



بررسی تطبیقی نقوش نمادین هنر هخامنشی و مصر باستان

چکیده

انسان موجودی اسطوره باور و نمادساز است. اسطوره آغاز «شدن» و نحوه ی «بودن» آدمی را بیان می‌کند. و نماد زبان اسطوره و آیین در ازنای تاریخ بوده است. در جهان بینی اسطوره انسان خود و جهان را در هم می‌آمیزد تا حضور خویش را در روند حیات به ثبوت برساند. معماری یکی از نمود گاه‌های چنین آمیزشی است. در معماری دنیای باستان مفاهیم مینوی جلوه ای زمینی می‌یافتند و در زندگی واقعی بازتاب پیدا می‌کردند. هخامنشیان از جمله امپراتوری‌های شرقی اند که در گستره تاریخ شهرتی به سزا یافتند. نام آن‌ها همواره تداعی کننده ی بنای بزرگ تخت جمشید است. هخامنشی‌ها فرهنگی تلفیقی و معماری ترکیبی دارند که رشته ی پیوند چنین فرهنگ و هنری روح پارسی و حامی آن پادشاهان بودند. نگاره‌های نمادین تخت جمشید (و پاسارگاد و شوش) در زمره ی مجهولات هنر پارسی اند و رمزگان فرهنگی عصر تلقی می‌شوند. تنوع و درهم تنیدگی این نگار کننده‌ها ناشی از سرچشمه‌های متفاوت فرهنگی آن‌هاست. نقش جابجایی که درون مایه ای چندگانه دارند: مصری، میان رودانی و ایرانی. زمینه ی ذهنی چنین گزینشی گزیده را باید در غنای فرهنگی تمدن‌های باستانی پیشین و رواج روح مداری پارسی از کیاسو و گریز ناپذیر بودن ضرورت اخذ و اقتباس سبک‌های هنری از سوی دیگرند. تخت جمشید شاهوار ترین و گزیده‌ترین یادگار هخامنشیان محل تلاقی تمدن‌های عصر محسوب می‌شود و این بنای فاخر نظم نمادین از دنیای باستان را در خود ماندگار کرده که در پلکان آپادانا نمودار گشته است.

اهداف این تحقیق عبارتند از: تحلیل و بررسی مفهوم نماد، شناخت نقوش نمادین در هنر هخامنشی، شناخت نقوش نمادین در هنر مصر باستان، بررسی وجوه اشتراکی نمادها در هنر هخامنشی و مصر باستان، بررسی وجوه افتراقی نمادها در هنر هخامنشی و مصر باستان. روش تحقیق تاریخی تطبیقی می‌باشد.



نقش خراساد شکوفان معماری ایرانی اسلامی

۱. مقدمه

امروزه ما به لطف نمایه های نمادین به یادگار مانده، در حال کشف تاریخ باستان هستیم و هرچه باستان شناسان بیشتر به گذشته نزدیک می شوند دل بستگی ما به پیکره ها، نقاشی ها، معماری ها و خطوطی که برای ما باورهای انسان قدیم را آشکار می کنند بیشتر می شود. انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به گونه ای ناخودآگاه اشیا یا اشکال را تغییر می دهد تا حالتی هنری یا مذهبی به خود بگیرند. نمادها برای نیاکانمان پر معنا بوده اند و آن ها را به هیجان می آورده اند.

نماد یک رودخانه جاری است که از ازل تا به ابد کشیده شده است. به عبارت دیگر دنیای بدون نماد دنیایی غیرقابل تنفس است، به سرعت موجب مرگ معنوی انسان خواهد شد. نماد در پیچ و خم زمان گم نمی شود، تاریخ مصرف ندارد و قومیت هم نمی شناسد. اما با گذر زمان به تدریج به ژرفای باریک و تاریک ناخودآگاه انسان اسطوره اندیش، راه می یابد و بخشی از گنجینه عظیم نیروهای روانی اش می شود. انسان ها از گذشته تاکنون با زبان نماد با یکدیگر ارتباط برقرار می کردند و می کنند. اگر نگاهی به پیرامون خود داشته باشید و به دقت بنگرید هرچه می بینید نشانه و نمادی است که شما را به چیزی راهنمایی می کند. نماد در طول تاریخ چنان با فراعنگ عجین شده است که در بسیاری از مواقع برای درک و فهم یک فرهنگ چاره ای جز فهم نماد آن فرهنگ ندارید. اگر می خواهید قومیت ها را در بستر تاریخ مورد مطالعه قرار دهید باید نمادشناس باشید.

رمزپردازی یا نمادگرایی یک ابزار دانش کهن و قدیمی ترین و اصولی ترین بیان مفاهیم است. نمادگرایی در طی زمان ها و قرون به دست آمده و در تفکرات و رویاهای نژادی مختلف جا گرفته است. از جمله این فرهنگ ها، فرهنگ ایران باستان و مصر باستان است. هنر مصر باستان نمونه ای از این تفکر و اندیشه است که با توجه به پیشینه بیشتر مصر باستان هنر هخامنشی از هنر مصر باستان تأثیراتی از جمله نمادین پذیرفته است و هم چنان هنر مصر باستان آن چنان که در این تحقیق خواهی دید در برحه ای از تاریخ نیز تأثیراتی از هنر هخامنشی را پذیرا بوده است.

در این تحقیق سعی بر آن است که ابتدا با نگاهی به تاریخ و پیشینه دو فرهنگ بزرگ ایران باستان و مصر باستان به بررسی تطبیقی نقوش نمادین هنر هخامنشی و مصر باستان پردازیم و کنکاشی در علل و انگیزه های شکل گیری این نمادها و تأثیرپذیری و تأثیرگذاری هنر هخامنشی از هنر مصر باستان و بالعکس انجام دهیم.



پرسش اصلی تحقیق این است که آیا بین نقوش نمادین هنر هخامنشی و هنر مصر باستان اشتراک هایی وجود دارد و آن ها کدامند و در عین حال افتراق های مهم این دو هنر کدام ها هستند.

۲. ادبیات تحقیق

نماد

نماد، رمز و سمبول، هر سه، سویه ای یگانه دارند و هر سه واژه، درونه ای یکسان دارند و بنابر سلیقه و خواست روشنگران، این پدیده، گاه نماد، گاه سمبول و گاه رمز نام گرفته است. (واحد دوست، ۱۳۸۱، ۱۱۵)

انسان برای انتقال افکار، عقاید و ذهنیات خود از گفتار یا نوشتار استفاده می کند. این زبان سرشار از نمادها و نشانه هایی است که به خودی خود معنایی ندارند، اما به دلیل کاربرد فراگیرشان دارای معنا هستند و یا این که انسان به ظن خود به آن ها مفهومی بخشیده است. ولی هیچ کدام از این ها نماد نیستند، بلکه فقط تداعی کننده ی نشانه اشیاء هستند. (یونگ، ۱۳۵۲، ۱۶)

آن چه ما نماد می نامیم یک اصطلاح است، یک نام یا نمایه ای است که افزون بر معنای قراردادی و آشکار روزمره ی خود، دارای معانی متناقضی نیز هستند. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ما است. اما دست یابی به حقیقت نیاز به بحث دارد، بنابراین یک کلمه یا نمایه هنگامی نمادین می شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبه ی ناخودآگاه گسترده تری دارد که هرگز نه می تواند به گونه ای دقیق مشخص گردد و نه به طور کامل توضیح داده شود. (همان، ۱۷)

بر این قیاس در عالم اندیشه و معنی نیز هر نماد پیوند و اتصالی است که از بابت امکانات میانه گیری و همسان ساختن دو چیز، پرمایه و غنی است. بنابراین، نماد اضداد را به هم می پیوندد و اختلافات و تعارضات را کاهش می دهد. پس هر نماد متضمن دو گانگی ای است که دو قطب آن مکمل یکدیگرند و دو سویه بودن ذاتی نماد نیز از همین خصیصه ناشی است، زیرا هر نماد دست کم می تواند به دو شیوه ی متضاد تفسیر شود و برای آن که معنی کامل هر نماد به دست آید، باید آن دو تفسیر را با هم جمع کرد. این دو سویه بودن همه ی نمادهای قدسی که خصیصه ای عام و عالم گیر است، متعلق به اساطیر نیز هست و همین خصلت مبین چند معنایی و کاربردها و مصادیق گوناگون آن ها است. بعضی گفته اند واژه ی میت از ریشه میتوس می آید که به معنای گنگ و خاموشی است و این مفهوم خاموشی در مورد اموری مصداق و معنا پیدا می کند که به اقتضای ذات و سرشتشان جز از راه نماد بیان شدنی نیستند. حاصل سخن این که هر نماد و اسطوره در حکم پیوند و جمع ضداد است. نماد به معنی وسیع کلمه، تعریف واقعی انتزاعی یا احساس و شکلی غایب برای حواس، توسط شکل یا شیء است. (ستاری، ۱۳۶۶، ۸-۹)



اسطوره:

آن چه که میراث فراهنگی یک گروه قومی است، در زندگی اجتماعی کنونی او نیز ساری و جاری است. هرچند دیروز با گذر زمان به پایان رسیده، اما اعتقادات و باورهایش را برای آیندگان به میراث گذارده است. بی شک این اعتقادات و باورها در این پروسه گذار رنگ و بوی جدیدی پیدا کرده و یا در قالب و نظام نوین عرضه گردیده اند در واقع آن چه امروز فرهنگ می نامیم در جهان باستان برابر اسطوره و آیین بوده است. (بهار، ۱۳۷۳، ۱۹۹)

سیرچا الیاده صاحب کتاب چشم اندازهای اسطوره می گوید: اسطوره نقل کننده سرگذشتی قدسی و مینوی است. فروید می گوید: اساطیر ته مانده های تغییر شکل حالات و امیال اقوام و ملل و روایهای دوران جوانی است. اسطوره در حیات بشریت، مقام رویا در زندگی فرد را دارد. (باستید، ۱۳۷۰، ۳۳) از دیدگاه میرچا الیاده «اساطیر، نمادها و آیین های بسیار کهن» در یک ملت را باید به مثابه ارزش های فرهنگی حاکم بر ساختار یک جامعه باور کرد. اسطوره از واژه یونانی هیستوریا به معنی «جستجو، آگاهی و داستان» گرفته شده است. (آموزگار، ۱۳۸۷، ۳)

۳. روش شناسی تحقیق

این تحقیق از نوع تاریخی تطبیقی است که گردآوری اطلاعات آن از طریق مطالعه اسناد و مدارک نوشتاری و با استفاده از روش کتابخانه ای است. ابزار اصلی این تحقیق یادداشت برداری و استفاده از کتاب های مرجع و پایگاه اینترنتی. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورتی است که ابتدا به تقسیم بندی و طبقه بندی موضوع از منظر تاریخی پرداختیم و سپس در ادامه از طریق روش تاریخی - تطبیقی به تجزیه و تحلیل داده ها پرداخته شده است.

۴. یافته های تحقیق

- نقش های نمادین تخت جمشید:

به باور من نقش برجسته های نمادین تخت جمشید را می توان به دو دسته ی عمده تقسیم کرد: ۱- نقش های فرعی ۲- نگاره اصلی. معیار چنین تقسیم بندی به جایگاه و موقعیت قرار گرفتن آن ها در مجموعه ی بنا بر می گردد. نقش برجسته هایی چون: پیکار شیر و گاو، نبرد شاه و هیولا، گاوان بالدار انسان سر و ... در زمره ی نقوش «فرعی» اند. هرچند یک کاسه کردن آن ها زیر نام فرعی شاید دقیق نباشد ولی برای سهولت کار مفید است. نگار کننده نماد بالدار از آن نظر «اصلی» تلقی شده که با فلسفه سیاسی حکومت هخامنشی نسبت پیدا می کند (دهه، ۱۳۴۵، ۱۷۵)

پیکار شیر و گاو:



در حجاری های پلکان های تخت جمشید و مدخل اصلی کاخ ها صحنه ی ستیز شیر و گاو حک شده است. این نقش برجسته به «صحنه ی شیر و شکار» هم تعبیر شده و ۲۶ بار در تمام بنا تکرار می شود. (بویس، ۱۳۷۵، ۱۵۶) نقش تصویر شیر شریزه ای را نشان می دهد که دندان هایش را در کفل (عقب) گاو نری فرو برده و گاو سرش را برگردانده و شیر را با شگفتی می نگرد نگاره ی فوق هم جنبه ی تزیینی دارد و هم معنایی نمادین از آن افاده می شود.

نقش نبرد شیر و گاو از جمله صحنه هایی است که بر روی همه ی پلکان های تخت جمشید، به جز پلکان جنوبی ساختمان مرکزی، تکرار شده است. (رُف، ۱۳۸۱، ۶۰)

نخستین تفسیر این است که چنین حجاریهای ریشه در تمدنهای بین النهرین دارد. کسی که بیش از همه در این زمینه اصرار و ابرام می ورزد ژان دهه^۱ است. دهه بر این باور است که تمام نقوش نمادین تخت جمشید ریشه در باورهای میان رودانی دارند و هیچ کدام از آنها نسبتی با آیین آریاییان ندارد:

در واقع این نشانه ها به طور قطع ایرانی نیستند و هیچ ارتباطی با روحیه و عقاید دینی مردم ایران ندارند. (دهه، ۱۳۴۵، ۱۷۶)

دهه می گوید هنگامی که بن مایه ستیز شیر و گاو وارد فرهنگ ایرانی می گردد شیر نماد قدرت شاهنشاهی می شود و چنین نگاره ای را با تصویر شاه در حال دریدن شکم گاو در تخت جمشید پیوند می زد و می نویسد پیکار شاه با شیر (هیولایی شبیه شیر) و یا گاو یک مفهوم دارند و آن شکست ناپذیری پادشاه است. پس شیر مظهر پادشاه می باشد که گاو را از پای در می آورد. هرتسفلد مبدا چنین حجاریهای را دنباله شمایل نگاری نبرد حیوانات در هنر کهن سومریان و هیتی ها می داند. گیرشمن نقش پیکار شیر و گاو را به کشمکش نیروی خیر و شر در تفکر ایرانیان نسبت می دهد. در نتیجه صحنه چیرگی نیروهای مینوی را بر قوای اهریمن به نمایش می گذارد. در همین راستاست که آلبرت اومستد چنین نقش برجسته ای را «نخستین نمونه ی نماد رسمی تخت جمشید» می داند و حضور گاو را در این پیکار با آیین زردشت پیوند می زند. (اومستد، ۱۳۷۲، ۲۴۳) برخلاف دیدگاه او، برخی نه تنها گاو را نماینده آیین زردشت نمی دانند، بلکه آن را نماد اهریمن به شمار می آورند و شیر را مظهر نیروی پیروزمند شاهی تلقی کرده و گاو نر را نماد بدخواهان زورمند ولی محکوم به ناکامی ارزیابی می نمایند در نتیجه نقش را «به پیروزی فرشاهی بر بداندیشان» تعبیر می کنند ارنست هرتسفلد ضمن پذیرش مفهوم نجومی نقش شکار شیر آن را با جشن نوروز پیوند می زند و می نویسد:

صحنه ی گاو نر و شیر همیشه در کنار صف باجگذاران آورده شده که تصویری مربوط به جشن سالیانه نوروزی است. نوروز درگاه شماری ایرانی به هنگام اعتدال بهاری واقع می شود. این گونه ارتباط حاکی از مفهوم نجومی است.

^۱ - Ghon Deshayes



نقش خراسان در شکوفایی معماری ایرانی اسلامی

(هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۲۵۷) اریک اشمیت نیز چنین دیدگاهی دارد و نگاره را با جشن نوروی و با برجهای دوازده گانه منطقه البروج مرتبط می داند. پس حجاری جنگ شیر و گاو درباره ی گردش فصول است و «نمادی از ستیز فصل هاست.»

پیکار شاه و شیر

پادشاهان هخامنشی خود را نایب السلطنه اهورامزدا معرفی می نمایند و این ایده در سنگ نگاری های آنها بازتاب بسیار یافته است. ایشان برای این خلق شدند تا بشریت را سرور بخشند. ویژگی ای که در نمای گورهای سنگی هخامنشیان نیز تکرار می شود. جدال شاه با شیر یکی از جلوه های بارز برتری شاهنشاه بر هر نیرویی است (حتی شیر) که بخواهد در مقابل او یتادگی کند. هر چند به نظر می رسد این نقش برجسته تناقضی در خود داشته است که تعبیرش را دشوار می کند. این نقش بر روی درهای چهارگانه تالار صد ستون تصویر شده است. (تصویر ۱)



شکل ۱ نبرد شیر و انسان

هرتسفلد ضمن آنکه شخصیت درگیر با هیولا را شاه نمی داند. «زیرا این پهلوان جامع سلطنتی بر تن ندارد و از این رو شاه نیست.» (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۲۶۲)

صحنه را به پیکار گرشاسب با ازدهای شاخدار نسبت می دهد و بدین ترتیب بن مایه ای ایرانی برایش قائل می شود. گرشاسب در تاریخ اساطیری ایران پهلوانی نامی با گریزی گران است و می توان او را رستم اوستا دانست.



در هر حال خواه حیوانی که مورد حمله قرار گرفته حیوانی واقعی یا موجودی اساطیری باشد مفهومی که از آن بر می آید یکی است و آن مفهوم پیش گیری از حوادث یا چشم زخم است. (اشمیت، ۱۳۴۲، ۲۲۸-۲۲۲-۱۳۵) بر پایه ی این تفسیر صحنه ی پیکار شاه و شیر انعکاسی از نبرد خیر و شر و نبرد بزرگ کیهانی است. نبردی که میان «راستی» و «دروغ» در گرفت و شاه به عنوان نماینده اهورا مزدا با ورود به آن در صدد بود با عل خویش زمینه ی استقرار نظم راستین را در حیطه فرمانروایی خود برقرار کند (بهار، ۱۳۸۱، ۱۸۳).

گاوان بالدار انسان سر

این گاو مردان اگر از روبه رو به آن ها نگاه کنیم همچون تندیس های غول پیکر می مانند ولی هنگامی که از داخل دروازه نگریسته شوند، نگاره اند. زیرا جزوی از جرز مدخل ورودی سکوی تخت جمشید هستند. (تصویر ۳).



شکل ۳ انسان بالدار

گاوهای بالدار تخت جمشید حیواناتی مختلط اند و نمونه ی آن ها در پاسارگاد نیز به شکل بسیار ناقصی بر جای مانده، ولی نمونه پرسپولیس ممتاز می نماید و به نسبت هم سالم اند. منبع الهام چنین نگاره هایی هنر آشوری است. تندیس های غول آسا و نگهبان درها و دروازه های تخت جمشید فراوان نیستند و «به طرز فزاینده ای جای خود را به سربازان گارد جاویدان با سلاح های خا خود داده اند». (ویسهوفر، ۱۳۸۲، ۴۱)

پاتس می نویسد موضوع نسبت داشتن گاوهای نر انسان سر تخت جمشید با گوپت شاه را از ارنست هرتسفلد در گزارش منتشر شده اش در سال ۱۹۲۰ م درباره ویرانه های پارسه، بیان کرد و گاو مردان بالدار پاسارگاد و تخت جمشید را بازنمایی (تصویر) گوپت شاه در متون پهلوی اساطیر ایران دانست.^۱

^۱ - Potts, T.Daneil, "Gopatashah and the human-headed Bulls of Persepolis", Tradition and Innvation in Ancient world, Electum Vol.۶, Ed.by: Edward Dabrow a (Gagiellonian: Gagiellonian University press, ۲۰۰۲), P.۱۰.



با عنایت به بحث بالا بطور آشکار می توانیم دو تفسیر متباین از گاوهای انسان سر (با یا بدون بال) در تخت جمشید به دست دهیم. یکی تاویل ایرانی گرایانه است و دیگری تفسیری آشوبی - بابلی مآبانه.

با وجود اقتباسی بودن نگاره های تخت جمشید از تمدن آشوری یک نواختی آنها نیازمند نوآوری بود. البته لمسوهای آشوری هم از تمدن های قبلی میان رودان اخذ شده بودند ولی روح جنگجویانه آشوری در کالبد آنها دمیده شده بود و کارکردی جدیدی یافته بودند. اصطلاحات ارواح محافظ و دیوان مخرب^۱ بن مایه ای کهن تر از آشور دارند. می دانیم ایزدان در بین النهرین در هیئتی انسان انگارانه^۲ نمودار می گشتند.

باغ پر درخت نمادین

کمبود نسبی آب، این مایه ی حیات و سرزندگی، در نجد ایران همواره وجود داشته و در زمره ی بنیادی ترین نیاز ساکنان این سرزمین بوده است. و از همین منظر است که علاقه به باغ و بوستان رنگ و بویی مینوی می گیرد

معابد مصری با ستونهای معتمد و پرشمار باغی نمادین را در ذهن مجسم می کردند. این جنبه نمادین و آیینی در تخت جمشید نیز به چشم می خورد. بنای فاخری مانند آپادانا کارکردش با نیایشگاه های مصری پهلوی می زند. ستونهای آپادانا از هم نزدیک ده متر فاصله دارند. این کم شماری ستونها سبب می شد تا نور به اندازه ی کافی به درون کاخ بتابد و آن «پیچیدگی و ملال مذهبی»^۳ که در معابد مصری احساس می شد در آپادانا و بقیه ی قصرها احساس نشود.^۴

حرمت درخت تا حدی بود که در تخت جمشید نگاره ی مقدسی چون نماد بالدار گاهی بر فراز درختان تصویر شده است. پس درخت زندگی در زیر سایه ی قرص مقدس قرار می گیرد. «باغبان درخت زندگی شاه بود... درخت مظهر خود زندگی بود و درخت زندگی مظهر پادشاه» پادشاهان پارسی در تالار آپادانا در زیر درخت زرینی می نشستند تا دادگستری کنند. شاید ستون های کاخ آپادانا و تالار اشاره ای به این آیین داشته باشد. ستونهایی که در تالار ایوان غربی آپادانا بیش از نوزده متر ارتفاع دارند و در زمره ی باشکوه ترین تزیینات بنا به شمار می آیند و مفهوم امپراتوری که مرکب از مردمان مختلف بود را به نمایش می گذارند.^۵

نماد بالدار

^۱ - Protective spirits and dangerous demons

^۲ -Anthropomorphic

^۳ - Obdcurity and religious gloom

^۴ -Casson.s, "the Aesthetic character", A survey of Persian Art, Idem, P.۳۳۴

^۵ - Porada and Lehman, Ibid, P.۷۹۸



در تمدن های کهن «حیوانات بالدار نتیجه ی آمیزش ویژگی خدایان گوناگون است. ترکیبی از عقاب و شیر و شیردال و قرص بالدار، نمونه ی کهن دیگری از این اختلاط است.» قرص بالدار تصویر خورشید است و بال های گشوده آن، گستره اش را می نمایاند. گوی بالدار در مصر نماد آسمان بود و قوچ نماد آمون و قرص آفتاب نماینده ی خدای خورشید یعنی رع-هرختی.^۱

پذیرش نماد بالدار توسط هخامنشیان پس از گذشتن از صافی مادها و اورارتویان میسر گشته است. زیرا کهن ترین نمونه این نماد در نقش برجسته و سنگ نگاره ی بیستون دیده می شود. نماد بالدار به دو شکل جلوه می کند: گاهی دایره ای بالدار با دورشته پیچک که از دو سویش آویزانند و زمانی همین شکل با نیم تنه ی مردی پارسا و موجه که ردایی بر تن و تاجی بر سر دارد و چون نقش برجسته پادشاه دست راستش را به نشانه ی نیایش و یا دعای خیر بلند کرده و در دست چپش حلقه ای یا گل نیلوفری قرار دارد، نمایان می گردد و نگاره انسان بالدار توأم با نقش برجسته پادشاه است در صورتی که دایره بالدار با تصویر افراد عادی هم می آید (بویس، ۱۳۷۵، ۵۶-۵۵).

نماد بالدار پارسی همیشه در بالاترین نقطه ی حجاریها کنده شده تا جنبه ی فرابشری آن حفظ گردد. نماد بالدار انسان سر هخامنشی با وجود اقتباس بودن در آن نوآوریهای دیده می شود. این نوآوریها «در شکل بالها، نحوه قرار گرفتن پرها، پیکره انسانی در لباس پارسی گاه درون و گاه روی آن، وجود یوغ گاه بالای قرص، دم و پیچ های آویخته از طرفین آن» ظاهر می گردند.

نیمه تنه ی بالدار بیستون

تاثیر سبک هنر آشوری در پیکره داریوش و آرایش موی او دیده می شود. این ویژگی بازنمایی تزیینات تندیس آشور با نی پال است. این گونه تاثیرات به دوران بعد از داریوش نیز انتقال یافت و تا فروپاشی امپراتوری هخامنشی پابرجای ماند.^۲

بر فراز سر اسیران نه گانه پیکره نیم تنه ی بالدار در حال پرواز دیده می شود مه حلقه حاکمیت را در دست دارد و همان گونه که داریوش دست راست خود را به سوی این پیکر ربّانی به علامت احترام بلند کرده، انسان بالدار نیز دست راستش را به نشانه دعای خیر برای پادشاه برافراشته و در دست چپش حلقه قدرت شاهی قرار دارد که در حال اهدای آن به داریوش است. (اشمیت، ۱۳۴۲، ۳۸) (تصویر ۶-۱۲)

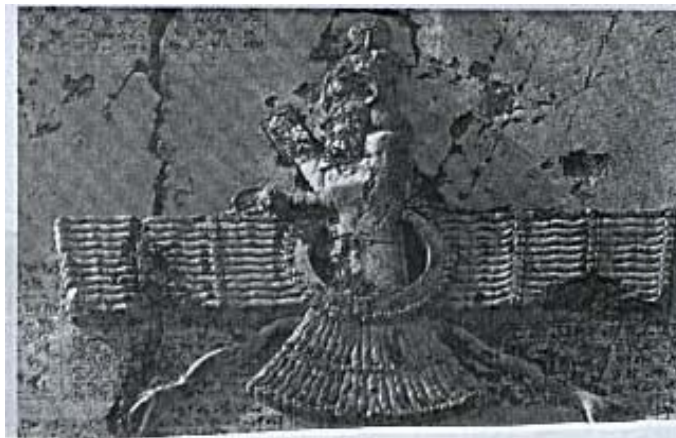
^۱ - Amon, Re-Harakhty

^۲ - Farkas.A, "the Behistun relief" the Cambridge History of Iran, Idem, P. ۸۲۹.



نقش‌خراشان

شکوفای هنر معماری ایرانی اسلامی



شکل ۴ نیم تنه بالداری

نقش رستم

نیم تنه ی انسان بالداری در آرامگاههای نقش رستم نیز دیده می شود و بر بالای قبرهای چهارگانه پادشاهان هخامنشی حک شده است.

نقش برجسته انسان بالداری تنها یکی از نقوش نمادین آرامگاه داریوش است.

نماد بالداری در تخت جمشید:

در هنر و معماری هخامنشی قرص بالداری دیده می شود که به کرّار بر فراز سرنقش برجسته پادشاهان و گاهی بر بالای سر افراد عادی در حال پرواز نمایان می گردد. مفهوم و معنای چنین نگاره ای از سده هجدهم به بعد همواره محل نزاع بوده تاکنون دست کم سه تعبیر متفاوت از این نقش عرضه شده است:

۱- پژوهندگان پرشماری چنین نقشی را تصویر اهورامزدا و یا نماد او تلقی کردند.

۲- عده ی کم شماری آن را بازنمایی فروهر پادشاهان می دانند و

۳- عده ی معدودی هم نماد بالداری را فرّ کیانی و فرّ ایرانی نسبت داده اند.

بیشتر ایران شناسان غربی تفسیر نخست را پذیرفتند. استدلال اصلی جملگی آنها این است که نقش اقتباسی از نماد بالداری آشوری است و در آشور چنین نگاره ای نماد «آشور» ایزد ملی آشوریان است و نیز تکرار فراوان نام اهورامزدا در سنگ نگاره های پادشاهان هخامنشی را علت دیگر پیش کشیدن چنین تلقی ای ارزیابی می کنند.



ساموئل ادی بالهای باز نماد تخت جمشید را گرتة برداری از نمادهای مردوک و آشور ایزدان ملی بابلیان و آشوریان می داند. پس نماد بالدار مظهر اهورامزدا است. او نماد شاهی در پارس را درخت سرو و تاک می داند و پرواز نگاره انسانی بر بالای درختان سنگی تخت جمشید را نشانگر تقدس این نمادها در پیوند با هم ارزیابی می کند.

نماد گل نیلوفر آبی

نام گل نیلوفر آبی در زبان سانسکریت پاماد^۱ در زبان چینی لی ین هوا^۲ به زبان ژاپنی رنگه^۳ و در انگلیسی لوتوس^۴ است.

در فرهنگ ایران باستان گل نیلوفر را در تخت جمشید و در نقش برجسته های آن مشاهده می کنیم. در مجاورهای طاق بستان کرمانشاه هم گل نیلوفر مربوط به زمان ساسانیان دیده می شود. ظاهراً گلی که در دستان پادشاهان مجاوری شده در تخت جمشید دیده می شود، نماد صلح و شادی بوده است

نیلوفر یعنی شکفتن معنوی، زیرا ریشه هایش در لجن است و با این حال به سمت بالا و آسمات می روید و از آب های تیره خارج می شود و گل هایش زیر نور خورشید و روشنایی آسمان رشد می کنند (بلخاری قهی، ۱۳۸۴، ۳-۱).

. در نقوش تخت جمشید، شاه هخامنشی (داریوش) را می بینیم که بر تخت نشسته و گل نیلوفرآبی در دست دارد. نمایندگان و بزرگان قوم ماد که در نوروز برای سلام، شادباش و تقدیم هدایا نزد شاه می آمده اند، نیلوفرآبی در دست داشتند. به همین سبب نیلوفر را گل سلطنتی نیز نامیده اند. گفته می شود که ۱۲ گلبرگ این گل ۱۲ ماه سال را نشان می دهد.

نماد حیوانات بالدار و اسفنجکس

بشر از دیرباز تاکنون در آرزوی پرواز به سر می برد و علی رغم این که میلیون سال از حضور او بر کرده خاکی می گذرد این اندیشه پرواز هنوز ذهن او را به خود مشغول داشته است. انسان پیش از تاریخ وقتی پرواز پرنده ها را به نظاره می نشست «بال» از نظر او قداستی ویژه یافت. و آن را، نشانه قدرت و برتری می دانست. لذا، در آنچه به تصویر می کشید «بالا» را که نشانه قدرت بوده بدان می افزود.

^۱ - Pamad

^۲ - lien-hua

^۳ - Range

^۴ - lotus



اسفنکس از کلمه لاتین اسفیکس و یونانی^۱ گرفته شده است. و نام حیوان موهومی است که به هیاکل مختلف مجسم می گردید.

در تخت جمشید به موجوداتی که به آن ها اسفنکس یا هیولا نام می نهند برخورد می کنیم. پیشینه این نقش برجسته به تمدن مصر باستان باز می گردد. با اینکه منشا این موجودات ترکیبی مصر است ولی آن ها از راه هنر سوریه وارد بین النهرین شده و از طریق آشوریان به هنر هخامنشی می رسند نه از طریق مصر.

نماد شیر

نماد شیر از آن نماد هایی است که هم در معنی خوب به کار رفته و هم در معنی بد.

شیر نماد عظمت، قدرت، دلیری، عدالت و قانون است و از طرفی دیگر نماد بی رحمی و جنگ است.

پیدا شدن شیر در هنر مصر و بین النهرین و ایران باستان نشان می دهد که این حیوان روزگاری در این مناطق می زیسته است. ظاهراً شیر موجود در بین النهرین و حوالی آن در قرن بیستم میلادی کشته شد و آخرین شیر ایرانی هم حدود هشت دهه پیش شکار شد. اما وجود این حیوان اثرش را بر اعتقادات و فرهنگ مردم از مدت ها قبل باقی گذاشته است. در ایران باستان شیر نماد سلطنت، نیروی خورشید و نور است. شیر با یالش در واقع همان خورشید است. همچنین شیر مظهر مهر و خورشید است و با مرگ هم بی ارتباط نیست.

شیر حیوان محبوب هخامنشیان بوده و آن ها علاقه خود را به قهرمانانشان با لقب شیرمرد ثابت می کردند نماد شیر و خورشید در حالی که شیر شمیری در دست دارد، از نمادهایی بوده که در درفش ایران باستان و همچنین سکه ها به کار رفته است.

نماد شاهین

شاهین پرنده ای است بلند پرواز و وجودش عجین با ایزدان آفتاب است. شاهین شاه مرغان شکاری است. «پرنده ای است بلند آشیان، سبک پر، تندنگاه، تیزبانگ، سترنوک و همگین در شکار» این مرغ مینوی می تواند بیش از صد سال زیست کند و هوانوردی تیزپرداز و گستاخ به شمار می آید. شاهین نامی پارسی است و نام های دیگر این پرنده شهباز، شاهباز و باز است.

^۱ - Sfiges



شاهین در هنر هخامنشی نماد پیروزی و کرکس مظهر ناکامی بود. اما نقش هر دو توامان در سرستونها دیده می شود. مورخان کلاسیک (متقدم) یونانی و رومی در گزارش های خویش هر از گاهی اشاراتی به اهمیت پرندگان می کنند که در نزد پارسیها همایون بودند و خوش یمن تلقی می شدند. هخامنشی ها پرچم خود را به نقش شاهین مزین کرده بودند و این مطلب را مورخانی چون گزنفون گزارش کردند.

در روایت هرودوت هفت عقاب (شاهین) اشاره به سران نظامی هفتگانه پارسی دارد و دو کرکس کنایه ای از گنومات مغ و برادرش است. بنابر این با فرّ شاهی نسبت تنگاتنگی دارد.

مورتیوس مورخ رومی سده نخست میلادی هنگامی که از پیکار داریوش سوم و اسکندر گزارش می دهد، می نویسد که بر لباس شاه پارسی پارچه ی زربفتی بود که به نقش شاهین منقش شده بود و یا یونانیان عقاب را در تفسیر خوابهایشان نماد رهایی از تنگناها تلقی می کردند. (شهبازی، ۱۳۴۹، ۳۳۹)

اهمیت عقاب در نزد ایرانیان پارسی تبار به اندازه ای بود که هرودوت می گوید هخامنش، بنیانگذار پادشاهی پارسی را یک عقاب پرورش داده است. و نیز «عقابی زرین با بالهای باز علامت پرچم شاهنشاهی هخامنشی بود. عقاب در رویای شهبانو آتوسا، مادر خشایارشا [و دختر کورش بزرگ]، مظهر شاهی پارسی یوده و در کتاب اذقیّا از کوروش کبیر همانند «عقاب خاور»^۱ یاد شده است.

نماد بالدار در مصر باستان

در مصر کیش خورشید- خدا در مقایسه با آیین و اساطیر سومری و اکدی هم ارز خود، جایگاهی به مراتب بالاتر را اشغال می کرده است. خورشید مهم ترین و اصلی ترین خدای مصریان بود و نام های بسیاری داشت و در روایات مختلف کارهای متفاوتی را بدو نسبت می دادند.

«هراختی» یا «هروس» افق، خورشید خدایی بود که هر روز از افق شرقی آسمان بر می ساخت. او اغلب با خورشید خدای «رع» یکی پنداشته می شد و عاقبت با جذب شدن در شخصیت او «رع- هراختی» را تشکیل داد، که خورشید جوان بالدار مدوری بود که در افق ظاهر می شد. این حالت های ترکیبی اسامی خورشید مثل «رع»- «اتوم» یا «رع» «هراختی» نشانگر تکرر صورت ها و کوششی به منظور جمع کردن جنبه هایی از خورشید خدای آفریننده در یک نام بود.

^۱ - winged human



در دوره ی سلطنت پنجم (۲۴۲۰-۲۵۶۵ پ. م) یگانگی «هروس» و خورشید بیشتر شد و هم در این زمان بود که کیش هلیوپولیس و بزرگداشت خورشید خدای رع دیگر بار برتری یافت. در این دوره «هروس» پسر «رع» و شاهین «هروس» با خدای دیگری که او نیز «هروس» نامیده می‌شد و پسر ایزیس و اوزیریس و نوه ی خورشید خدا بود، یکی پنداشته شد و از این پس این خدای ترکیبی به صورت نماد شاهین و خدای خورشید بر جای ماند.

نماد نیلوفر آبی در مصر باستان

بررسی ها نشان می دهد که در آرایه تزئینی دو تمدن ایران و مصر گل نیلوفر بیشتر عنصر هنری مورد علاقه هنرمندان کهن بوده است. که بی گمان نقش مذهبی آن در استفاده مکرر از این گل ها غیرقابل انکار است. در حجاری و دیوار نگاره های مصریان از گل نیلوفر استفاده های بسیار شده است.

رع مشهورترین خدای مصر است و از درون یک گل نیلوفر آبی که از دل آبهای دریاچه بیرون آمده بود متولد می شود؛ در روایتی تبتی آمون شکل کودک مقدسی را می گیرد که با بازشدن نیلوفر آبی نمودار می شود؛ در مصر خدایی به نام نفرتوم وجود دارد که در لغت به معنای نیلوفرآبی زاده شده و در تمام نقوش هنری دستاری از نیلوفرآبی بر سر دارد. بنابر داستان مصریان گل نیلوفر با نام خدای نفرتوم به خدای خورشید (رع) با بوی خوش زندگانی بخشیده شده همراه می باشد.

نیلوفر مصری سمبل نیل علیا و گل پاپیروس سمبل نیل سلفی در مصر باستان محسوب می شد. (رضایی، ۱۳۸۹، ۲۵)

نماد اسفنکس در هنر مصری:

کهن ترین تندیس ها از اسفنکس یا شیر - مرد را، مصریان در میانه هزاره سوم ق.م ساخته اند. این پیکره ها فرعون را با سرآدمی و ریش و به هیات شیری خمیده نشان می دادند که نماد نیروی فرا بشری او بود. مصری در دست است.

اسفنکس مصری، تلفیق شمایی از بدن انسان یا بدن شیر به سر انسان است. از دیگر اسفنکس های مصریان باستان می توان به اسفنکس مرمرین و ممفیس و نیز اسفنکس با سر قوچ (مظهر خدای آمون) نام برد.

مصریان اسفنکس را به شکل شیر و سر او را به صورت دختر (مونث) نقش می کردند. علت بزرگ ترسیم کردن آن نیز جنبه تقدس و احترام و تعظیم و تکریم داشت.

نماد شیر در هنر مصر باستان:



شیر با خدای خورشید رَع در ارتباط است. شیری که در دو سوی بدنش سوی دارد مظهر ایزدان طلوع و غروب خورشید است.

نماد شاهین در مصر باستان:

«هروس» از خدایان باستانی مصر و فرزند «آزیریس» خداوند روئیدنی ها و «ایزیس» مادینه پروردگار آسمان است. نام او به معنای شخصی بسیار بالاست که از تصور اوج گیری بار اشتقاق یافته است. «هروس» خدا با نماد شاهین نشان داده می شده است. او در ابتدا خدای مردمان شکارچی و خدای جنگ بود و با وحدت قسمت های خاور و باختر سرزمین های دلتا با کیش خورشید پیوند یافت. از آن زمان به بعد شاهین نماد عظمت پادشاهی و نماد فراعنه ای شد که بر تخت جلوس می کردند و پیوند میان خورشید و هروس روایات افسانه ای را پدید آورد که در آن چشم راست او خورشید و چشم چپش ماه بود. فراعنه ی مصر در همه ی دوره ها خود را از تبار هروس می دانستند و قدرت آنان نماد قدرت او بود.

کرکس بالدار یا «نخست»، مادینه پروردگار مصر باستان است که به صورت کرکسی با بال های گسترده از هم، در حالی که سمبل ابدیت را در پنجه های خود نگاه می داشته، تصویر می شده است. این الهه در بعضی از نقوش بر جای مانده به صورتی نشان داده شده که یک بال را در جلوی خود گشوده و گویی به سوی روبرو اشاره می کند. این شکل از نخست نماد نقش محافظتی و مراقبتی اوست که معمولاً در بالای صحنه های مذهبی یا سلطنتی کنده کاری می شده است. «نخست» هم چنین در صحنه های تولد مربوط به پادشاهان، نقش پرستاری محافظ برای سلطنت را بر عهده داشته است.

نخبت در تصاویر غالباً به شکل زن یا کرکسی که تاج نیل علیا را بر سر داشت و با شمایی ترسناک ترسیم می شد. در این نقش او به ویژه پاسدار شاه و بر فراز سر شهریاران بال گشوده بود در حالی که در چنگال خود حلقه ی سلطنتی را می فشرد که از وسط آن عصای سلطنتی که نماد قدرت بود، می گذشت.

۵. بحث و نتیجه گیری

تمدن پارسی در همجوشی با میراث بومیان نجد ایران و فرهنگ غنی میان رودان نشو و نما یافت و پا گرفت. در پیدایش و گسترش آن بیش از هر چیز تسامح در عقاید مفید و مثمرثمر افتاد. هخامنشی ها با اخذ و اقتباس از تمدن های همسایه ی خویش بر وسعت اندیشه و غنای فرهنگی خود افزودند. آن ها سیاست جنگ پیشگی و نظامی گری آشوریان را در «میلیتاریسم معتدل» پارسی تعدیل کردند و امنیت سراسری را گاهی با تسامح و زمانی با خشونت می



نقش خراسان در شکوفایی معماری ایرانی اسلامی

گسترانیدند و در اواخر زمامداری خود بر «زپارسی» بیش از اندازه تکیه می کردند. سرانجام جهانجوی نستوه مقدونی، اسکندر، با تازش خویش نظم در حال فروپاشی پارسی را در هم نوردید و به تضاد درونی امپراتوری پهناور پایان داد.

وحدت هنری و غنای فرهنگی شاهنشاهی هخامنشی در بنای فاخر تخت جمشید نمود یافته است. در این بنای عظیم سبک های هنری و نقوش نمادین تمدن های پیشین در هم تنیده شدند و تبلوری فیزیکی یافتند. نگاره های نمادین رمزگان فرهنگی عصر تلقی می شوند. در هم فشردگی نگار کنده ها در معماری پاسارگاد و شوش هم دیده می شود. با این که طرح تخت جمشید پارسی است ولی عناصر آن اقتباسی از هنر کهن مصری و بین النهرینی است. نفوذ هنر مصری در تالارهای پرستون و نگاره ی انسان بالدار نمایان می گردد. سرستون های دوگانه، کاستن از شمار ستون تالارها، حالت سرورآور نقش ها و سقف بندی چوبی همگی ابتکاری پارسی اند و آفرینشی تازه تلقی می گردند. معماری تخت جمشید گزینشی سنجیده از سبک های متعدد به منظور خلق هنر برتر است. هدف از این گزینش هنری نیل به کمال و ایجاد احساس شکوه شاهانه در دیدارکنندگان از بنا و نشان دادن صولت و صلابت شاهنشاه بود. تخت جمشید آیینی تمام نمای هنر همه ی گستره ی امپراتوری نیست، بلکه بیشتر انعکاسی از هنر شاهی است.

یکی از جنبه های مهم معماری هخامنشی وجه نمادین آن است. این مهم در پرتو ادراکات انسان باستانی تبیین پذیر می باشد. نماد زبان اسطوره و آیین است و انسان وجه نمادگرایی درک خویش از جهان را در معماری بیش از هر هنر دیگری به نمایش می نهد. نمادهای پارسی رمزگان فرهنگی اند و در تداعی های فرهنگی معنا می یابند و مفاهیم ژرف بشری را بازتاب می دهند. نماد حاصل گره خوردگی مفاهیم مینوی و ذهن آدمی است.

نمادپردازی وجه «بودن» انسان در گستره ی جادو و مذهب را نشان می دهد. انسان باستانی موجودی نمادساز و اسطوره باور بود و زندگی خویش را در پیوند تنگاتنگ با جادو می دید و در کسوت نماد بیان می کرد. بیشتر نمادها در هیئت حیوانات و پرندگان جلوه گر می شدند. زیرا گمان بر این بود که آن ها حقایق جاودنه را نشان می دهند. نمادپردازی تلاش برای تجسم بخشیدن به مفاهیمی بود که سیمایی مینوی و جلوه ای زمینی داشتند و در شکل حیوانات چند وجهی و یا اشکالی نیمه واقعی - نیمه افسانه ای نمود می یافتند. نقش مایه های معماری هخامنشی بن مایه ای مصری، میان رودانی و گاه ایرانی دارند. نقش برجسته های پیکار شیر و گاو، شیر و شاه، پهلوان و هیولا گاو مردان بالدار و تاجدار و نماد بالدار (با نیم تنه و بدون نیم تنه آدمی) از جمله مهم ترین نگاره های نمادین اند که در تخت جمشید و در پاره ای موارد در پاسارگاد و شوش به کرار تکرار می شوند.

صحنه ی پیکار شیر و گاو مفهوم دو گنه ای را به ذهن متبادر می کند: نخست شیر نماد قدرت شاهی و گاو نماد قدرت های مختلف و در عین حال محکوم به مرگ است. به همین سبب حریف قدری چون گاو از پس مصاف شیر بر نمی آید. پس این نگارکننده هشدار است به دیدار کنندگان از کاخ که هیچ قدرتی نمی تواند با توان بی مانند شاه در



نقش خراساد شکوفان سرزمین ایرانی ساری

بیفتد و دوام بیاورد. دوم نقش برجسته مفهومی نجومی دارد و با ستیز فصل‌ها مرتبط است و با جشن آغاز سال (نوروز یا مهرگان) پیوند می‌یابد. نقش برجسته پیکار شاه با شیر اشاره‌ای به مقام پادشاه دارد و بر انسان بودن او را گوش زد می‌کند. به سخن دیگر قدرت شاه به قدری زیاد است که حتی شیر شریزه آن را تاب نمی‌آورد و محکوم به شکست است. وجود نام آن‌اهیتا و میترا در سنگ نگاره‌های پادشاهان هخامنشی حکایت از آگاهی آن‌ها از تاریخ اساطیر شرقی ایران می‌کند.

اما مهم‌ترین و شاهوارترین نماد تخت جمشید و پاسارگاد نماد بالدار است. این نقش همواره برای پژوهندگان هنر هخامنشی اندیشه برانگیز بوده و از این رو سه تفسیر عمده از آن به دست دادند. عده‌ای پرشماری آن را تصویر اهورامزدا و یا نماد او دانستند. عده‌ای معدودی این نگاره را بازنمایی فروهر شاه تفسیر کردند و تعداد کم شماری هم نماد بالدار را تصویر فر ایرانی و فر شاهی قلمداد نمودند. به این ترتیب که نماد بالدار بدون نیم تنه نماد فر ایرانی (آریایی) است و نماد بالدار با نیم تنه‌ی انسانی نماد فر شاهی (کیانی). نماد بالدار ریشه در مصر دارد و هخامنشیان از طریق آشوریان آن را اخذ کردند. در مصر این نگاره نماد قدرت فرعون بود و هوروس ایزد آفتاب و آسمان مصریان را نشان می‌داد.

نگاره انسان بالدار در هنر هخامنشی نمی‌تواند تصویر اهورامزدا یا فروهر شاه باشد. دلایل این امر بسیار است. بنابراین نماد به فره ایزدی پادشاهان اشاره دارد. فر بارقه‌ای اهورایی و نوری ایزدی است که به نیکان رو می‌کند و از بدان رو بر می‌گرداند. فر (خُورَنَه اوستایی) فروغی ایزدی است که انواعی دارد و انسان می‌تواند آن را به دست بیاورد و با در اثر نابکاری و نادرستی از دست بدهد. فر سبب فرزاندگی و فرهی صاحبش می‌گردد و غالباً به شکل هاله‌ای از نور بر گرد سر و سیمای شخصیت‌های فرهنگدینیده می‌شد و یا در هیئت حیواناتی چون بره، میش کوهی، گوزن، آهو، قوچ و چرنده‌ی افسانه‌ای وارغنه (شاهین) بر شهریاران ظاهر می‌شد. نماد بالدار هخامنشی پرهایش همانند پره‌شاهین است. شاهین همواره جایگاهش در اوج است و نماد بالدار پارسی هم همیشه در بالاترین نقطه تصویر شده است. به باور من دایره‌ی بالدار در هنر هخامنشی نماد فر ایرانی و انسان بالدار نماد فر شاهی است. دلایل این امر بسیارند و به برخی از آن‌ها تنها اشاره می‌شود:

دایره بالدار همواره بر فراز همواره بر فراز افراد عادی نمایان می‌گردد و یا با تصویر انسان بالدار همراه است در این صورت نگهبان فر شاهی است. نماد انسان بالدار بر بالای سر پادشاهان با حلقه‌ی مشروعیت و با گلی سه غنچه‌ای (هر دو نماد قدرتند) ظاهر می‌گردد. تاج، پوشش و حالت دستان نقش انسان بالدار شباهت بسیار با نگاره پادشاه دارد. این نما در سیمای مردی پارسا، نگهبان و زیبا نمودار گشته که همگی این ویژگی‌ها با موقعیت و کارکرد فر کیانی سازگار است. فرجام سخن این که در تخت جمشید و پاسارگاد فر شاهی در هیئت نقش انسان بالدار نمود می‌یابد و فر ایرانی



در شکل دایره ی بالدار جلوه گر می گردد. شخصیت گشاده رو و ربانی درون حلقه مردی با موی فر و چهره ای موقر است که به معنای حقیقی نور فرهی از سیمایش ساطع می شود و «نقش پیر روشن رای» برازنده ی اوست.

باور به فره ایزدی (فر کیانی) پاشاهان نتایجی در پی داشت که مهم ترین آن ها مصونیت سیاسی ایشان و مشروع جلوه دادن نظام حاکم از یک سو و برقراری امنیت اجتماعی در سایه سنگین شاهانه از سوی دیگر بود.

۶. منابع و ماخذ

دهه، ژان (۱۳۵۴). *مبدأ و مفهوم نقوش سمبلیک در تخت جمشید*، ترجمه نامعلوم، مجله دانشکده ادبیات علوم انسانی دانشگاه تهران: س ۱۴ ش ۲.

آموزگار، ژاله (۱۳۷۴). *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: انتشارات سمت.

اشمیت، اریش فردریش (۱۳۴۲). *تخت جمشید، بناها، نقش ها و نبشته ها*. ترجمه عبدالله فریار، جلد یکم، تهران: انتشارات فرانکلین و امیرکبیر.

اومستد، آلبرت اتک (۱۳۷۲). *تاریخ شاهنشاهی هخامنشی*. ترجمه محمد مقدم، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

الیاده، میرچا (۱۳۷۵). *اسطوره، رویا، رمز*. ترجمه رویا منجم، تهران: انتشارات فکر روز.

بریان، پیر (۱۳۷۹). *تاریخ امپراتوری هخامنشیان*. ترجمه مهدی سمسار، جلد یکم، تهران: انتشارات زریاب.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴). *اسرار مکنون یک گل*. تهران: نشر حسن افرا.

بویس، مری (۱۳۸۱). *زردشتیان و باورها و آداب دینی آنها*. ترجمه عسگر بهرامی، چاپ دوم، تهران: انتشارات ققنوس.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱). *از اسطوره تا تاریخ*. گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل پور، چاپ سوم، تهران: انتشارات نشر چشمه.



_____ (۱۳۵۲). /اساطیر ایران. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

_____ (۱۳۷۸). پژوهشی در اساطیر ایران. پاره نخست و دوم، چاپ سوم، تهران: انتشارات آگه.

پرادا، ادیت (۲۵۳۷ ش. ۵). هنر هخامنشی. با همکاری رابرت دایسون و کمک‌های چارلز ویلکینسون. ترجمه یوسف مجیدزاده، چاپ یکم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

_____ (۱۳۸۳). هنر ایران باستان. ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رُف، مایکل (۱۳۸۱). نقش برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید. ترجمه هوشنگ غیاثی‌نژاد. تهران: انتشارات گنجینه هنر و سازمان میراث فرهنگی کشور.

رضایی، عبدالعظیم (۱۳۷۲). تاریخ ده هزار ساله ایران. چاپ چهارم. تهران: نشر اقبال.

شاپور شهبازی، علیرضا (۱۳۴۹). کورش بزرگ. شیراز، انتشارات دانشگاه شیراز.

_____ (۱۳۷۵). شرح مَصَوِّر تخت جمشید. چاپ دوم، تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

عتیقه چی، نسرین (۱۳۸۳). قرص بالدار. تهران، انتشارات گوهر دانش.

فروشی، بهرام (۱۳۶۸). ایران‌ویج. تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

هرتسفلد، ارنست امیل (۱۳۸۱). ایران در شرق باستان. ترجمه همایون صنعتی‌زاده، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هرودوت (۱۳۶۸). تواریخ. ترجمه ع. وحید مازندرانی، چاپ دوم، تهران: انتشارات دنیای کتاب.

هینتس، والتر (۱۳۸۰). داریوش و پارسها (تاریخ فرهنگ ایران در دوره هخامنشیان). ترجمه عبدالرحمن صدریه، تهران: انتشارات امیرکبیر.

_____ (۱۳۷۶). دنیای گمشده‌ی عیلام. ترجمه فیروز فیروزی‌نیا، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸). انسان و سمبولیک‌هایش. ترجمه محمود سلطانی، چاپ دوم، تهران: انتشارات جام.

نقش خراسان در شکوفایی معماری ایرانی اسلامی

