنند و هنرهای مربوط به آرایه‌های گرانبها در میانشان رواج پیدا می‌کند. این امر آشکارا نشانگر برقراری مسیرهای بازرگانی میان شمال ایتالیا و استانهای غربی کشور پارس است، و وامگیری‌ها در تکنیک و مضمون هم از همین محور انجام می‌پذیرفته و کاملا یک طرفه از ایران به سمت اتروریا بوده است.

پیشینه‌ی آثار زرین و جواهرنشان در قلمرو اتروسک به حدود یک قرن پیش از کوروش بزرگ باز می‌گردد و زمان نمایان شدن‌اش بر اسناد باستان‌شناختی تقریبا با دوران فروپاشی دولت آشور و فراز آمدن مادها مصادف است. هرچند شواهدی جسته و گریخته از عصر مادها باقی مانده، اما چنین می‌نماید که به دنبال نابودی دولت جنگاور و غارتگر آشور و تبدیل شدنِ ماد به پهناورترین و مقتدرترین دولت زمین،

شالوده‌های نظم سیاسی‌ای که بعد از سه نسل کوروش بزرگ ابداعش کرد، پیشاپیش تکامل یافته باشد. دوران ماد با گسترش راههای تجاری در سراسر قلمرو ایران زمین همزمان است و این ماجرا به اتصال و احتمالا ادغام ایران شرقی (قلمرو بلخ و مرو) در نظم سیاسی مادها منتهی شده و در افق باختری هم به ظهور دولتهای محلی نوظهور دامن زده که دولت لودیه و اتروریا نمونه‌هایی از آن هستند. لودیه و اتروریا که همزمان هم تحول یافتند، در واقع دولتشهرهایی بزرگ بودند که در مرز میان نویسایی و نانویسایی قرار داشته‌اند و با دولتهای پیچیده و منظم کهنی مثل ایلام و بابل و مصر قیاس‌پذیر نبودند.

نامدارترین نمونه‌ها از هنر جواهرسازی و زرگری اتروسک‌ها در همین هنگام و در فاصله‌ی سالهای ۶۵۰ تا ۶۰۰ پ.م پدید آمده و این گنجینه‌ای خیره کننده است که در گور بانویی اشرافی در کایره یافت شد و موجی از توجه به هنر و فرهنگ اتروسکی را در اروپا به دنبال داشت. این گنجینه در عصر فتحعلی‌شاهی و به سال ۱۲۱۵ (۱۸۳۶.م) کشف شد و در این هنگام در سراسر تاریخ دست نخورده باقی مانده بود و صدها اثر نفیس را در خود جای می‌داد. از آنجا که سرداری به نام وینچِنزو گالاسی[۱۵۰] حفاظت این اشیا را بر عهده گرفت و آنها را به نماینده‌ی واتیکان –سراسقفی به اسم آلِساندرو رِگولینی–[۱۵۱] فروخت. به همین خاطر آن را گنجینه‌ی رگولینی– گاساری می‌نامند.

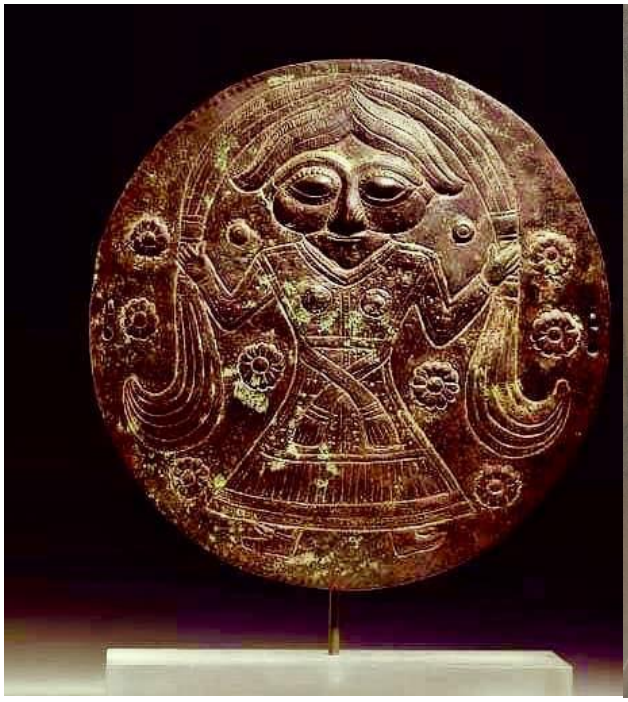
دو اتاقک زیرزمینی و راهروی طولانی ۳۷ متری‌ای که گنجینه را در خود جای می‌داد، در واقع گورتپه‌ای بود که کمابیش با همان الگوی آرامگاه‌های مجلل سکاها ساخته شده بود. دو اتاقک گورتپه خاکستر جسد مردی و بقایای جسد زنی را در خود جای می‌دادند که غرق در زر و زیور به خاک سپرده شده بودند.

---

150 Vincenzo Galassi
151 Alessandro Regolini

این جواهرات در متونی که درباره‌ی این گنجینه نوشته شده با عبارتهایی مثل «شرقی‌زده»، «متاثر از هنر شرق مدیترانه» و «مربوط به فرهنگ مدیترانه‌ای- یونانی» توصیف شده‌اند که یا مبهم‌اند و یا نادرست. سبک زیبایی‌شناسی این آثار و فناوری ساخت‌شان هیچ ارتباطی با هنر یونانی پیدا نمی‌کند، که در این هنگام هیچ اثری از این نوع را پدید نمی‌آورده. این سبک و فناوری هم به پهنه‌ی مبهم و گسترده‌ای مثل شرق و شرق مدیترانه مربوط نمی‌شود، و خاستگاهی بسیار روشن و شفاف دارد که گویا نویسندگان از اشاره به آن پرهیزی یا هراسی داشته‌اند. آن هم هنر ایرانی دربار ماد است که ادامه‌ی مستقیم هنر گوتی- ایلامی محسوب می‌شود و تاثیراتی از هنر آشوری هم پذیرفته است. به بیان دیگر آثار گنجینه‌ی رگیلیونی-گالاسی اگر در آن نقطه‌ی مشخص کشف نشده بود، به سادگی و در اولین نگاه می‌توانست ساخته‌ی ایران غربی پنداشته شود.

سنجاق گنجینه‌ی رگیلیو-گالاسی، حدود ٦٤٠ پ.م



سنجاق برنزی، لرستان، حدود ۱۵۰۰ پ.م

دقیقا همزمان با گورتپه‌ی کایره، در مناطق دیگر قلمرو اتروسکی مقبره‌های دیگری نیز می‌بینیم که آنان نیز از گنجینه‌های مشابهی انباشته شده‌اند. این نکته نشان می‌دهد که گنج کایره یک اثر یکتا و تک افتاده نبوده و بخشی از یک شبکه‌ی انباشت ثروت و شکوفایی فناوری هنرمندانه بوده که ناگهان همزمان با زوال آشور و روی کار آمدن مادها مناطق شمالی بالکان و ایتالیا را در نوردیده است.

یکی از شاهکارهای این مقبره سنجاق زرین بزرگی است که تقریبا با همان قالب سنجاق‌های سیمین و مفرغین لرستان ساخته شده است. یعنی بخش بالایی‌اش به صفحه‌ای پهن و نقش‌دار منتهی می‌شود. کل نقشها و نمادهای این سنجاق ایرانی است. هرچند ردپای خلاقیت هنرمندان اتروسکی نیز در آن نمایان است. صفحه‌ی بالای دو حاشیه‌ی گیاهی تو در تو دارد که دقیقا به همین شکل در هنر ایلام و آشور و ماد فراوان دیده می‌شود و بعدتر در هنر هخامنشی به استانده‌ای پربسامد بدل می‌شود. در میانه‌ی صفحه‌ی بزرگ بالایی پنج شیر را می‌بینیم که باز از نظر شکل و پرداخت درست همتای نمونه‌های ایلامی و مادی هستند و بعدتر در هنر هخامنشی فراوان دیده می‌شوند. زیر این بخش پهن، دو نوار دراز افقی می‌بینیم که با نقشهای موجی آراسته شده، و در پایین آن بخش پهن دیگری می‌بینیم که کوچکتر اما حجیم‌تر است و حدس زده‌اند که نقش پایینش (تصویر زیر) هاتور –ایزدبانوی مصری– را نشان دهد.[۱۵۲] هرچند این نقص صریح نیست و احتمالا ایزدبانوی اتروسکی جهان مردگان بوده که همتای ارش‌کیگال در سومر و پرسفونه در یونان محسوب می‌شده است.

[152] https://regolinigalassi.wordpress.com/2011/07/12/a-strange-fibula/

شیوه‌ی طرح زدن جانوران، ترکیب‌بندی صفحه با تکرار نقش جانوری، و حتا تکنیک قلمزنی طلا کاملا با آنچه که سه قرن پیشتر از کایره در مارلیک و املش رواج داشته دقیقا همسان است، و این سبک در ایران تداومی استوار و چشمگیر دارد. طوری که نبوکدنصر دوم شاه بابل در سال ۵۷۵ پ.م (شصت هفتاد سال پس از گنجینه‌ی کایره) دروازه‌ی ایشتار را با نقشهای مشابهی آراست و در هنر سبک ملی عصر هخامنشی هم این آثار فراوان تکرار می‌شود.

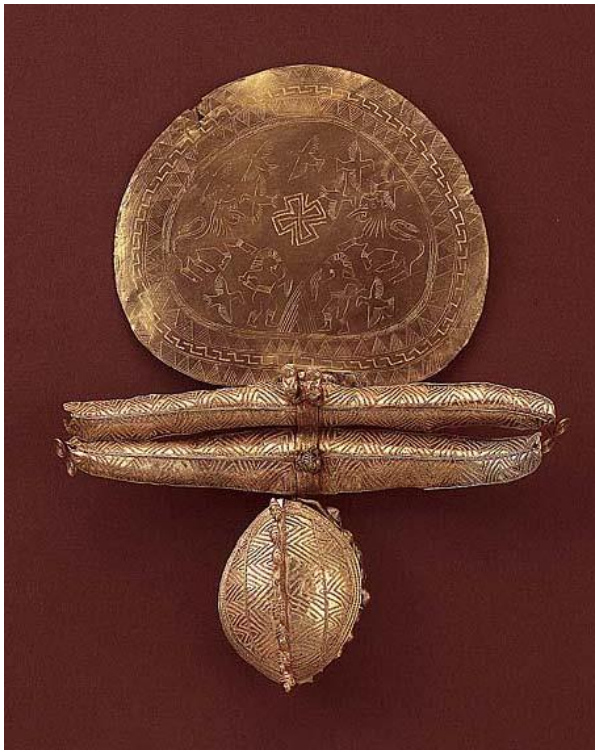
نقش شیر و ترکیب‌بندی بر دروازه‌ی ایشتار در بابل، شکل بازسازی شده‌اش توسط نبوکدنصر دوم، ۵۷۵ پ.م

نمایش ردیف جانوران و بازنمایی شیر بر جامهای زرین مارلیک، قرن نهم و دهم پ.م

سنجاق سیمین (راست) و برنزی (چپ) با نقشهای اساطیری،

لرستان، قرن نهم و دهم پ.م

سنجاق مشابهی که تقریبا همزمان ساخته شده، در گور پونتو سودو[۱۵۳] در وولچی[۱۵۴] کشف شده که آن هم در صفحه‌ی بالایی نقشهایی کاملا ایرانی را نمایش می‌دهد و جالب آن که در میانه‌اش نقش چلیپای مهری را دارد که به احتمال خیلی زیاد بر اساس همان سنت دیرینه‌ی ایرانی که در این هنگام دو هزار سال پیشینه داشته، نماد خورشید بوده است. این سنجاق دومی با آن که پرداخت هنری ابتدایی و ساده‌ای دارد، از این مهم است که نشان می‌دهد در این تاریخ احتمالا ایزد مهر در میان اتروسک‌ها مشهور بوده و با همان دلالتهای کهن اوستایی رمزگذاری می‌شده است. در بخش پهن این سنجاق دو جنگاور را می‌بینیم که در برابر هم ایستاده و به جنگ مشغول‌اند، در میانه‌شان چلیپایی است که نماد مهر و خورشید است، و در اوستا داور و ناظر بر نبردهای جوانمردانه نیز هست، و در ضمن ایزد نگهبان جنگاوران محسوب می‌شود. در دو سوی تصویر و بالای سر هر جنگجو یک شیر غران دیده می‌شود که نماد جانوری ویژه‌ی مهر بوده، و پشت سر هر مبارز و زیر پای هر شیر، جایی در پایین صحنه که انتظارش را نداریم، دو پرنده‌ی شبیه به کلاغ در حال پرواز دیده می‌شوند، و جالب این که کلاغ هم پرنده‌ی وابسته به مهر بوده است.



سنجاق گنجینه‌ی پونتو سودو، حدود ۶۵۰ پ.م

[153] Ponte Sodo
[154] Vulci

در بالای صحنه و گرداگرد چلیپای خورشید هفت پرنده‌ی دیگر را در حال پرواز می‌بینیم. اگر اینها عنصری تزئینی نباشند و دلالتی نمادین داشته باشند، احتمالا نماد هفت اختری هستند که در آسمان با مهر همراه شده‌اند. اگر چنین باشد، این که شمارشان هفت است بسیار معنادار است. چون بدان معناست که قرص خورشید و ایزد مهر (حامل روشنایی خورشید) را جدا از همه فرض کرده‌اند و این چارچوبی مفهومی است که در متونی کهن مثل مهریشت و هفت‌هات بیشتر دیده می‌شود. اگر این چلیپا نماد مهر باشد (که به احتمال بسیار زیاد هست)، این سنجاق نشان می‌دهد که عناصر دینی اوستایی نه تنها در ایران غربی و میان اقوام سامی نهادینه شده بوده، که با مهاجرانی از این منطقه تا نقاط دوردستی مثل شمال ایتالیا هم نقل مکان کرده است. ناگفته نماند که متون اصلی مربوط به این روایتها بین قرون شانزدهم تا یازدهم پ.م در ایران شرقی تحول یافته‌اند و بنابراین هفتصد هشتصد سال از عصر اتروسک‌ها کهنتر هستند. نفوذ و رواجشان در میان سامی‌های ایران غربی نیز با شواهدی فراوان تایید می‌شود که بسیاری‌اش را در شرحی گردآورده‌ام که بر عهد عتیق و متون فنیقی و کنعانی نوشته‌ام. یعنی شواهد درباره‌ی قدمت این چارچوب نظری و تبار آریایی‌اش و جایگیر شدن‌اش در میان سامی‌های ایران غربی قاطع است و از اینجا تا انتقال آنها به قلمرو اتروسک‌ها تنها یک گام محتمل راه داریم.

سنجاق‌هایی مثل آنچه که در کایره و پونتو سودو کشف شده‌اند، احتمالا اشیایی تدفینی بوده‌اند. یعنی در زندگی روزمره کاربرد نداشته و برای آراستن جسد هنگام خاکسپاری به کار گرفته می‌شده‌اند. دلیل‌اش آن است که سوزن این سنجاقها به پایین و بخش کوچکتر زیرین متصل می‌شده و بعید است در این حالت به صورت عمودی روی سر یا لباس بایستد. در مقابل در حالت افقی و روی بدنی خوابیده می‌شود آن را استوار ساخت. حدس پذیرفتنی‌ای که در این مورد زده‌اند آن است که این سنجاق برای محکم کردن کفن روی سر

به کار گرفته می‌شده، به شکلی که بخش کوچکتر زیرین روی لب قرار گرفته و بخش پهن بالایی روی پیشانی را بپوشاند.[۱۵۵]

اگر این سنجاقها چنین کارکردی داشته و ویژه‌ی آراستن جسد هنگام خاکسپاری بوده باشند، معمای شکل‌شان هم گشوده می‌شود. سنجاقهای مشابه لرستان که سیصد چهارصد سال از نمونه‌های اتروسکی قدیمی‌تر هستند و احتمالا سرمشق آغازین آنها بوده‌اند، تنها یک سوزن بسیار بلند در زیر دارند و چندان سبک و استوار هستند که در زمان زندگی سر زنان را می‌آراسته‌اند. سنجاقهای اتروسکی به ویژه در بخش زیرین قسمت حجیم و سنگینی دارند که با دو نوار مخطط از صفحه‌ی پهن بالایی جدا می‌شود. اگر اینها برای همراهی مردگان ساخته شده باشند، آن نوارهای دارای خطوط موجی نشانگر رودی هستند که جهان زندگان و مردگان (یا حتا شاید در تعبیری اوستایی، مینو و گیتی) را از هم جدا می‌کرده است. در این حالت صفحه‌ی پهن بالایی نشانگر جهان زندگان یا گیتی است و جالب است که نیروی مقدس اصلی در آن با نماد شیر و چلیپا نشان داده شده که علامت مهر است. بخش زیرین اما کاملا نمادین است و شکلی فشرده و حجیم دارد و این احتمالا دنیای مردگان یا سرای باقی است.

بقیه‌ی جواهرات گنجینه‌ی رگولینی- گالاسی نیز چارچوب زیبایی‌شناسانه و سبک هنری یکدست و یکپارچه‌ای را نشان می‌دهند که کاملا با آثار همزمان و قدیمی‌ترِ ایران غربی همسان است. در میان این آثار به ویژه سینه‌پوشی نقش‌دار و زرین ممتاز است که بر سینه‌ی بانوی اتروسکی قرار داشته و نقش و نگارش دقیقا همان است که از پانصد سال پیش در هنر جواهرسازی منطقه‌ی املش و مارلیک و ایلام می‌بینیم.

---

[155] https://regolinigalassi.wordpress.com/2011/07/12/a-strange-fibula/

گردنبند و گوشواره‌های زرین در گنجینه‌ی رگولینی- گالاسی، ٦٤٠ پ.م

جزئیات گوشواره‌ها و سنجاق‌هایشان، کایره، ٦٤٠ پ.م

گوشواره‌های ملکه پو-آبی، آرامگاه سلطنتی اور، سومر، ۲۵۰۰ پ.م

سینه‌پوش زرین بانوی اتروسک در گنجینه‌ی رگولینی- گالاسی، ٦٤٠ پ.م

بالا: زیورهای زرین گنجینه‌ی رگولینی-گالاسی، ٦٤٠ پ.م

روبرو: پلاک مفرغی تورنگ تپه، شمال شرقی ایران، ۱۲۰۰ پ.م

پایین: جام مارلیک، قرن دهم پ.م

با توجه به این داده‌ها آشکار می‌شود که اتروسکها به ویژه زیورهای زرین و جواهرنشان کاملا دنباله‌روی هنر درباری هخامنشی یا سبکهای محلی سکایی هستند. اما در برخی موارد از هنر مصری هم تقلید می‌کنند، که نمونه‌اش را در نقش انگشتری می‌بینیم که در اواخر قرن ششم پ.م و اوایل قرن پنجم یعنی در عصر داریوش بزرگ ساخته شده است. اصولا انگشتری که مطلبی بر نگین‌اش نوشته شده باشد، پدیداری ایرانی است و هنری است که موازی با لول‌ها و قدری دیرتر از آنها در سراسر ایران زمین تحول یافته و تا پایان عصر مشروطه همچنان زنده و پویا بوده است. مصریان انگشتر را می‌شناخته‌اند اما رمزگذاری هویت فردی با عناصری نوشتاری که بر جواهراتی مثل لول یا انگشتر حک شده باشد، برایشان ناشناخته بوده است. این انگشتر از این نظر جای توجه دارد که رسانه‌ای ایرانی –انگشتر– را با وامگیری‌ای از فرم‌های هیروگلیف نشان می‌دهد. هرچند آنچه که بر انگشتر حک شده به خط هیروگلیف بی‌معناست و تنها اثرپذیری از ریخت این خط تصویری را نشان می‌دهد.

گوشواره (راست) و آرایه‌ی اتروسکی (چپ)، طلا با سنگهای قیمتی، نیمه‌ی اول قرن پنجم پ.م

دستبند زرین از عصر ایلامی میانه، آکروپلیس شوش، حدود ۱۴۰۰ پ.م

انگشتر مُهردار با لول، بابل، ۱۵۰۰ پ.م

زیورآلات اتروسکی از حدود سال ۵۰۰ پ.م

شاخه‌ای نزدیک به این زیورآلات، آیینه است که در قلمرو اروپایی پیشینه‌ای نداشته و ابداعی ایرانی است که در زمان شکوفایی فرهنگ اتروسکی هم در تمدن ایرانی و هم در تمدن مصری –که به لحاظ سیاسی با ایران یکپارچه شده بود– رواج داشته است. آیینه‌های مفرغی اتروسکی فاقد دلالتهای دینی و نمادین نمونه‌های مصری هستند و درست همانند نمونه‌های ایرانی ساخته می‌شده‌اند. ساخت آیینه در اتروریا البته دیرآیندتر از زیورآلات است، اما نمونه‌هایی ممتاز را در بر می‌گیرد. این آثار طبق معمول اغلب در چارچوبی یونانی–رومی تفسیر شده‌اند، و این نادرست می‌نماید. چون اتروسک‌ها قومیتی مستقل و متمایز بوده‌اند و از یونانیان و رومیان دوران خویش متمدن‌تر و نویساتر هم بوده‌اند. این را هم می‌شود نشان داد که مسیر وامگیری در حوزه‌ی اساطیر و آیین‌ها از فنیقی–اتروسک‌ها به سمت یونانی–رومی‌ها بوده، و نه برعکس. به همین خاطر تفسیر نقش پشت یک آیینه‌ی مفرغی اتروسکی که پهلوانی زن‌دزد را نشان می‌دهد، می‌تواند محل مناقشه باشد. این نقش را در همه‌ی منابع به هراکلس مربوط دانسته‌اند که دارد زنی به اسم میاکوس[۱۵۶] را می‌رباید تا به او تجاوز کند.

مضمون ایزدی نرینه که زنی یا کودکی را برای تجاوز جنسی می‌دزدد، در روایتهای یونانی و رومی بسیار فراوان دیده می‌شود، و این وجه تمایزی اصلی است که میان این داستانها و روایتهای ایرانی و اروپایی به چشم می‌خورد. با این حال بسیار بعید است این آیینه هراکلس و میاکوس را نشان دهد. نخست بدان دلیل که آیینه در ابتدای قرن پنجم پ.م و در اواخر دوران سلطنت داریوش و عصر خشایارشا در اتروریا ساخته شده، و در این دوران (و همچنین بعدتر هم) وامگیری چندانی از فرهنگ یونانی در میان اتروسک‌ها نمی‌بینیم.

---

156 Miacuch

دوم آن که اصولا در اسناد باستانی هیچ روایتی نداریم که به دزدیده شدن زنی به دست هراکلس گواهی دهد. به عبارت دیگر این داستان بر اساس این آیینه سر هم شده و مرجع مستند و درستی ندارد. دلیل این که پهلوان این نقش را هراکلس دانسته‌اند، آن است که گرزی در دست دارد و پوست شیری را همچون شنلی بر دوش کشیده است. اما این عناصر در بسیاری از پهلوانان و خدایان باستانی دیده می‌شوند و مثلا ببر بیان رستم هم پوستی از این جنس است و گرز هم سلاح مشترک همه‌ی ایزدان و پهلوانان جنگاور هند و اروپایی است. جدای آن که زنِ این نگاره میاکوس نیست (چون اصولا میاکوسی در اسناد وجود ندارد)، مرد هم احتمالا هراکلس نیست چون عناصر اصلی‌اش که داشتن ریش و غول‌پیکر بودن باشد، در اینجا دیده نمی‌شود. علاوه بر این چنین می‌نماید که این دو در حال کشتی گرفتن باشند، و قضیه به زن‌دزدی ارتباطی پیدا نکند. چون دقیقا به رسم ایرانیان کمربند همدیگر (کُشتی) را گرفته‌اند، و زن حالتی مدافع و جنگی دارد نه خوار و منفعل. در گوشه‌ی تصویر هم تیرکشی دیده می‌شود که احتمالا سلاح زن بوده است، در مقابل گرز که سلاح مرز است. زن تیر و کمانش را کنار نهاده و مرد گرزش را در وضعیتی غیرتهاجمی در دست گرفته، و اینها به ترتیب سلاحهای زنانه و مردانه هم قلمداد می‌شده‌اند. این مضمون یعنی کشتی گرفتن زن و مرد با پرهیز از استفاده از سلاحهای مرگبار ویژه‌شان، در اصل دلالتی جنسی دارد و مشابهش را در هنر هرزه‌نگارانه‌ی میانرودان و کنعان پیشتر هم داشته‌ایم. این را هم باید در نظر داشت که شیئ مورد نظرمان آیینه‌ایست که برای زنان کارکرد داشته است. بنابراین اینجا احتمالا شکلی نمادین شده از کشمکش عاشقانه‌ی زن و مردی را می‌بینیم که به چیرگی مرد به زن دلالت می‌کند و با توجه به وضعیت گرز احتمالا دلالتی جنسی هم دارد. به احتمال زیاد در پشت این تصویر داستانی هم وجود داشته و پهلوانانی زن و مرد هم با آن شناسایی می‌شده‌اند. اما اینها به احتمال زیاد تباری اتروسکی داشته و با همین احتمال ارتباطی با هراکلس و میاکوس ندارند.

آیینه‌ی مفرغی، میانه‌ی قرن چهارم پ.م

پشت آیینه‌ی مفرغی با نقش پهلوان زن‌دزد،

۴۷۵–۵۰۰ پ.م

آیینه‌ی مفرغی اتروسکی، ۵۰۰ پ.م

گسست مهم دیگری که تحول هنر اتروسکی زیر تاثیر فرهنگ ایرانی را نشان می‌دهد، به هنرمندانه شدنِ ساخت سلاح‌ها باز می‌گردد. اتروسک‌ها همزمان با به قدرت رسیدن کوروش بزرگ و در اواخر قرن ششم پ.م ناگهان جهشی در فناوری ساخت سلاح نمایان ساختند و به تولید زره‌ها و کلاهخودهای زیبایی روی آوردند که تا پیش از آن در میان‌شان هیچ پیشینه‌ای نداشت. برخی از این آثار وامگیری دقیق و مو به موی هنر هخامنشی محسوب می‌شوند. مثلا گردونه‌ای مفرغی که در زمان زمامداری کوروش بزرگ یا کمبوجیه (۵۵۰–۵۲۵ پ.م) ساخته شده، با نقشهای شیردالهای هخامنشی آراسته شده و از نظر شکل و فناوری دقیقا همان است که در ارتشهای ایرانی رواج داشته و چند سال بعدتر نمونه‌اش را بر لول مشهور داریوش می‌بینیم. به همین ترتیب زره زیبای مفرغینی که با مهارت ساخته شده و به دوران زمامداری کوروش بزرگ (میانه‌ی قرن ششم پ.م) مربوط می‌شود، همتایی در آثار قدیمی‌تر اتروسکی ندارد و در مقابل مشابهی را در هنر همان دوره‌ی ایران مرکزی فراوان می‌بینیم.

گردونه‌ی مفرغی اتروسکی، ۵۵۰–۵۲۵ پ.م

زره مفرغی، میانه‌ی قرن ششم پ.م

تندیس جنگاور اتروسکی از مفرغ، قرن پنجم پ.م

حمل کنندگان جسد، پیکرک مفرغی، اواخر قرن چهارم پ.م

کلاهخود، اورارتو، قرن نهم پ.م

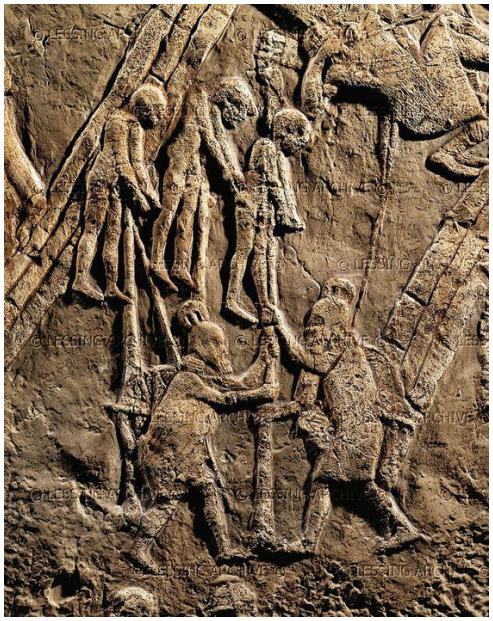
کلاهخود اتروسکی، قرن پنجم پ.م

زره و کلاهخود اتروسکی، قرن چهارم پ.م

در میان این ساز و برگ جنگی نمونه‌های خلاقانه‌ی جالبی هم داریم که نشانه‌ی سبک محلی اتروسک‌هاست و به هنر محلی‌شان مربوط می‌شود. مشابه این سبکهای محلی را در میان یونانیان و تراکی-کیمری‌ها و سکاها هم می‌بینیم. به همین خاطر جمع بستن همه زیر عنوان هنر یونانی –که در کتابهای تاریخ هنر رواج دارد- به کلی نادرست است. چون یونانیانِ مورد نظر نویسندگان این کتابها اهالی آتن و اسپارت بوده‌اند و در بین این مجموعه از اقوام فقیرترین و حاشیه‌نشین‌ترین‌ها به حساب می‌آمدند. هنر یونانی اصلی این دوران در اصل هنر ایونی است که توسط مردم یونانی زبان و وابسته به قومیت یونانی تولید می‌شده، اما گرانیگاه فرهنگی‌اش در غرب آناتولی و شمال بالکان قرار داشته، و نه جنوب شبه جزیره و یونان امروزین.

برخی از شباهتها در این میان به وامگیری‌های محلی از سرمشقهایی مشترک مربوط می‌شود. مشهورتر از همه این که ساخت کلاهخودهای تیغه‌دار که اغلب نماد هنر یونانی پنداشته شده، در اصل تقلیدی از کلاهخودهای آشوری بوده که از چهار قرن پیش رواجی کامل داشته، و در میان هریک از این اقوام به شکلی وامگیری شده است. این کلاهخود در نگاره‌های رسمی و درباری آشوری‌ها در کنار کلاهخود گنبدی شکل نوک تیز قرار می‌گرفته و این دو نماد ارتشیان آشوری بوده‌اند. ایزدی نیرومند اما خطرناک مثل پازوزو هم که اغلب در طلسم‌ها از او طلب یاری می‌کرده‌اند معمولا مشتقی از چنین کلاهخودی را بر سر می‌گذاشته است.

کلاهخود اتروسکی، حدود ۵۰۰ پ.م



کلاهخود تیغه‌دار در مقام نماد سربازان آشوری: راست) نگاره‌ی کاخ آشورنصیرپال دوم، اوایل قرن نهم پ.م؛ چپ) نگاره‌ی سرباز پیروزمند آشوری و اسیران بر دیوار کاخ آشور بانیپال، حدود ٦٧٠ پ.م

پازوزو با کلاهخود تیغه‌دار، قرن هشتم پ.م

کتابنامه

کنت، رولاند،گ. فارسی باستان، ترجمه‌ی سعید عریان، انتشارات سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۸٤.

Allchin, Bridget and Allchin, Raymond, The rise of civilization in India and Pakistan, Cambridge University Press, 1988.

Allchin, Raymond and Allchin, Bridget, The Rise of Civilization in India. Cambridge University Press, 1982.

Amiet Pierre, "Rhytons iraniens du musée du Louvre", in La Revue du Louvre, n 2, 1983.

Angel, John L. and Mellink, Machteld Johanna, Troy and the Trojan War: A Symposium Held at Bryn Mawr College, Bryn Mawr Commentaries (October 1984), 1986.

Arrian, The Anabasis of Alexander, trans. By Charles Dexter Cleveland, Biddle, 1861.

Barnett, R.; Yamaguchi, N.; Shapiro, B.; Ho, S. Y.; Barnes, I.; Sabin, R.; Werdelin, L.; Cuisin, J.; Larson, G., "Revealing the maternal demographic history of Panthera leo using ancient DNA and a spatially explicit genealogical analysis". BMC Evolutionary Biology. 14 (1), 2014: 70.

Bartosiewicz, L., "A Lion's share of attention: Archaeozoology and the historical record". Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 60 (1), 2009: 759–773.

Bhatti, Muhammad Ilyas, Taxila an ancient metropolis of Gandhara, Umar Zirgham Publishing, 2006.

Boardman, J., *The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures*, New York, 2001.

Briguet, Marie-Françoise, Le Sarcophage des époux de Cerveteri du musée du Louvre, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

Caesar, Julius, De bello gallico: The Gallic Wars (Latin and English), Tr. by W. A. McDevitte and W. S. Bohn, Harper and Brothers. 1869.

Cambitoglou, Alexandre and Trendall, Arthur Dale, The Red-figured Vases of Apulia, II, Late Apulian, Oxford, 1982.

Cardona, George, Pāṇini: A Survey of Research, Motilal Banarsidass, 1997.

Cheshire, Keyne, Alexander the Great, Cambridge University Press, 2009.

Coningham, R.A.E. and Batt, C., "Dating the Sequence", In: R.A.E. Coningham and I. Ali (eds.), Charsadda: The British-Pakistani Excavations at the Bala Hisar, Society for South Asian Studies, Monograph No. 5, BAR International Series 1709, Archaeopress, Oxford, 2007.

Curtis, J., Ancient Persia, The British Museum, London, 2000.

Deussen, Paul, Sixty Upaniṣads of the Veda. Motilal Banarsidass, 1980.

Engen, Darel. "The Economy of Ancient Greece", EH.Net Encyclopedia, 2004.

Erdosy, George, The Indo-Aryans of Ancient South Asia: Language, Material Culture and Ethnicity, Walter de Gruyter, 2012.

Gershevitch, Ilya, The Cambridge history of Iran: The Median and Achaemenian periods, Cambridge University Press, 1985.

Haarmann, Harald, Early Civilization and Literacy in Europe: An Inquiry into Cultural Continuity in the Mediterranean World, Walter de Gruyter, 1996.

Habib, Irfan and Jha, Vivekanand, Mauryan India: A People's History of India, Aligarh Historians Society, Tulika Books, 2004.

Harrison, Thomas, The Great Empires of the Ancient World, Getty Publications, 2009.

Heckel, Waldemar, The Wars of Alexander the Great, 336-323 B.C., Taylor and Francis, 2002.

Hoffmann, H., "Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual," in *Greek vases in the Paul Getty Museum* 4, Occasional Papers on Antiquity 5, 1989: 131-166.

Jäger, U., "Rhyta im präislamischen Zentralasien (4.-8.Jh.n.Chr), Form und Verwendung. Einfache Trinkgefäße oder Libationsgefäße in Synkretistischen Religionssystemen?", in: Iranica Antiqua XLI, 2006: 187-220.

Juras, Anna, "Diverse origin of mitochondrial lineages in Iron Age Black Sea Scythians", Nature Communications, 7, 2017: 43950.

Kawami, T. S., *Ancient Iranian Ceramics from the Arthur Sackler Collections*, New York, 1992.

Keyser, Christine; Bouakaze, Caroline; Crubézy, Eric; Nikolaev, Valery G.; Montagnon, Daniel; Reis, Tatiana; Ludes, Bertrand, "Ancient DNA provides new insights into the history of south Siberian Kurgan people", Human Genetics, 126 (3), 2009: 395–410.

Kleiner, Fred, Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective, Cengage Learning, 2009.

Koehl, R. B., *Aegean Bronze Age Rhyta*, Philadelphia, 2006.

Kosambi, Damodar Dharmanand, An Introduction to the Study of Indian History, Bombay. Popular Prakashan, 1975.

Manassero, N., *Recipienti da libagione con terminale zoomorfo in Oriente, dall'Età del ferro all'epocha sasanide*, Dissertation, University of Turino, Italy, 2007.

Marciszak, A.; and Stefaniak, K., "Two forms of cave lion: Middle Pleistocene Panthera spelaea fossilis Reichenau, 1906 and Upper Pleistocene Panthera spelaea spelaea Goldfuss, 1810 from the Bisnik Cave, Poland". Neues Jahrbuch für Geologie und Paläontologie – Abhandlungen, 258 (3), 2010: 339–351.

Marincola, John, Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras, Edinburgh University Press, 2012.

Masson, M. E. and Pugachenkova, G.A., "Parfianskie ritony Nisy," in: *Trudy-Uzhno-Turkmenistanskoi Arkheologicheskoi Kompleksnoi Ekspiditsii V*., Ashkhabad, 1959.

Menninger, Karl, Number Words and Number Symbols: A Cultural History of Numbers, Courier Corporation, 2013.

Nonnos, Dionysiaca: Bilingual Greek-English edition, Tr. by W. H. D. Rouse, Loeb Classical Library, Cambridge, 1940.

Olivelle, Patrick, Dharmasutras, Oxford University Press, 1999.

Olivelle, Patrick, The Samnyasa Upanisads. Oxford University Press, 1992.

Petrie, Cameron, "Taxila", InL D. K. Chakrabarti and M. Lal (eds.), History of Ancient India III: The Texts, and Political History and Administration till c. 200 BC, Vivekananda International Foundation, Aryan Books International, Delhi, 2013.

Raychaudhuri, Hem Chandra, Political history of ancient India, from the accession of Parikshit to the extinction of the Gupta dynasty, 1923.

Samad, Rafi U., The Grandeur of Gandhara: The Ancient Buddhist Civilization of the Swat, Peshawar, Kabul and Indus Valleys. Algora Publishing, 2011.

Samashev, Zainullah and Francfort, Henri-Paul, Scythian Steeds, Archeology Archive, Volume 55 Number 3, May/June 2002.

Samashev, Zainullah, Bazarbaeva, G. A., Zhumabejova, G. S., and Francfort, Henry-Paul, Le Kourgane de Berel dans d'Altai Kazakhstanias, Arts Antiques, 55, 2000.

Scharfe, Hartmut, Education in ancient India. Leiden, Brill, 2002.

Schmitz, P. "The Phoenician Text from the Etruscan Sanctuary at Pyrgi," Journal of the American Oriental Society, 15, 1995: 559-575.

Sommer, R. S. and Benecke, N., "Late Pleistocene and Holocene development of the felid fauna (Felidae) of Europe: A review". Journal of Zoology. 269 (1), 2006: 7–19.

Staal, Frits, Ritual and Mantras: Rules Without Meaning, Motilal Banarsidass, 1996.

Stuart, A. J. and Lister, A. M., "Extinction chronology of the cave lion Panthera spelaea", Quaternary Science Reviews, 30 (17), 2011: 2329–2340.

Temporini, Hildegard, Vogt, Joseph, and Haase, Wolfgang, Aufsteig und Niedergang der Römischen Welt, vol. 2, part 25, 1972.

Treiner, U. and Krtycev, T., "The Manufacturing Technique of the Rhytons from Old Nisa," *Parthica 2,* 2000: 55-67.

Ventris, Michael and Chadwick, John, Documents in Mycenaean Greek, Cambridge University Press, 1973.

Wieland, Anja, Skythisches Gold in griechischem Stil, Bonn, "Trinkhörner und Rhyta", 2013: 25–49.

Wilkinson, Charles K., "Assyrian and Persian Art." Metropolitan Museum of Art Bulletin 13 (7), 1955.

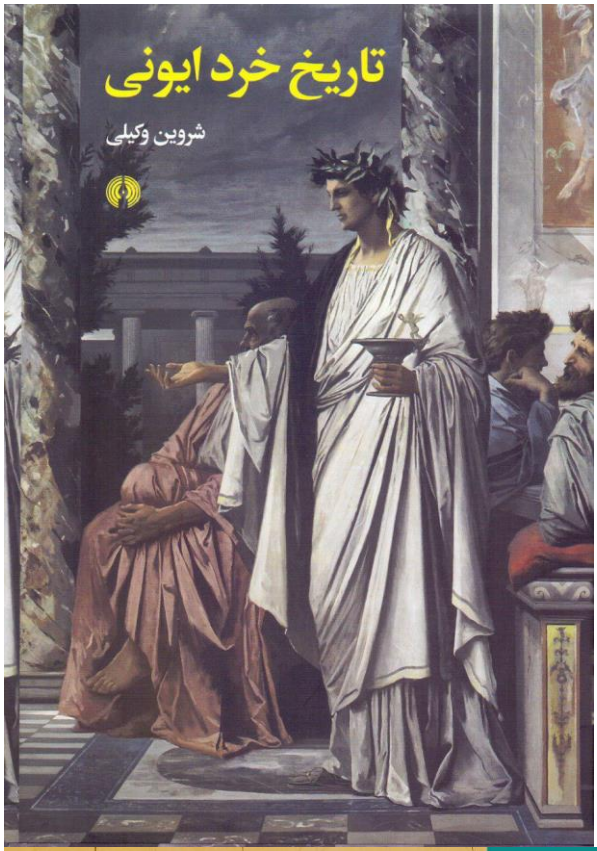
Wissowa, G., Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Suppl. 6, Stuttgart, 1935.

Witzel, Michael, "Autochthonous Aryans? The Evidence from Old Indian and Iranian Texts", Electronic Journal of Vedic Studies, 7 (3), 2001.

Won-yong, Kim, “Ancient Korea and the Silk Road,” in: Misul Charyo (National Museum of Arts Seoul), Seoul, Korea, 34, 1984: 1-26.

کتابهایی دیگر به قلم شروین وکیلی

مجموعه‌ی تاریخ خرد ایرانی

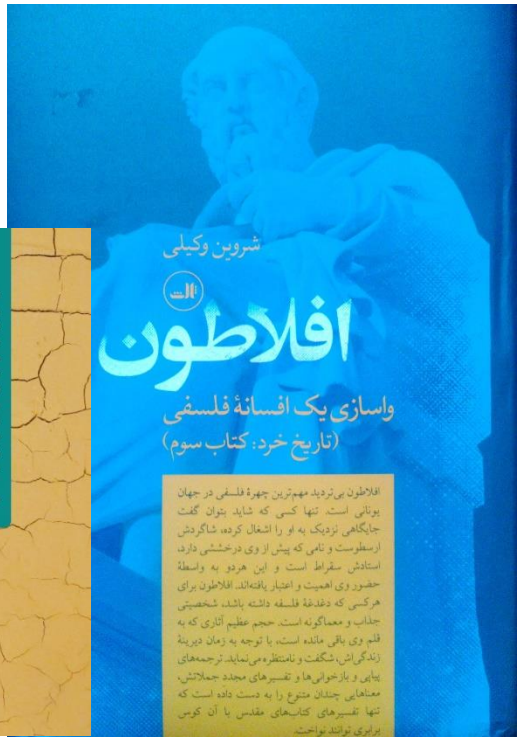


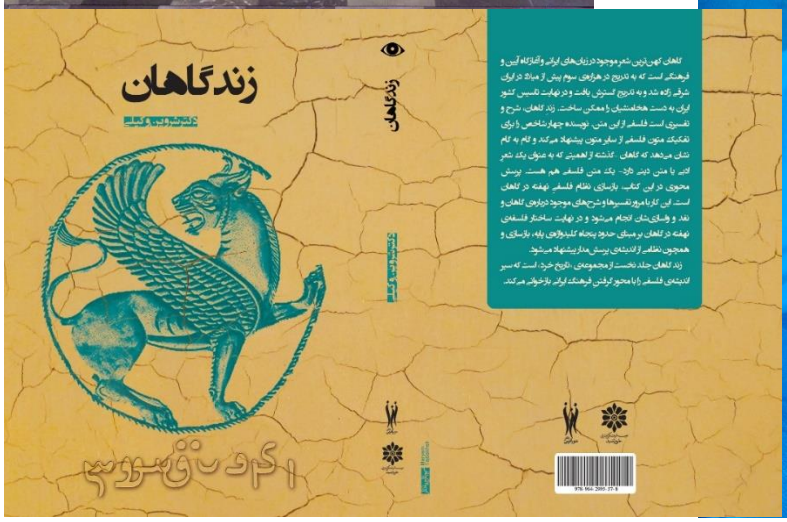
کتاب نخست: زند گاهان، شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب دوم: تاریخ خرد ایونی، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۵

کتاب سوم: واسازی افسانه‌ی افلاطون، ثالث، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: خرد بودایی، خورشید، ۱۳۹۵





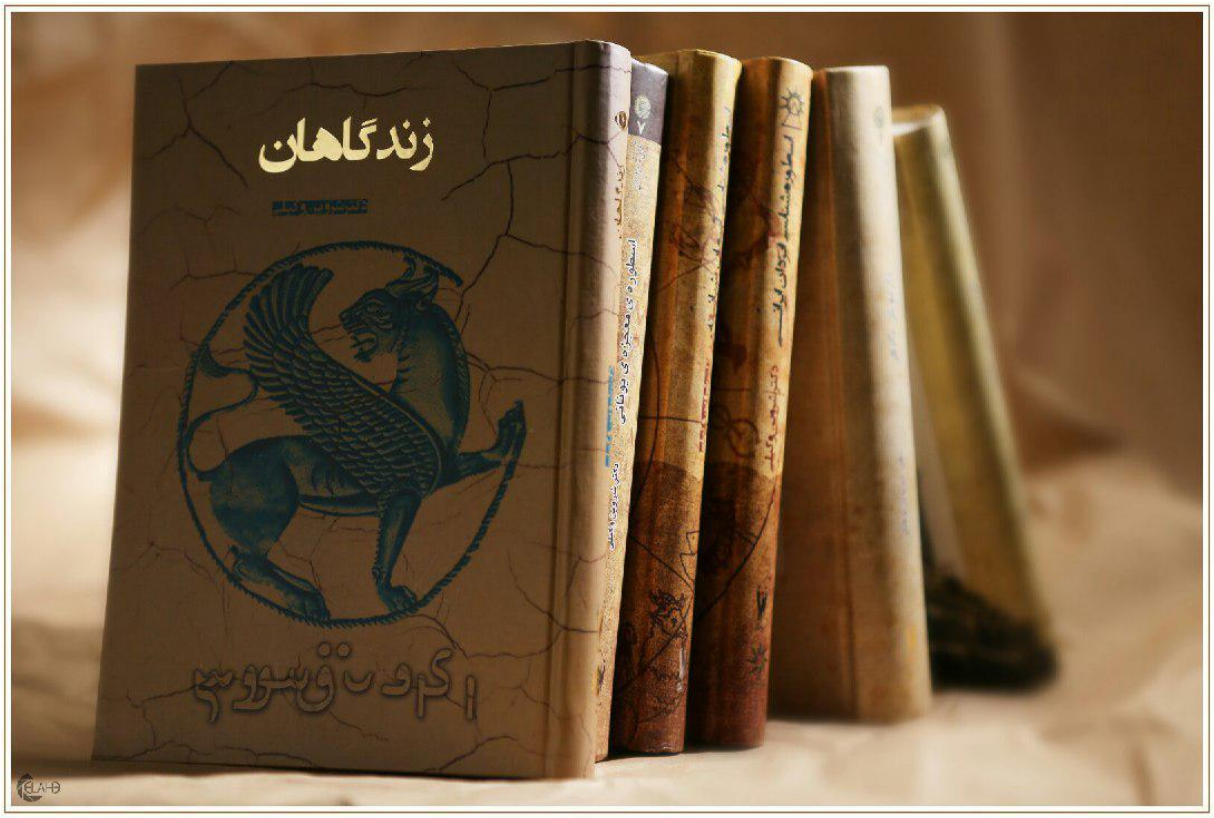
مجموعه‌ی فلسفه

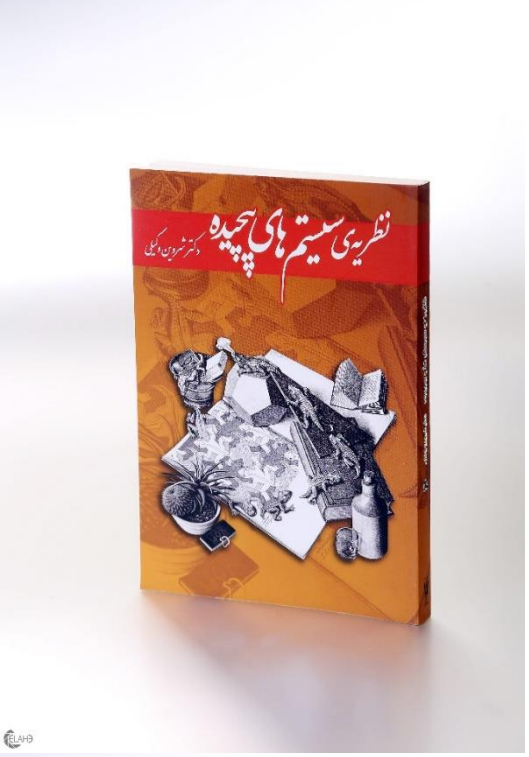
کتاب نخست: آناتومی شناخت، خورشید، ۱۳۷۸

کتاب دوم: درباره‌ی آفرینش پدیدارها، خورشید، ۱۳۸۰

کتاب سوم: کشتنِ مرگ‌ارزان، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای جنگل، خورشید، ۱۳۹۸

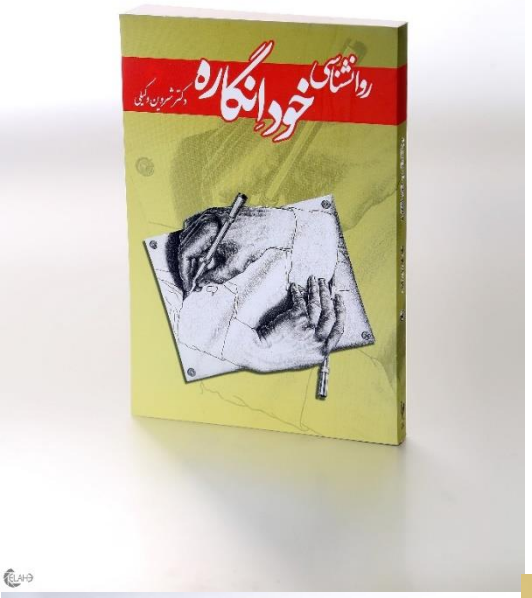




مجموعه‌ی دیدگاه زروان

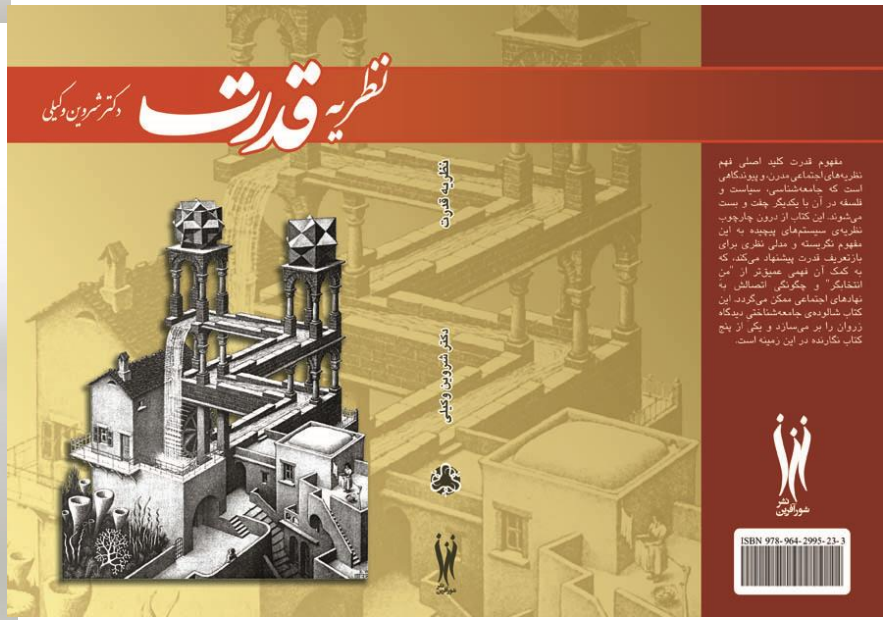
کتاب نخست: نظریه‌ی سیستمهای پیچیده، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب دوم: روانشناسی خودانگاره، شورآفرین، ۱۳۸۹



کتاب سوم: نظریه‌ی قدرت، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب چهارم: نظریه‌ی منش‌ها، شورآفرین، ۱۳۸۹

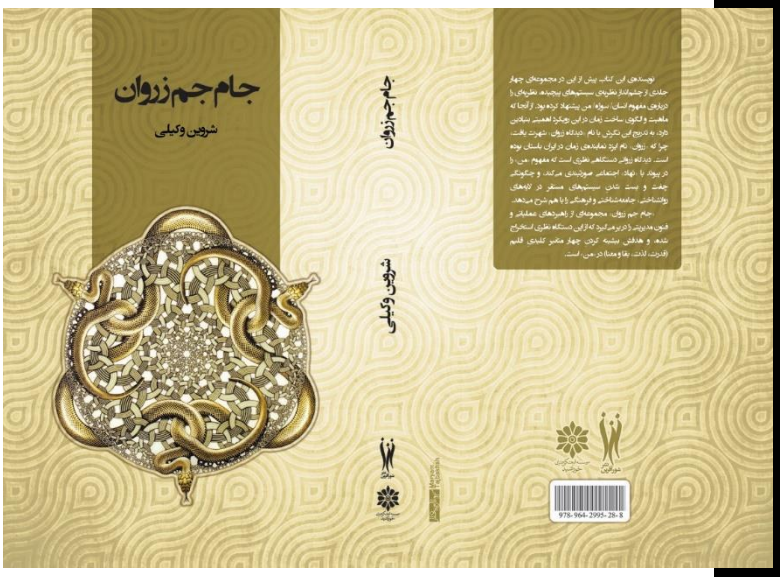


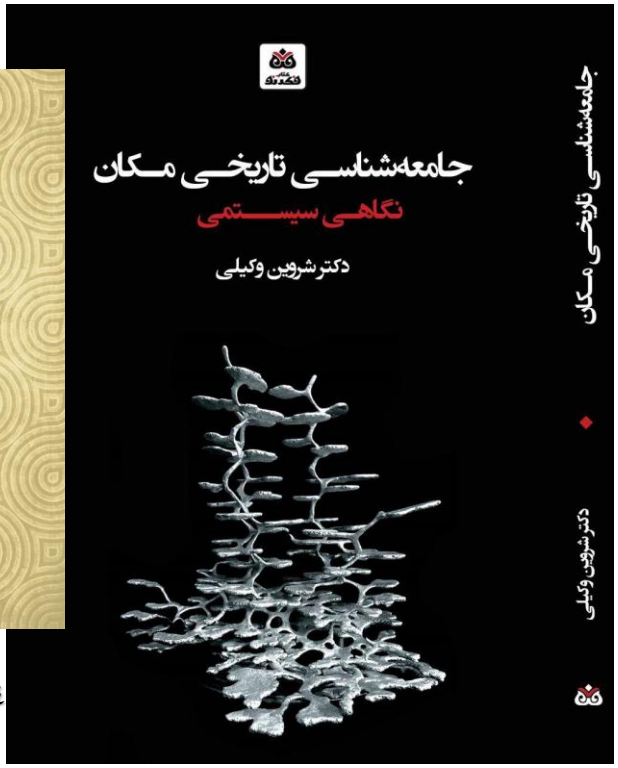
کتاب پنجم: درباره‌ی زمان؛ زروان کرانمند، شورآفرین، ۱۳۹۱

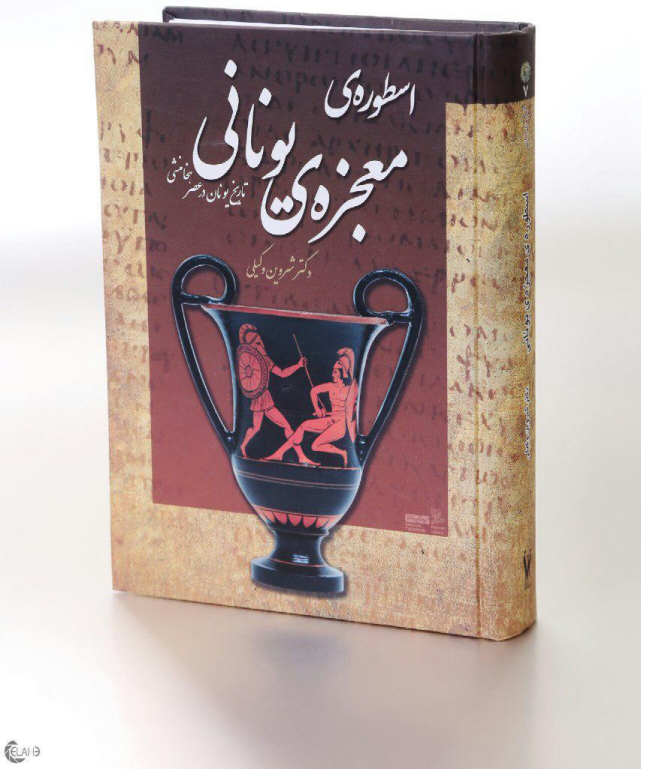
کتاب ششم: زبان، زمان، زنان، شورآفرین، ۱۳۹۱

کتاب هفتم: جام جم زروان، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب هشتم: جامعه‌شناسی تاریخ مکان، نشر فکر نو، ۱۳۹۷







مجموعه‌ی تاریخ تمدن ایرانی

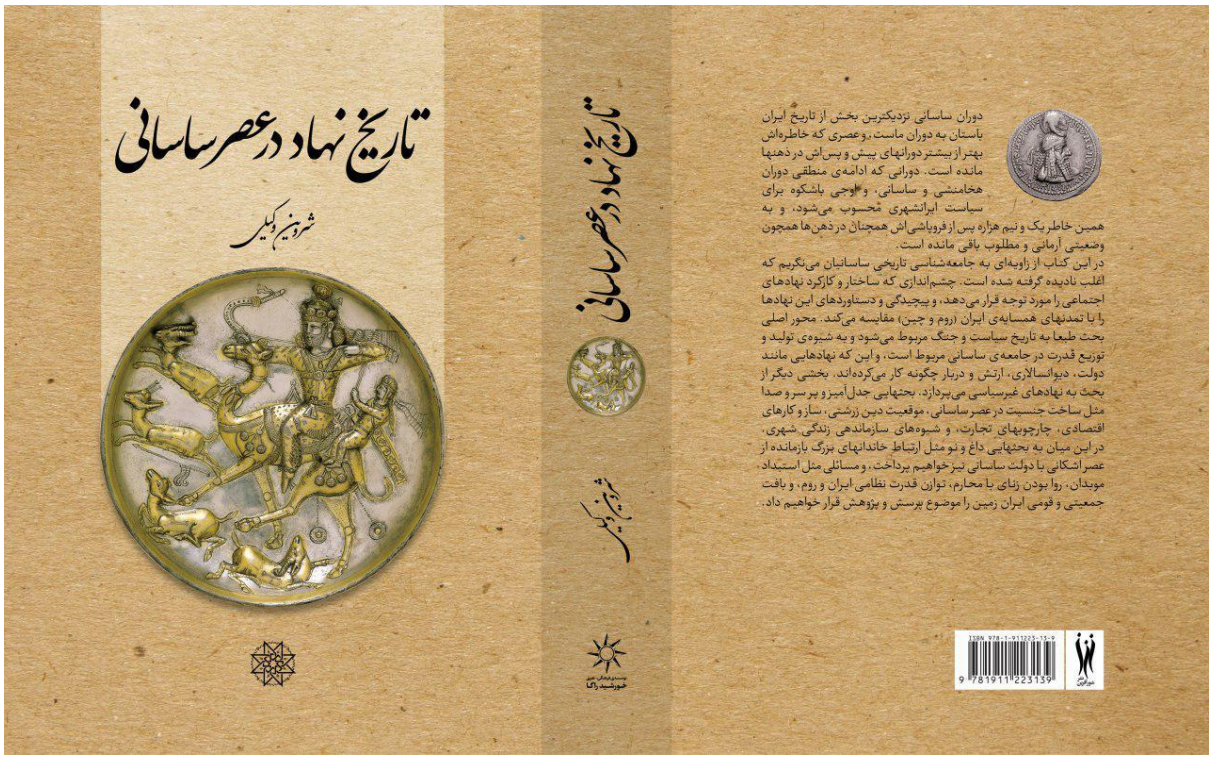
کتاب نخست: کوروش رهایی‌بخش، شورآفرین، ۱۳۸۹-۱۳۹۱

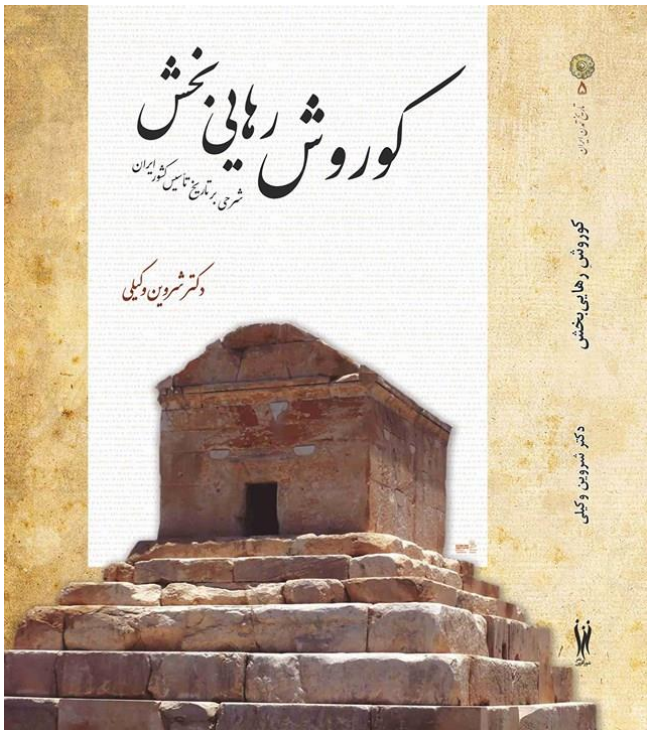
کتاب دوم: اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی، شورآفرین، ۱۳۸۹

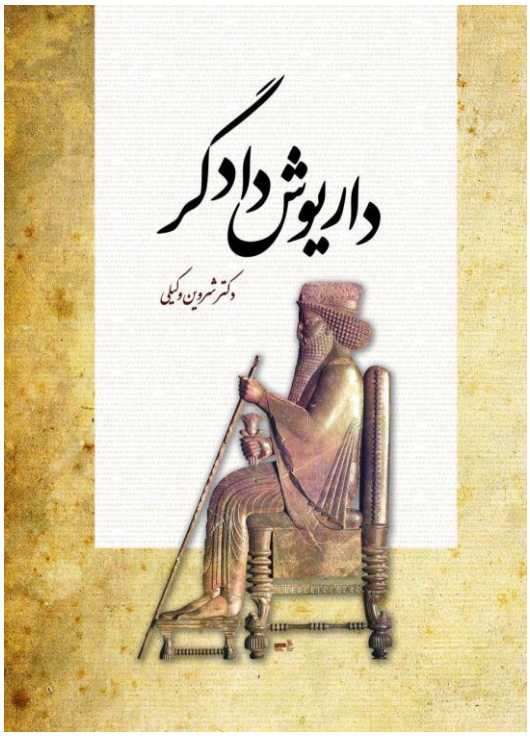
کتاب سوم: داریوش دادگر، شورآفرین، ۱۳۹۰

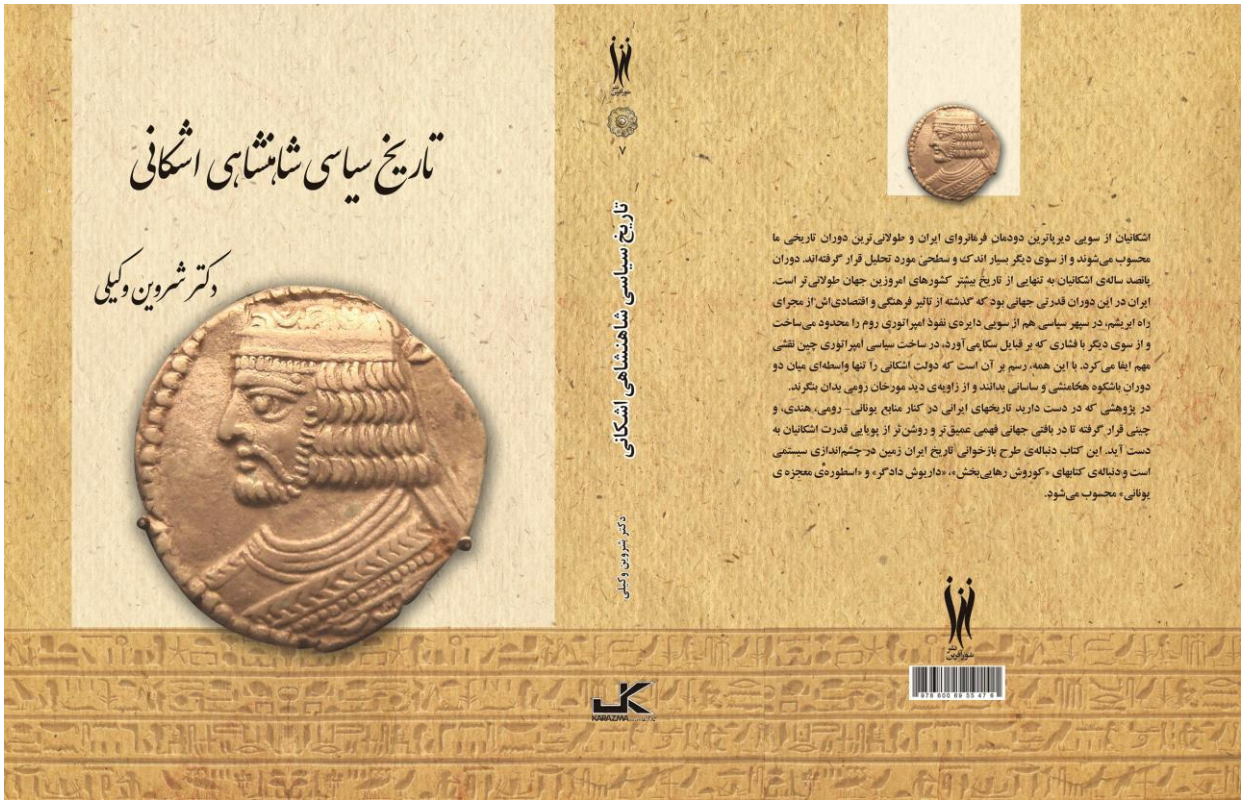
کتاب چهارم: تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب پنجم: تاریخ نهاد در عصر ساسانی، شورآفرین، ۱۳۹۸




کوروش رهایی‌بخش
شرحی بر تاریخ تاسیس کشور ایران
دکتر شروین وکیلی


داریوش دادگر
دکتر شروین وکیلی


تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
اشکانیان از سویی دیرپاترین دودمان فرمانروای ایران و طولانی‌ترین دوران تاریخی ما محسوب می‌شوند و از سوی دیگر بسیار اندک و سطحی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. دوران پانصد ساله‌ی اشکانیان به تنهایی از تاریخ بیشتر کشورهای امروزین جهان طولانی‌تر است. ایران در این دوران قدرتی جهانی بود که گذشته از تاثیر فرهنگی و اقتصادی‌اش از مجرای راه ابریشم، در سپهر سیاسی هم از سویی دایره‌ی نفوذ امپراتوری روم را محدود می‌ساخت و از سوی دیگر با فشاری که بر قبایل سکاییی آورد، در ساخت سیاسی امپراتوری چین نقشی مهم ایفا می‌کرد. با این همه، رسم بر آن است که دولت اشکانی را تنها واسطه‌ای میان دو دوران باشکوه هخامنشی و ساسانی بدانند و از زاویه‌ی دید مورخان رومی بدان بنگرند.
در پژوهشی که در دست دارید تاریخهای ایرانی در کنار منابع یونانی- رومی، هندی، و چینی قرار گرفته تا در بافتی جهانی فهمی عمیق‌تر و روشن‌تر از پویایی قدرت اشکانیان به دست آید. این کتاب دنباله‌ی طرح بازخوانی تاریخ ایران زمین در چشم‌اندازی سیستمی است و دنباله‌ی کتابهای «کوروش رهایی‌بخش»، «داریوش دادگر» و «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» محسوب می‌شود.
KARAZMA

مجموعه‌ی تاریخ

کتاب نخست: سرخ، سپید، سبز: شرحی بر رمانتیسم ایرانی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: گاندی، نشر شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب سوم: تاریخ نژادهای ایرانی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

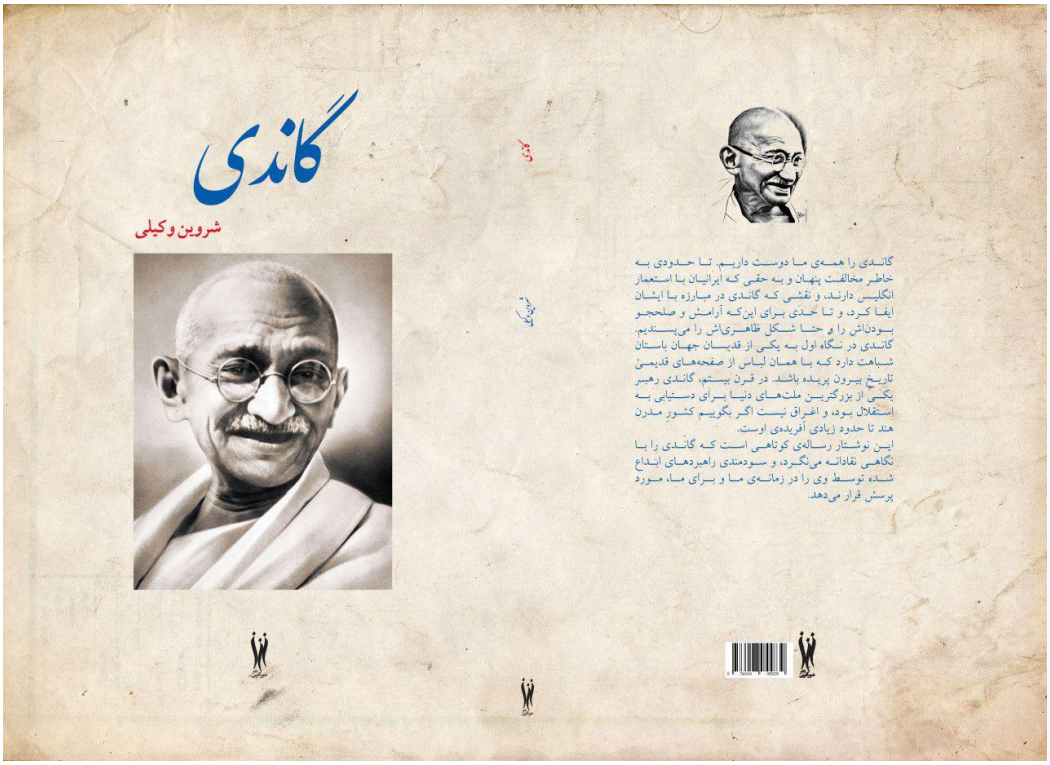
کتاب چهارم: تاریخ اقوام ایرانی در عصر پیشااسلامی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب پنجم: تاریخ اقوام ایرانی در دوران معاصر، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب ششم: تاریخ همزمانی؛ عصر مظفری، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هفتم: رام: روزشمار معنادار ایرانی (٤ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هشتم: ایران؛ تمدن راهها، خورشید، ۱۳۹۸

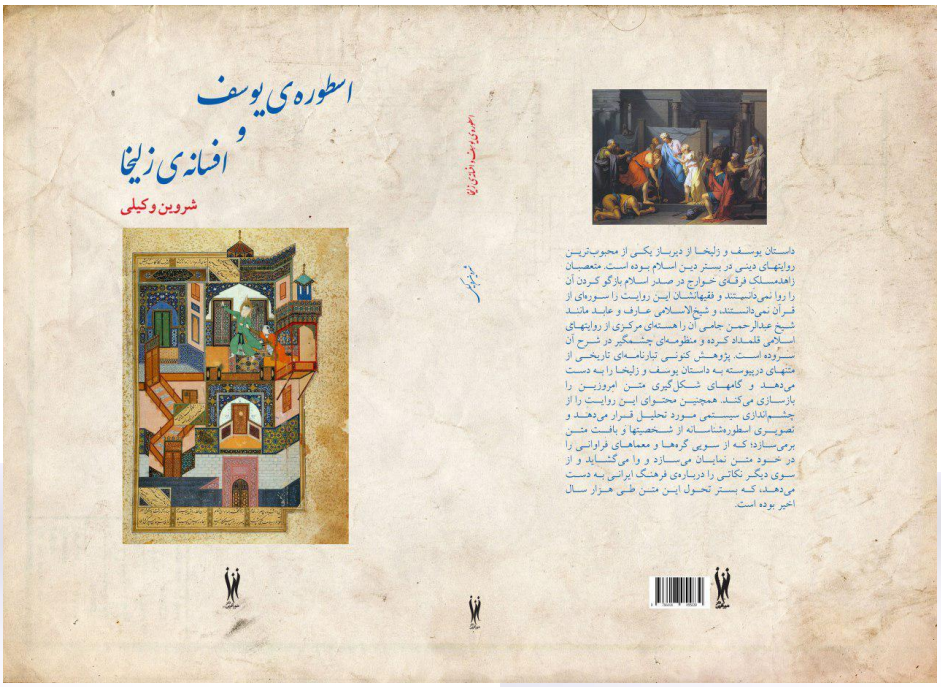


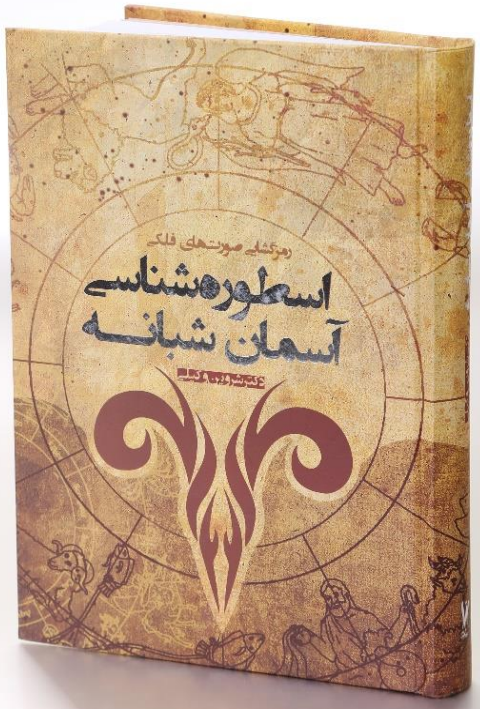
مجموعه‌ی اسطوره‌شناسی ایرانی

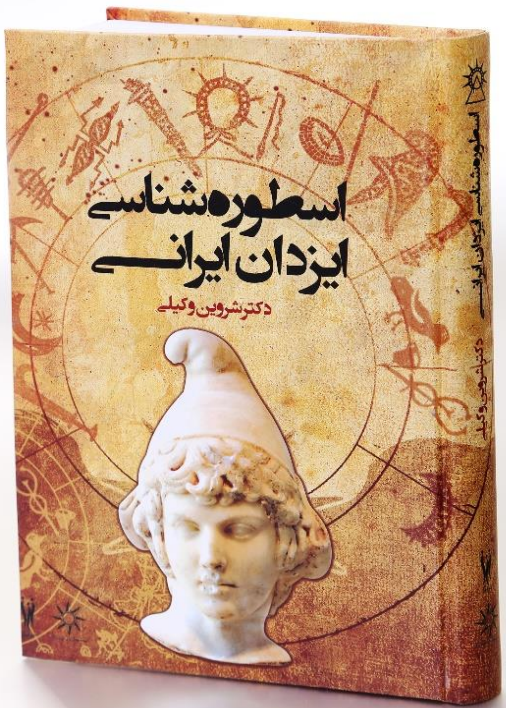
کتاب نخست: اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی، پازینه، ۱۳۸۹

کتاب دوم: رویای دوموزی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب سوم: اسطوره‌شناسی آسمان شبانه، شورآفرین، ۱۳۹۱







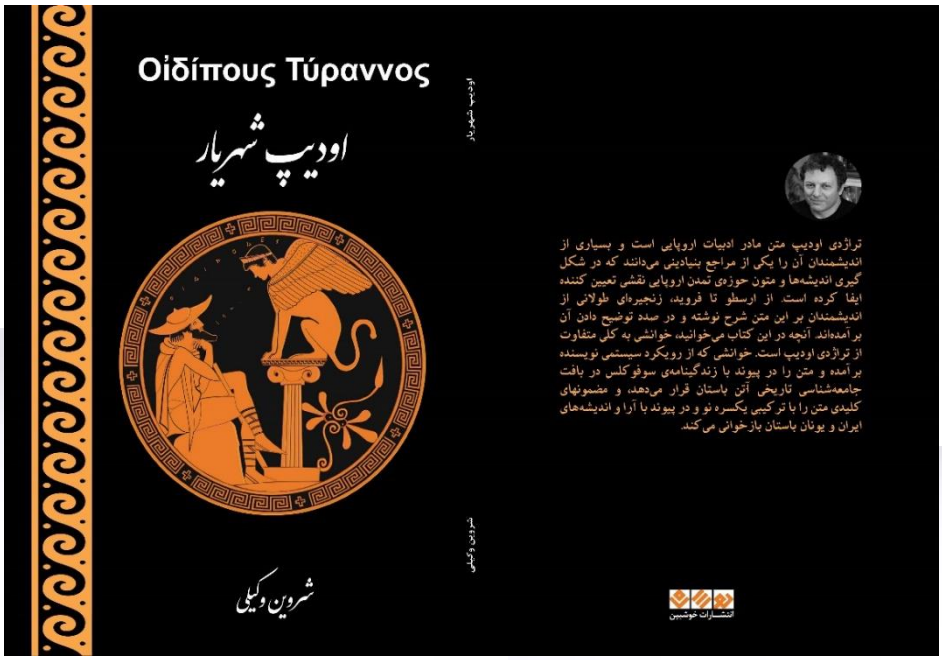
کتاب چهارم: اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا، خورشید، ۱۳۹۰

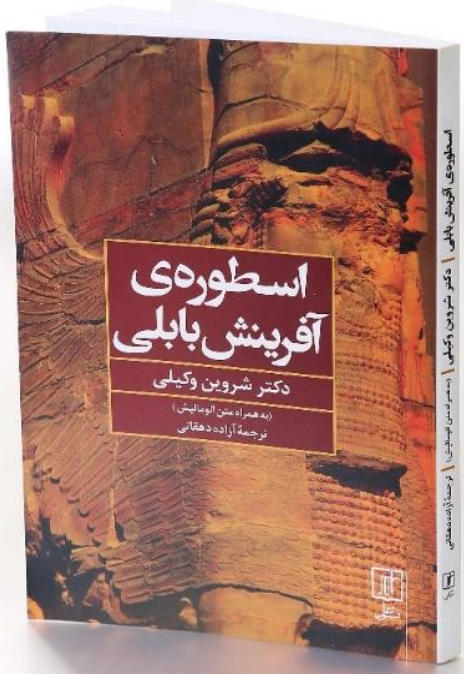
کتاب پنجم: اسطوره‌ی آفرینش بابلی، علم، ۱۳۹۲

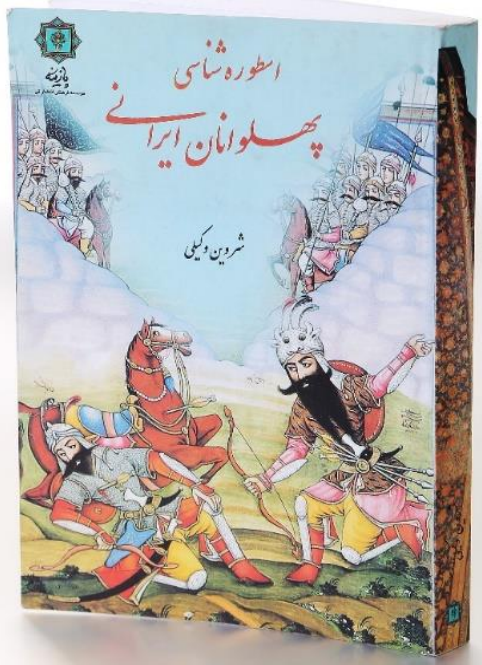
کتاب ششم: پالایش‌های امپدوکلس، خورشید، ۱۳۹٤

کتاب هفتم: اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی، شورآفرین، ۱۳۹۵

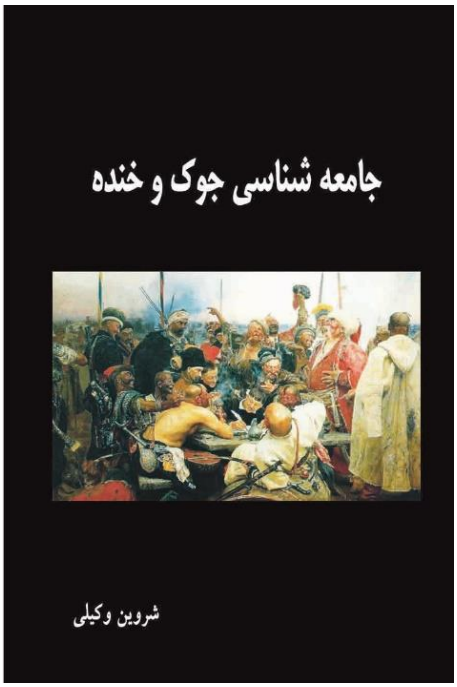
کتاب هشتم: اودیپ شهریار، خوش‌بین، ۱۳۹۸





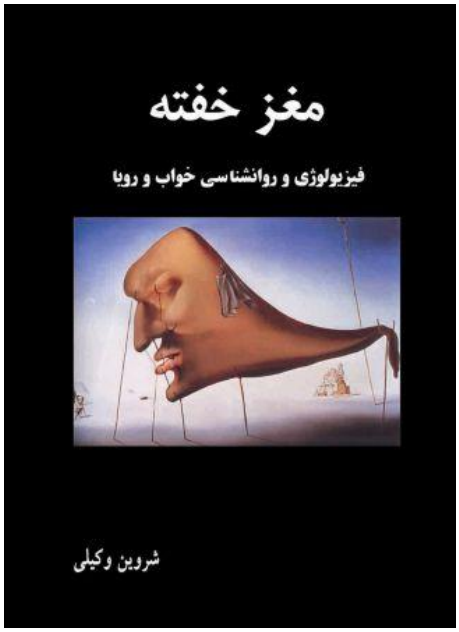


مجموعه‌ی عصب- روانشناسی و تکامل



کتاب نخست: کلبدشناسی آگاهی، خورشید، ۱۳۷۷

کتاب دوم: رساله‌ی هم‌افزایی، خورشید، ۱۳۷۷



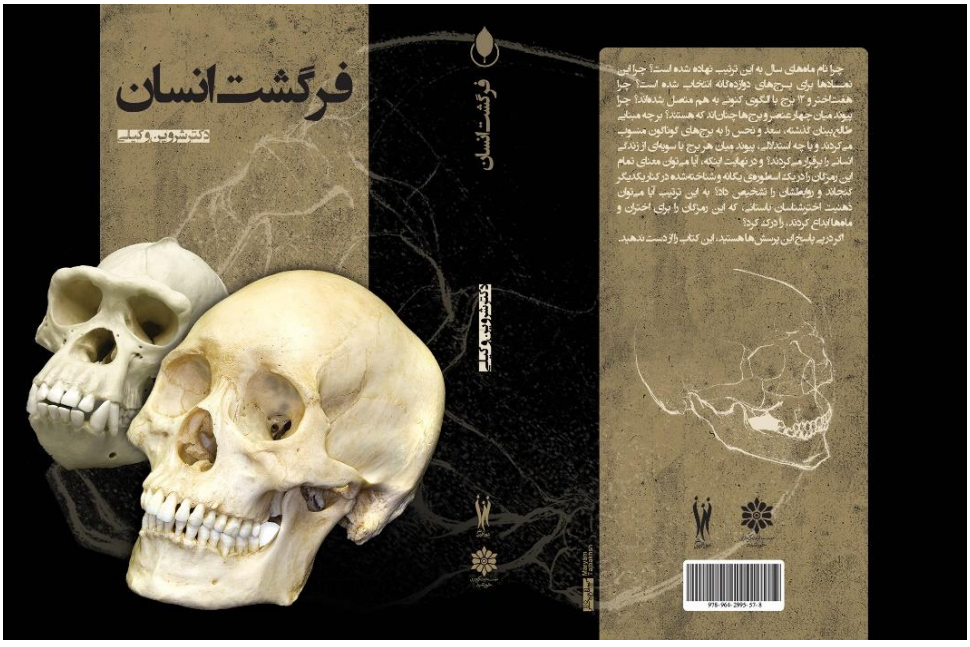
کتاب سوم: مغز خفته، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب چهارم: جامعه‌شناسی جوک و خنده، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب پنجم: عصب‌شناسی لذت، خورشید، ۱۳۹۱

کتاب ششم: فرگشت انسان، بی‌نا،۱۳۹٤

کتاب هفتم: همجنس‌گرایی: از عصب‌شناسی تا تکامل، خورشید،۱۳۹۵



مجموعه‌ی داستان، رمان و شعر

کتاب نخست: ماردوش، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: جنگجو، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۱

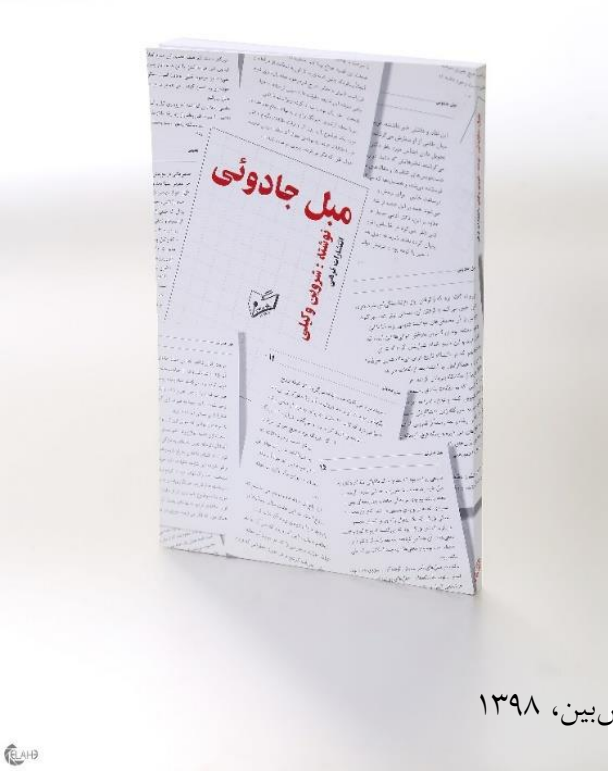
کتاب سوم: سوشیانس، تمدن- شورآفرین، ۱۳۸۳

کتاب چهارم: جام جمشید، خورشید، ۱۳۸٦

کتاب پنجم: حکیم فارابی، خورشید، ۱۳۸۷

کتاب ششم: راه جنگجو، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب هفتم: نفرین صندلی (مبل جادویی)، فرهی، ۱۳۹۱



کتاب هشتم: دازیمدا، بی‌نا، ۱۳۹۳

کتاب نهم: فرشگرد، خورشید، ۱۳۹۵

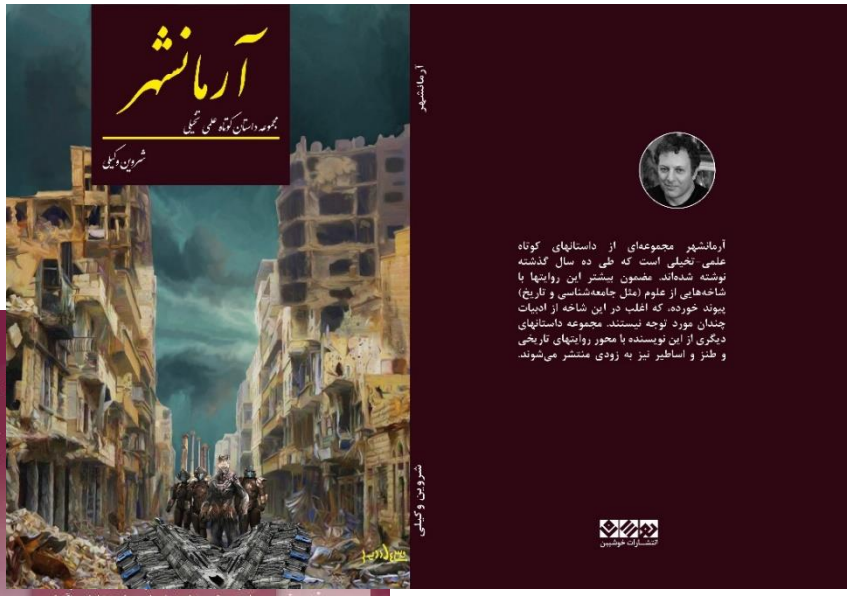
کتاب دهم: جم، شورآفرین، ۱۳۹۵

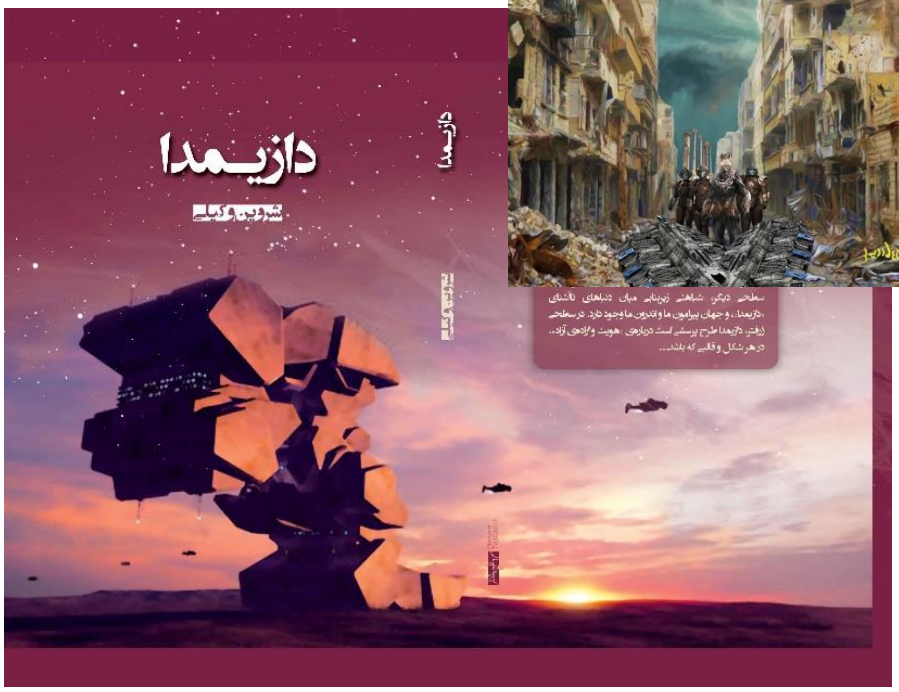
کتاب یازدهم: زریر؛ مجموعه داستان کوتاه تاریخی، خوش‌بین، ۱۳۹۵

کتاب دوازدهم: گرشاد؛ مجموعه داستان کوتاه طنز، خوش‌بین، ۱۳۹۵

کتاب سیزدهم: آرمانشهر؛ مجموعه‌ی داستان کوتاه علمی-تخیلی، خوش‌بین، ۱۳۹۸

کتاب چهاردهم: هشت سرنوشت بهرام، خورشید، ۱۳۹۸





مجموعه‌ی راهبردهای زروانی

کتاب نخست: خلاقیت، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب دوم: کارگاه مناظره، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۹۲

کتاب سوم: بازی‌نامک، شورآفرین، ۱۳۹۵

مجموعه‌ی ادبیات

کتاب نخست: ملک‌الشعرای بهار، خورشید و شورآفرین،۱۳۹٤

کتاب دوم: نیمایوشیج، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹٤

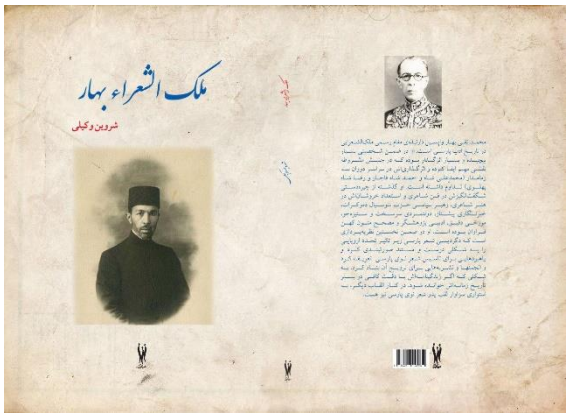
کتاب سوم: پروین، سیمین، فروغ، خورشید و شورآفرین،۱۳۹۵

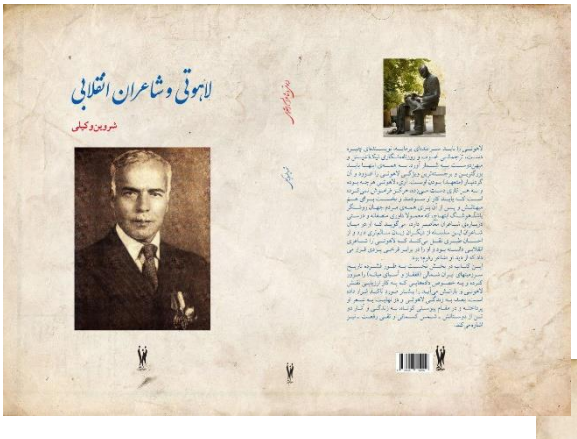
کتاب چهارم: لاهوتی و شاعران انقلابی، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹۵

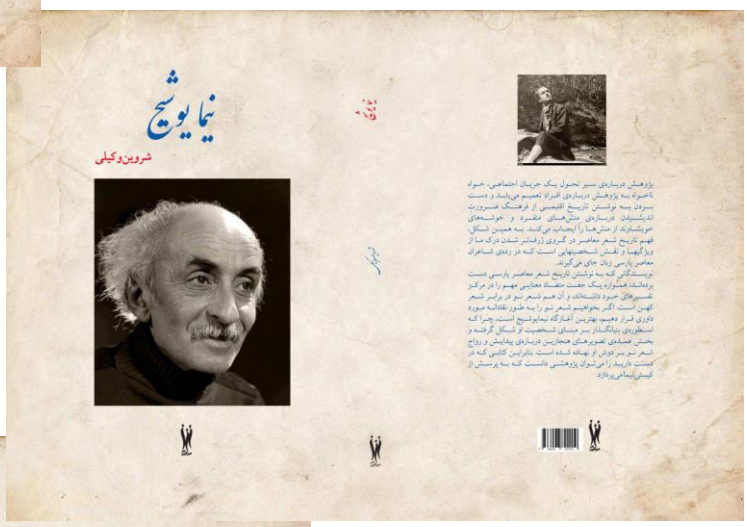
کتاب پنجم: خویشتنِ پارسی، خورشید، ۱۳۹۵

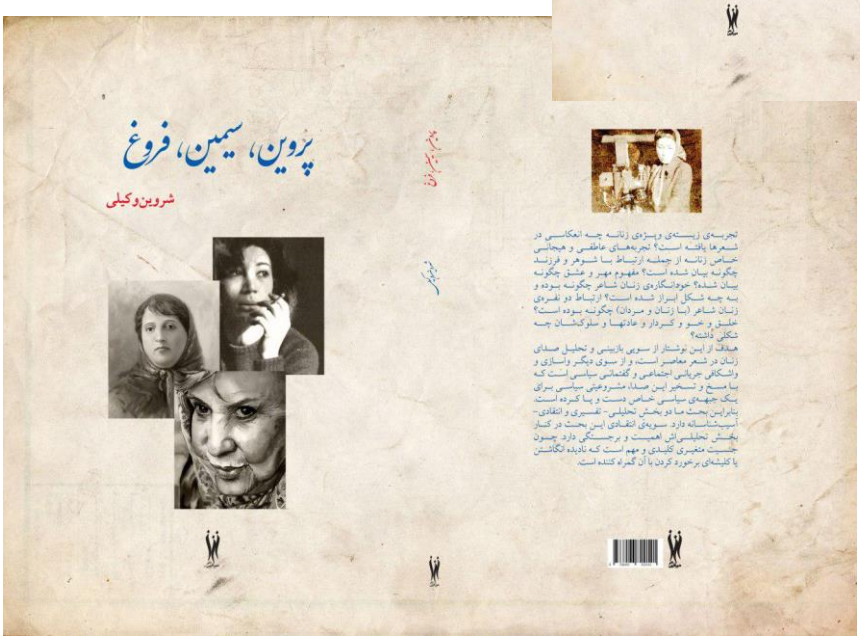
کتاب ششم: عشاق‌نامه، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب هفتم: تپ‌اختر؛ گلچین شعر پارسی (۲ جلد)، ۱۳۹۸









مجموعه‌ی تاریخ هنر

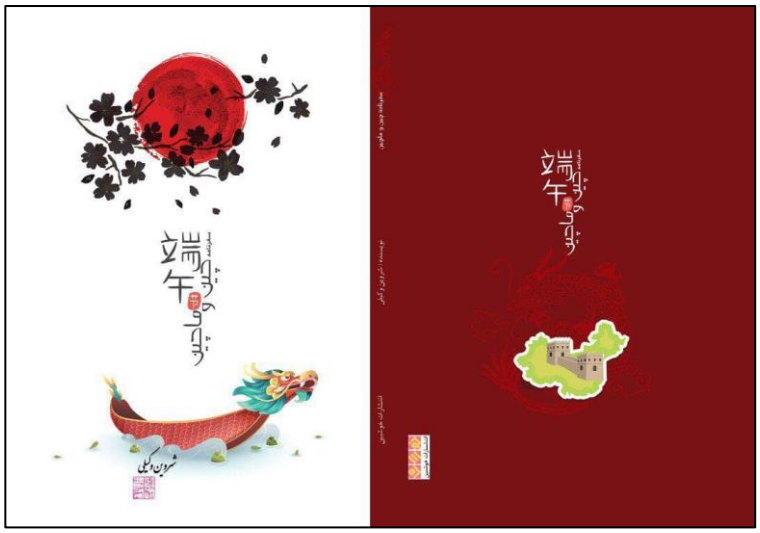
کتاب نخست: رمزشناسی دست و انگشت در ایران، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب دوم: نقاشی دو دشمن، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب سوم: تاریخ هنرایرانی، جلد نخست: عصر پیشاتاریخی، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب چهارم: تاریخ هنر ایرانی، جلد دوم: عصر برنز، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب پنجم: تاریخ هنر ایرانی، جلد سوم، عصر آهن، خورشید، ۱۳۹۸



کتاب نخست: سفرنامه‌ی سغد و خوارزم، خورشید، ۱۳۸۸

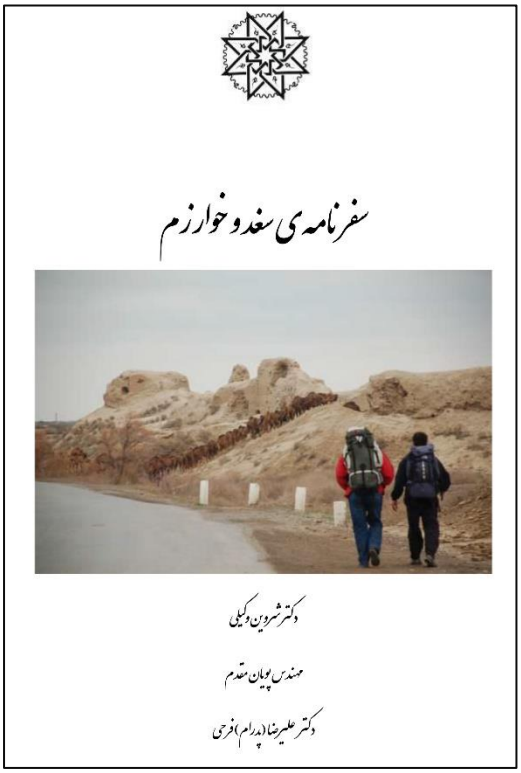
کتناب دوم: سفرنامه‌ی چین و ماچین، خورشید، ۱۳۸۹

کتاب سوم: سفرنامه‌ی ختا و ختن، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب چهارم: سفرنامه‌ی مسکو و سن‌پترزبورگ، خورشید،۱۳۹۷

کتاب پنجم: سفرنامه‌ی هند شمالی، خورشید، ۱۳۹۸

کتابهای دیگر



کتاب نخست: نام شناخت، خورشید، ۱۳۸۲

کتاب دوم: کاربرد نظریه‌ی سیستمهای پیچیده در مدلسازی تغییرات فرهنگی، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۸٤

کتاب سوم: رخ‌نامه: جلد نخست، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای منِ پارسی (۳ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه مقاله‌ها

جلد نخست: نظریه‌ی زروان، خورشید، ۱۳۹۵

جلد دوم: جامعه‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد سوم: تاریخ، خورشید، ۱۳۹۵

جلد چهارم: اسطوره‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد پنجم: ادبیات، خورشید، ۱۳۹۵

جلد ششم: روانشناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هفتم: فلسفه، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هشتم: زیست‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد نهم: آموزش و پرورش، خورشید، ۱۳۹۵