Extrait de la :
Revue de la Faculté
des Lettres et des Sciences
Humaines de l'Université de Tehran

ORIGINE ET SIGNIFICATION

Des Représentations Symboliques à Persépolis

T.P.O. 16

Bibliothèque Maison de l'Orient
154194

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES DE LYON
BIBLIOTHÈQUE D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

Conférence faite à la Facultédes Lettres de Tehran
par M. J. Dehayes, Professeur à l' Université de Paris

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES DE LYON
BIBLIOTHÈQUE D'ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

ORIGINE ET SIGNIFICATION DES REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES A PERSÉPOLIS

(Conférence prononcée le 14/4/1966 à la Faculté des Lettres de Téhéran; traduction iranienne de M. Mehrdad Dehdar)

Le visiteur qui pénètre pour la première fois sur la terrasse de Persépolis est frappé dès l'abord par la beauté du site, par l'ampleur des proportions architecturales, par la maîtrise technique dont ont fait preuve les artistes employés par Darius et Xerxès, par les reliefs magnifiques où se déploient tous les fastes de la cour achéménide, il prête peut-être moins d'attention à d'autres représentations qui jettent pourtant un jour très intéressant sur les origines de cet art.

Il s'agit pour l'essentiel d'animaux ou de monstres qui sont figurés soit par paires symétriques, soit luttant contre un autre animal ou contre un personnage qui n'est pas le roi, mais plutôt un héros de caractère surhumain (fig. 6). Ce sont ces thèmes qu'il convient d'étudier dans leur origine et leur signification, non sans leur adjoindre un autre motif légèrement différent, mais de valeur également symbolique, et d'origine analogue, le disque ailé.

Ces sujets ornent pour la plupart les montants des portes, ainsi que les antes de deux des monuments de Persépolis; mais ils constituent aussi les impostes des chapiteaux, ou décorent les murs de soutènement des escaliers. Ce sont donc des emplacements tout à fait privilégiés, très importants du point de vue architectural, qui portent ces représentations: ce sont des points névralgiques, qu'il fallait protéger.

Une première constatation s'impose, qui surprend d'abord: plusieurs de ces animaux ou de ces monstres – lions, taureaux, dragons, griffons – sont figurés tantôt vaincus par le héros, donc apparemment sous l'aspect

d'êtres nuisibles, et tantôt au contraire triomphants (par exemple le lion dévorant le taureau), ou à tout le moins dépourvus de toute valeur négative: on imagine mal en effet qu'on ait pu orner d'êtres malfaisants les impostes sur lesquelles repose toute la superstructure de l'édifice achéménide. Seuls le sphinx et le taureau ailé à tête humaine échappent à cette ambivalence, qu'il faut tenter d'interpréter. C'est seulement si l'on remonte aux sources mêmes de ces motifs et à leur signification symbolique primitive que l'on parvient à expliquer cette ambiguïté.

Car ces thèmes ne sont certainement pas d'origine iranienne et ne correspondent en rien à la mentalité religieuse, beaucoup plus évoluée, des peuples iraniens. Bien avant l'arrivée des Perses ou des Mèdes, ils existaient soit en Mésopotamie, soit en Égypte, et ils ont fini par constituer dans tout le Proche-Orient une sorte de fonds commun, à la fois mythique et iconographique, dont la forme a pu varier légèrement de civilisation en civilisation, mais dont le sens est resté en gros identique.

Le cas le plus significatif peut-être est celui du lion dévorant le taureau: la victoire du fauve, si fréquemment représentée à Persépolis (fig. 1), se retrouve figurée en maints exemplaires dans un bon nombre de civilisations orientales, par exemple sur une plaque d'ivoire de Byblos (fig. 2): le taureau y apparaît comme la victime du lion aussi bien que du griffon, dont nous aurons à reparler; à Persépolis aussi le fauve et le monstre sont souvent interchangeables.

A priori le lion devrait plutôt symboliser une force destructrice exerçant ses ravages aux dépens des hommes et des troupeaux. Tel est bien d'ailleurs l'un des sujets favoris de l'art sumérien, comme en témoignent ces innombrables cylindres-sceaux du milieu du IIIe millénaire sur lesquels on voit l'homme ou l'un de ses alliés défendre les troupeaux contre les attaques des lions (fig. 3). Le combat de l'homme contre le lion, qu'il représente ou non, à l'origine, l'un des exploits du héros d'Uruk Gilgamesh, demeura l'un des thèmes favoris de l'art comme du mythe mésopotamien, puisque chaque année le roi assyrien, vicaire du dieu Assur, devait participer à une chasse

au lion rituelle matérialisant la victoire du dieu sur les forces du mal (fig. 8). On ne s'étonne pas de retrouver ce thème à Persépolis, mais il faut bien comprendre que même ce motif en apparence banal, tel qu'il apparaît dans l'art achéménide, y est d'inspiration assyrienne et non pas autochtone: au palais de Darius (fig. 4) nous voyons le héros étouffant un lion ridiculement petit, qu'il soulève de terre d'un bras tout en brandissant son arme de l'autre main. Cette scène est presque calquée sur une de celles qui décorent les portes du palais de Sargon à Khorsabad, datant de la fin du VIIIe siècle (fig. 5): même thème, même emplacement, le rapprochement est significatif. Mais le plus souvent, à Persépolis, le lion est dressé sur ses pattes postérieures et poignardé au ventre tandis qu'il essaie de repousser son agresseur (fig. 6). Ce schéma, que l'on retrouve également sur les cylindres achéménides (fig. 7), est lui aussi emprunté à l'art assyrien: il décorait par exemple, vers le milieu du VIIe siècle, le palais d'Assurbanipal à Ninive (fig. 8); en fait il remonte en Mésopotamie, comme le précédent d'ailleurs, jusqu'au IIIe millénaire (fig. 9).

Dans toutes ces représentations on peut voir, comme il a été dit, s'exprimer un symbolisme facile, dans lequel au demeurant l'exaltation de la personne royale pouvait trouver son compte. Mais si l'on saisit bien en quoi le lion, incarnant une force du mal, constitue une victime toute désignée du héros, on peut se demander pourquoi, à Persépolis, celui-ci est également figuré poignardant le taureau (fig. 10), et pourquoi le lion lui-même apparaît si souvent terrassant ce dernier (fig. 1). Une certaine contradiction pourrait sembler intervenir dans le symbolisme de ces différentes scènes.

Là encore il nous faut remonter jusqu'aux origines, c'est-à-dire jusqu'au début du IIIe millénaire mésopotamien: nous rencontrons sur un beau vase d'Uruk (fig. 11) le même thème qu'à Persépolis: un lion en relief attaque un taureau par derrière, les pattes antérieures posées sur la croupe de sa victime. La composition du motif est quasiment identique, et les intermédiaires ne manquent pas qui justifient cette filiation: si les cylindres assyriens

nous montrent généralement le lion luttant contre le taureau face à face (fig. 12), en plusieurs autres exemples, datant du Moyen Empire aussi bien que du Nouvel Empire assyrien, d'autres animaux, jouant dans cette symbolique le même rôle que le taureau, notamment le cerf, sont assaillis par derrière de la même façon qu'à Uruk ou à Persépolis (fig. 13).

Car le taureau n'est pas seul en cause dans cette tradition thématique; d'autres animaux sont également, et dès l'origine, représentés comme des victimes des lions. Ce fait nous paraît exclure toutes les interprétations d'ordre astronomique, qui voient dans le triomphe du lion sur le taureau une figuration de nature zodiacale, liée à la Fête du Nouvel An; au reste ce thème symboliserait beaucoup mieux, d'un point de vue purement astronomique, le solstice d'été que l'équinoxe de printemps, date du Nouvel An.

Est-ce à dire qu'il s'agit seulement d'illustrer les ravages exercés par les fauves dans les rangs des troupeaux, ou bien, d'une manière plus symbolique, la menace continuelle que font peser les forces de la nature sauvage sur la civilisation, fruit du travail de l'homme? Mais pourquoi, en ce cas, aurait-on à Persépolis glorifié le triomphe de ces mêmes puissances du mal, et ce sur chacun des palais ou presque?

En vérité on ne peut le comprendre que si on élargit le symbolisme de la figuration. En effet un très curieux cylindre de Suse, datant probablement du début du IIIe millénaire (fig. 14), nous montre non seulement un énorme lion empoignant par le col deux tout petits taureaux, mais également le thème inversé, c'est-à-dire un gigantesque taureau maîtrisant deux minuscules lions. Le parallélisme de ces deux scènes est frappant et ne peut s'expliquer si l'on s'en tient à l'interprétation un peu facile qui vient d'être évoquée. Il s'agit bien de deux forces antagonistes, mais dont l'une comme l'autre peuvent aussi bien l'emporter. C'est en réalité du conflit de ces forces qu'est fait l'ordre cosmique pour les anciens Mésopotamiens, et leur représentation symbolique au moyen d'animaux empruntés au monde réel n'affecte pas nécessairement ceux-ci d'un coefficient moral positif ou négatif. Dans le combat du lion contre le taureau, le premier ne représente pas nécessairement

une force du mal, et l'on comprend que son triomphe ait pu orner tant d'escaliers de Persépolis. Au reste rien n'empêchait, dans cette scène ainsi dépouillée de l'aspect moral qu'on a voulu lui prêter, de trouver une illustration frappante de la puissance victorieuse du roi. On rejoint alors, dans cette perspective, le motif du héros poignardant le taureau, qui était lui aussi fréquent dans l'art mésopotamien (fig. 15); mais à Persépolis la similitude du schéma apparente étroitement cette scène au thème du héros éventrant le lion: les deux animaux apparaissent à nouveau comme interchangeables; du point de vue formel, toutes ces représentations, quel que soit l'adversaire du héros, sont identiques, parce que leur signification est la même.

Mais s'agissait-il seulement de manifester aux yeux de tous la grandeur invincible du souverain? Pourquoi en ce cas le combat du héros contre un animal ou un monstre décore-t-il seulement les montants des portes et jamais les murs de soutènement des escaliers, où pourtant pourraient se déployer plus largement encore les scènes exaltant la puissance du roi? Et pourquoi, sur toutes ces portes—sauf l'une, au palais de Darius, dans une partie du bâtiment peut-être remaniée par Artaxerxès III - le héros est-il toujours figuré défendant l'accès du palais contre des animaux ou des monstres qui tentent d'y pénétrer? Nous apercevons là un nouvel aspect de ce symbolisme: il s'agit très évidemment de protéger l'entrée du bâtiment; nous avons affaire à un thème apotropaique, destiné à écarter les influences néfastes, les mauvais génies dont l'obsession hantait les Anciens, et tout particulièrement les Assyriens. Car la valeur conjuratrice que l'on accordait ainsi à de telles scènes n'est nullement une innovation de l'époque achéménide, mais un souvenir très vivace des traditions assyriennes.

Il est significatif qu'à Khorsabad le héros étouffant le lion (fig. 5) se trouve flanqué de deux immenses taureaux ailés à tête humaine. Ces monstres, que l'on retrouve dans tous les palais assyriens, par exemple à Ninive ou à Nimrud (fig. 16), ne jouent dans la symbolique assyrienne d'autre rôle que protecteur. Ce sont eux que l'on invoquait pour écarter les mauvais génies, et il est normal qu'ils soient considérés comme les gardiens par excellence

des portes. Or, comme on sait, des monstres identiques à ceux de Khorsabad, ou plutôt à ceux des palais assyriens les plus récents, qui n'ont plus que quatre pattes au lieu de cinq, protègent également les antes de deux bâtiments de Persépolis, la porte monumentale de Xerxès (fig. 17) et le Palais aux Cent Colonnes.

Mais on les trouve aussi, réduits à deux avant-trains opposés, constituant les impostes de certains des chapiteau (fig. 18): la poutre reposait sur l'ensellement qui sépare les nuques des deux monstres. Les impostes, qui portent toute la superstructure de l'édifice, et dont la fonction architecturale est primordiale, se trouvaient ainsi magiquement protégées.

D'ailleurs la forme même de l'imposte, constituée de deux avant-trains opposés, comportait à elle seule une valeur apotropaique certaine. A côté des monstres androcéphales, des taureaux étaient également utilisés à cette fin (fig. 19). Or l'on connaît en Orient, dans les premiers siècles du 1er millénaire, du Luristan à l'Egypte (fig. 20), des objets de composition strictement analogue, faits eux aussi de deux avant-trains de taureaux opposés, qui servaient d'amulettes, de talismans protecteurs contre les influences néfastes. Au parallélisme formel de ces deux séries d'objets – impostes et amulettes – correspondent d'évidentes analogies dans le domaine symbolique.

Nous apercevons d'ailleurs bien ici l'ambivalence du thème du taureau, qui parfois joue par lui-même un rôle protecteur, alors qu'en d'autres cas ce même pouvoir apotropaique réside dans la représentation de l'animal comme victime du héros ou du lion.

Or d'autres impostes de Persépolis sont constituées par des avant-trains de monstres – griffons ou dragons (fig. 21) – que l'onretrouve eux aussi opposés au héros royal sur les montants de certaines portes (fig. 22). Le processus est évidemment identique dans tous les cas. L'analogie est particulièrement remarquable en ce qui concerne le dragon, ce monstre ailé et cornu, à corps de lion, pattes postérieures d'oiseau de proie et queue d'oiseau ou de scorpion. On a pu penser en effet que les amulettes en forme de double protomès ne sont qu'une traduction récente d'un vieux thème mésopotamien – dont on

aurait une version parallèle à Persépolis. Il s'agit des animaux porteurs de dieux: on trouve représentées dans l'art accadien du IIIe millénaire des divinités debout, les deux pieds posés sur deux animaux dont ne sont figurés parfois que les avant-trains opposés (fig. 23); il s'agit notamment de taureaux et de taureaux à tête humaine. Certains des petits bronzes du Luristan en forme de doubles protomès sont également des porteurs de dieux (fig. 24). C'est une idée analogue, peut-être dérivée de la précédente, qui a présidé à l'élaboration des impostes de Persépolis, d'un point de vue aussi bien symbolique que formel.

Or le dragon, qui joue le même rôle au sommet des chapiteaux, est lui aussi un antique monstre porteur de dieux dans l'imagerie mésopotamienne du IIIe millénaire. Sous une forme ou sous une autre, parfois avec une queue de serpent, ailé ou sans ailes, quelquefois crachant des flammes, on le voit sur les cylindres accadiens servant de monture à une divinité debout sur son dos (fig. 25). C'est sous la même forme que nous le rencontrons en Syrie vers le milieu du IIe millénaire (fig. 26), enfin sur des reliefs ou des sceaux assyriens du Nouvel Empire, par exemple sur un cylindre qui représente probablement le dieu Ninurta monté sur un dragon du même type que ceux de Persépolis et luttant contre un griffon (fig. 27). Retenons ce thème du combat contre le griffon, que nous retrouvons lui aussi à Persépolis (fig. 28). Car le griffon comme le dragon, dont il ne se distingue que par sa tête d'oiseau de proie, peut être indifféremment un monstre protecteur, décorant notamment certaines de nos impostes (fig. 29), et la victime d'un dieu ou d'un héros.

C'est probablement en Égypte qu'il faut chercher l'origine de cet être hybride plutôt qu'en Mésopotamie, où il n'apparaît qu'épisodiquement, sous un aspect assez différent, et seulement aux très hautes époques. Au contraire en Égypte il joue un rôle très important dès l'Ancien Empire: pourvu d'une tête de rapace, en l'occurrence un épervier, sur un corps de lion, avec ou sans ailes (fig. 20), il protège le Pharaon, dont il malmène les ennemis avec ses pattes. De la vallée du Nil il fut transplanté en Syrie dans la première

moitié du IIe millénaire (fig. 31). Puis, lorsque le royaume du Mitanni engloba à la fois la Syrie et la haute vallée du Tigre, ce thème se répandit jusqu'en Assyrie, où il fut, comme le dragon, pourvu des serres et de la queue d'un oiseau de proie (fig. 27). Comme beaucoup d'autres motifs, c'est donc par l'intermédiaire assyrien que celui-ci est passé dans l'art achéménide.

Mais c'est également en Mésopotamie que l'on voit apparaître pour la première fois une transmutation au terme de laquelle ces monstres protecteurs que sont le dragon ou le griffon deviennent aussi bien les victimes d'un dieu ou d'un héros. Le plus ancien exemple que l'on connaisse concerne le dragon, puisque déjà un cylindre de la IIIe dynastie d'Ur illustre vers 2000 avant notre ère un tel combat contre un dragon, dans lequel l'assaillant direct n'est pas un homme, mais son allié l'homme-taureau dressé sur ses pattes postérieures (fig. 32). Aux époques assyriennes et babyloniennes ce sujet, jusqu'alors très rare, se répand davantage; il ne s'agit plus seulement du dragon (fig. 33), mais également du griffon (fig. 27). Ces thèmes reparaissent au demeurant sur les cylindres achéménides aussi bien que sur les reliefs de Persépolis, ce qui confirme l'importance capitale de la glyptique dans la transmission des motifs d'une civilisation à l'autre. Il serait intéressant de savoir à quelle mutation dans le domaine mythologique correspond la transformation subie par ces monstres, d'autant plus qu'ils conservent simultanément leur lien primitif avec une divinité: le cylindre assyrien sur lequel nous voyons le dieu Ninurta monté sur un dragon et attaquant un griffon est tout à fait caractéristique à cet égard. Malheureusement il ne semble pas que les spécialistes des religions mésopotamiennes aient pu jusqu'à présent élucider complètement ce problème. On peut du moins se demander si le caractère interchangeable de tous les animaux et monstres auxquels nous avons affaire n'a pas joué un rôle important dans cette évolution.

Quoi qu'il en soit, la question ne pose guère en ce qui concerne l'art achéménide: les Perses, bien évidemment, ne se souciaient guère des mythes sous-jacents à ces diverses représentations, puisque la religion mazdéenne les

ignore totalement. Quelque soit l'animal ou le monstre assailli par le héros, la signification est la même et demeure purement apotropaique. Les analogies manifestes que ces différentes scènes présentent d'un point de vue formel sont tout à fait révélatrices et ne laissent aucun doute à cet égard.

Le thème du griffon se distingue des autres par son origine probable: les Assyriens, auxquels les Perses l'ont emprunté, l'ont eux-mêmes reçu non pas de la Mésopotamie du IIIe millénaire, mais de l'Égypte, par l'intermédiaire syrien. Or une voie analogue a été suivie par les deux autres motifs symboliques qu'il reste à étudier, dont l'emploi présente d'ailleurs certaines différences par rapport aux précédents.

Car, bien qu'il ressemble par certains côtés au griffon, le sphinx n'est jamais représenté à Persépolis comme maîtrisé par le héros (ce qui est pourtant le cas parfois en Assyrie (fig. 34)), non plus qu'il n'orne les impostes des chapiteaux. Le sphinx n'est utilisé, par paires symétriques, que flanquant le disque ailé, dont il apparaît à la fois comme le gardien et le fidèle (fig. 35). Or ces deux éléments, sphinx et disque ailé, se rencontrent déjà, en un groupe identique, dans la glyptique syrienne du milieu du IIe millénaire (fig. 36). C'est que tous deux ont une même origine: comme beaucoup de motifs syriens de cette époque, ils ont été importés d'Égypte.

Le disque ailé est en Égypte un symbole solaire lié à la personne royale. En effet le pharaon, de son vivant, est une incarnation du dieu Horus, lequel est d'autre part une divinité cosmique que l'on a souvent représentée, notamment à partir du Moyen Empire, sous la forme d'un disque aux ailes éployées, soit horizontales, soit légèrement tombantes (fig. 37); le lien entre Horus et la personne du pharaon se manifeste par la présence de deux uraei, ces cobras protecteurs du monarque, dont l'un coiffe toujours la coiffure royale, et que l'on voit ici se redresser de part et d'autre du disque solaire. Ce thème a pénétré dans la glyptique syrienne dès l'époque babylonienne (fig. 38), et de Syrie il est passé chez les Hittites et chez les Assyriens. Dans la glyptique assyrienne du XIVe siècle le disque ailé est parfois encore pourvu d'uraei atrophiés (fig. 39), qui cependant disparaissent très vite. Cette version primitive, privée des deux uraei qui n'ont plus aucun

sens, décore à Persépolis le baldaquin abritant le trône royal (fig. 40).

Cependant c'est un peu plus tard que ce motif prend en Assyrie des formes variées, que l'on retrouve ensuite à Persépolis. Dès le règne d'Assurnasirpal II (884-859) nous rencontrons un disque ailé à queue, dont ruissellent deux filets d'eau (fig. 41); il est probable que la disposition de ces filets est inspirée de celle des uraei primitifs; mais désormais le symbole ne représente plus seulement un dieu solaire, mais égalemeat une divinité fécondante, c'est-à-dire en fait très probablement le dieu Assur. Ces filets d'eau ont laissé une trace à Persépolis, car ils sont sans doute à l'origine des deux rubans qui s'enroulent de part et d'autre de la queue, mais qui semblent n'avoir plus aucune signification particulière (fig. 35).

Enfin c'est également depuis le règne d'Assurnasirpal II que l'on voit le buste d'un dieu émarger hors du disque (fig. 42). Depuis longtemps déjà les Assyriens avaient quelquefois représenté certaines divinités au plus haut du ciel non seulement à l'aide de symboles, mais également dans un style plus imagé. Sur l'obélisque brisé de Tiglatpileser I (ca 1100) (fig. 43), c'est vraisemblablement le dieu du soleil Shamash dont on voit les mains émergeant d'un nuage. Mais ces essais n'obtinrent pas un succès durable. Au contraire au IXe siècle des divinités très diverses sont figurées sous la forme d'un buste planant dans le ciel, notamment la déesse Ishtar ceinte d'un cercle d'étoiles (fig. 44). Il n'est pas surprenant que le disque ailé se soit vu enrichi d'un buste divin, que celui-ci représente le dieu suprême Assur, comme il est probable, ou à nouveau Shamash, comme le pense Unger dans un article récent (*Belleten*, XXIX, 1965, p. 423-483). Mais quelle que soit chez les Assyriens la divinité en question, à Persépolis comme sur les cylindres achéménides il s'agit sans aucun doute d'Ahura Mazda; il est significatif que la seule image que les Perses aient admises de ce dieu ait été empruntée aux Assyriens (fig. 40).

Le sphinx, quant à lui, est une représentation du pharaon, dont il porte toujours la coiffe caractéristique, et il joue en même temps un rôle protecteur, puisqu'il flanque symétriquement les portes des sanctuaires. Mais en Égypte le sphinx est toujours figuré couché et sans ailes. Les sphinx de

Persépolis n'ont donc pas été empruntés directement à la vallée du Nil, mais bien à la Syrie du IIe millénaire: c'est en Syrie que le monstre a été affublé d'ailes, peut-être par analogie avec le griffon, et qu'on a commencé à le représenter assis, l'une des pattes antérieures levée et la queue en forme de point d'interrogation (fig. 36), tel qu'on le retrouve plus tard à Persépolis (fig. 35).

On rencontre également en Assyrie le motif du disque ailé flanqué de deux sphinx en position héraldique. Cependant les sphinx assyriens sont généralement figurés soit passant, soit debout sur leurs pattes arrière (fig. 24) forme sous laquelle au demeurant les sphinx reparaissent également dans la glyptique achéménide, en liaison toujours avec le thème du disque ailé (fig. 45). En revanche le sphinx assis est assez rare en Assyrie (fig. 46). Quoi qu'il en soit, un cylindre néo-assyrien ou néo-babylonien est particulièrement remarquable en ce qu'il nous fournit un nouvel exemple de ce caractère interchangeable des différents monstres sur lequel il a déjà été insisté (fig. 47): le sphinx (assis ou couché?) est devenu à son tour un porteur de dieu, tandis qu'un second, dressé sur ses pattes pestérieures, est assailli par la divinité; la forme des ailes comme celle de la queue annoncent les sphinx qui décorent à Persépolis le parapet du Palais de Darius (fig. 48).

Car ce motif ne saurait avoir été emprunté par les Perses à date très antérieure, puis transmis en Iran même jusqu'à l'époque achéménide. En effet les quelques exemples que l'on en possède sur le territoire iranien avant l'époque de Persépolis sont d'un type tout à fait différent, d'ailleurs lui aussi purement occidental, assyrien ou plutôt syro-assyrien: ce sont des sphinx passant qui ornent les pectoraux de Ziwiyé, datant sans doute du deuxième quart du VIIe siècle (fig. 49). La même remarque s'applique, plus généralement, à toutes ces représentations symboliques de Persépolis: même si certains thèmes existent déjà au Luristan, à Marlik, à Ziwiyé ou ailleurs, ils sont de types complètement différents, influencés du reste, eux aussi, par la Mésopotamie, la Syrie du nord et l'Urartu.

C'est donc bien sous le règne des souverains achéménides que ces motifs ont été adoptés. Il est curieux de constater que ces emprunts sont

d'origines diverses et ont suivi des chemins multiples pour parvenir jusqu'à Persépolis: vieux thèmes mésopotamiens retransmis par les Assyriens, thèmes égyptiens passés en Syrie, et de là en Assyrie, peut-être à l'époque mitannienne. Et pourtant, malgré cette variété, les artistes qui ont décoré les palais de Persépolis ont réussi à leur conférer une indiscutable unité, d'abord d'un point de vue formel et esthétique, mais aussi parce que, leur substrat mythologique primitif ayant été perdu de vue, leur signification symbolique, déjà évidente dans l'art assyrien, subsiste seule. Ces motifs sont devenus essentiellement apotropaïques, tout en fournissant un moyen commode, pour la plupart, d'exalter la gloire du souverain. Rien dans la religion achéménide ne justifiait l'emploi de tels symboles: leur adoption s'explique avant tout par le désir des rois perses de rivaliser avec leurs prédécesseurs les plus prestigieux, de la même façon que le cérémonial somptueux de la cour achéménide, tel qu'il apparaît à travers les admirables reliefs de Persépolis, ne fait que reproduire dans ses lignes essentielles celui des grandes cours mésopotamiennes.

Ce qui est purement perse ici, c'est le style, l'élaboration artistique qui a donné son unité esthétique à ces sculptures. La grandeur de l'art achéménide tient au fait que ce peuple iranien, parvenu tout à coup au faîte de la puissance et de la gloire, a réussi à amalgamer en un ensemble prodigieux des éléments pourtant aussi disparates dans leurs origines.

J. DESHAYES

LISTE DES FIGURES

Fig. 1.-Relief de l'escalier Est de l'Apadana (d'après Schmidt, *Persepolis*, I, pl, 20).

Fig. 2.-Plaque d'ivoire de Byblos, XIIIe siècle (d'après Frankfort, *Art and Architecture of the Ancient Orient*, pl. 149, A).

Fig. 3.-Cylindre sumérien du protodynastique III (milieu du IIIe millénaire) d'après Porada, *Corpus of Ancient Near Eastern Seals*, I, pl. XIV, 85).

Fig. 4.-Relief du Palais de Darius (*Persepolis*, I, pl. 147, D).

Fig. 5.-Relief du Palais de Sargon II à Khorsabad (d'après Strommenger et Hirmer, *Cinq Millénaires d'Art Mésopotamien*, pl. 222).

Fig. 6.-Relief du Palais de Darius (*Persepolis*, I, pl. 146, A).

Fig. 7.-Cylindre achéménide (Porada, *o.c.*, pl. CXXIV, 826).

Fig. 8.-Relief du Palais d'Assurbanipal à Ninive (Frankfort, *o.c* , pl. 109).

Fig. 9.-Cylidre accadien (Porada, *o.c.*, pl. XXIII, 144).

Fig. 10-Relief de la Salle aux cent colonnes (*Persepolis*, I, pl. 117, B).

Fig. 11.-Vase de pierre d'Uruk, ca 3000 av. n. ère (Strommenger-Hirmer, *o.c.*, pl. 26).

Fig. 12.-Cylindre assyrien du XIIIe siècle (Porada, *o.c.*, pl. LXXXV, 604).

Fig. 13. Cylindre assyrien du XIIIe siècle (Porada, *o.c.*, pl. LXXXV, 603).

Fig. 14.-Cylindre protoélamite de Suse (d'après Frankfort, *Cylinder Seals*, pl. IA, 1).

Fig. 15.-Cylindre accadien (Strommenger-Hirmer, *o.c.*, pl. 113, 5).

Fig. 16.-Taureau androcéphale du Palais d'Assurnasirpal II à Nimrud (Strommenger-Hirmer, *o.c.*, pl. 198).

Fig. 17.-Taureaux androcéphales de la Porte de Xerxès (*Persepolis*, I, pl. 11).

Fig. 18.-Imposte en forme de taureaux androcéphales (*Persepolis*, I, p. 113, fig. 55).

Fig. 19.-Imposte en forme de taureaux (d'après Ghirshman, *Perse*, p. 213, fig. 261).

Fig. 20.-Amulette égyptienne d'époque saite (663-525) (d'après *Revue d'Assyriologie*, 48, 1954, p. 25, fig. 27).

Fig. 21.-Imposte de Persépolis en forme de dragons.

Fig. 22.-Relief du Palais de Xerxès (*Persepolis*, I, pl. 196, B).

Fig. 23.-Cylindre accadien (d'après *Revue d'Assyriologie*, 28, 1931, p. 44, no. XI).

Fig. 24.-Amulette du Luristan (d'après Chirshman, *7000 Ans d'Art en Iran*, pl. XXIV, no. 428).

Fig. 25.-Cylindre accadien (d'après Weber, *Altorientalische Siegelbilder*, no. 297).

Fig. 26.-Cylindre syrien (Strommenger-Hirmer, *o.c.*, pl. 179, 3).

Fig. 27.-Cylindre assyrien du IXe siècle (Porada, *o.c.*, pl. CI, 689).

Fig. 28.-Relief de la Salle aux cent colonnes (*Persepolis*, I, pl. 114, A).

Fig. 29.-Imposte de Persépolis en forme de griffons.

Fig. 30.-Pectoral de Sésostris III (1887-1850) (d'après Vernier, *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Bijoux et Orfèvrerie*, pl. I, no. 52002).

Fig. 31.-Cylindre syrien (Strommenger-Hirmer, *o.c.*, pl. 179, 1).

Fig. 32.-Cylindre néo-sumérien (IIIe dynastie dlUr) (Porada, *o.c.*, pl. XLII, 268).

Fig. 33.-Cylindre néo-assyrien ou néo-babylonien (VIIe-VIe siècles) (Porada, *o.c.*, pl. CXXII, 815).

Fig. 34 -Cylindre assyrien du VIIe siècle (Porada, *o.c.*, pl. CXIV, 757).

Fig. 35.-Relief de l'escalier Est de l'Apadana (*Pers polis*, I, pl. 22).

Fig. 36-Cylindre syrien, millieu IIe millénaire (Porada, *o.c.*, pl. CXLIX, 985).

Fig. 37.-Stèle d'Ahmosis (1580-1558) (d'après Lacau, *Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire, Stèles du Nouvel Empire,oc* I, pl. II, no. 34002).

Fig. 38.-Cylindre syrien, second quart du IIe millénaire (Porada, *o.c.*, pl. CXXXVII, 910).

Fig. 39 -Cylindre assyrien du XIVe siècle (Porada, *o,c.*, pl. LXXXII, 592).

Fig. 40.-Relief du Tripylon (*Persepolis*, I, pl. 79).

Fig. 41.-Cylindre assyrien du IXe siècle (Porada, *o.c.*, pl. XCIII, 644).

Fig. 42.-Cylindre assyrien du IXe siècle (Strommenger-Hirmer, *o.c.*, pl. 190,3).

Fig. 43.-Obélisque brisé de Tiglatpileser I (ou d'Assurbelkala, 1072-1055) (Strommenger-Hirmer, *o.c.*, pl. 188, 2).

Fig. 44.-Cylindre assyrien du IXe siècle (Porada, *o.c.*, pl. CII, 691).

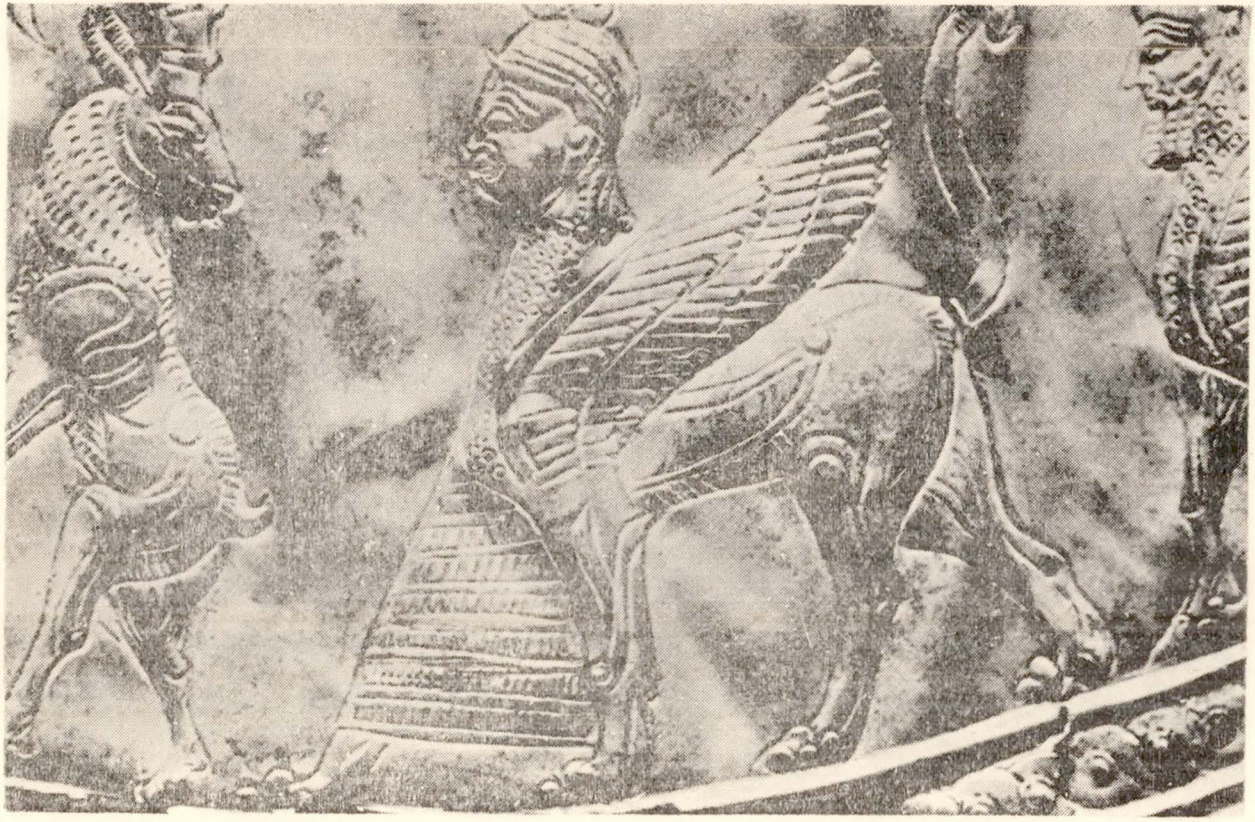
Fig. 45.-Cylindre achéménide (Porada, *o.c.*, pl. CXXII, 817).

Fig. 46.-Cylindre assyrien du VIIe siècle (Poroda, *o.c.*, pl. CX, 738).

Fig. 47.-Cylindre néo-assyrien ou néo-babylonien (VIIe-VIe siècles) (Weber, *o.c.*, no. 307).

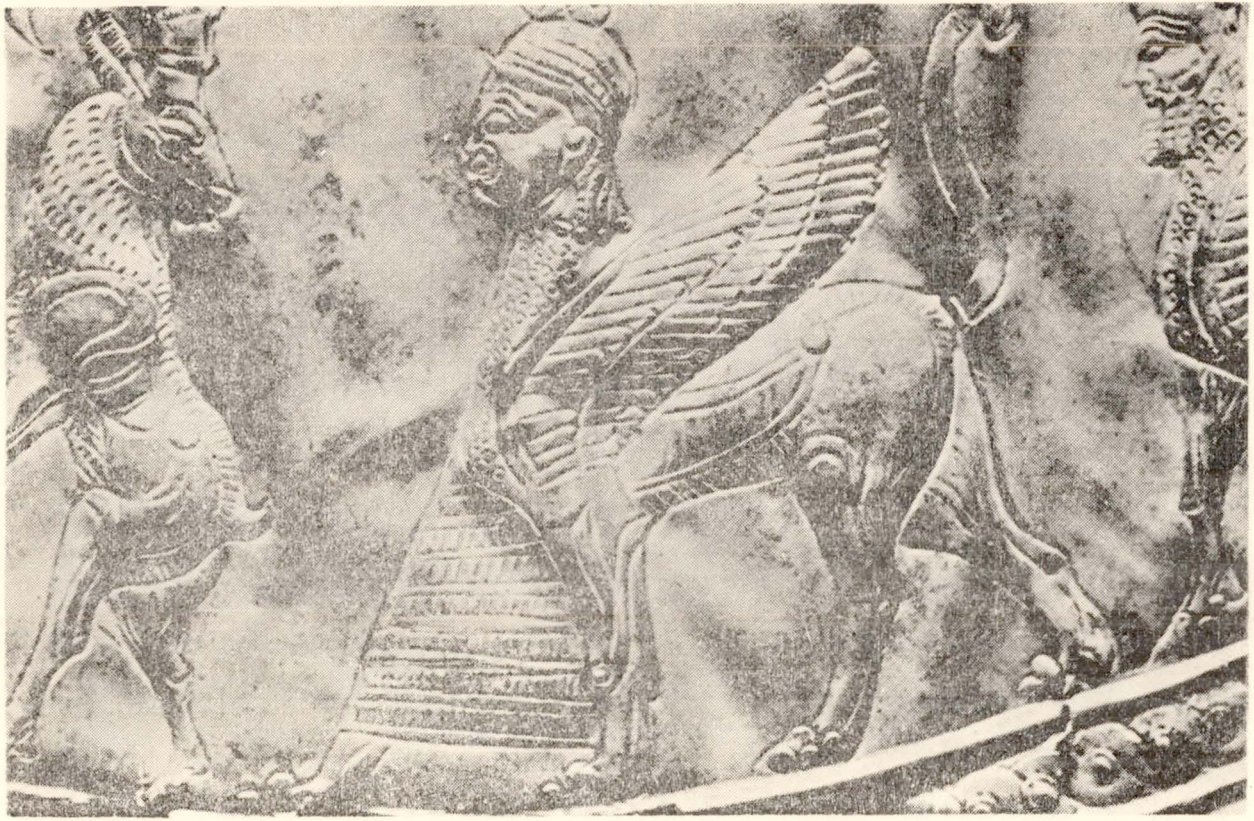
Fig. 48.-Relief du Palais de Darius (*Persepolis*, I, pl. 127).

Fig. 49.-Pectoral de Ziwiyé, détail (d'après Godard, *Le Trésor de Ziwiyé*, p. 25, fig. 15).



۴۹ ـ سینه‌بند زیویه (جزئیات نقش) ـ از

Godard, le Trésor de Ziwiyé, P. 25 fig 15.

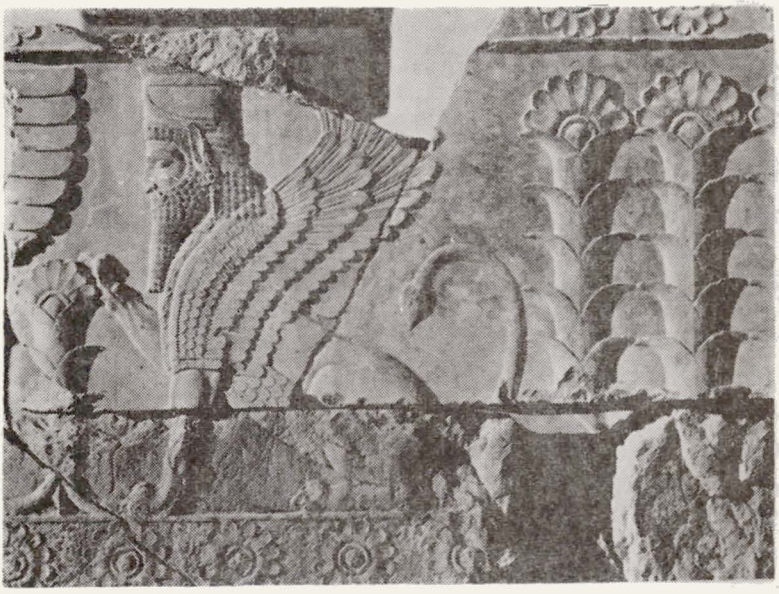


٤٩ ـ سینه‌بند زیویه (جزئیات نقش) ـ از

49 Godard, le Trésor de Ziwiyé, P. 25 fig 15.

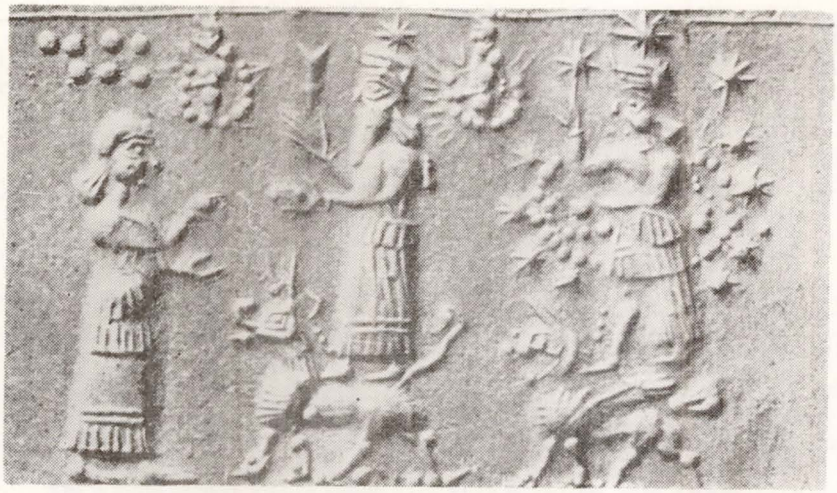
٤٧- مهر استوانه‌ای شکل آشور نوبابل نو(قرون ۷ و ٦ پ. م.) - از

47 Weber, i. c., no. 307.

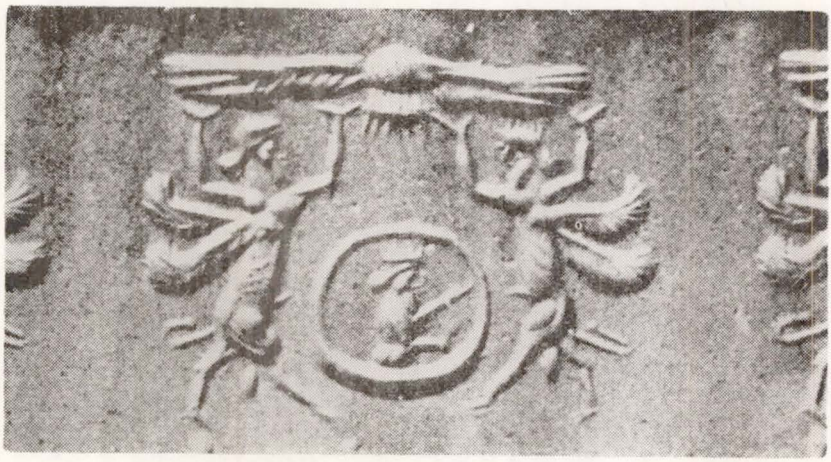


٤٨- نقش برجستهٔ کاخ داریوش - از

48 Persepolis, I, Pl. 127.



٤٤- مهراستوانه‌ای‌شکل آشوری (ازقرن نهم پ. م.) -از Porada, o. c. Pl. CII, 691.



٤٥- مهراستوانه‌ای شکل هخامنشی - از Porada, o. c. Pl. CXXII, 817.

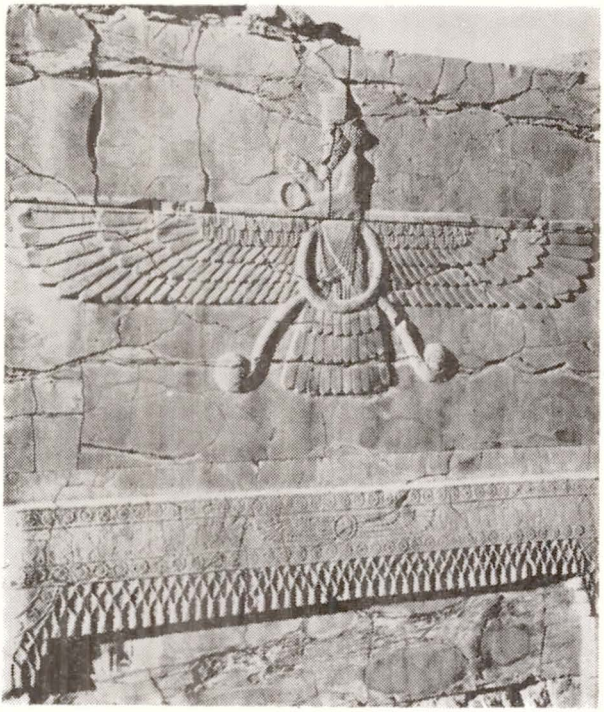
٤٦- مهراستوانه‌ای شکل آشوری (از قرن هفتم) از Porada, o. c., Pl. CX, 738.

۴۲- مهراستوانه‌ای شکل آشوری (از قرن نهم پ . م .) - از

42 Strommenger - Hirmer , o. c. , Pl. 190, 3.

۴۳- سنگ یادگارشکستهٔ تگلت پلسراول (یا آسوربلکله ۱۰۷۲ - ۱۰۵۵ پ. م.) - از

43 Strommenger Hirmer, o. c., Pl. 188.20



۴۰ـ نقش برجستهٔ سه دروازه ـ از Persépolis, I, Pl. 79. ۴۰

۴۱ـ مهراستوانه‌ای شکل آشوری (ازقرن نهم پ. م.) ـ از Porada, o. c., Pl. XCIII, 644. ۴۱

۳۸- مهراستوانه‌ای شکل شاسی (ربع دوم هزارهٔ دوم پ . م.) - از

38 Porada, o. c., Pl. CXXXVII, 910.

۳۹- مهراستوانه‌ای شکل آشوری (ازقرن نهم پ . م .) - از

39 Porada, o. c., Pl. LXXXII, 592.

۳۶- مهراستوانه‌ای شامی (اواسط هزارهٔ دوم پ. م.) - از

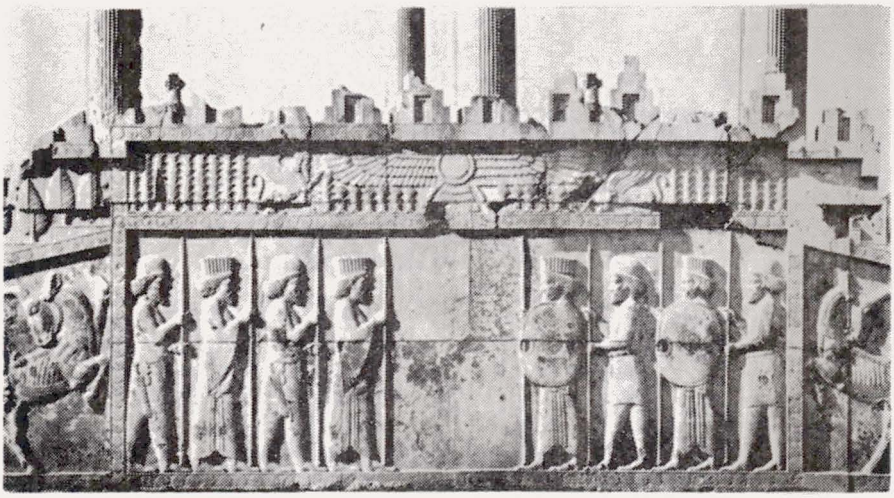
36 Porada, o. c., Pl. CXLIX, 985.

۳۷- لوحهٔ آهمو زیس (۱۵۸۰ - ۱۵۵۸ پ . م .) - از

37 Lacau, Catalogue Général des Antiquités Egyptienne du Musée du Caire, Stèles du Nouvel Empire, I, Pl. II, no. 34002

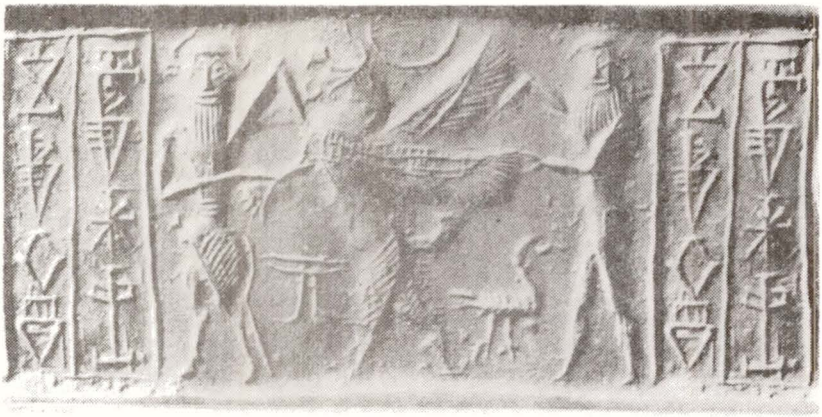
۳٤- مهراستوانه‌ای شکل آشوری (ازقرن هفتم پ . م .) - از

84 Porada, o. c., Pl. CXIV, 757.



۳۵- نقش برجستهٔ پلکان شرقی اپدنه - از

85 Persépolis, I. Pl. 22.



۳۲ـ مهراستوانه‌ای شکل سومرجدید سلسلهٔ سوم اور ـ از

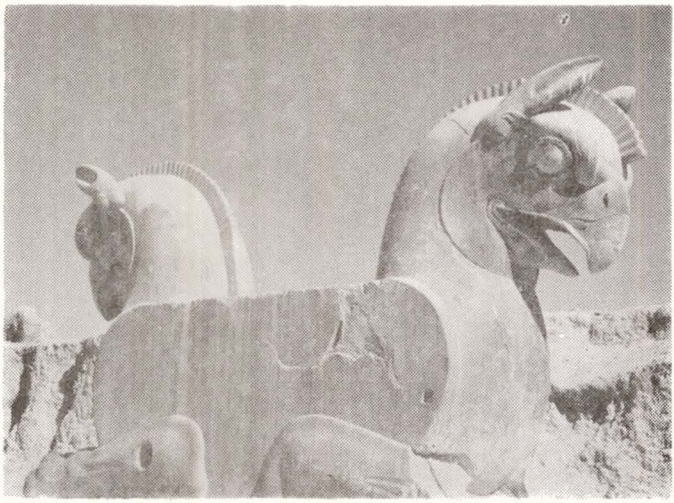
32 Porada, o. c., Pl. XLII, 268 .

۳۳ـ مهراستوانه‌ای آشور نو یا بابل نو (قرون هفتم وهشتم) پ . م . ـ از

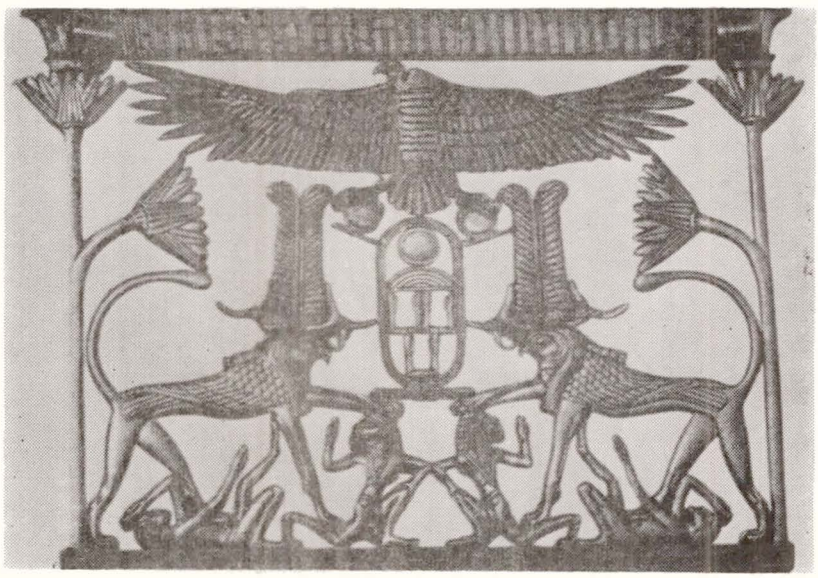
33 Porada, o. c., Pl CXXII 815 .

۳۱- مهراستوانه‌ای شکل شامی- از

34 Strommenger-Hirmer, o. c. pl., 179, 1.



۲۹- سرستون تخت جمشید بصورت کرکس 29

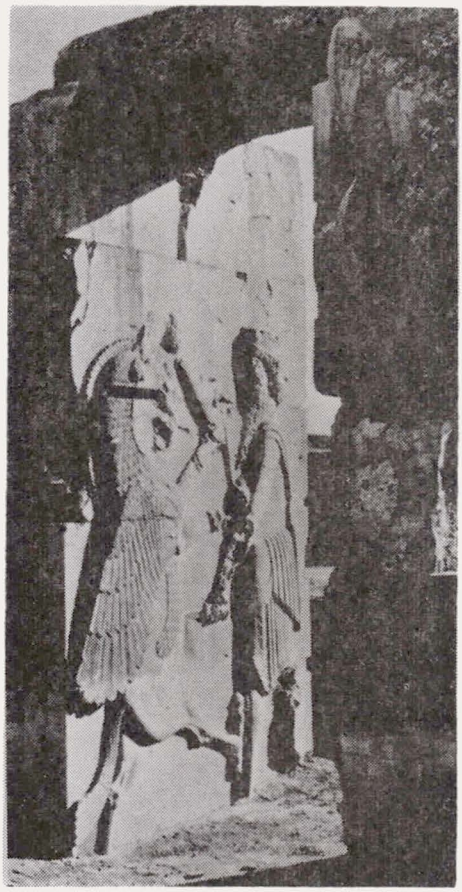


۳۰- سینه بند «سزوستریس سوم» (۱۸۷۸ - ۱۸۵۰ پ . م .) - از

30 Vernier, Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire, Bijoux et of Orfévrerie, Pl. I, no. 52002 .

۲۷- مهر استوانه‌ای شکل آشوری (از قرن نهم پ . م .) - از

27 Porada, o. c. , Pl . CI , 689 .



۲۸- نقش برجستهٔ تالار صد ستون - از A. Persépolis I, Pl. 114, 28

۲۶- سهراستوانه‌ای شکل شامی - از

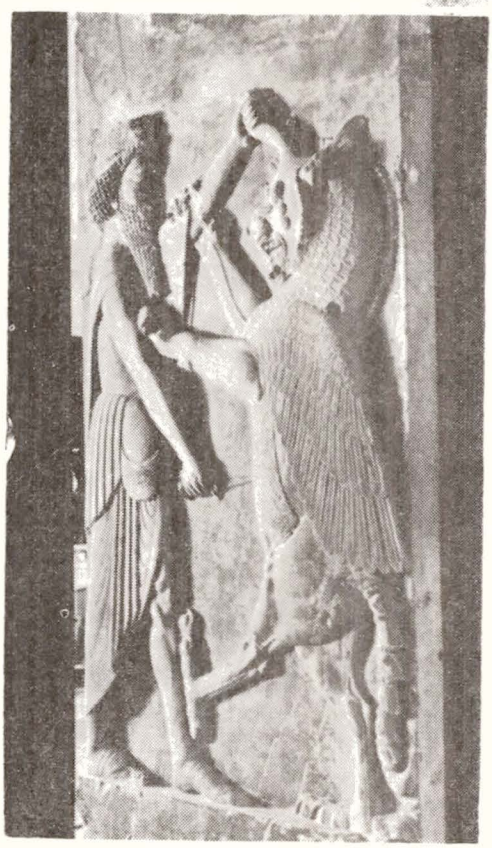
26 Strommenger-Hirmer, o. c., Pl. 179. 3.

۲۳- مهراستوانه‌ای شکل اکدی - از Revue d' Assyriologie, 28, 1931. P. 44, no. XI.

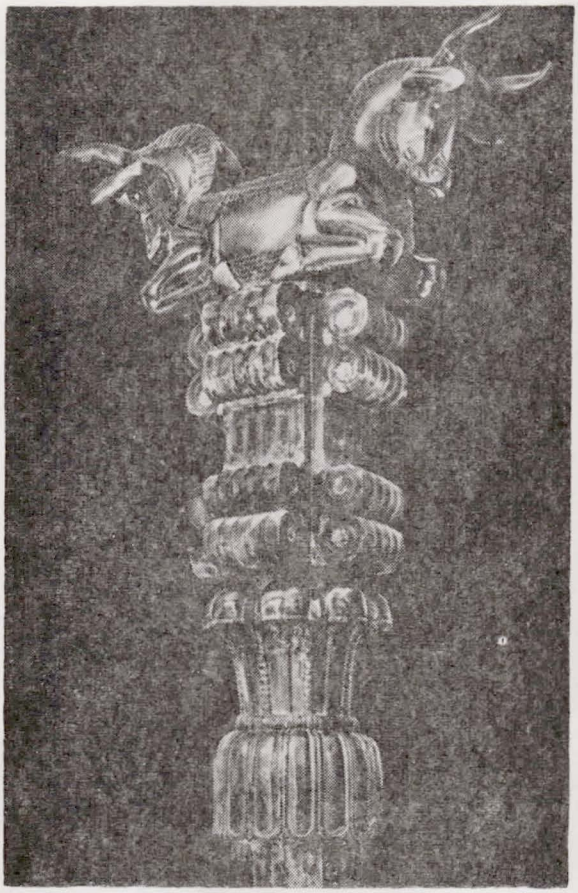
۲۴- مهره‌ای ازلرستان - از Ghirshman, 7000 ans d' Art en Iran, Pl. XXIV no. 428.

۲۵- مهراستوانه‌ای شکل اکدی - از Weber, Altorientalische Siegelbilder, no, 297.

۲۱- سرستون تخت‌جمشید به شکل اژدها ۲۱

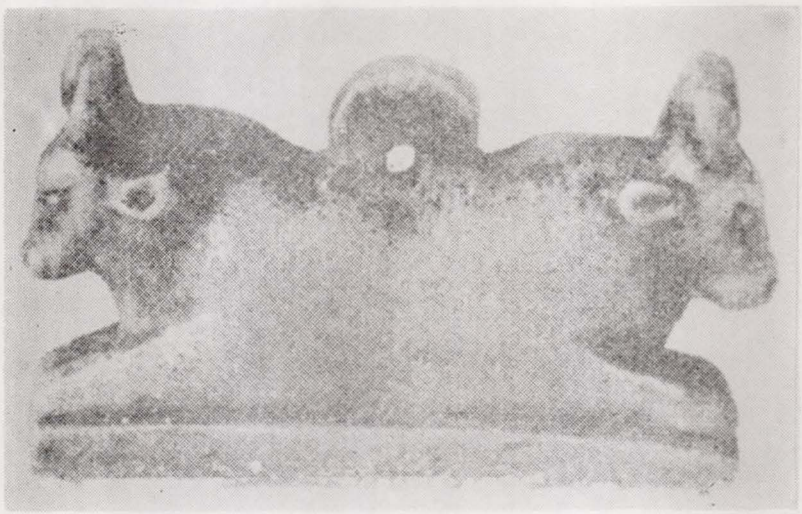


۲۲- نقش برجستهٔ کاخ خشایارشا از
Persépolis , I, Pl. 196, B. ۲۲



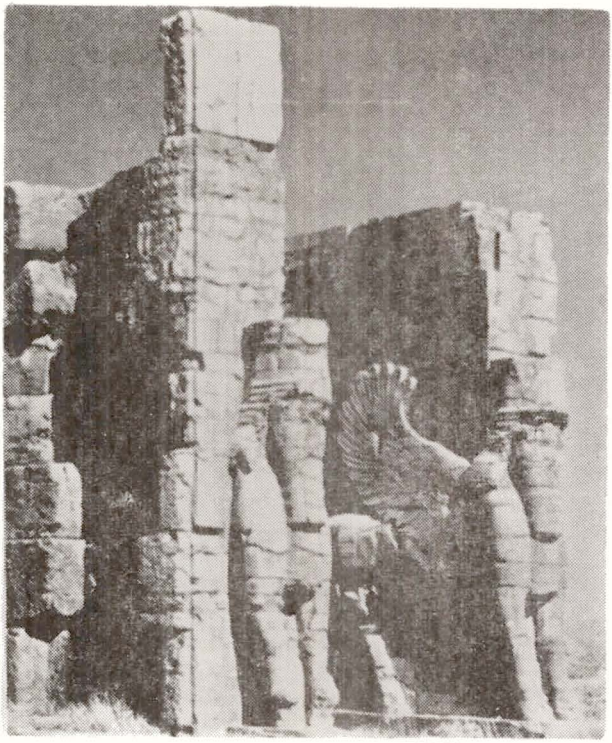
۱۹- سرستون بشکل گاونر از

19 Ghirshman, Perse, P. 213. fig. 261 .



۲۰- مهرهٔ مصری از زمان «سائی» ۶۶۵-۵۲۵ پ . م . - از

20 Revue d' Assyriologie, 48, 1959, P. 25, fig . 27.



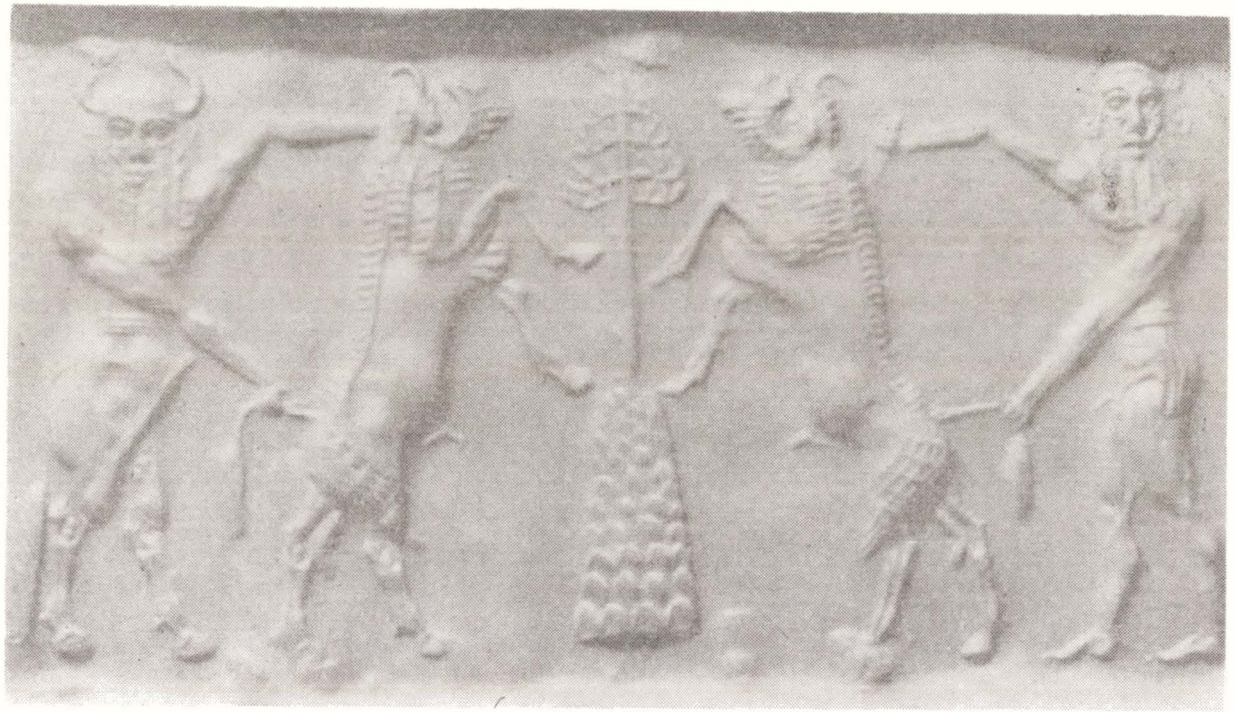
۱۷- گاونر باسرانسان از
مدخل کاخ خشایارشا از

17 Persépolis, I, Pl. 11.

۱۸- سرستون بشکل گاونر با سرانسان از

18 Persépolis I, P. 113.

۱٦- گاونربا سرانسان ازکاخ آسورنزیر پل دوم درنیمرود از
Strommenger-Hirmer, o. c. pl. 198. ۱٦

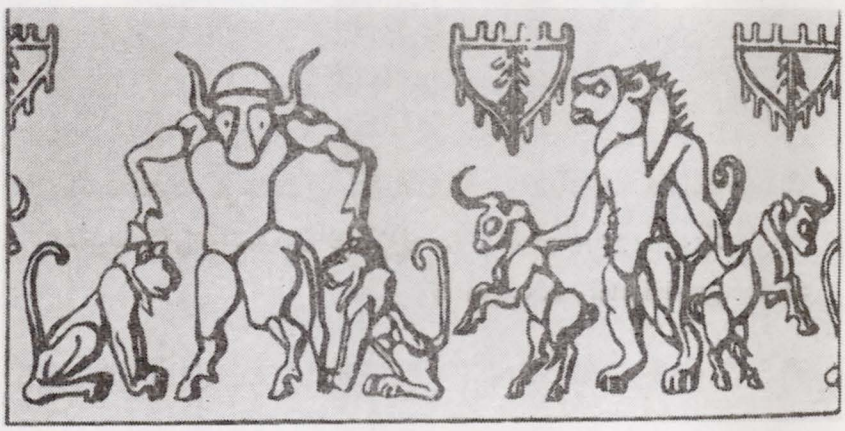


۱۵- مهراستوانه‌ای شکل اکدی از

(S. Strommenger-Hirmer, o. c., pl 113, 5.

۱۲- مهراستوانه‌ای شکل آشوری ازقرن ۱۳ پ. م. از Porada. o. c. pl. LXXXV, 604.

۱۳- مهراستوانه‌ای شکل آشوری ازقرن ۱۳ پ. م. از Porada, o. c. pl. LXXXV, 603.



۱٤- مهراستوانه‌ای دوران آغاز ایلامی ازشوش از Frankfort, Cylinder Seals, pl. IV, 1.

۱۱ـ ظرف سنگی منقوش از اوروك درحدود ۳۰۰۰ سال پ . م . از

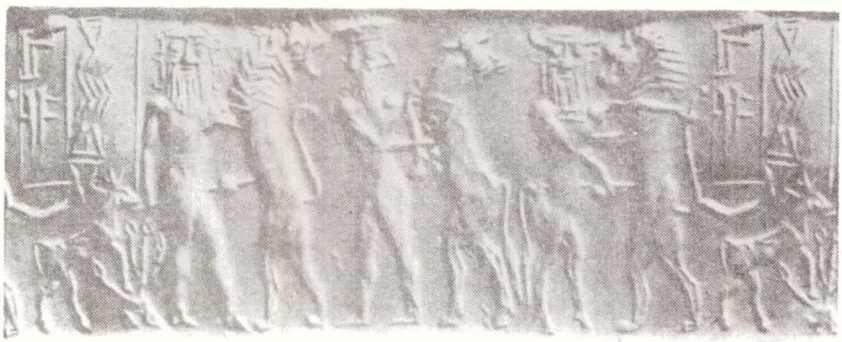
11 Stromenger-Hirmer, o. c., pl. 26.

۱۰- نقش برجستهٔ تالار صد ستون از

10 Persépolis, I, pl. 117, B.

۸ـ نقش برجستهٔ کاخ آسوربنیپال درنینوا از

8 Frankfort, o. c. pl. 109.



۹ـ مهراستوانه‌ای شکل اکدی از

9 Porada, o. c., pl. XXIII, 144.

۶- نقش برجستهٔ کاخ داریوش از Persépolis, I, pl. 146, A. 6

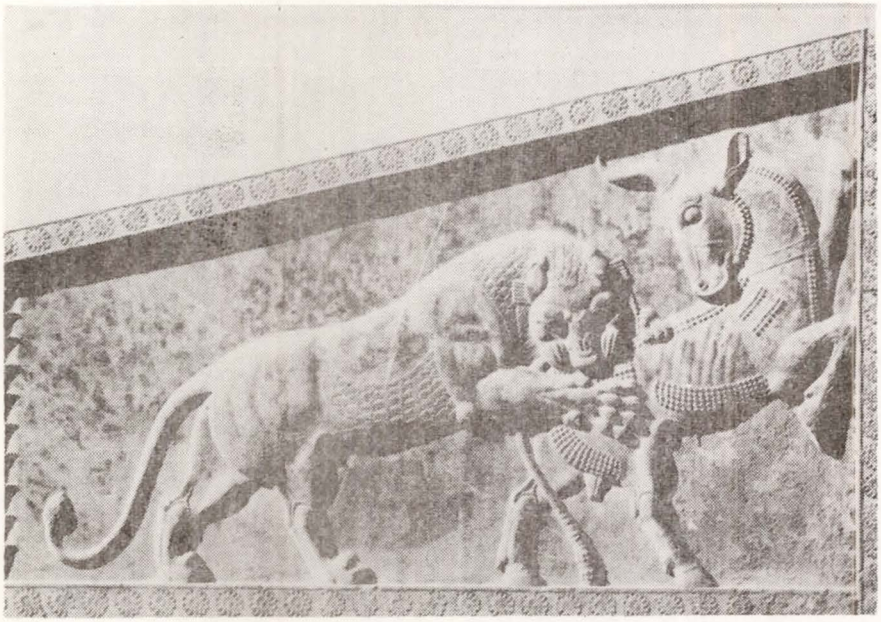
۷- سهراستوانه‌ای شکل هخامنشی از Porada, o. c., pl CXXIV, 826 7

۵- نقش برجستهٔ کاخ سارگن دوم درخرص آباد از
Stromenger et Hirmer, Cinq Millénaires d' art mésopotamien, pl. 146, A.

۳- مهراستوانه‌ای شکل سومری ازهزارهٔ سوم پ . م . از
3 Porada, Corpus of Ancient Near Eastern Seals, I. Pl .XIV, 85 .

٤- نقش برجستهٔ کاخ داریوش از
4 Persèpolis, I, pl . 147, D.

فهرست عکس‌ها



شکل ۱- نقش برجستهٔ پلکان شرقی اپدنه . عکس از

Schmidt , Persépolis, I pl. 20

۲- لوحهٔ عاج از بیبلس قرن ۱۳ از کتاب

Art and Architecture of the Ancient Orient pl. 149. A

آنچه که در اینجا کاملاً ایرانی است سبک هنری و وحدتی است که از نظر زیبایی به‌این‌نقوش برجسته داده شده‌است . بزرگی و عظمت هنر هخامنشی در این‌است که هنرمندانش توانسته‌اند برای‌ملت ایران که یکباره بدرجهٔ بلندی از تمدن رسیده بود از امتزاج هنر ملت‌های مختلفی که در اطاعت او درآمده بودند هنر جدیدی بوجود آورد که از هرکدام از آنها در آن سهمی دیده میشد ولی با یک‌یک آنها وجوه تمایز مشخصی داشت .

این شکل ممکن نیست بوسیلهٔ ایرانیها در تاریخ خیلی قدیمی‌تری از مغرب اقتباس شده باشد و در دوران هخامنشی در تخت‌جمشید از آن استفاده‌شده باشد . در واقع چند نمونه‌ای‌که از این‌تصویر در خاک ایران پیدا شده و متعلق به دوران پیش از تخت جمشیداست از نوع دیگری است و بهر حال آنهم کاملا غربی‌است یعنی آشوری یا «شامی وآشوری» است . اشارهٔ ما به‌اسفنکس‌های سینه‌بندهای مکشوف در زیویه‌است‌که بدون شک از ربع دوم قرن هفتم پیش‌از میلاداند (شکل ۴۹) . همین‌مطلب درمورد تمام نقوش «سمبولیک» یانشانه‌ای درتخت جمشید صادق‌است. حتی اگر بعضی از آن تصاویر در لرستان یا مارلیک یا زیویه یا جاهای دیگر دیده شده‌اند ازنوع دیگری هستند اگرچه آنها نیز تااندازه‌ای تحت‌تأثیر هنر بین‌النهرین یا سوریهٔ شمالی و یا «اورارتو» به وجود آمده‌اند .

بنابراین نقوش مزبور در زمان هخامنشی اقتباس‌شده‌است نه‌پیش ازآن . جای شگفتی‌است که این تصاویر از مبداءهای مختلف و از راه های مختلف وارد تخت جمشید شده‌اند . بعضی‌از آنها تصاویرکهنی هستند که از بین‌النهرین بوسیلهٔ آشوریها به‌این نقطه انتقال یافته‌اند وبعضی دیگر مصری هستند که از راه سوریه آمده‌اند . احتمال داردکه نقوش اخیر نیز از سوریه در زمان «میتانی» ها به آشور و سپس به‌تخت‌جمشید آمده باشند . با وجود این اختلاف منشاء و مبداء هنرمندان‌تخت جمشید به‌آنها ازنظر هنری وحدت بخصوصی‌داده‌اند وچون‌مفهوم‌های اولیهٔ آنها درتخت جمشید از بین رفته‌است فقط مفهوم‌های نشانه‌ای آن‌که در زمان آشورها هم درک میشد بجای مانده‌است . این‌تصاویر در تخت جمشید بیشتر بصورت نظر قربانی علیه چشم زخم درآمده‌اند و در عین حال بعضی از آنها نیز جنبهٔ تجلیل نیروی پادشاه به‌خود گرفته‌اند . دردین‌ایرانیان‌در دوران‌هخامنشی‌این‌نشانه‌ها بهیچ‌طریقی نمی‌توانستند جای داشته باشند . انتخاب آنها فقط نتیجهٔ میل به رقابتی بود که شاهنشاهان ایران با پیشینیان خود داشتند همانطوری‌که در واقع نقوش برجستهٔ تخت جمشید نیز بطور کلی از نقوش برجستهٔ کاخ‌های پادشاهان بین‌النهرین الهام گرفته‌است .

در تخت جمشید و روی مهرهای استوانه‌ای شکل هخامنشی نمیتوانند جز اهورمزدا باشند. جای بسی شگفتی است که تنها موردی که ایرانیان بخود اجازه داده باشند که پروردگارشان را بصورتی مجسم نمایند همان است که از آشوری‌ها اقتباس کرده‌اند (شکل ٤٠) .

اما خود اسفنکس یکی از مظاهر فرعون است و همواره دیهیم فرعون را برسردارد و در عین حال نگهبان اوست و همیشه بطور قرینه در دوطرف مدخل کاخ‌های فراعنه نقش شده‌است ولی در مصر اسفنکس همیشه خوابیده و بدون بال است. بنابراین نمیتوان گفت که اسفنکس‌های تخت جمشید مستقیما از درهٔ نیل آمده‌اند بلکه مبداء آنها احتمالا سوریهٔ هزارهٔ دوم پیش از میلاداست . در سوریه به اسفنکس بال دادند . شاید این کار به‌علت شباهت او با کرکس انجام گرفته باشد . ابتدا اورا در حال نشسته نشان دادند درحالیکه یکی از پاهای جلویش را بلند کرده بود و دم او بصورت علامت استفهام درآمده بود (شکل ٣٦) و این همان تصویری است که بعدها در تخت جمشید مجسم گردیده‌است (شکل ٣٥) .

مبداء واصل قرص بال‌دار که دو اسفنکس در طرفین آن قرار دارند نیز سوریه‌است . ولی اسفنکس‌های سوریه معمولا درحال حرکت و عبور ویا درحال ایستاده روی پاهای عقبشان نشان داده شده‌اند (شکل ٣٤) و این موجودات بهمین صورت در روی مهرهای هخامنشی نقش شده‌اند و همواره با مفهوم قرص بال‌دار ارتباط دارند (شکل ٤٥) . برعکس اسفنکس نشسته درآشور کمیاب است (شکل ٤٦) . بهرحال یک مهر استوانه‌ای شکل «آشور جدید» یا «بابل جدید» از این جهت قابل توجه‌است که به‌ما نمونهٔ دیگری از این تصاویر قابل تبدیل موجودات اساطیری را که قبلا ازآن صحبت شد نشان میدهد (شکل ٤٧) . اسفنکس خوابیده یا نشسته بنوبهٔ خود گاهی پروردگاری‌را برخود سوار میکند درحالیکه اسفنکس دیگری که روی پاهای عقب خود ایستاده مورد حملهٔ پروردگار دیگری واقع شده‌است . شکل بال‌ها و دم این موجود خارق‌العاده پیش قدم شکل اسفنکس‌هائی است که روی دیوارهای پلکان کاخ داریوش در تخت جمشید بصورت نقش برجسته مجسم گردیده‌است (شکل ٤٨) .

استوانه‌ای شکل سوریه میگردد (شکل ۳۸) واز آنجا در هنر هیتی‌ها و بعداً در هنر آشوری نفوذ کرده‌است . درهنر مهرسازی آشوری درقرن‌چهارده پ. م. مار عینکی مزبور هنوزگاهی همراه باقرص‌بال‌دار بصورت‌ناقص‌مشاهده میگردد(شکل ۳۹) ولی دراین‌مکان این‌نقش بزودی‌فراموش خواهد شد. این‌نقش بدون مارعینکی که دیگر مفهوم معینی نخواهد داشت فقط بصورت زینتی در میان زینت‌های دیگر درکنار نقش شاهی قرارگرفته‌است (شکل ٤٠).

معهذا کمی بعد این نقش درآشور بصورت‌های دیگری ظاهر میشود و ازآنجا به تخت‌جمشید میآید . از عهد حکومت آسورنازیرپال دوم (۸۸٦ - ۸۵۹) درآشور قرص بالداری ظاهر میشودکه از دم او دورشته آب جاری‌است (شکل ٤۱) . احتمال داردکه این رشته‌های آب در ابتدا همان مارهای کبرا بوده‌که بعداً به رشتهٔ آب مبدل گشته‌است . ولی از این ببعد دیگرنقش‌اصلی همیشه قرص خورشید نیست بلکه گاهی‌نیز پروردگار بارداری وآبادانی است که‌باحتمال‌قوی خدای « آشور »است. ازاین رشته‌های آب در تخت جمشید نشانهٔ یادگاری باقی مانده است و آن همان دو نواری‌است‌که درطرفین دم قرص بالدار قرارگرفته‌اند که در واقع مفهوم معینی ندارند (شکل ۳۵) .

اززمان آسورنازیرپال دوم باز نقش نیم‌تنهٔ پروردگار از میان قرص بالدار بیرون میآید (شکل ٤۲). مدتها بود که آشوری‌ها بزرگترین‌پروردگاران‌خودرا گاهی بوسیلهٔ نشانه‌ها وگاهی بشکل‌تصویری ازانسان مجسم‌مینمودند . روی سنگ یادگار (اوبلیسک) تکلت پیلسر اول (۱۱۰۰ پ. م.) (شکل ٤۳) پروردگار «شمش»که همان خورشیداست طوری نشان‌داده شده‌که مانند این‌است‌که دستهایش‌ازمیان ابرها بیرون میآیند . ولی این نقوش زیاد دوام نیافتند و از میان رفتند . با این‌حال درقرن نهم پ. م. پروردگاران مختلفی بصورت انسانی‌که درآسمان در پروازاست مجسم گردیده‌اند مانند پروردگار « ایشتار »که قرصی‌مرکب ازستارگان‌مانند کمربندی‌گرد کمر او نقش شده‌است (شکل ٤٤) . همانطوری‌که آقای « اونگر » در مقاله‌ای Belletin XXIX 1965. p. 423-483 جدیداً یادآور شده‌است جای شگفت نیست‌که به‌قرص‌بالدار نیم‌تنهٔ پروردگار اضافه شده باشد خواه این پروردگارخدای « آشور » باشد وخواه ربةالنوع « ایشتار ». ولی‌این‌پروردگاران‌هرچه‌درهنرشورباشند

حیوان واقعی یاموجود اساطیری باشد مفهومی که ازآن برمیآید یکی‌است وآن مفهوم پیش‌گیری از حوادث یا چشم زخم‌است . این مطلب از شباهتی‌که در میان مجالس مختلف ازاین نوع وجود دارد فهمیده میشود و هیچ جای شکی باقی نمی‌گذارد .

نقش موجود اساطیری یا «کرکس» از نظر اصل ومنشاء با مجالس دیگر اختلافی دارد . احتمال داده میشود که آشوریها که این نقش را به هنرمندان ایرانی انتقال دادند خودشان آنرا نه از هنر هزارهٔ سوم پیش‌ازمیلاد بلکه ازهنر قدیم مصر ازراه سوریه دریافت داشته باشند . دو نقش دیگرکه در زیرمطالعه خواهیم کرد و اختلاف کوچکی با نقوش بالا دارند نیز از همین‌راه وارد هنر ایران شده‌اند .

مقصود ما ازیکی‌از دونقش‌مزبورتصویر «اسفنکس»یعنی‌موجوداساطیری‌است که سرانسان وبدن‌حیوان‌دارد و درحال نشسته است. این‌موجود شباهت به‌موجود اساطیری «کرکس» دارد ولی درتخت‌جمشید برعکس آشورهیچ وقت مورد حملهٔ قهرمان‌قرارنگرفته‌است. بعلاوه هیچ‌وقت‌نیز بصورت‌سرستون تراشیده‌نشده‌است .

اسفنکس‌بصورت‌قرینه در دوطرف قرص بال‌دار به عنوان نگهبان وفادار نشان داده شده‌است (شکل ۳۵) . این دو تصویر یعنی اسفنکس و قرص بال‌دار هردو درمجلس مشابهی درنقوش‌مهرهای استوانه‌ای شکل سوریه ازاواسط هزارهٔ دوم پ . م . دیده میشود (شکل ۳۶) . این دو مجلس هردو اصل و منشاءمشترکی دارند وهردوی آنها مانند بسیاری دیگر از نقوش از مصربه‌سوریه وارد شده‌اند .

درمصرقرص بال‌دار نشانه‌ای‌ازخورشیداست‌که وابسته به‌شخص‌پادشاه‌است . درواقع فرعون دراین دنیا مظهر پروردگار «هوروس» است و این پروردگاری‌است که از دوران امپراطوری میانه به بعد بصورت قرص بالدار در حال پرواز نشان داده شده‌ست وگاهی بال‌ها افقی و زمانی مایل‌بطرف پائین‌میباشد (شکل۳۷) . برای اینکه رابطهٔ میان فرعون وپروردگار مسجل گردد دومار عینکی نیز درکنارآن قرار داده شده‌است . این مارهای عینکی یاکبرا نگهبانان فرعون‌اند و یکی از آنها دیهیم فراعنه را برسر دارد . درمجلس مورد بحث ما این مار عینکی (کبرا) در دوطرف قرص‌خورشید روی‌دم‌خود ایستاده‌اند . این‌نقش‌بعداً دردوران‌بابلی واردمهرهای

اژدها و دم کرکس افزودند (شکل ۲۷) . بنابراین این نقش نیز مانند بسیاری دیگر از نقوش از راه آشور وارد هنر هخامنشی گردیده‌است .

ونیز در همین آشوراست که برای نخستین‌بار دیده‌میشود که اژدهاوموجودات افسانه‌ای دیگرکه در اصل حمایت‌کننده‌اند مورد تعرض پروردگار یا قهرمانی قرار میگیرند . قدیم‌ترین نمونهٔ این نوع نقش مربوط به اژدها روی مهر استوانه‌ای شکلی از سومین سلسلهٔ پادشاهی «اور» درحدود ۲۰۰۰ سال پیش‌از میلاد دیده شده‌است که‌درآن‌تعرض‌کننده براژدها انسان‌معمولی‌نیست بلکه انسان‌بال‌داری‌است که نیمی‌ازبدن آن بشکل گاو است‌که روی پاهای عقب‌خود ایستاده‌است (شکل۳۲) .

تا دوران آشوری و بابلی این‌نقش کمیاب بود ولی از آن پس بسیار زیاد شد و موضوع آن منحصر به‌اژدها نبود (شکل۳۳) بلکه حیوان افسانه‌ای نیز به آن اضافه شد (شکل ۲۷) . همین‌موضوع ها روی مهرهای استوانه‌ای شکل دوران هخامنشی وروی نقوش برجستهٔ تخت‌جمشید نیز پدیدار میشوند و از اینجا معلوم میشود که مهرهای استوانه‌ای شکل در نقل وانتقال نقوش از یک تمدن به تمدن دیگر سهم بزرگی‌دارند . بسیارجالب‌است فهمیده‌شود چه‌تحولی‌درعالم اساطیری‌باعث‌شده‌است این تغییرات درنقوش حاصل گردد بخصوص که این موجودات خیالی یا اساطیری همواره رابطهٔ خود را با خدایانی‌که غالباً مظاهر آنها بوده‌اند حفظ نموده‌اند .

بهترین نمونهٔ این‌نوع نقوش مهر استوانه‌ای شکل آشوری‌است‌که پروردگار «نینورتا» را درحالی‌که روی یک اژدها سواراست و به یک موجود اساطیری (یاکرکس) حمله کرده‌است نشان میدهد.

متأسفانه متخصصان تحقیق دربارهٔ مذاهب بین‌النهرین هنوز به‌کشف این معما نرسیده‌اند . بهرحال این مطلب نیز مورد بحث‌است که آیا تغییر و تبدیل شکل این حیوانات یاموجودات اساطیری‌درتحول اصول مذاهب‌بین‌النهرین‌دخیل بوده‌است؟

وقتی از نظر هنر هخامنشی چنین مطالبی را بررسی نمائیم نمیتوانیم وارد چنین ملاحظاتی شویم . درواقع ایرانی‌ها نمیتوانستند نظری به این نقوش از لحاظ مذهبی داشته باشند زیرا دین آنها دین مزدیسنی بود واین نقوش درآن دین هیچ‌گونه سهم بزرگ یاکوچکی نداشتند . در هرحال خواه حیوانی که مورد حمله قرارگرفته

اژدهای افسانه‌ای که در بالای ستون‌ها قرار گرفته نیز در ایام کهن پروردگار را برپشت خود میبرده‌است و چنین نقشی از هزارهٔ سوم پیش از میلاد در بین‌النهرین مشاهده گردیده‌است. این نقش روی مهرهای استوانه‌ای زیاد دیده میشود وگاهی دم ماروبال دارد یا بدون بال است و زمانی از دهان او شعله‌هائی بیرون میآید و بیشتر اوقات در هنر «اکد» مشاهده میگردد و پروردگاری را برپشت میبرد و پروردگار مزبور برپشت او ایستاده‌است (شکل ۲۵).

این موضوع بهمین طریق درحدود اواسط هزارهٔ دوم پیش از میلاد در شام دیده میشود (شکل ۲۶) وباز در روی نقوش برجستهٔ مهرهای آشوری اززمان امپراطوری میانه وجدید نیز ظاهر میگردد وروی یکی از آنها پروردگار «نین اورتا» براژدهائی سوار است (شکل ۲۷) و این اژدها از نوع اژدهائی است که درتخت جمشید با حیوان افسانه‌ای در حال جنگ است. موضوع نبرد با حیوان افسانه‌ای بارها در تخت جمشید ظاهر میگردد (شکل ۲۷). حیوان افسانه‌ای نیز مانند اژدها مفهوم حمایت در برابر عناصر اهریمنی دارد و در بالای بعضی از سرستون‌ها قرار گرفته و یا در موارد دیگری مورد تعرض خدا یا قهرمان واقع شده است و تنها اختلاف او با اژدها این است که سر او مانند کرکس است (شکل ۲۹).

اصل و منشاء این حیوان ذوجنبتین را باید در مصر جستجو کرد نه در بین النهرین. در بین‌النهرین این موجود افسانه‌ای فقط گاه گاهی متظاهر میگردد و صورت ظاهرش اختلافی جزئی دارد و بیشتر متعلق بدوران‌های بسیار کهن است. ولی در مصر از دوران امپراطوری قدیم درمیان نقوش اهمیت فوق‌العاده داشته‌است. سر او شبیه به سرلاشخور و بیشتر شبیه به سر شاهین است که روی بدن شیر قرار گرفته وبال دارد یا بدون بال است (شکل ۳۰) و فرعون را تحت حمایت خود گرفته و بردشمنان او پنجه میزند.

این موجود افسانه‌ای در حدود نیمهٔ اول هزارهٔ دوم پیش از میلاد از دره نیل به ناحیهٔ شام انتقال داده شد (شکل ۳۱).

وقتی کشور «می‌تانی» ناحیهٔ شام و قسمت علیای درهٔ دجله را بخود منضم ساخت این نقش در تمام آن نواحی تا کشور آشور پراکنده شد و در کشور اخیر به آن پنجه‌های

منظور علاوه بر موجودات افسانه‌ای‌که سر انسان داشتند از پیکر گاو نیز استفاده می‌نمودند (شکل ۱۹) . این‌مطلب بسیار جالب‌است‌که در مشرق‌زمین‌خصوصاً از لرستان تا مصر ازقرون اولیهٔ هزارهٔ اول پیش‌ازمیلاد نظایرچنین شکل‌های ترکیبی شامل قسمت قدامی دوگاو که از پشت بهم چسبیده‌اند بصورت طلسم یا نظرقربانی علیه چشم زخم‌ها بکار برده میشد (شکل ۲۰) . درمقابل این دوردیف اشکال که بصورت سرستون یا « نظرقربانی » بکار برده میشد درجهان « سمبل‌ها » نیز نقوش مشابهی بچشم میخورد.

دراینجانیز بخوبی مشاهده‌میگردد که‌موضوع نقش‌گاو دارای‌مفاهیم‌متعدداست. گاهی مفهوم این نقش حمایت ساکنان‌کاخ در برابر عناصر اهریمنی‌است و گاهی برای پیش‌گیری از چشم‌زخم باین‌طریق مجسم گردیده‌است‌که مانند نظرقربانی‌مورد تعرض قهرمان یا حیوانی نظیر شیر قرار میگیرد.

درنقاط دیگری ازتخت جمشید سرستون‌ها از حیوانات یا موجودات دیگر افسانه‌ای یا اژدها ترکیب یافته‌اند (شکل ۲۱) و همین موجودات در بعضی از درگاه‌ها طرف تعرض قهرمان‌که احتمالا شاه است واقع شده‌اند (شکل ۲۲). در تمام این موارد ازیک روش معینی الهام گرفته شده است . در مورد اژدهای عجیب الخلقه‌ای‌که شاخ و بال دارد و بدن او از شیر و پاهای عقبش ازکرکس ودمش از پرنده یا ازعقرب‌است مفاهیم ذکرشده در بالا روشن‌ترمیگردد . اینطور تصور کرده‌اندکه نظرقربانی‌هائی که بشکل قسمت‌قدامی دوحیوان‌اند از داستان‌های‌کهن بین‌النهرین در تخت جمشید الهام‌گرفته شده . این نوع نقوش معمولا بر پشت خود پروردگاری را حمل میکنند . مثلا درنقوش مربوط بهنر « اکد » از هزارهٔ سوم پیش‌از میلاد پروردگارانی دیده میشوندکه دو پای خود را بر پشت دوحیوانی قرار داده‌اندکه فقط قسمت‌قدامی آنها مجسم گردیده وپشت برهم کرده‌اند(شکل۲۳) . این‌نقوش معمولا از گاوهای‌معمولی یا گاوهائی‌که سرانسان دارندترکیب‌یافته‌است. درناحیهٔ لرستان نیز نمونه‌هائی ازاین نوع گاوهای دوقلوکه فقط قسمت قدامی آنها نمایان‌است دیده شده‌که پروردگارانی‌را بردوش خود میبرند (شکل ۲۴) . شاید سرستون‌های تخت جمشید نیز ازحیث مفهوم « سمبلی » یا شکل ظاهری ازاین‌گونه نقوش الهام‌گرفته باشد .

بوده‌است . باید توجه داشت‌که در تمام این‌درگاه‌ها نقش‌قهرمان طوری‌نشان داده شده‌که از ورود حیوانات‌یاموجودات افسانه‌ای بدرون کاخ‌جلوگیری می‌نمایند. تنها درکاخ اختصاصی داریوش که احتمالا بوسیلهٔ اردشیر سوم تعمیر شده استثنائی براین قاعده مشاهده میگردد.

بنابرتفسیر فوق‌میتوان‌ادعا کرد‌که‌مقصود از ایجادچنین‌نقشی حفاظت‌مدخل‌های کاخ در برابر موجودات اهریمنی بوده است . بنابراین این نقوش احتمالا خاصیت دفع چشم زخم یا پیش‌گیری ازخطر و زیان‌را داشته‌اند واثرعناصرشررا که‌همواره موجب وحشت واضطراب قدما بوده‌است خنثی‌مینموده‌اند واین وحشت ازعناصر شر درمیان آشوری‌ها بیش‌از ملل دیگر وجود داشت . بنابراین ارزش‌طلسم‌شکنی این نقوش مخصوص دوران هخامنشی نبوده و یادگاری از دوران‌های قدیم‌تر میباشد .

این مطلب بسیار جالب‌است که در خرص‌آباد در طرفین قهرمانی‌که شیررا خفه میکند (شکل ٥) دوگاو عظیم‌الجثه که سرانسانی دارند قرار گرفته‌اند . این موجودات‌افسانه‌ای‌که‌در تمام‌کاخ‌های آشوری مانند کاخ‌های‌نینواونمرود (شکل١٦) حضور دارند به‌نظر آشوری‌ها موجوداتی هستندکه ازدخول عناصرشر جلوگیری مینمایند و در مواقع ضرورت برای دورکردن عناصر اهریمنی به‌آنها متوسل میگردند . بنابراین طبیعی‌است‌که درکنار مدخل‌های‌کاخ‌های‌پادشاهان‌قرارگیرند و ما میدانیم‌که موجودات‌افسانه‌ای مشابهی‌نظیر موجودات افسانه‌ای خرص‌آباد یااگر بخواهیم دقیق‌تر بگوئیم شبیه به موجودات افسانه‌ای جدیدترین‌کاخ‌های آشوری‌که بجای پنج پا چهار پا دارند در طرفین‌ایوان دو بنا از ابنیهٔ تخت‌جمشید یعنی دروازهٔ بزرگ تخت جمشید وکاخ صد ستون خشایارشا وجود داشته‌اند (شکل ١٩) .

گاهی نیز همین موجودات بصورت‌قسمت قدامی‌دوگاونرکه در برابرهم‌قرار گرفته‌اند دربالای سرستون‌ها یا ستون‌ها جای میگیرند (شکل١٨) ودرپشت‌گردن آنها تیرها یا حماله‌های سقف را قرار داده بودند . به‌این ترتیب قسمتی ازسرستون که تمام سقف تالار روی آن قرار میگرفت بطریق سحرآمیزی در حمایت این موجودات واقع میشد .

بعلاوه شکل قسمت فوقانی سرستونهاکه از قسمت‌قدامی دوحیوان ترکیب یافته بود نیز بخودی خود ارزش پیش گیری ازچشم‌زخم‌را داشت . برای این

اگر سمبولیسم را در این مجالس از نظر وسیع تری مورد مطالعه قرار دهیم احتمال دارد که موضوع برایمان روشنتر شود . مثلا در روی یک مهر استوانه‌ای شکل جالبی که در شوش کشف گردیده و از اوایل هزارهٔ سوم پیش از میلاد است (شکل ۱۴) در یک طرف یک شیر عظیم الجثه‌ای دیده میشود که با هر چنگال گردن یک گاو کوچک را گرفته و از زمین بلند میکند و در طرف دیگر همین مهر استوانه‌ای شکل گاو عظیم الجثه‌ای نشان داده شده که با هر دو دست گردن دو شیر کوچک را گرفته از زمین بلند میکند .

توازی این دو شکل بسیار جالب است و تفسیر ساده‌ای که در بالا برای آن داده شد برای فهم آن کفایت نمیکند . در واقع در اینجا دو صورت متناقض و رقیب نشان داده شده که امکان دارد هر کدام بر دیگری پیروز گردد . باید متوجه بود که تکوین جهان برای مردم بین النهرین در دورانهای کهن روی ستیز میان این دو نیرو قرار داشته است و اگر این نیروها بوسیلهٔ مظاهرشان در طبیعت مجسم گردیده‌اند دلیل بر آن نیست که هرکدام از آنها نشانهٔ عنصر خوب یا بد بوده باشند . مثلا در ستیز شیر با گاو نباید تصور کرد که حیوان اولی اجباراً نشانهٔ عنصر اهریمنی است والا چگونه ممکن بود پیروزی آنرا در هر گوشهٔ دیوارهای پلکان مجلل تخت جمشید نشان دهند . بعلاوه اگر تعبیر معنوی آنرا در نظر بگیریم بسیار ممکن است که شیر در اینجا مظهر قدرت شاهنشاه باشد . در اینصورت میتوان آنرا با نقش شاهنشاه که شکم گاو را میدرد مقایسه و نزدیک کرد و نقش اخیر نیز در میان موضوع های مجسم شده در هنر بین النهرین دیده شده بود (شکل ۱۵) . در تخت جمشید همین دو نقش را باز میتوان با نقش پادشاه یاقهرمان در حال پاره کردن شکم شیر مقایسه کرد و باز مشاهده میگردد که در اینجا نیز میتوان شیر را بجای گاو و گاو را بجای شیر نقش نمود . از نظر ظاهر تمام این مجالس اعم از اینکه حیوان مورد تعرض گاو یا شیر یا چیز دیگری باشد باهم شباهت دارند زیرا مفهوم آنها یکی است.

آیا مقصود این بوده است که در انظار عظمت مقهور نشدنی پادشاه را نشان دهند ؟ در این صورت این سوآل پیش میآید که چرا چنین مجالسی فقط در کنار درگاه‌ها مجسم گردیده و چرا حتی یک بار در روی دیواره‌های پلکان‌ها نشان داده نشده در حالی که رویهٔ این دیوارها جای مناسبی برای نشان دادن تجلیل نیروی شاهنشاه

برجستهٔ مزبور درحال دریدن گاو مجسم گردیده‌است (شکل۱) ؟ ملاحظه میشود که یک نوع تضادی در ادراک سمبولهای نقوش این مجالس مشاهده میگردد .

برای فهم این‌تضادها باز باید به منشاء و مبداء آنها یعنی به آغاز هزارهٔ سوم پیش‌از میلاد و به هنر بین‌النهرین برگردیم . روی ظرف زیبائی که از « اوروک » به‌دست آمده همین موضوعی‌را که درتخت جمشید نقش کرده‌اند (شکل۱۱) مشاهده مینمائیم وآن شیری‌است‌که بصورت نقش برجسته نشان داده شده و برگاوی ازپشت حمله مینماید . شیر مزبور پاهای جلوی خود را روی‌کپل گاوقرار داده و صورت تعرض گرفته است.

ترکیب این مجلس کاملا شبیه به ترکیب مجلس مشابه آن در تخت جمشیداست و درعین حال نشانه‌های واسطی در آن وجود داردکه ما را بسوی مجلس مجسم شده درتخت جمشید راهنمائی مینماید . در مهرهای استوانه‌ای شکل آشوری معمولا شیر وگاو ازروبه‌رو وبصورت تمام‌رخ نشان‌داده‌میشدند(شکل۱۲). بعلاوه‌درنمونه‌های دیگری ازاین‌مهرهای استوانه‌ای شکل که ازامپراطوری‌میانه یا امپراطوری جدید دولت‌آشور میباشند حیوانات دیگری جانشین گاو دراین‌مجالس‌شده‌اند . خصوصاً غزال جانشین گاو شده و مانند نقوش « اوروک » وتخت جمشید ازپشت‌سر مورد تعرض شیر قرارگرفته‌است (شکل ۱۳) .

باید متوجه بودکه در چنین مجالسی تنها گاو مورد حملهٔ شیر قرار نمیگیرد بلکه ازابتدا حیوانات‌دیگری نیز طرف تعرض این‌حیوان سبع واقع‌شده‌اند . بنابر این تفسیری‌که طبق آن ادعا شده‌است‌که شیر مظهر روزنوروز وفصل بهار است‌که برماه ثور فایق میگردد اشتباه‌است واین‌موضوع ارتباطی باماه‌های شمسی ندارد . بعلاوه اگر بخواهیم باچنین تفسیری نظرموافق داشته باشیم باید بگوئیم‌که بهتر بود اسد را مظهر تابستان به‌حساب میآوردیم‌که برفصل‌بهار (ثور) پیروزمیگردد . شاید این تصاویرنشانه ویادی از زیان هائی بوده‌است‌که حیوانات درنده برگله‌ها وارد میآوردند و شاید هم مظاهرتهدید مداومی‌است که نیروهای زیان‌آور همواره برتمدن بشرکه فرآورده‌ٔ کار انسان‌است وارد میآورند . درچنین‌صورتی جای‌تعجب‌است که درضمن نقوش برجستهٔ تخت جمشید تقریباً در تمام کاخ های شاهنشاهی این حیوان زیان‌آور را تجلیل کرده‌اند و قدرت او را نشان داده‌اند .

پهلوان شهر «اوروک» یعنی «گیلگمش» نشان داده شده و یکی از موضوع های مهم هنر و اساطیر بین النهرین بوده‌است و هرسال پادشاه آشور که نمایندهٔ خدای «آشور» بوده بصورت تشریفاتی درشکار شیری شرکت‌میکرد ودرواقع پیروزی پروردگار را بر نیروهای پلیدی وارد مرحلهٔ عمل مینمود (ش۸) . بنابراین جای تعجب نیست‌که چنین موضوعی درمیان نقوش برجستهٔ تخت‌جمشید نیز جای‌گرفته باشد . ولی باید متوجه بود که این‌نقش که ظاهراً درتخت‌جمشید واجد اهمیتی نیست اصلا آشوری بوده وارتباط باسنن محلی‌ایران‌ندارد.روی‌نقوش کاخ‌داریوش (ش٤) قهرمان ما شیری‌را خفه‌میکند واین‌شیر بصورت مسخره‌آمیزی‌کوچک‌وحقیرنشان داده شده‌است . قهرمان مزبوربایک‌دست شیررا از روی زمین‌بلند کرده بادست دیگر سلاح‌خودرا بکارمیبرد . این‌منظره تقلید کاملی‌ازیکی‌ازنقوش‌برجسته‌ای‌است که روی‌جرز مدخل کاخ سارگن در خرص آباد را زینت مینماید واز قرن هشتم پیش از میلاداست (ش٥) . این موضوع در هر دو جا یکی‌است و در هر دوجا درمحل مشابهی نمایانده شده است و مقایسهٔ این دونقش بسیار جالب بنظرمیرسد . درتخت جمشید غالباً شیر روی پاهای عقبش ایستاده وقهرمانی‌که با او در نبرداست خنجررا بشکم او فرو میبرد واینطور بنظر میرسدکه کوشش میکندکه قهرمان را بعقب براند (ش ٦) . این نقش در روی مهرهای استوانه‌ای شکل دوران هخامنشی نیز نشان داده شده‌است (ش ۷) و آن هم از هنر آشوری الهام‌گرفته‌است . مثلا در حدود اواسط قرن‌هفتم پیش‌ازمیلاد درمیان زینت‌های‌کاخ‌آسوربآنیپال درشهر نینوا دیده میشود . عملا دربین‌النهرین مانند نقش قبلی ازهزارهٔ سوم پیش‌ازمیلادمعمول بوده است (ش ۹).

درتمام این تصاویر همانطوری که گفته‌شد شکل‌ها بصورت نشانه ها یا سمبل‌های سهل‌الادراکی نشان داده شده‌اند ولی در عین حال از قدرت و جلالت شاهنشاه نیز حکایت میکنند . ولی اگرچه به آسانی میتوان پذیرفت که شیر بصورت مظهر نیروی زیان‌آوری نشان داده شده که قهرمان مورد بحث با اوبه ستیزمیپردازد ولی این سوآل پیش میآیدکه پس چرا همین قهرمان در ضمن نقوش برجستهٔ تخت جمشید شکم گاوی را با خنجر می‌درد (شکل ۱۰) و چرا همان شیر نیز در میان نقوش

اولین نکته‌ای که نظر را جلب میکند این است که بیشتر این حیوانات یا موجودات افسانه‌ای مانند شیر و اژدها و کرکس بچندحالت نشان داده‌شده‌اند . گاهی مغلوب پهلوانان و در این صورت مانندموجوداتی زیان‌بخش معرفی شده‌اند. گاهی نیز پیروزاند (مانند شیری که گاوی را میدرد) و یاموجوداتی بی آزارند ودراین صورت روی سرستون‌هاجای‌گرفته‌اند زیرا نمیتوان تصورکرد که سرستون‌های تخت جمشید که در قسمت‌های بالای تالارها قرار دارند باموجودات خبیثی زینت شده باشند . تنها « اسفنکس‌ها » وگاوهای بالدار با سرانسان از این‌قاعده مستثنی هستند وهنگامی که به‌مبداء و مفهوم این نشانه‌ها و «سمبل‌ها» رجوع کنیم سبب این تناقض برای‌ماروشن خواهد شد .

درواقع این نشانه‌ها بطورقطع ایرانی نیستند وهیچ‌ارتباطی باروحیه وعقاید دینی مردم ایران ندارند . پیش‌از آمدن « مادها »و پارسیان باین سرزمین‌این‌نشانه‌ها در بین‌النهرین و مصر وجود داشته‌اند و بعداً در تمام خاورمیانه نفوذ کرده‌اند و بصورت پایهٔ مشترکی ازمفاهیم اساطیری درآمده‌اند و با اینکه شکل ظاهری آنها درنواحی مختلف تغییرکرده ولی مفهوم آنها در همه جا ثابت مانده است .

یکی از نمونه‌های کامل این « سمبول‌ها » نقش شیری است که گاوی را مورد حملهٔ خود قرار داده است . پیروزی حیوان درنده غالباً در نقوش برجستهٔ تخت جمشید نشان داده شده‌است (ش۱) ولی همین موضوع دربسیاری ازنقوش تمدن‌های مختلف مشرق زمین نیز دیده میشود مانند لوحهٔ عاجی‌که در شهر « بیبلس » کشف گردیده(ش۲). دراین‌نقش گاومورد‌حملهٔ شیر قرارگرفته ولی گاهی‌حیوان‌افسانه‌ای جای‌شیر را گرفته و ما از این حیوان درزیر صحبت خواهیم کرد.

درتخت جمشید نیز غالباً حیوانات افسانه‌ای جای حیوان درنده را گرفته‌اند.

علی‌الظاهرشیر مظهر نیروی زیان‌آوری‌است‌که به‌انسان وگله‌هایش خساراتی وارد میآورد . این‌موضوع خصوصاً درهنرسومری‌مورد توجه‌بوده وروی‌مهره‌های استوانه‌ای شکل اواسط هزارهٔ سوم پیش از میلاد بارها مجسم گردیده است . روی این مهرها انسان یا یکی ازهمدستانش در حال دفاع ازگله‌ها در برابر شیر نشان داده شده‌است (ش۳). نبرد انسان باشیر درابتدا بصورت یکی ازقهرمانی‌های

مبداء ومفهوم نقوش «سمبولیك»

در تخت جمشید *

کسی که برای نخستین بار وارد محوطهٔ تخت جمشید میشود تحت تأثیر زیبائی طبیعت این مکان تاریخی و عظمت و تناسب ساختمان های کهن آن و مهارت هنرمندانی که برای بالا بردن کاخ های داریوش وخشایارشا کمر خدمت بسته‌اند و تحت تأثیر زیبائی نقوش برجستهٔ این کاخ‌ها که حاکی از عظمت شاهنشاهی هخامنشی هستند قرار میگیرد . ولی بعضی ازجزئیات این نقوش مورد توجه بینندگان واقع نمیشود و حال اینکه همان جزئیات مارا به مبداء و اصل هنر سنگ تراشی در تخت جمشید راهنمائی مینماید . این جزئیات عبارت‌اند از نقش بعضی ازحیوانات یامخلوقات اساطیری که گاهی بصورت قرینه و زمانی در حال نبرد بایکدیگر یا با قهرمانان یا پهلوانانی که پادشاه نیستند ولی نیروی فوق انسانی دارند نشان داده شده‌اند (شکل٦). ما دراین گفتار این جزئیات‌را تحت مطالعه قرار میدهیم و به آن مطالعهٔ نقش قرص بالدار راکه مفهوم ومبداء آن با مفهوم ومبداء جزئیات‌مزبور یکی نیست ولی مانند آنان ارزش «نشانه‌ای» یا «سمبولی» دارد اضافه مینمائیم .

این تصاویر غالباً جرزها و پایه‌های کنار مدخل تالارها درکاخ تخت‌جمشید یا رویهٔ دیوارهای طرفین ایوانهای آنرا زینت میکنند .

بعلاوه بعضی ازآنها روی سرستونها و یادیوارهای کنار پله‌ها نقش شده‌اند . نقاطی‌که این نقوش برجسته قرارداده شده‌اند ازنظر اصول کلی ساختمانی اهمیت بخصوصی دارند ومکان‌های حساسی هستند که‌لازم بوده‌است تحت‌حمایت بخصوص قرارگیرند .

---

* ـ متن سخنرانی آقای پرفسور دهه استاد باستان شناسی در دانشگاه های لیون و پاریس که در تاریخ ۱/٤ پایان سال تحصیلی ۱۳٤٤ـ۱۳٤٥ در دانشکدهٔ ادبیات ایراد شد .

ضمیمهٔ شماره ۲ سال ۱٤
مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات وعلوم انسانی

مبداء و مفهوم نقوش «نشانه‌ای»

در تخت جمشید

سخنرانی
آقای پروفسور داهه