

تحلیلی بر دیدگاه جهان‌شناختی مذهبی هخامنشیان بر اساس معناکاوی نقوش به جای مانده در معماری هخامنشی

مریم ظهوریان^۱، سامان فرزین^۲

چکیده

معماری باستان جلوه‌گاه نقش‌های هنری است که روی آن به زیباترین اسلوب طراحی می‌گردد. این نقش‌ها اگرچه در نگاه اول چشم‌نوازی می‌کنند، اما در نهان خود معنایی مستتر دارند که با فهم آن‌ها، به دلایل چرایی ایجاد چنین نقوشی در فضای معماری باستان، پی می‌بریم. این آگاهی می‌تواند ما را با تفکر و اعتقاد جهان‌شناختی گذشتگان پیوند دهد. در این میان هخامنشیان به عنوان بزرگ‌ترین امپراتوری ایران معماری‌های عظیمی چون پاسارگاد، شوش و تخت جمشید دارند که بر جای جای این معماری‌های عظیم نقوشی معنادار تجلی یافته‌اند؛ چرا که بناهایی که ساخته و نقوش روی آن پرداخته می‌شوند به دستور و با نگاه اعتقادی شاهان به عنوان بالاترین الگوی سیاسی و مذهبی جامعه اجرا می‌گردد. از این رو در باب دیدگاه جهان‌شناختی هخامنشیان؛ یعنی مذهب و نگاه فکری آنان نظریات متفاوتی از سوی پژوهشگران ارائه شده است که هیچ‌کدام به صورت قطعی بیان نشده‌اند؛ بنابراین بررسی نقوش به جای مانده از تمدن هخامنشی می‌تواند ابهامات ناشی در این زمینه را تا میزان زیادی بر طرف کند. بر این اساس در این پژوهش نگارندگان درصدد پاسخ به این سوال هستند که نقوش نمادین ایجاد شده بر معماری هخامنشیان با کدام نظریه موجود در زمینه مذهب هخامنشیان منطبق بوده و آن را می‌توان محتمل‌تر از دیگر نظریه‌ها دانست؟ بر این اساس در پژوهش پیش رو که به روش تحلیلی-تطبیقی و به صورت مطالعات کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است، ۸ نقش از سه محوطه پاسارگاد، شوش و تخت جمشید شناسایی، طبقه‌بندی و سپس بررسی و تحلیل معنایی شدند. پس از تحلیل تطبیقی و معناکاوی نقوش مشخص گردید که پرستش چندخدایی با مرکزیت پرستش اهورامزدا و نفوذ نگاه مذهبی تمدن میان‌رودان و پیش‌آریایی (عیلامی) در نگاه مذهبی هخامنشیان رواج داشته است که این امر با نظریه هونتئیس بودن هخامنشیان منطبق است.

واژه‌های کلیدی: هخامنشیان، مذهب، نقوش نمادین، پاسارگاد، تخت جمشید، شوش.

ارجاع: ظهوریان م. فرزین س. ۱۳۹۸. تحلیلی بر دیدگاه جهان‌شناختی مذهبی هخامنشیان بر اساس معناکاوی نقوش به جای مانده در معماری هخامنشی. نشریه جستارهای باستان‌شناسی ایران پیش از اسلام. ۴(۲): ۵۱-۶۳.

۱- دانش‌آموخته دکتری باستان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

۲- استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند. farzin@birjand.ac.ir

* نویسنده مسئول: zohourian@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۰۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۸/۱۸

مقدمه

در گذشته به سبب حاکمیت تعصبات مذهبی، جهان‌بینی ایرانی با استفاده از تمثیل‌های مذهبی با زبانی پر از ایهام و ابهام مطرح می‌شد (معارفی، ۱۳۹۰: ۹-۱۰). این امر موجب تناقضاتی در شناخت نگاه مذهبی و اندیشه جهان‌شناختی مردمان باستان شده است. اگرچه با پیدایش خط و به دست آمدن کتیبه‌های نوشتاری این امر تسهیل گردیده، اما هنوز این ناهمگونی در شناخت مذهب و نظام فکری مردمان باستان ادامه دارد. در این میان یکی از تمدن‌های باشکوه ایران که در باب اندیشه جهان‌شناختی مذهبی آن بسیار سخن گفته شده است تمدن هخامنشی (سال ۵۵۰ ق.م) است. متأسفانه با وجود دستاوردهای حاصل از مطالعات ژرف و مداوم در رشته‌های باستان‌شناسی، زبان‌شناسی تطبیقی، زبان‌شناسی تاریخی، مردم‌شناسی، تاریخ و غیره، هنوز در باب مذهب هخامنشیان اختلاف نظر وجود دارد که در زیر به نظریه‌های بیان شده می‌پردازیم.

۱- برخی از پژوهشگران، این دیدگاه سنتی را که زمان زرتشت مقارن با اواخر حکومت مادها و سرآغاز ظهور هخامنشیان بود، قبول دارند و گشتاسب پدر داریوش را همان گشتاسب کیانی (حامی بزرگ دین زرتشت در اوستا) معرفی می‌کنند. این نظر کسانی چون دوشن گیمن، اومستد، ویل دورانت، اشپیگل، هرتل، اد. میر و آرسی. زرنر است. جرج کامرون و ماریان موله، پادشاهی هخامنشی را از داریوش به بعد زرتشتی می‌دانند.

۲- برخی از پژوهشگران معتقدند که پادشاهی هخامنشی خود پیرو دین آریایی قدیم (پیش از اصلاحات زرتشت) و چند خداپرست هنوتئست (پرستش خدایان متعدد با اعتقاد برتری کامل یکی از خدایان) بودند. هرچند ممکن است مردم تحت قلمرو حاکمیت آنان به تدریج دین زرتشتی را پذیرفته باشند. این دیدگاه کسانی چون بنونیست، دکتر مهرداد بهار، نیبرگ، گیرشمن و زرین کوب است.

۳- بعضی از ایران‌شناسان، پادشاهان نیمه اول دوره هخامنشی، به ویژه کوروش و داریوش بزرگ را پیرو زرتشت نمی‌شماردند، ولی پادشاهان بعد از آن‌ها (به خصوص از اردشیر دوم به بعد) را پایبند به تعالیم زرتشت معرفی می‌کنند. این نظر را امثال داندامایف، آبیاف و جکسون ارائه کرده‌اند.

۴- کسانی چون مری بویس که به تفکیک دقیق تعالیم اوستای قدیم (گاٹاها)، یعنی آموزه‌های خود زرتشت با اوستای جدید و حتی با دین آریایی باستان، اهمیت چندانی قائل نیستند، هخامنشیان را به طور کلی پیرو دین زرتشتی می‌دانند، ولی برخی دیگر از پژوهشگران مانند دیاکونوف تأکید دارند که پادشاهان هخامنشی فقط پیرو اوستای جدید (و نه آموزه‌های زرتشت در گاٹاها) بودند (گری، ۱۳۸۲: ۲۲).

همان‌گونه که مشاهده کردیم پژوهشگران در این زمینه بر اساس پژوهش‌های تاریخی، زبان‌شناسی، مردم‌شناسی و باستان‌شناسی نظریه‌های متفاوتی ارائه می‌دهند. بر این اساس در این پژوهش تلاش می‌گردد بر اساس نقوش به جای مانده در معماری شاخص دوران هخامنشی (پاسارگاد، شوش و تخت جمشید) به تحلیل معنایی نقوش و درک نظام فکری که منجر به ایجاد چنین نقوش شده است، بپردازد؛ چرا که معماری به جای مانده از شاهان و نقوش اجرا شده بر آن، منطبق با نگاه شخص اول حکومتی و با دیدگاه سیاسی- مذهبی تجسم یافته و به نوبه خود دیدگاه جهان‌شناختی مذهبی مردمان آن زمان را نیز بیان می‌دارد.

لازم به ذکر است که تحلیل معنایی نقوش رمزی هخامنشی در تطبیق با نظریه‌های مذکور برای اولین بار در این پژوهش صورت پذیرفته است، اما مقالات و کتب متعددی در زمینه شناسایی نقوش و معرفی نقوش هخامنشی نوشته شده که به صورت مختصر و به فراخور اهمیت در این قسمت بیان می‌گردد: از میان این پژوهشگران می‌توان به مهدی فرامرز بد غروی به سال ۱۳۵۲ (نقوش و علائم مقدس در پدیده‌های شگرف معماری هخامنشی)، شاپور شهبازی ۱۳۸۴ (راهنمای مستند تخت جمشید)، ابودر دهقان ۱۳۹۰ (مطالعه نمادهای مذهبی در معماری تخت جمشید)، مهناز باقری ۱۳۹۱ (بازتاب اندیشه‌های دینی در نگاره‌های هخامنشی)، ابولقاسم دادور و عادل غریبی ۱۳۹۱ (مطالعه تطبیقی نقوش برجسته‌ی هخامنشی و ساسانی در ایران)، لیلی مرزبان ۱۳۹۴ (مطالعه نقش‌مایه‌های آجرهای لعاب‌دار کاخ آپادانای شوش در دوره هخامنشی) اشاره کرد.

هدف از انجام این پژوهش که به روش تحلیلی- تطبیقی صورت می‌پذیرد پاسخ‌گویی به این سوال است که مذهب و دیدگاه جهان‌شناختی هخامنشیان بر اساس نقوش به

کوروش کبیر و نقوش برجسته شکسته در این پژوهش مورد تحلیل قرار می‌گیرند. انتخاب این نقوش به دو دلیل است: یک آن که در این پژوهش بیشترین اطلاعات را در اختیار ما قرار می‌دهند و دوم آن که با نپرداختن به نقوش تکراری، از تکرار و گستردگی مطالب در این مقاله پرهیز می‌گردد.

بر اساس آن چه که بیان گردید اولین نقش مورد تحلیل در این پژوهش، تصویر کوروش با چهار بال در ورودی شمالی کاخ دروازه در پاسارگاد است (شکل ۱) (استرونخ، ۱۳۷۹: ۲۱). درباره تحلیل این نقش، افراد برجسته‌ای چون گیرشمن، ابولکلام آزاد، شهبازی و ر. دبیلو، فربه بحث‌های بسیاری کرده‌اند (ظهوبان، ۱۳۹۵: ۲۷۱)، اما آن چه که در این نقش برای ما بسیار حائز اهمیت است، یکی نقش مار روی تاج و دیگری نقش چهار بال روی بدن کوروش است. درباره نقش تاج بسیاری از پژوهشگران بر این عقیده‌اند که آن برگرفته از تاج خدای هارپوکرات در مصر است (شکل ۲). احتمالاً هنر هخامنشی این تأثیر را از طریق فنیقیه و نواحی آسیای غربی گرفته باشد که پرستش این رب‌النوع در آن جا نیز رایج بوده است (ولایتی، ۱۳۸۹: ۹۱).



شکل ۱- طرح رابرت کرپورتر از تمثال بال‌دار (شهبازی، ۱۳۷۹: ۴۶۷).

جای مانده بر معماری آن دوران چگونه بوده است و منطبق با کدام نظریه‌های مذکور است؟

روش پژوهش

این پژوهش به لحاظ روش، تحلیلی-تطبیقی و از لحاظ هدف از نوع بنیادی است. از این رو با عنایت به این امر که محور اصلی این پژوهش معناکاوی نمادهای رمزی شاخص در معماری تمدن هخامنشی در راستای تحلیل مذهبی و نگاه ایدئولوژیکی این دوران است در ابتدا نمادهای شاخص که بیشترین اطلاعات را در این زمینه به ما ارائه می‌دهند شناسایی و طبقه‌بندی کرده و پس از آن به بررسی مفاهیم و معنای کلی این نمادها پرداخته و با نظریات پیش رو مطابقت و تحلیل نهایی می‌گردند. در این میان بن‌مایه‌های اساطیری و مذهبی نقوش نیز پژوهش و بررسی می‌شود. همان‌گونه که بیان شد در بیشتر آثار نشر شده، نقش دین در تجسم نقوش مورد پژوهش قرار گرفته است و یا به صورت کلی تمامی نقوش برای اثبات ادیان مختلف در تمدن هخامنشی مطالعه شده‌اند که این امر به خودی خود منجر به بیان کلیات مذهبی می‌گردد؛ لیکن در این مقاله سعی گردید که نقوشی بررسی گردند که بیشترین اطلاعات را در زمینه نگاه مذهبی در کنار نگاه فکری هخامنشیان در اختیار ما قرار می‌دهند و دوم آن که کمتر به آن پرداخته شده است (در زمینه تحلیل معنای و خوانش محتوایی). بر این اساس در راستای با نظریه‌های مطرح‌شده از سوی پژوهشگران بزرگ در این زمینه ۸ نقش را مورد بررسی و تحلیل معنایی قرار دادیم تا به اثباتی محتمل‌تر در زمینه مذهب هخامنشیان دست یابیم که این امر ضرورت و اهمیت این پژوهش را نسبت به سایر پژوهش‌های بیان می‌دارد.

نقوش مورد مطالعه در پاسارگاد

پاسارگاد یا دشت مرغاب جلگه مرتفعی است در شمال غربی استان فارس که در دامنه تپه‌ها و کوه‌های منشعب از جبال زاگرس واقع شده است (شهبازی، ۱۳۷۹: ۱۹). پاسارگاد یکی از محوطه‌های باستانی دوره هخامنشی است که از سوی کوروش احتمالاً به سال ۵۴۶ ق.م بنیاد نهاده شده است. در این محوطه نقوشی همچون نقش کوروش با چهار بال، نقش گل ۱۲ پر روی مقبره و دو نقش برجسته شکسته موجود است. از میان این نقش‌ها، نقش

بودند، تختگاه خدایان به شمار می‌رفتند. تصویر ماری که بر گرد درخت زندگی پیچیده است، خود نماد برکت بخشی بوده و مار در این فرهنگ‌ها به مرز خدایی رسیده است (بهار، ۱۳۷۶: ۱۴۰).

بال نیز یکی دیگر از نمادهای مورد مطالعه در این بخش است. بال بر روی بدن انسان یا حیوان، علامت ایزدی و نماد قدرت محافظت است (هال، ۱۳۹۲: ۳۰)، هم‌چنین در تمام سنت‌ها، بال به آسانی به دست نمی‌آید، بلکه به قیمت تعلیمات باطنی و تزکیه‌ی نفس، در دوره‌ای اغلب طولانی و پر مخاطره به تصرف در می‌آید. بال‌های در حال تصعید، نشانه‌ی آزادی و پیروزی هستند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۰: ۵۷-۶۰). با توجه به مذهب و فرهنگ تمدن‌های پیش از هخامنشی هم‌چون عیلام باستان و حتی تمدن‌های هم‌جوار هم‌چون میان‌رودان مشاهده می‌کنیم بال از آن خدایان و موجودات مافوق‌الطبیعه است و نه شاهان (شکل ۳).



شکل ۲- خدای هارپوکرات - مصر (ولایتی، ۱۳۸۹: ۹۱)

اما همان‌گونه که بیان شد آن‌چه که در این تاج مهم می‌نماید نقش ماری است که روی تاج کوروش قرار گرفته است؛ چرا که این نقش با اندیشه مذهبی زرتشتی مغایرت دارد. بدین‌گونه که در دین زرتشت و کتاب آن اوستا نماد مار با چهره منفی بیان می‌گردد، به طور مثال در اسطوره اژی‌دهاک در اوستا، فردی منفوری است که نشان آن دو مار است و در توصیف آن در آبان یشت این‌گونه آمده است: «اژی‌دهاک سه‌پوزه، در سرزمین بوری، صد اسب، هزار گاو و ده هزار گوسفند او (آناهیتا) را پیشکش آورد و از وی خواستار شد: ای اردوی سورا آناهیتا، ای نیک، ای تواناترین، مرا کامیابی ارزانی دار که من هفت کشور را از مردان تهی کنم. اردوی سورا آناهیتا او را کامیابی نبخشید» (اوستا، ۱۳۸۱: ۳۰۳)، بنابراین مشاهده می‌کنیم فردی که نشانش مار است به صورت منفی در دین زرتشت توصیف شده است؛ بنابراین در تحلیل نماد مار این‌گونه می‌توان اظهار داشت که این نقش (نقش مار روی تاج) با اندیشه مذهبی پیش‌آریایی چه در ایران و چه در تمدن‌های هم‌جوار به صورت مثبت مطابقت دارد، به گونه‌ای که در دوره عیلام باستان و هم‌چنین در میان‌رودان و مصر مشاهده می‌کنیم که مردم مار را مقدس می‌شمردند و آن را می‌پرستیدند (الیاده، ۱۳۸۷: ۳۷). مار در این فرهنگ‌ها دورکننده نیروهای شیطانی است. مارها بر دروازه‌ها، به گرد سر شاهان، به گرد محراب‌ها و بر دسته‌ی سلاح‌ها و کوزه‌ها و ... نقش می‌شدند و در حالی که به خود پیچیده

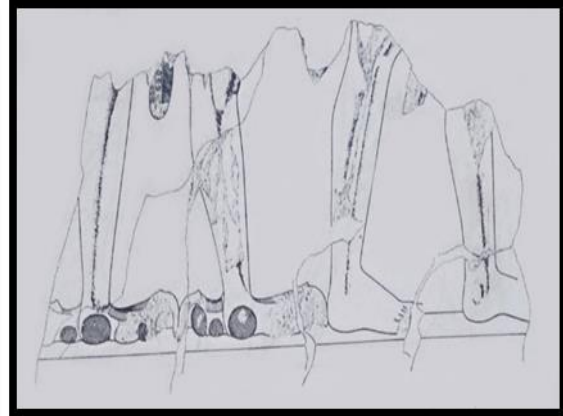


شکل ۳- نگهبان جادویی کاخ نمود- میان‌رودان (Frankfort, 1958: 194)

در صورتی که در نقش برجسته کوروش می‌بینیم که نقش بال برای پادشاه ترسیم شده است و نه برای یک خدا؛ بنابراین می‌توان گفت که کوروش با انتساب این نقش‌مایه، به خود و سلطنتش جنبه مذهبی و الهی اعطا کرده و هم‌نگاهی آزادمنشانه به مذهب را به بیننده القا کرده است (ظهوریان، ۱۳۹۵: ۲۷۷). از دیگر نقوش معنادار که نگاه

نقوش در معماری هخامنشی دست یافت (شکل‌های ۴ و ۶).

مذهبی و فکری هخامنشیان را نشان می‌دهد دو نقش برجسته ناقص است که با مطالعه تطبیقی با نمونه‌های میان‌رودانی می‌توان به معنا و دلایل به کارگیری این



شکل ۴- راست) نقش برجسته ورودی شمال غربی کاخ S (استروناخ، ۳۷۹: ۴۸۱)، چپ) نقش برجسته دیو شیر-کاخ آشور بانیپال (Collon & Atl, 2005 : 90)

نیروهای شر است به احتمال با همین دیدگاه در این بنا نقش بسته است. در نقش برجسته دیگر که از قسمت ورودی جنوب شرقی تالار S به دست آمده است نقشی را مشاهده می‌کنیم که در آن فردی با لباس ماهی و یک گاو که در حالت ایستاده شی در دست دارد، ترسیم شده است (شکل ۵: راست) (استروناخ، ۱۳۷۹: ۱۰۰). این نقش از دیگر نقوش معنادار و قابل تأمل است؛ چرا که این گونه نقش‌ها در نگاه مذهبی تمدن‌های چون میان‌رودان و عیلام باستان که مذهب‌شان متفاوت با دین زرتشت است بسیار حائز اهمیت است. در این میان نقش گاو در حالت ایستاده با میله‌ای در دست قابل تطبیق با نمونه‌ی به دست آمده از تمدن میان‌رودان است (شکل ۵: چپ). این نقش در تمدن میان‌رودان این-گونه تفسیر می‌گردد که میله یا پرچم در دست گاومرد میان‌رودانی، احتمالاً حامل نماد خدا و صفحه بال‌دار خدای شمش بوده است. به طور کل این نقش به عنوان مخلوقات نیکوکار و دافع اهریمن نیز ملاحظه می‌شود (بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۸۱).

بر اساس آنچه که بیان شد در اولین نقش برجسته ناقص به دست آمده از پاسارگاد (شکل ۴: راست) شاهد نقوشی همچون پاهای برهنه یک انسان و یک نقش انسانی با پاهای لاغر منتهی به چنگال هستیم. این نمونه را می‌توان بر مبنای موارد مشابه آشوری، به خصوص کاخ سنخاریب و آشوربانیپال در نینوا، مقایسه کرد (استروناخ، ۱۳۷۹: ۱۰۰). در این قسمت می‌خواهیم بدانیم این نقش‌ها نمایان‌گر چیست و اهمیت آن در چه بوده است؟ با توجه به مقایسه با نمونه میان‌رودانی مشاهده می‌کنیم (شکل ۴: چپ) که این پاها نشان‌دهنده دیو شیری با بدن انسان، سر شیر، گوش‌های دراز و پنجه‌های پرنده است که در اغلب مواقع یک دستش را که با آن خنجر را نگه داشته، بالا می‌برد و در دست پایینی یک چماق دارد و به طور کلی بالاتنه‌اش برهنه است. معمولاً دامن کوتاهی به پا دارد ولی مواقعی که کاملاً برهنه است دارای دم مجعدی نیز است. این نوع دیو دست کم برای دوره‌های آشور نو و بابل نو به طور حتم می‌تواند به عنوان «اوگالو^۱»، «مخلوق بزرگ آب و هوا» که دیوی نیکوکار و محافظ در مقابل دیوهای شیطانی و امراض بوده، شناخته شود. او اغلب همراه با پیکره‌ی خدای کوبنده^۲ مشاهده می‌شود (بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۱۹۹). با توجه به آن که این دیو محافظ در برابر

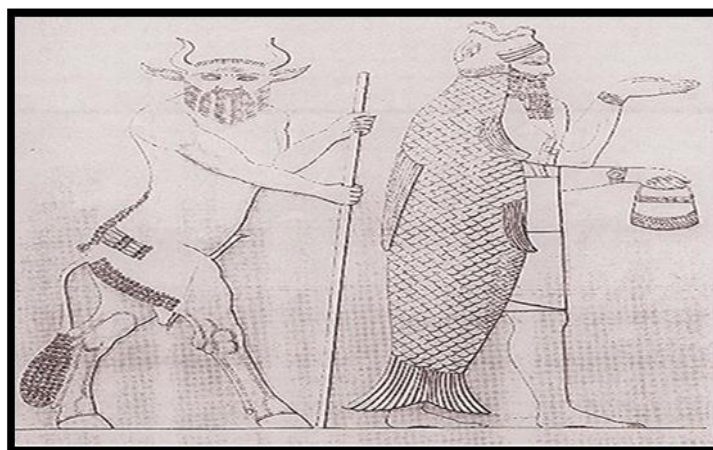
1-Ugallu
2-Smiting god



شکل ۵- راست) نقش برجسته گاو - مرد از دوره بابل کهن (بلک و گرین، ۱۳۸۳: ۸۶)، چپ) نقش برجسته ورودی جنوب شرقی کاخ S (استروناخ، ۱۳۷۹: ۴۸۱)

این نوع از پیکره‌ها در کاخ‌ها و معابد نشانگر طبیعت محافظ جادویی آنان است (همان: ۱۴۱) بنابراین معنای این نقش که در تصویر کلی در زیر مشاهده می‌کنید (شکل ۶) معنایی بر حفاظت و نگهبانی از کاخ‌های هخامنشی را بازگو می‌کند.

نقش دیگر در این تصویر انسانی با لباس ماهی است که در معبد نینورته آشوری می‌توان نمونه‌ی آن را مشاهده کرد. برخی از پژوهشگران پیکره‌هایی از این قبیل را کاهنان تطهیرکننده در نظر می‌گیرند که لباس آن‌ها با بدن ماهی و یا جامه‌هایی به تقلید از آن بوده است. به هر حال حضور

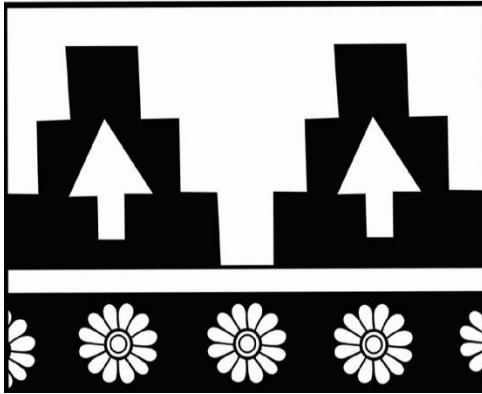


شکل ۶- طرح کامل نقش برجسته سمت چپ درگاه جنوب شرقی کاخ S (حیدرپور، ۱۳۸۶: ۱۲۱)

یک دژ دفاعی کوچک به نام آکروپل است (پرو و دلفوس، ۱۳۷۶: ۲۱۵). از کاخ شوش آجرهای لعاب‌دار با طرح و نقش‌های مختلف هم‌چون دیوشیر، گاو بال‌دار، ابوالهول و ... به دست آمده است که در باب تحلیل معنایی این نقوش در بسیاری از پژوهش‌ها یاد شده است، اما آنچه که در این پژوهش مد نظر نگارندگان است نقش تیر یا نیزه است که به تحلیل معنایی آن در هیچ جایی پرداخته نشده است و مهم‌تر آن که نمونه مشابه آن را می‌توان در تخت جمشید نیز مشاهده کرد.

نقوش مورد مطالعه در شوش

شهر شوش در جنوب غربی ایران و در ۲۵۰ کیلومتری خلیج فارس قرار دارد (پیلد، ۱۳۸۸: ۲۲) و امروزه از آن به جز چهارتپه عظیم چیزی باقی نمانده است. این شهر شامل سه بخش مجزا- که به لحاظ اهمیت یکسان نبوده- اند- است. اولین بخش بنایی است که روی صفحه‌ای چهارگوش که به طور مصنوعی بالا آورده شده است، قرار دارد که به آن آپادانا می‌گویند. دومین بخش یک محله مسکونی است که به آن شهر شاهی گویند و سومین بخش



شکل ۷- نقش نیزه در شوش (جلیلی غیاثوند، ۱۳۹۴: ۱۶۴)

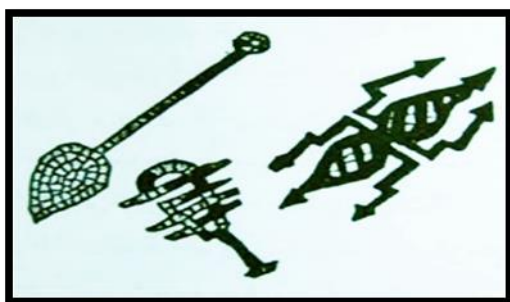
که در آن نعل قرار داشته است با ادرار گاو تمیز و طاهر می‌کردند (مهدی‌زاده، ۱۳۷۹: ۳۵۹). در آیین میتراپی قربانی گاو نقطه تمرکز مراسم دینی در آیین میتراست. به گونه‌ای که مظهر پیروزی بر طبیعت حیوانی انسان و حیات به واسطه مرگ است. در داستان مهرپرستی گاو از دست مهر فرار می‌کند. مهر به دنبال گاو می‌رود و گاو را به چنگ می‌آورد و سر او را می‌برد تا برکت حاصل شود. مؤبدان زرتشتی گرز گوسار مهر را به عنوان نمادی از جنگی که باید با نیروهای شر داشته باشند با خود دارند. می‌گویند مهر گرز خویش را سه بار در روز بالای دوزخ می‌چرخاند تا نگذارد دیوان عقوبتی بیش از آن‌چه سزاوار آن هستند تحمل کنند. با توجه به آن که دین زرتشتی دینی است که مبنای آن بر جنگ و نبرد بین خیر و شر است در مناسک آن‌ها می‌توان این اعتقادات اساسی را به وضوح دید (هیلنز، ۱۳۸۴: ۱۸۶).

همان‌گونه که در شکل ۷ مشاهده می‌کنید نقش نیزه در شوش به همراه گل لوتوس و در نمونه‌ی به دست آمده از تخت جمشید نیز به همراه شاخ گاو و نقش چلیپا (شکل ۸) طراحی شده است. بر این اساس برای دریافت معنای این نقش و چرایی تصویرگری آن در معماری کاخ‌ها می‌توانیم از نمادهای همراه با نقش نیزه هم‌چون گل لوتوس، نقش چلیپا و شاخ گاو استفاده کنیم. در تحلیل شاخ گاو می‌توان گفت: نماد گاو چه در دین زرتشت و چه در دین مهر عنصری مقدس است به طور مثال در یسنای بیست و نهم که در وصف گاو و نماد آن سروده شده بیتی آمده است که در آن زرتشت به این‌گونه قربانی اشاره می‌کند: «قربانی که نذر به آتش و نذر به آب، نذری که می‌پنداشتند پایداری جهان مادی به آن بستگی دارد از آن حاصل می‌شد» (بویس، ۱۳۷۵: ۲۸۹) و یا زرتشتی‌ها - آن زمان که فردی می‌مرد، چون تن مرده از بدترین نجاسات در دین زرتشتی شمرده می‌شود- جای مرده و مکانی را



شکل ۸- تزئینات شاخ گاو - کاخ «ه» (شهبازی، ۱۳۷۵: شکل ۲۰)

مهری در این زمان دور از ذهن نیست چرا که در مقبره کوروش در پاسارگاد نیز علائم مهری یا همان گل خورشیدی را نیز مشاهده می‌کنیم. براین اساس نقش نیزه هم باید در ارتباط با این نگرش مذهبی طراحی و تجسم یافته باشد. از این رو به جایگاه این نقش در مذهب مهری نیز می‌پردازیم: آموزه‌های مهرپرستی به شدت با نجوم و ستاره‌شناسی در آمیخته است. در باور میتراپرستان روح انسان علوی است و از فلک اعلی که آسمان هشتم و جایگاه میتراست با گذشتن از هفت سپهر که هر کدام جایگاه خدایی ویژه‌ای دارند به زمین هبوط کرده است. در نتیجه فرد مؤمن وظیفه خود می‌داند که با به انجام رسانیدن هفت مقام، روحش را نجات داده و دوباره با میترا وحدت یابد. این هفت مرحله شامل مراحل کلاغ، سرباز، شیر، پیک خورشید، پارسی و پیر است (اولانسی، ۱۳۸۷: ۱۲). با توجه به تحلیل مراحل یاد شده می‌توان دریافت که در کدام مرحله نماد نیزه کاربرد داشته است. با توجه به مطالعات صورت‌پذیرفته متوجه گشتیم که در مرحله سرباز (شکل ۱۰) نقش نیزه کاربرد اساسی داشته است؛ چرا که در این مرحله فرد مذکور وارد جرگه رزمندگان میترا می‌شود خدای حامی وی مریخ است و عنصر مربوط به او خاک بوده و نمادهای همراهش نیزه، توبره و کلاه خود است (حسینی و میکائیلی، ۱۳۹۵: ۴).



شکل ۱۰- تصویر از توبره، نیزه و کلاه‌خود در مرحله سرباز مهری (حسینی و میکائیلی، ۱۳۹۵: ۴)

نقوش مورد مطالعه در تخت جمشید

آثار تخت جمشید روی صفا‌های برآورده شده که کمی بیشتر از ۱۲۵ هزار متر مربع وسعت دارد. خود صفا بر فراز صخره‌ای است که از سمت شرق، پشت به کوه مهر (کوه رحمت) قرار گرفته است و از شمال و جنوب و مغرب درون جلگه مرودشت در استان فارس پیش رفته است (شهبازی، ۱۳۷۵: ۲۰). در این صفا کاخ‌های بی‌شماری از

هم‌چنین قرارگیری شاخ روی بناها در گذشته اهمیت مذهبی داشته به‌گونه‌ای که هرچه مقام معنوی و روحانی شخصی یا خدا بالا باشد بر تعداد شاخ‌ها اضافه می‌شود (کرمی، ۱۳۸۱: ۲۶۸). قرار دادن شاخ در بالای بنا از سنت‌های کهن در ایران باستان است. در عیلام باستان روی مهرهای به دست آمده از آن دوران معابدی را مشاهده می‌کنیم که با شاخ گاو تزئین شده‌اند.

در تحلیل نماد چلیپا نیز این‌گونه می‌توان اظهار داشت که روی هم رفته چلیپا برداشته‌های مختلفی دارد که مهم‌ترین آن، نماد خورشید، چهار عنصر، گردش چهار فصل، نماد پیروزی و جاودانگی، نماد مهر و مهرپرستی و صلح و سازش است (ذاکرین، ۱۳۹۰: ۲۵). با توجه به آن که چلیپا با نماد خورشید در ارتباط است و خورشید نیز نمادی در آیین مهری است، بنابراین ارتباط چلیپا با آیین مهری منطقی است.

در تحلیل نماد گل لوتوس نیز در آبان یشت آمده است که مادر مهر (آناهیتا) در دریاچه هامون به شنا می‌پردازد و در حین شنا، نطفه مقدس در رحم او قرار گرفته و مهر چون نیلوفری بر سطح آب متولد می‌شود (شکل ۹) و این نمونه تولد یکی از مشهورترین نمونه‌های زایش در آیین زرتشت است که در مورد خود او و سه منجی آخرالزمان این مذهب (هوشیدر، هوشیدر ماه و سوشیانس) نیز رخ می‌دهد. هم‌چنین در این آیین، تنها گیاهی که لایق و سزاوار نگه‌داری فر زرتشت، فرزندان او و مهر در دریاچه کیانسیه است همان گل نیلوفر آبی است (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۷۹).



شکل ۹- زایش مهر از گل - قلعه طحاک (قندگر، ۱۳۸۲: ۲۱۱)

همان‌گونه که مشاهده کردید تمامی عناصر ترسیم شده در کنار نماد تیر یا نیزه با آیین مهری در ارتباط و بیان‌گر مفهوم مذهبی این دین هستند که البته وجود اعتقادات

عنوان سلاطین زمین و آسمان مطرح می‌گردند و ترکیب آنان موجودی با قدرت خارق‌العاده با خصلت درنده‌خویی پدید می‌آورد که هیچ موجودی توانایی مبارزه با آن را ندارد. در گذشته در عیلام باستان مجسمه‌گریفین را در ورودی معابد برای حفاظت قرار می‌دادند (ظهوریان، ۱۳۹۵: ۲۲۲). حتی در برخی نقوش اولیه، گریفین در کنار درخت زندگی تصویر شده است که می‌توان آن را در راستای همان نگرانی و محافظت از شر نیروهای بد تأویل کرد (جابر انصاری، ۱۳۸۷: ۱۰۱). به طور کلی گریفین یا شیردال نمادی از قدرت عظیم پادشاه، نیروی فوق‌العاده و توانایی لشکریان و هم‌چنین نیروی محافظ و نگهبان بوده است (همان). اما در بعضی از نقوش به دست آمده از دوران باستان، جدال خدایان با گریفین را نیز مشاهده می‌کنیم که به نوعی توانایی و غلبه بر خوی درندگی گریفین و عظمت خدایان است (شکل ۱۳).



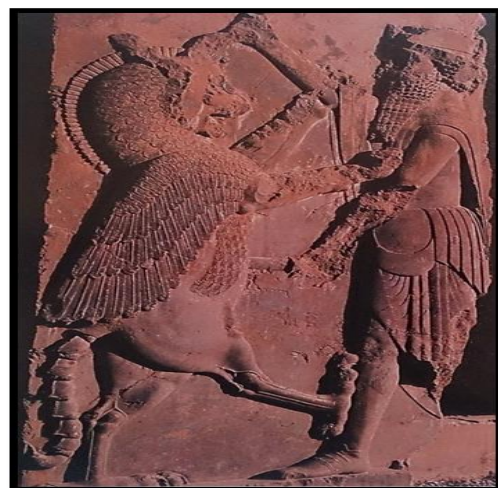
شکل ۱۳- جدال خدا با گریفین - آشور نو (John, 1998: 22)

اما نکته قابل تأمل در این قسمت این امر است که جنگ با گول‌ها و هیولاهای در گذشته بر عهده شخصیت‌های ربانی، فرشتگان و ایزدان بود، اما در تمدن هخامنشی این امر کاملاً بر عکس بوده و شاه در نبرد با هیولاهای تصویر شده است و بدین طریق شاه، به شکل شخص واجد نیروی ابرانسانی ظاهر می‌گردد (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۹۸) و یا در نقش دیگر، شاه در حال جدال با شیر - اژدر تصویر شده است. دیو - شیر یا شیر- اژدر موجودی است که درست بر عکس گریفین سر آن به صورت گربه‌سان و بال و پاهای آن به صورت پرنده است. او نیز هم‌چون گریفین نقش محافظتی دارد و تنها خدایان بوده‌اند که در جدال با این موجود، خوی درندگی و قدرت‌طلبی آن را مهار می‌کردند (شکل ۱۴).

شاهان هخامنشی به دست آمده است که نقوش بسیار ارزشمندی دارند. در این میان آنچه در این پژوهش مورد اهمیت است، جدال شاه با موجودات مافوق‌الطبیعه است (شکل‌های ۱۱ و ۱۲). در نگاه اول این نقوش قدرت پادشاه را نشان می‌دهند، اما با کمی مطالعه و تحلیل در این زمینه به نکات قابل تأملی در زمینه جهان‌شناختی مذهبی هخامنشیان می‌توان دست یافت.



شکل ۱۱- جدال شاه با گریفین - کاخ تچر (مرادی غیاث‌آبادی، ۱۳۷۹: ۳۶)



شکل ۱۲- جدال شاه با شیر - اژدر - کاخ تچر (Tallis, Curtis & 2006: 82)

در یکی از صحنه‌های جدال پادشاه را مشاهده می‌کنیم که با یک موجود مافوق‌الطبیعه به نام گریفین به مبارزه می‌پردازد (شکل ۱۱). در تحلیل نماد گریفین می‌توان این‌گونه بیان داشت که گریفین موجودی ترکیبی از دو جانور درنده خو هم‌چون شیر و عقاب است که هردوی آنان به

آراسته، یا طوقی زرین بر گردن، گوشواره‌ای چهارگوش در گوش، تاجی با صد ستاره هشت گوش بر سر، کفش‌هایی درخشان در پا، با بالاپوشی زرین و پرچین» (آموزگار، ۱۳۸۰: ۲۲). حتی در تمدن ساسانی که بسیار پایبند به اصول و قوانین مذهبی زرتشتی بوده‌اند در طاق بستان می‌بینم که نقش ایزد آناهیتا و مهر در پشت سر پادشاه که در حال گرفتن حلقه سلطنت از اهورامزداست، به طور مستقل و با نمادهای خاص خود نقش شده‌اند (جوادی، ۱۳۸۵: ۵۳)؛ بنابراین ایزد آناهیتا و مهر به صورت دو ایزد مطرح هستند و نه دو مظهر.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که در ابتدا بیان گردید هدف از انجام این پژوهش تحلیل معنایی نقوش و درک نظام فکری مذهبی است که منجر به ایجاد چینی نقوش شده است؛ چرا که معماری به‌جای‌مانده از شاهان و نقوش اجرایی بر آن‌ها منطبق با نگاه شخص اول حکومتی و با دیدگاه سیاسی-مذهبی تجسم یافته و به نوبه خود دیدگاه جهان‌شناختی مذهبی مردمان آن زمان را نیز بیان می‌دارد. بر این اساس سه معماری مهم به‌جای‌مانده از هخامنشیان که دارای نقوش معنادار هستند (پاسارگاد، شوش، تخت جمشید) انتخاب شدند، سپس از میان نقوش به‌جای‌مانده تنها ۸ نقش که در تحلیل ما در این پژوهش، بیشترین کمک را می‌کرد در چهار گروه: انسانی، اسطوره‌ای، هندسی و گیاهی تقسیم گردیدند. سپس بر اساس نمادشناسی و مطالعه تطبیقی مشاهده گردید (جدول شماره ۱) که نمادهای موجود به نگاه مذهبی پیش آریایی، مهری و حتی میان‌رودانی اشاره دارند؛ هم‌چون نماد مار که در مذهب عیلام بسیار مهم بوده و در تاج کوروش استفاده شده است. نقش نیزه، گل لوتوس و چلیپا که نشانی از مذهب مهری هستند و یا حضور دیوهای محافظتی که از نمونه‌های بارز نگاه مذهبی تمدن میان‌رودان است. هم-چنین جدال شاه با نیروهای مافوق‌طبیعه که بر خلاف تمدن‌های پیشین بوده و نشانی از جایگاه والای مذهبی مقام شاه در دوره‌ی هخامنشی است. بر این اساس با مطالعه این نمادها و دریافت نظام معنایی مستتر در آن‌ها می‌توان با تطبیق با نظریه‌های موجود در باب مذهب و نگاه فکری هخامنشیان که در ابتدای این پژوهش مطرح گردید، این‌گونه سخن گفت: نخست آن که این دیدگاه که



شکل ۱۴- نینورته در جدال با اسگ (مک کال، ۱۳۷۹: ۹۱)

بنابراین می‌توان گفت، که جدال با هیولاها در گذشته هم در ایران (عیلام باستان) و هم در میان‌رودان وجود داشته است، اما با این تفاوت که در این جدال‌ها در مقابل هیولاها خدایان قرار داشته و آنان را شکست می‌داده‌اند، تا بدین‌وسیله آرامش و عدالت را ایجاد و به‌گونه‌ای امور جهان را سازمان‌دهی کنند و امنیت را برقرار سازند، اما در فضای معماری تخت جمشید و در بافت مورد مطالعه، شاه در مبارزه با این هیولاها قرار می‌گیرد؛ یعنی نقش اصلی ما در این بافت از خدا به شاه تغییر می‌یابد و با خنجری هیولاها را از پا در می‌آورد. این امر نشان می‌دهد که هخامنشیان مقام پادشاهان ایرانی را در حد خدا یا نمایندگان خدا بر زمین بالا برده و بر قدرت ماورایی پادشاهان ایرانی برای غلبه بر دشمنان زمینی و حتی آسمانی و اسطوره‌ای تأکید می‌کنند (دادور و خسروی‌فر، ۱۳۹۰: ۳۹).

بنابراین مشاهده می‌کنیم که در دوره هخامنشی، نگاه به مذهب پیش آریایی و نگاه فکری-مذهبی کهن تداوم داشته است و این امر تنها مختص به اوایل سلسله نیست به‌گونه‌ای که در کتیبه اردشیرشاه پس از نام اهورامزدا نام میترا و آناهیتا آورده می‌شود؛ اگرچه برخی از پژوهشگران آن دو را نه دو خدای مجزا بلکه دو مظهر معنوی از مظاهر اهورامزدا می‌دانند. بدان معنا که مهر نور جاودانی و ناهید درخشش مقدس و مظهر تجدید حیات بوده است (فرامرزی، ۱۳۵۲: ۱۶). در تحلیل این سخن باید گفت خدای مهر و آناهیتا طبق نوشته‌های اوستا و مدارک باستان‌شناختی دو ایزد بوده‌اند و نه دو مظهر. به طور مثال آناهیتا در اوستا به معنی بی‌لک و نالوده است که می‌توان آن را به معنی پاک و ناب و بی‌آلایش گرفت (اورنگ، ۱۳۴۰: ۶۰). تجسم او در آبان یشت اوستا، زنی است جوان، خوش‌اندام، بلند بالا، زیباچهره با بازوان سفید و اندامی برازنده، کمر بند تنگ در میان بسته، به جواهر

نمادهای موجود با قاطعیت آن را به اثبات می‌رساند و سوم آن که وجود نگاه مذهبی دیگر تمدن‌ها هم‌چون عیلام، میان‌رودان و مصر در تمدن هخامنشی نشانی از تسامح مذهبی و نه تعصب زرتشتی است و این امر در طول سلسله هخامنشی مشاهده می‌گردد.

پادشاهی هخامنشی خود پیرو دین آریایی قدیم (پیش از اصلاحات زرتشت) و چند خداپرست هنوتئست (پرستش خدایان متعدد با اعتقاد برتری کامل یکی از خدایان) بودند، بیشتر محتمل است. دوم آن که در نظام مذهبی هخامنشیان بالاترین مقام خود شاه بوده و به عنوان نماینده‌ی خدا روی زمین به حکومت می‌پرداخته است که

جدول ۱- تحلیل معنایی نمادهای مطالعه‌شده در پژوهش (مأخذ: نگارندگان)

شماره	نقش مورد مطالعه تصاویر	نمادشناسی	تحلیل محتوایی در تمدن هخامنشی
۱	نقش مار در تاج کوروش	نماد حفاظت و قدرت و هم‌چنین نماد خدایان در تمدن عیلام و میان‌رودان و مصر	نماد قدرت و حفاظت
۲	نقش بال در نقش کوروش	نماد ایزدی، پیروزی و قدرت در تمدن‌های عیلام و میان‌رودان	اعطا کردن جنبه مذهبی به حکومت خویش و نگاه آزادمنشانه به مذهب
۳	نقش گاو- مرد	نماد مخلوق نیکوکار و دافع اهریمن در تمدن عیلام و میان‌رودان	نماد حفاظت
۴	نقش اوگالو	دیو نیکوکار و محافظ در مقابل دیوهای شیطانی و امراض در میان‌رودان	نماد حفاظت
۵	نقش نیزه	مرحله سرباز در آیین مهری	با توجه به قرارگیری در کنار سه نماد چلیپا، گل لوتوس و شاخ که نمادهایی آیین مهری هستند می‌توان نماد مهری محسوب کرد
۶	نقش چلیپا	نماد خورشید و ایزد مهر	نماد مهری
۷	نقش گل لوتوس	نماد ایزد مهر	نمادی مهری
۸	نقش شاخ	نماد قدرت، نماد مهری	نماد مهری
۹	نقش جدال شاه با هیولاها	در دیگر تمدن‌ها جدال خدا با هیولاها نشان قدرت	جدال شاه با هیولا نماد مقام والای مذهبی شاه- نماینده خدا بر زمین

منابع

۱. اتینگهاوزن، ریچارد، ۱۳۷۹، اوج درخشان هنر ایران، ترجمه: هرمز عبدالله و رویین پاکباز، تهران، نشر آگه.
۲. استروناخ، دیوید، ۱۳۷۹، پاسارگاد، ترجمه حمید خطیب‌شهیدی، جلد ۱، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
۳. اورنگ، مجید، ۱۳۴۰، نگاهی به ترجمه‌های اوستا: آنهایتا - ناهید، مجله ارمان، دوره ۳۱، شماره ۲، صص ۶۴ - ۶۰.
۴. اوستا، ۱۳۸۱، گزارش: جلیل دوست‌خواه، تهران، نشر مروارید.
۵. اولانسی، دیوید، ۱۳۸۷، پژوهشی نو در میتراپرستی، ترجمه: مریم امینی، تهران، انتشارات چشمه.
۶. آموزگار، ژاله، ۱۳۸۰، تاریخ اساطیری ایران، چاپ ششم، تهران، سمت.
۷. بلخاری قهی، حسن، ۱۳۸۴، جایگاه کیهان‌شناسی دایره و مربع در معماری مقدس (اسلامی)، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۴، صص ۱۴ - ۵.
۸. بلک، جرمی و گرین، آنتونی، ۱۳۸۳، فرهنگ‌نامه خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان، تهران: نشر سپهر.
۹. بویس، مری، ۱۳۷۵، تاریخ کیش زرتشت ۱ و ۲، ترجمه: همایون صنعتی‌زاده، تهران، نشر توس.
۱۰. بهار، مهرداد، ۱۳۷۶، از اسطوره تا تاریخ، تدوین ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر چشمه.

۱۱. پرو، ژان و دلفوس، ژوئیو، ۱۳۷۶، شوش و جنوب غربی ایران، تاریخ و باستان‌شناسی (سیر تکامل اجتماعی و فرهنگی از هزاره هفتم قبل از میلاد تا یورش مغول)، گزارش گردهمایی بین‌المللی شوش و سمینار بلو، ترجمه: هایده اقبال، مرکز نشر دانشگاهی، انجمن ایران‌شناسی فرانسه در تهران.
۱۲. پیلد، م.ل، ۱۳۸۸، کاخ داریوش در شوش، ترجمه: محمدخان ملک یزدی، بی‌جا.
۱۳. جابر انصاری، حمیده، ۱۳۸۷، نمادشناسی گریفین و سیر تحولات، نشریه: اطلاع‌رسانی و کتاب‌داری - کتاب ماه و هنر، شماره ۱۱۸، صص: ۹۸ - ۱۰۵.
۱۴. جلیلی غیاثوند، مینا، ۱۳۹۴، مطالعه نقش‌مایه‌های آجرهای لعاب‌دار کاخ آپادانای شوش در دوره هخامنشی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، دانشکده هنر و معماری.
۱۵. جواد، شهره، ۱۳۸۵، سنگ‌نگاره خسروپرویز در تاق بستان، مجله هنر و معماری، شماره ۶، صص: ۶۱ - ۴۹.
۱۶. حسینی، عطار، میکائیلی، مهشید، ۱۳۹۵، بررسی مراحل هفتگانه سیر و سلوک آیین مهری و تأثیر آن در هنر ایرانی، چهارمین کنگره بین‌المللی عمران، صص: ۱۳ - ۱.
۱۷. حیدرپور، اقبال، ۱۳۸۶، نقش باور هخامنشیان و تأثیر آن بر روی نقوش هنری (معماری) آن دوره، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
۱۸. دادور، ابوالقاسم و خسروی‌فر، شهلا، ۱۳۹۰، مطالعه تطبیقی شکار در هنر ایران باستان با هنر بین‌النهرین، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، سال اول، شماره ۱، صص: ۴۴ - ۲۹.
۱۹. ذاکریان، میترا، ۱۳۹۰، بررسی نقوش خورشید بر سفالینه‌های ایران، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، شماره ۴۶، صص: ۳۳ - ۲۳.
۲۰. شوالیه، ژان؛ و گبران، آلن، ۱۳۸۰، فرهنگ نمادها، ترجمه: فضایی، سودابه، جلد اول، تهران، نشر جیحون.
۲۱. شهبازی، علیرضا شاپور، ۱۳۷۵، شرح مصور تخت جمشید، تهران، سازمان میراث فرهنگی.
۲۲. شهبازی، علیرضا شاپور، ۱۳۷۹، راهنمای جامع پاسارگاد، چاپ اول، شیراز، نشر بنیاد فارسی‌شناسی.
۲۳. ظهوریان، مریم، ۱۳۹۵، بررسی نقوش نمادین و نشان‌های رمزی در معماری شاخص ایران (از عیلام تا پایان امپراطوری ساسانی) با رویکرد معناشناسی، رساله دکتری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.
۲۴. فرامرزد، ۱۳۵۲، نقوش و علائم مقدس در پدیده‌های شگرف معماری هخامنشی، ترجمه: مهدی غروی، مجله بررسی‌های تاریخی، شماره ۴، اصص: ۱۸۰ - ۱۴۹.
۲۵. قندگر، جواد، ۱۳۸۲، گزارش مقدماتی کاوش باستان‌شناسی قلعه زهاک (ازدهاک) شهرستان هشتگرد، پژوهشکده باستان‌شناسی کشور، سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان آذربایجان شرقی.
۲۶. کرمی، مهرناز، ۱۳۸۱، بررسی تأثیرات متقابل موجودات افسانه‌ای - ترکیبی دو تمدن ایران و بین‌النهرین بر یکدیگر با تأکید بر شکل و معنا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.
۲۷. گری، لوئیس، ۱۳۸۲، هخامنشیان و دین زرتشت، ترجمه: حسین حیدری مجله رشد، سال چهارم، شماره ۱۲ صص: ۲۹ - ۲۲.
۲۸. معارفی، اکبر، ۱۳۹۰، جهان‌بینی ایرانی (پژوهشی تطبیقی در مبانی مشترک اسطوره، فلسفه و عرفانی ارانی با علوم جدید)، تهران: نشر شرکت کتاب.
۲۹. مک کال، هنریتا، ۱۳۷۹، اسطوره‌های بین‌النهرینی، ترجمه عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
۳۰. ولایتی، رحیم، ۱۳۸۹، تأثیر هنر ملل تابعه امپراتوری هخامنشیان بر هنر و معماری آن‌ها، مجله باغ نظر، شماره ۱۴، صص: ۹۴ - ۸۷.
۳۱. هال، جیمز، ۱۳۹۲، فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه: رقیه بهزادی، چاپ ششم، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
۳۲. هیلنز، جان راسل، ۱۳۸۴، شناخت اساطیر ایران، ترجمه: ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: نشر چشمه.
۳۳. الیاده، میرچا، ۱۳۸۷، اسطوره بازگشت جاودانه، ترجمه: بهمن سرکاراتی، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

34. Frankfort, H., 1958, *the Art and Architecture of the Ancient Orient*, London.
35. Collon, D., Curtis, J., and Finkel, I., eds 2005, *Art and Empire, Treasures From Assyria in the British Museum Press*, London.
36. Curtis, J & Tallis, N., 2006, *Forgotten Empire, The world of Ancient Persia*, London: British Museum Press.
37. John, H., 1998, *The Creatures of Ninurta* ", *Iranica Antiqua*, Vol xxxIII, P: 173- 186.

