آنچه که ایرانیان به مجموعه آثار

«آن دسته از مورخان هنر که در گذشته می‌زیستند، از رهگذر اطلاعات و شناخت مختصر خود که از مکتبِ کلاسیک با بینشِ محدودش نشأت گرفته بود، غالباً بر این عقیده بودند که هخامنشیان فرمانروایان تازه به دوران رسیده‌ای بودند که در تمامی رشته‌های هنری ... بر مردمان زیردست خود تکیه داشتند. اما این امر که سرزمینهای متصرفه به تولید محصولات مختلف ادامه دادند به این معنی نیست که هخامنشیان خود از هنر بی‌بهره بودند» P. Ackerman, 1938, *A Survey of Persian Art I*, Oxford,) .(682-3

بیش از پنجاه سال از زمانی که فیلیس آکرمن با عبارات فوق ناخشنودی خود را از برخی همکارانش ابراز داشت می‌گذرد. در این مدت اطلاعات ما افزایش یافته و بینش ما تغییر کرده است. اما، چون منابع مکتوب ایرانی بسیار ناقص و جسته و گریخته‌اند، ما هنوز ناچاریم دربارهٔ آداب و رسوم، هنر و سنن مادها و پارسیان به نوشته‌های مورخان کلاسیک تکیه کنیم. بنابراین، تلاش ما برای تغییر این وضعیت از نظر «اطلاعات و شناخت» طبیعتاً محدود خواهد بود. در سال ۱۹۷۸ در دانشگاه تکزاس در آستین سمیناری دربارهٔ هنر ایران باستان برگزار شد (Schmandt-Besserat 1980). مقاله‌ای که در پیش رو دارید بر آن است که به موضوعی در زمینهٔ دو سخنرانی در سمینار یادشده بپردازد. یکی از این دو سخنرانی به توسط خانم آن فارکاس با عنوانی چون «آیا در هنر پارسیان هیچ چیز پارسی وجود دارد؟» آشکارا هماوردخواهانه بود. خانم فارکاس در متن سخنرانی خود که بعداً منتشر شد (Farkas 1980: 15) با طرح پرسشی چون «آیا در هنر هخامنشی هیچ چیز بومی وجود دارد؟» منظور خود را روشنتر بیان کرد. در سخنرانی دیگری در این گردهمآیی، مارگارت کول روت در مقالهٔ خود دربارهٔ هنر درباری یا رسمی هخامنشی اظهار داشت که «... لازم است با بررسیهای چندجانبهٔ آثار موجود و کاوش در محوطه‌های باستانی مناطق مختلف به هنر غیررسمی دورهٔ هخامنشی بیشتر توجه کنیم. همچنین باید تلاش بیشتری کنیم و هنر مردمی پارسیان را از هنر رسمی هخامنشی تفکیک و وجوه تشابه و تفاوت آنها را از نظر سبک و مضامین مشخص کنیم» (Root 1980: 12). اما، همان گونه که تمام پژوهشگران دست اندرکار آگاهند هنوز از محوطه‌های باستانی ایران اثری به دست نیامده که بتوان آن را بدون تردید و با قاطعیت به مادها یا پارسیان پیش از فرمانروایی کورش بزرگ نسبت داد. از طرفی هم، سوای آثاری که از پایتختهای شاهنشاهی در پاسارگاد، تخت جمشید و شوش به دست آمده، چیز زیادی از دورهٔ هخامنشی در دست نداریم.

بنابراین، اگر بخواهیم هنر «مردمی» یا غیررسمی دورهٔ هخامنشی را از چشم‌انداز ایرانی آن مشخص کنیم با دو مشکل مجزا اما مرتبط به هم روبه رو هستیم. اولی مشکل هویت است. به عبارت دیگر، اشیا، مشخصه‌ها، و نقشمایه‌های ایرانی کدامند و چگونه می‌توان آنها را از گروههای دیگر که خاستگاهی آناتولیایی، آشوری-بابلی، یونانی، مصری، عیلامی، یا سوری ـ فلسطینی ـ دارد تمیز داد؟ ثانیاً، آیا دورهٔ هخامنشی از هنری «مردمی» یا مردم پسند برخوردار بوده که مستقل از تأثیر کارگاههای سلطنتی و سبکهای رسمی ـ که خود از بطن کارگاهها و سبکهای رسمی هنر خاور نزدیک و مصر بالیدند (مثلاً ن ک Root 1979)ـ رواج داشته است؟ محققان پیشین چون دالتن (Dalton 1905: XLIII) و هرتسفلد (Herzfeld 1941: 241, 274) مدعی بودند که در دوره هخامنشی هنری مردمی و غیررسمی وجود نداشته است. سالها پس از این دو، امندری (Amandry 1958: 15ff.) نیز که زیورآلات ظریف این دوره را بررسی می‌کرد مدرکی نیافت که این نظریه را خدشه‌دار سازد. بدون دسترسی به داده‌های جدید از کاوشهای اصولی در

رهنگی هخامنشی سپردند.*

نوشتهٔ راجر موری
ترجمهٔ کامیار عبدی

محوطه‌هاي باستاني محلي در ايران كه طي قرون ششم تا چهارم ق م مسكوني بودند، چاره‌اي نداريم جز اينكه پرسش دوم را عجالتاً بدون پاسخ رها كنيم.

پاسخ به پرسش نخست، يعني شناسايي مشخصه‌هاي ايراني در مجموعهٔ آثار فرهنگی دورهٔ هخامنشی خود، كار آساني نيست، اما مي‌توان آن را پيگيري كرد. پژوهشگران گوشه و كنار اين پرسش را در چند دههٔ گذشته به بحث گذاشته‌اند و بخشهايي از آن به مبحث «مجموعهٔ زيويه» پيوند مي‌خورد (Muscarella 1977b). در اين مدت، بررسيهاي مربوط به اين پرسش معمولاً يک مسير را طي كرده‌اند و آن پيگيري «هنر ماد» بوده است. بارنت در پي آن بود كه هنر ماد را چون آميخته‌اي از سبكهاي سكايي و اورارتويي طبقه‌بندي كند (Barnett 1962). محققاني كه پاسخ بارنت را به پرسش هنر ماد پسنديدند، بدين لحاظ ناچار شدند كه بنياد استنتاجهاي خود را به جاي مدارک مستقيم باستان شناختي بر منابع غيرمستقيم تاريخي استوار كنند (مثلاً ن ک: Kantor 1960: 13-4; Ghirshman 1974; Calmeyer 1974). در نتيجه، اكنون در نوشته‌ها با مجموعه‌اي نامتجانس از اشيا مواجهيم كه تحت عنوان «مادي» طبقه‌بندي شده‌اند. اين اشيا معمولاً زرين يا سيمين‌اند، بيشترشان (يا بهتر است بگوييم هيچ كدام) خاستگاهي مستند ندارند و در اصالت برخي از آنها هم ترديدهايي وجود دارد (ن ک: Muscarella 1980: 31ff.).

در همين حال، گروهي ديگر از محققان بر اين ره‌يافت خرده گرفته و اشاره مي‌كنند كه ديگر محققان در اين زمينه ره‌يافتی آميزگرانه در پيش گرفته و هر آنچه را به كارشان مي‌آمده در مباحثشان به كارگرفته‌اند و بسياري اشياي در خور را كه خاستگاه مشخص و تاريخ معلومي دارند ناديده گرفته‌اند (مثلاً ن ک: Muscarella 1980; Farkas 1980; Porada 1965). از آنجا كه در سالهاي اخير در حجم داده‌هاي موجود تغيير چنداني رخ نداده و به نظر مي‌رسد كه در آيندهٔ نزديک نيز شاهد چنين تغييري نخواهيم بود، بهتر است در مطالعات آتي به جاي ارائهٔ كشفيات جديد به تغيير ره‌يافتمان همت گماريم.

از هنگام انتشار مقدمهٔ پيشتازانهٔ دالتن بر كاتالوگ اشياي گنجينهٔ جيحون در سال ۱۹۰۵، محققان زيادي اشاره كرده‌اند كه در زواياي از هنر هخامنشي ريشه‌هاي از هنر «سكايي»-يا به عبارت كلّيتر، ردپاي هنر «عشاير آسيايي»-به چشم مي‌خورد، اما تا جايي كه من اطلاع دارم هيچ كس تا به حال به شيوه‌اي اصولي و در چارچوبي معين اين مسئله را پيگيري نكرده است. آن فاركاس گامهای نخست را در اين جهت برداشته است (Farkas 1980) و آنچه من در ادامه مطرح مي‌كنم بيشتر مبتني بر نظريات اوست. گام نخست من اين بود كه شاخص‌ترين ويژگي سبک هنري «ايراني» را بردارم و آن را در چارچوب خاورنزديک باستان قرار دهم. اين ويژگي حول محور «اسب سواري» مي‌چرخد و شامل مجموعه‌اي از ملزومات شخصي چون جنگ‌افزارها، زيورآلات كوچک مربوط به البسه، و قطعات يراق و لگام اسب مي‌شود. هيچ يک از اينها پيشينه‌اي در غرب كوههاي زاگرس در خاور نزديک ندارند و در ايران نيز پيش از عصر آهن ۲ (حدود ۱۰۰۰ تا ۸۰۰ ق م) به چشم نمي‌خورند. اين اشيا با فرهنگ مردماني مطابقت دارد كه اسب سواري و كوچ‌نشيني دائم در زندگيشان نقش اساسي دارد.

اميدوارم با بررسي اين گروه از اشيا آن دسته از مشخصه‌هاي پراكندهٔ مجموعه آثار فرهنگي هخامنشي را كه مي‌توان «ايراني» خواند شناسايي كنم و از اين رهگذر به آن دسته از نقشمايه‌ها و سبكهاي تزييني دست يابم كه بخشي از «هنر مردمي» اين دوره را تشكيل مي‌داده است. در راستاي پژوهشي از اين دست لازم است همواره به ياد داشته باشيم كه آمندري سالها پيش گوشزد كرد كه:

«در حال حاضر غير ممكن است و شايد هرگز نتوانيم بگوييم كه اين فرهنگها از آنِ خودِ «ايرانيان» بوده يا گروهی ديگر از اقوام هندواروپايي» (Amandry 1965: 902).

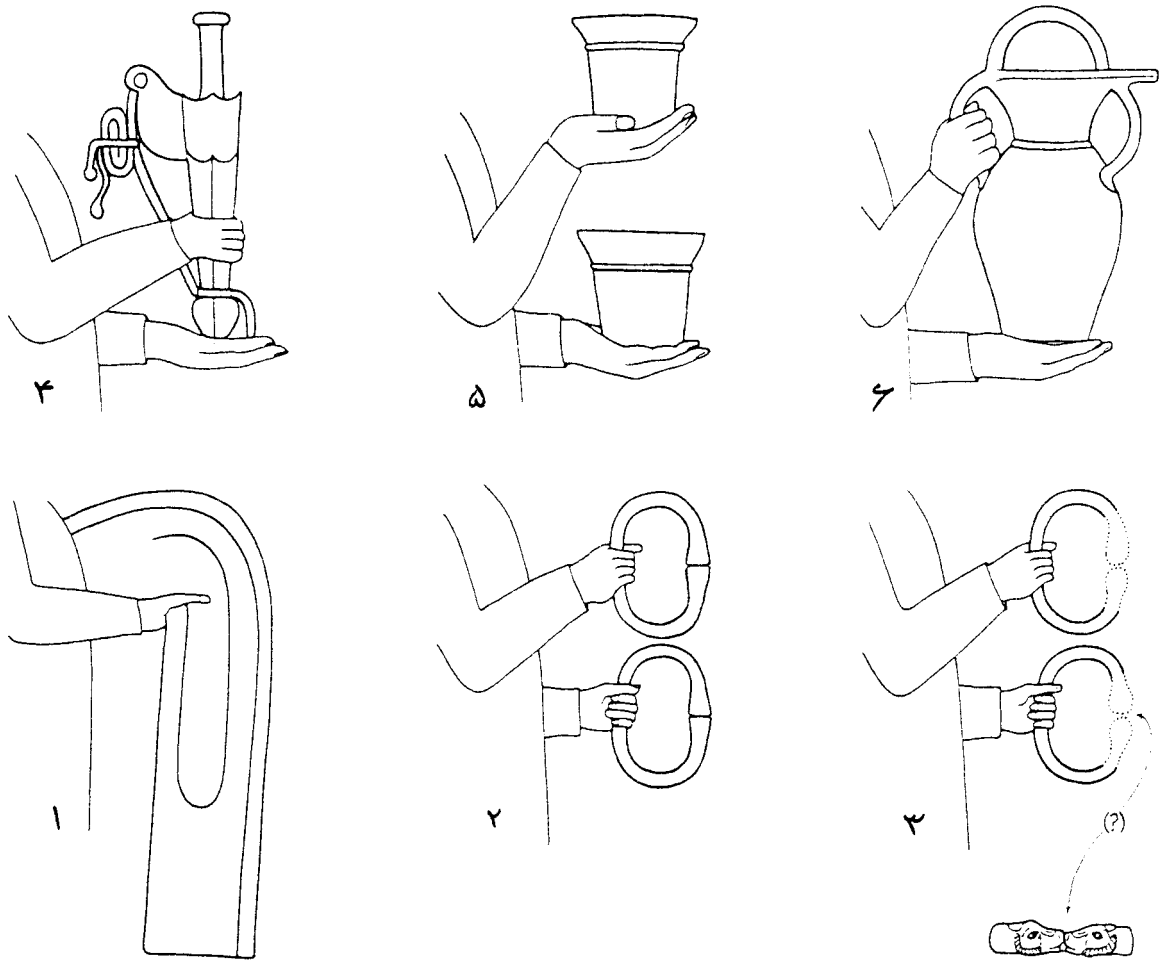
انطباق اقوام باستانی با مجموعه‌های آثار فرهنگی از نظر روش‌شناسی مشکلاتی دارد، اما توضیح مسئلهٔ مورد نظر ما نسبتاً آسان است و یِتمار (Jettmar 1967: 222) آن را به دقت بیان کرده است:

«... مردم از هر سو به این سرزمین [ایران] سرازیر شدند. سکاها که خود از استپهای دامنهٔ کوههای تیان - شان آمده بودند در اینجا با کیمریها و اقوام دیگر روبه رو شدند. علاوه بر این، تمامی این عشایر در معرض تأثیرات مختلفی قرار گرفتند و هنرمندانی با قومیتهای گوناگون اجیر شدند تا برای افراد قدرتمند کار کنند و مایملک آنان را تزیین کنند.»

بنابراین، بهترین کار این است که مطالعاتمان را از قلب سبک درباری هخامنشی آغاز کنیم که همانا نقش برجسته‌های پلکان تالار آپادانا در تخت جمشید است. اما پیش از آنکه سوء تفاهمی پیش آید لازم است یک نکتهٔ مهم و کلی را توضیح دهیم. شماری از محققان (مثلاً ن ک: Barnett 1957; Muscarella; 1966, 1980) که در شناسایی دیگران دربارهٔ هویت گروههای مختلف قومی در این نقش برجسته‌ها تردید دارند تلاش کرده‌اند تا با توجه به پیشکشهای مشخصی که هر دسته در دست دارد ملیت آنان را شناسایی کنند. همان گونه که این محققان دریافتند، این ره‌یافت ممکن است در برخی موارد سودمند باشد اما به ندرت به جوابی قطعی می‌رسد. زیرا چه بسا بسیاری از اشیا در بیش از یک منطقه تولید می‌شد. از طرفی هم، به هیچ وجه نمی‌توان ادعا کرد که این اشیا، به ویژه آنهایی که از مواد گرانبها ساخته شده‌اند محصول سرزمین همان گروهی است که آن را در دست دارند (Frankfort 1958: 230; Walser 1966: 25, 41, 72). با وجود این، پوشاک و جنگ افزارهای شخصی افراد یقیناً از اهمیت «قومی» بیشتری برخوردار بوده، به ویژه هنگامی که مشاهدات خود دربارهٔ نقوش برجسته را در پرتو دیگر منابع بررسی کنیم. در مواردی که من در صدد توضیح آنها هستم مستقل از نقوش برجستهٔ پلکان آپادانا آن قدر اطلاعات وجود دارد که به ما اجازه دهد با توجه به مرزی چون کوههای زاگرس مشخص کنیم که اشیای مورد نظر از شرق آمده یا از غرب و یا از شمالشرقی. به کمک این اطلاعات همچنین می‌توانیم ارزیابی کنیم که سبک آثار یکی از مناطق چقدر از دیگر مناطق تأثیر پذیرفته است.

شناسایی گروههای خراجگذار که در پلکان تالار آپادانان به نمایش در آمده‌اند با بحثهای طولانی همراه بوده است، اما هیچ کس تردید ندارد که اولین گروه مادها هستند (Schmidt 1953; Walser 1966; Muscarella 1969; Roaf 1974; Jacobs 1982). این مجلس با اینکه کوچک است، اما راهنمای بسیار ارزشمندی برای شناسایی پوشاک سنتی، زیورآلات و جنگ افزارهای شخصی این قوم به شمار می‌رود (شکل ۱). پوشاک «مادی» مورد بحث فراوان بوده و نقش آن در مجموعه نقوش هنر رسمی دورهٔ هخامنشی به دقت بررسی شده است (مثلاً ن ک: Gervers-Molnar 1973; Roaf 1974: 99ff.). پوشاک مادها عبارت است از یک ردای بلند و ضخیم که به یونانی کندیس (kandys) خوانده می‌شد. کندیس بر دوش افکنده می‌شد و آستینهای بلند و آزاد داشت. اجزای دیگر پوشاک مادها عبارت بود از دامن یا قبای کمردار و شلواری با قوزک بند. مادهای گروه اول که کندیس به تن ندارند و همچنین گروههای سوم (احتمالاً ارمنیها)، نهم (احتمالاً کاپادوکیه‌ای‌ها)، یازدهم (سکاها) و شانزدهم (احتمالاً خوراسماییها) همین نوع جامه را برای شاه هدیه می‌آورند. اشرافی که در نقش برجسته‌های پلکان آپادانا و بنای مرکزی تخت جمشید به چشم می‌خورند با کندیس یا بدون آن نقش شده‌اند. اما تنها گروه از خراجگذاران و اورنگداران که به وضوح کندیس به تن دارند، رهبران گروه چهارم (احتمالاً آریانها) در پلکانهای شمالی و شرقی آپادانا هستند. مسلماً با توجه به مدارک باستان شناختی نمی‌توان به خاستگاه و محل تولید این دست البسه پی برد، اما نوئر (Knauer 1978: 23, fig. 8) اشاره کرده که شاید نقش مسبّکی که به صورت نیمرخ بر روی یکی از پایه‌های میز کوچکی از طبقهٔ چهار حسنلو به چشم می‌خورد، ردایی بر دوش افکنده که آستینهای آن آزادانه در کنارش آویزانند. بازوی این مرد از زیر قسمت جلویی ردا بیرون آمده و طوری نشان داده شده است که گویا تا نزدیکی پوتینهایش (؟) ادامه یافته است. با بررسی شواهد جدیدتر از پوشاک عشایر آسیایی به نظر می‌رسد که این نوع ردا، ریشه در پوشاک قبایلی دارد که از شمال به ایران رخنه کردند.

دست لباسی که به آن اشاره کردیم از نشانه‌های رخنهٔ ایرانیان به غرب کوههای زاگرس به شمار می‌رود (شکل ۱:۱). هرودوت (تواریخ، باب یکم، ص ۱۳۵، باب هفتم، ص ۶۲) به صراحت اشاره می‌کند که پارسیان پوشاک مادیان را برگرفتند. این در حالی است که دیگر نویسندگان یونانی همین البسه را



شکل ۱. هدایای گروه یکم (مادها) در پلکان شرقی آپادانا. منبع:
Schmidt 1953, pl. 27B and G. Walser, Persépolis: La cité de Darius (Fribourg, 1981): pl. 76.
طرح بازسازی شدهٔ بازوبند مردی که جامهٔ مادی به تن دارد از منبع اخیر گرفته شده است.

«پارسی» می‌خوانند (مثلاً ن ک: گزنفون، آنابازیس، کتاب یکم، باب پنجم، ص ۸). خاستگاه لباسی که ما «پارسی» می‌خوانیم نامشخص است، اما شاید عیلامی باشد و احتمالاً شاه و درباریان فقط در مراسم تشریفاتی آن را به تن می‌کردند (Roaf 1974: 94ff.). «جامهٔ مادی» پوشاک مردمی بود که ید طولایی در سوارکاری داشتند. پیش از آمدن مادها، شلوار و ردای موسوم به کندیس در خاور نزدیک متداول نبود، بلکه پوشاک مردم این خطّه معمولاً از قواره‌های عریض پارچه تشکیل می‌شد که به دور بدن می‌پیچیدند (Gervers-Molnar 1973: 9). ظهور جامهٔ پیش گفته در غرب با ورود پارسیان همزمان است. از آن سو، جالب اینجاست که در بخشهای آرامی کتاب عهد عتیق واژگانی که برای اطلاق به کمربند و شلوار به کار رفته از زبانهای ایرانی عاریت گرفته شده است (Widengren 1973: 353). نقوش موجود از افرادی با «جامهٔ مادی» که از خارج ایران به دست آمده انگشت شمار است (Roaf 1974: 103) و احتمالاً تمامی آنها نشان‌دهندهٔ ایرانیان در کل است نه فقط مادها.

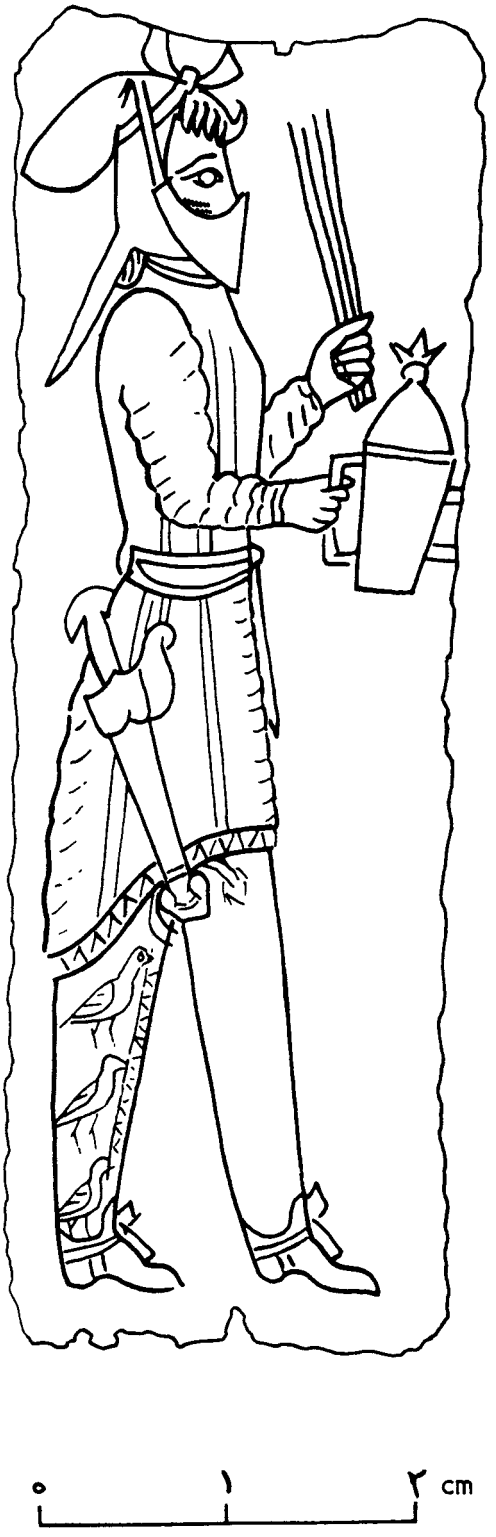
بنا به فهرستی که الکساندر (Alexander 1980: 89) از منابع کلاسیک تنظیم کرده تردیدی باقی نمی‌ماند که در دورهٔ هخامنشی افراد بلند مرتبه و ثروتمند جامه‌هایی با رنگهای

زنده و شاد، بافت مرغوب، سوزن دوزی، و روکش کاری شده با الیاف زرین به تن می‌کردند که با طرحهای متنوعی تزیین شده بود. اما توصیف منابع کلاسیک از پوشاک هخامنشی آنقدر دقیق نیست که بتوان حدس زد تزیینات این لباسها تا چه حد در سنتهای آسیایی ریشه داشته است. همچون دیگر هنرها، علاقه به تضاد شدید رنگها را می‌توان از بارزترین مشخصات پوشاک ایرانی به شمار آورد (Frankfort 1958: 230). در ایران رنگ به طور سنتی نشان‌دهندهٔ مقام و وظایف ویژهٔ اجتماعی افراد بود. مثلاً موبدان از رنگ سپید و جنگاوران از رنگهای چشمگیری چون سرخ، آبی و بنفش استفاده می‌کردند (Boyce 1982: 21, 147). با توجه به پوشاک به دست آمده از گورهای پازیریک که قدمت آنها به قرن چهارم ق.م می‌رسد (Rudenko 1970; Farkas 1980: 20-1) می‌توانیم احتمال دهیم که پوشاک «مادی» بین عامهٔ مردم رایج بوده و آن را بیشتر از چرم و اغلب به رنگ سرخ و با حاشیه‌های خزدار می‌دوختند. «تابوت اسکندر» از مرمر تراشیده شده و قدمت آن به اواخر قرن چهارم ق م می‌رسد و در صیدون لبنان کشف شده است. بر روی این تابوت جنگاوران پارسی پوشاک «مادی» به تن دارند که شامل جبه‌هایی به رنگهای سرخ، بنفش و آبی می‌شود که با سرآستینهای زردرنگ و خزهای تزیینی با نقطه‌های رنگی آراسته شده است. این جبه‌ها خطوطی با رنگهای متضاد دارد و به نظر می‌رسد که حداقل یکی از آنها با خز تکه دوزی شده است (به تصاویر رنگی در Winter, F. 1912 ن ک).

تزیین پوشاک با تکه‌هایی از ورق طلا در تمدن آشوری ـ بابلی ریشه دارد (مثلاً ن ک: Oppenheim 1949; Canby 1971)، اما روش استفاده از آنها در دورهٔ هخامنشی و سبک برخی از طرحها بیشتر به سنتهای شمالی متمایل است. اگر تکه‌هایی از این نوع که بنا به افواه در زیویه یافت شده (Maxwell-Hyslop 1971: 210ff., pl. 178-9) واقعاً مربوط به زیویه باشد، مدرکی در دست داریم که نشان می‌دهد قدمت این قبیل زیورآلات در غرب ایران به پیش از دورهٔ هخامنشی باز می‌گردد و در آنها نشانه‌هایی از سبک «سکایی» به چشم می‌خورد. همان گونه که هلن کنتور اشاره کرده (Kantor 1957: 6ff.) گروهی از صفحات فلزی که در دورهٔ هخامنشی متداول بود، به ویژه کله‌های حیوانات که به صورت مجزا در طرحها به نمایش در می‌آمد، ریشهٔ این تکه‌دوزیها را بهتر مشخص می‌کند. این احتمال وجود دارد که بسیاری از نمونه‌های موجود جدید، تقلید از نمونه‌های باستانی باشند، اما همان چند نمونهٔ اصیل نشانه‌ای بر این شیوهٔ تزیین در دوران باستان است. مدارک ما هنوز بسیار محدود است، اما می‌دانیم که مادها و پارسها نقوشی را از نخسیتن فوج سکاها اقتباس کردند. این نقوش بعدها به مجموعه نقوش هخامنشی افزوده شد، و با توجه به یافته‌های پازیریک (Jettmar 1967: pl. 16, fig. 75) پی می‌بریم که در قرن چهارم ق.م عشایر آسیایی همین نقشمایه‌ها را دوباره از هنر هخامنشی برگرفته‌اند. این داد و ستد موجب شده که در گاهنگاری عوامل «عشیره‌ای» در هنر هخامنشی ابهاماتی پیش بیاید و به همین دلیل هنوز نمی‌توانیم مشخص کنیم که شماری از بهترین نمونه‌های تکه‌دوزی، که از گورهای جنوب روسیه به دست آمده، آیا به پیش از دورهٔ هخامنشی تعلق دارند یا به خود این دوره.

با توجه به اینکه از پوشاک دورهٔ مورد مطالعه نمونه‌ای برجای نمانده، توصیف طرحهای بافته یا سوزن دوزی شده بر روی منسوجات و تفکیک نقشمایه‌های ایرانی از نقشمایه‌های آشوری ـ بابلی کاری دشوار است. آجرهای لعابدار شوش، که می‌توانست منبعی روشنگر باشد، سودی به حال ما ندارد، چرا که بیشتر پوشاک و زیورآلات سنتی آسیای غربی را نشان می‌دهد. پلاکی زرین از گنجینهٔ جیحون (Dalton 1969:XXXI, pl. XV, no. 70) (شکل ۲) مردی را نشان می‌دهد که پاچه‌های شلوارش با نقش سه پرنده تزیین شده است. این تکه‌دوزیها را احتمالاً از نمد یا چرم بریده و بر روی شلوار چرمی می‌دوختند. طرحی پرنده شکل و ساده نیز بر گردنِ تکوکِ سیمین موزهٔ متروپلیتن نیویورک که به شکل سر اسب است به چشم می‌خورد (Muscarella 1980: fig. 6) لگام این اسب مشخصات بارز «سکایی» دارد و ما بعداً آن را به همراه جُلِ اسب ـ یکی از بهترین راهنماها دربارهٔ طرحهای سادهٔ منسوجات دوره هخامنشی ـ بررسی خواهیم کرد.

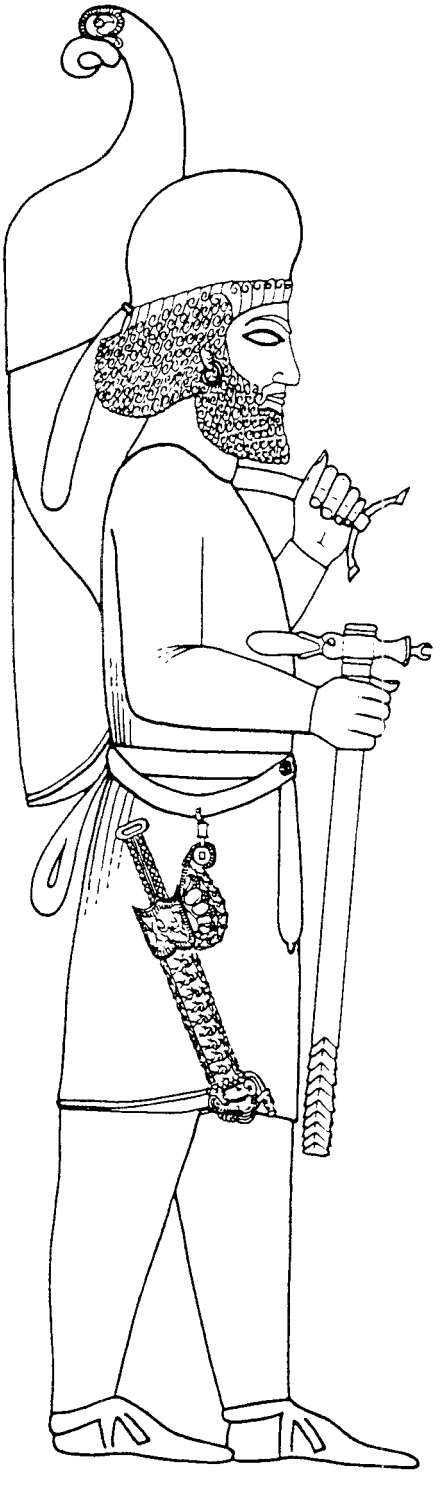
از آنجا که دیگر هدایای مادها در پلکان آپادانا، چون بازوبندهایی با کله‌های جانور شکل و ظروف فلزی، از جمله اشیایی است که در شرق و همچنین غرب کوههای زاگرس سابقه‌ای دیرینه دارد، تنها یک پیشکش دیگر می‌ماند که مشخصهٔ مادهاست. این شی شمشیر کوتاه است (شکل ۴:۱). محققان مدتهاست که به این نتیجه رسیده‌اند که شمشیر کوتاه یا خنجر (Schmidt 1953: pl. 27) همان است که یونانیان آکیناکِس (akinakes) می‌خواندند (مثلاً ن ک: گزنفون،



شکل ۲. پلاک زرین از «گنجینهٔ جیحون». منبع: Dalton 1964: no. 70.

آنابازیس، کتاب یکم، باب دوم، ص ۲۷، هرودوت، تواریخ، کتاب سوم، ص ۱۱۸ و ۱۲۸؛ به سغدی Kyn'k). نمونه‌ای زرین از پوششِ غلافِ چنین جنگ‌افزاری در بین اشیای «گنجینهٔ جیحون» به چشم می‌خورد (Dalton 1964: no. 22). این قطعه مدتهاست که در شناسایی «هنر ماد» نقشی کلیدی بازی کرده است. اول بار دالتن بود که در کاتالوگ گنجینهٔ جیحون چنین مطرح کرد که قدمت این قطعه به پیش از دورهٔ هخامنشی باز می‌گردد. از آن پس، محققان زیادی، از جمله بارنت، گیرشمن و هرتسفلد از دالتن پیروی کردند. بارنت پا را از این حد فراتر نهاد و ادعا کرد که یکی از سوارکاران که بر روی این قطعه در حال شکار شیر نشان داده شده (شکل ۴) ایشتوویگو (آستیاگ)، آخرین فرمانروای مادی است و بدین ترتیب به این نقش زمینهٔ تاریخی داد (Barnett 1962: 77ff.). اما، همان گونه که فارکاس (1969: 70-1) اشاره کرده مدارک جدید باستان شناختی پاسخ قاطعی دربارهٔ ریشه قومی این نوع جنگ‌افزار و همچنین این پوشش غلاف در اختیار ما نمی‌نهد. از کاوشهای اخیر در تخت سنگین در تاجیکستان، که گنجینهٔ جیحون احتمالاً از آنجا به دست آمده، یک غلاف عاج پیدا شده که به این گونه خنجرها تعلق دارد (Litvinsky et al. 1981a, 1982b). این یافته تاریخگذاری پوشش زرین گنجینهٔ جیحون را به قرن پنجم ق.م تقویت می‌کند. انتساب این پوشش زرین به کارگاهی در شرق ایران دشوار است.، اما عمامهٔ بلندی که سوارکارانِ منقوش بر این پوشش برسردارند احتمالاً از همان نوع است که گروهی از مردم شرق شاهنشاهی هخامنشی چون آریانها و پارتیان به سر می‌گذاشتند (Roaf 1974: 94, 106, 108, 126). بنابراین، بعید است که ادعای بارنت (1962: 79) مبنی براینکه این سرپوش نوعی کلاه سلطنتی آشوری است صحت داشته باشد.

خاستگاه اصلی آکیناکسِ آهنی و غلافِ شاخص آن را، که در کاوشها معمولاً سرِ آن پیدا می‌شود، باید در فراسوی خاورنزدیک جست. نمونه‌های این جنگ‌افزار از قبور قرن هشتم و اوایل قرن هفتم ق.م فرهنگ کوبان در قفقاز به دست آمده است (Tekhov 1972, 1980: fig. 12, 14). غلاف این قبیل شمشیرها سری تزیین شده دارد که نمونهٔ جدیدتر آن در خنجری به چشم می‌خورد که «سلاحدار» سلطنتی در تخت جمشید به کمر دارد (Schmidt 1953: pl. 65, 120) (شکل ۳). طی کاوش در کارمیر بلور در سرزمین باستانی اورارتو، که در حدود ۵۹۰ ق.م به دست سکاها و عشایری از ماورا قفقاز تاراج و ویران شد، یک

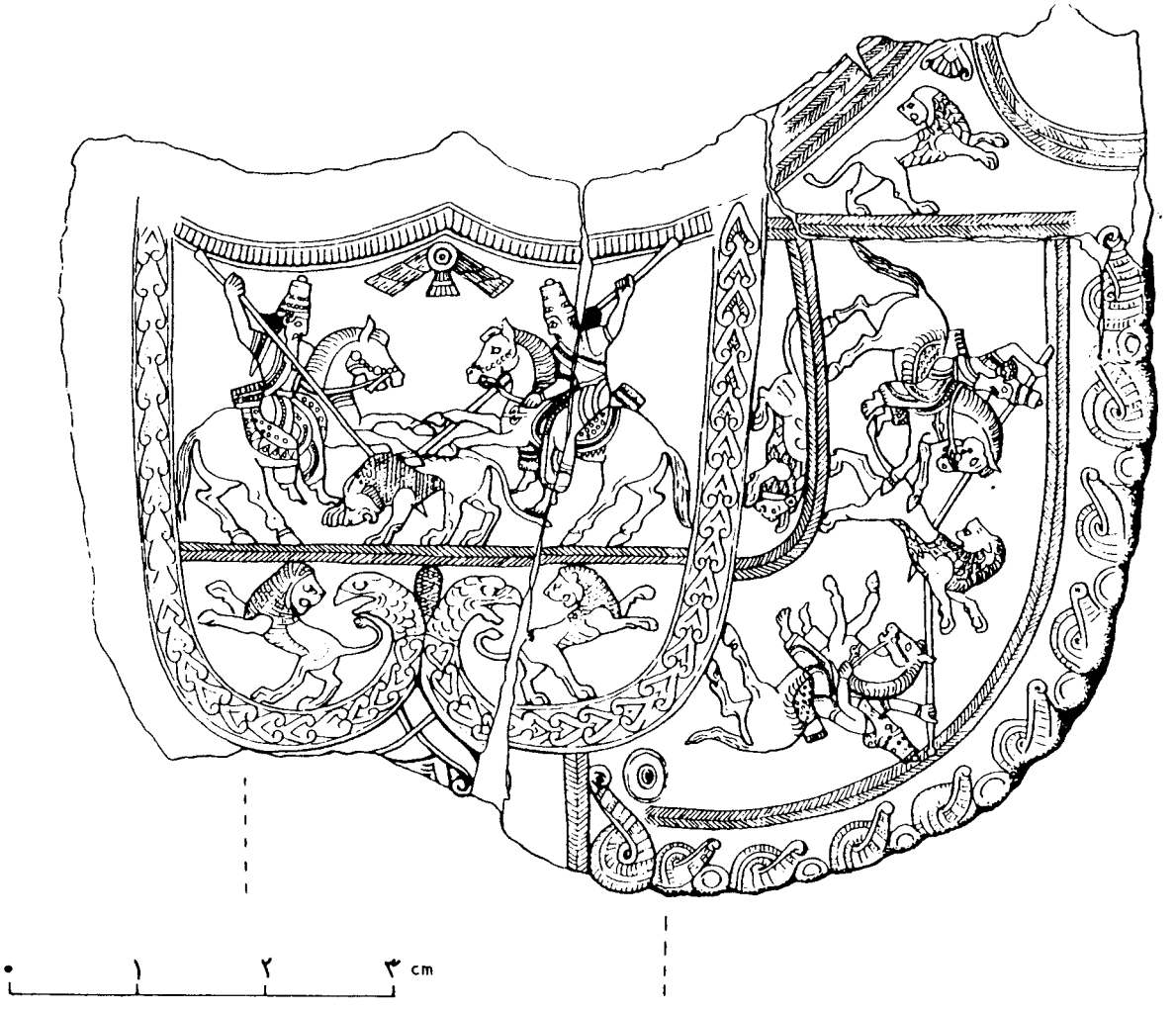


شکل ۳. سلاحدار شاهی از مجلس مرکزی که در اصل در پلکان شمالی آپادانا قرار داشت، اما بعدها به خزانه منتقل شد. منبع: Schmidt 1953: pls. 119-123.
قسمت فوقانی کماندان بر اساس نقش شرقی بازسازی شده است.

شمشیر آهنی بلند به دست آمد که دستهٔ آن به شکل T و نظیر دستهٔ خنجرهای پیش گفته است (Piotrovsky 1973: pl. 53). از کِلِرمِس و کورگان لیتوی در جنوب روسیه نیز دو جنگافزار مجلل به دست آمده که تقریباً مربوط به همان زمان است (ن ک: Artamonov 1969: pl. 1-9; Muscarella 1980: 25-6). بنابراین، علی رغم تفاوتهایی که در جزییات غلافهای سکایی و غلافهای تخت جمشید به چشم می‌خورد، می‌توانیم ادعا کنیم که آکیناکس از طریق متحدان سکاییشان به دست مادها رسیده است. از آن سو، «شمشیر پارسی» که در تخت جمشید (Schmidt 1958; pl. 29B) و بر روی مجسمهٔ داریوش از شوش (Roaf 1974: fig.24) به چشم می‌خورد، با توجه به قبضهٔ آن، بیشتر به شمشیرهای آهنی عصر آهن ۳ شباهت دارد که از محوطه‌های باستانی غرب لرستان به دست آمده است (Vanden Berghe 1982: fig. 29, 39).

در نقوش برجستهٔ پلکان آپادانا گروههای یازدهم و هفدهم آکیناکس به کمر دارند، در حالی که علاوه بر گروه اول، گروه هفدهم نیز آن را پیشکش می‌آورد. اما آکیناکس گروه هفدهم پاشنه‌ای مشخص، منحنی شکل دارد که نمونه‌های مشابه آن از قبور جنوب روسیه به دست آمده است (مثلاً ن ک: Minns 1913: figs. 169-171). عموم محققان را عقیده بر این است که در پلکان آپادانا گروه یازدهم سکاها و گروه هفدهم سغدیها/خوارسماییها هستند (Walser 1966; Roaf 1974: 149; Jacobs 1982 اشمیت 1970: 180ff.) به هنگام بررسی اورنگدارانی که بر سردر گوردخمه‌های سلطنتی در نقش رستم به تصویر درآمده «خنجر مادی» را در کمر ۱۴ تن از آنان شناسایی و آنان را به گروههای قومی زیر تقسیم کرد: ایرانیان شرقی، سکاهای اروپایی، سکاهای آسیایی، مادهای شرقی و مادهای غربی.

در پی جویی خاستگاه و ماهیت هنر «مردمی» هخامنشی به تزیینات ویژهٔ پاشنه غلافهای ساخته شده از مفرغ، استخوان، عاج و آنهایی که در نقوش برجسته‌های تخت جمشید به چشم می‌خورند (شکل ۳) باید توجهی دقیق کرد. برنارد (Bernard 1976) در بحثی متقاعد کننده گاهنگاری قبلی در مورد تطور طرح کلّی این پاشنه‌ها را تغییر داده و ادعا کرده که قدیمترین نمونه‌های این پاشنه‌ها عبارتند از آنهایی که در تخت جمشید به نمایش درآمده است، به علاوهٔ چند نمونه‌ای از دَوَ هویوک که به شکل گوساله‌ای پیچ خورده‌اند (Moorey 1980:



شکل ۴. قسمت فوقانی پوشش غلاف «گنجینهٔ جیحون». منبع:
Dalton 1964: no. 22.

(nos. 156-7) و، در نهایت، غلافی از عاج که چندی پیش در تخت سنگین پیدا شد و پاشنهٔ آن نقشی مشابه دارد (Litvinsky et al. 1981a: pl. I). برنارد همچنین نشان داده که پاشنه غلاف مشهوری که بنا به افواه از مصر به دست آمده و شیری را در حال حمله به یک ماده بز نشان می‌دهد، بر خلاف ادعای گلدمن (Goldman 1957) و استاکی (Stucky 1976) قدیمترین نمونه‌ها نیستند، بلکه بهتر است آنها را گونه‌ای محلی از پیش نمونه‌های اصلی بشماریم. نقشمایهٔ حیوانی به شکل پیچ خورده، که قدمت آن به پاشنه غلافهای قدیمتر از قفقاز باز می‌گردد، مستقیماً از هنر استپهای روسیه برگرفته شده است. این نقشمایه بر روی سر قبضهٔ یک شمشیر و یک پاشنهٔ غلاف که بنا به افواه همراه با دیگر اشیای «مجموعهٔ زیویه» به دست آمده (Bernard 1976: 244-5, figs. 21-22) به چشم می‌خورد. حتی اگر این ادعا صحت نداشته باشد،این نمونه‌ها نشاندهندهٔ مرحله‌ای انتقالی و مهم از پیش نمونه‌های قفقازی به طرحهای است که در تخت جمشید به چشم می‌خورد. همان گونه که بارنت (1962: pl. IVa, c) دربارهٔ پوشش زرین غلاف «گنجینهٔ جیحون» نشان داده حاشیهٔ دالبرداری که بعضاً بر روی لبه‌های پوششهایی از این دست به چشم می‌خورد در اصل خاستگاهی سکایی دارد. اما حاشیهٔ غلاف عاج از تخت سنگین به شکل «نواری از طرحهای بیضی شکل ایونی است که به سوی داخل بر می‌گردند» (Litvinsky et al. 1981a: pl. I). این امر نشانه‌ای است از تنوع

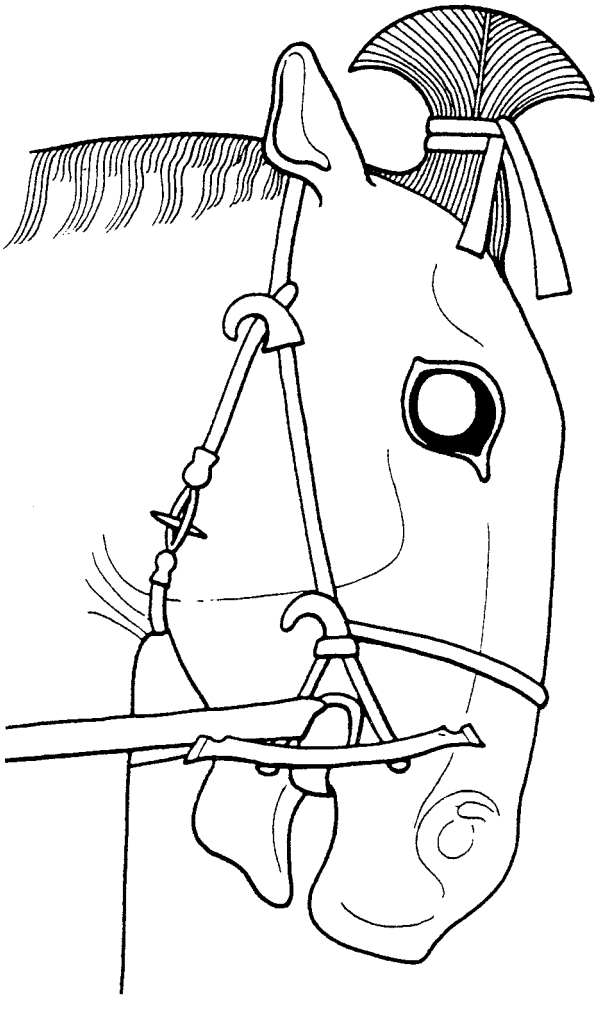
در تزیینات دورهٔ هخامنشی. یک نشانهٔ ایرانی دیگر را می‌توان بر روی سپرِ پوشش زرین «گنجینهٔ جیحون» (شکل ۴) دید: در این قسمت چارچوب صحنهٔ شکار شیر، که بر بالای آن قرص بالداری غیرعادی به چشم می‌خورد، به یک جفت سرِ پرندهٔ شکاری پشت به پشت منتهی می‌شود که نشانی دیگر از خاستگاه شمالی آن است و ارتباطی با هنر سرزمینهای غربی ندارد. تمامی چارچوب با نقشمایه‌ای پیوسته و «چنگ مانند» تزیین شده است که می‌توان آن را طرح مسبّک سرهای تودرتوی بز به حساب آورد. شاخِ چنین بزهایی به گونه‌ای مشابه برای تزیین ورق زرینی به کاررفته که در نخستین گزارش دربارهٔ «مجموعهٔ زیویه» (Godard 1950: fig. 44) به چشم می‌خورد.

«سلاحدار» شاهی در تخت جمشید (Schmidt 1953: pls. 119-120) دو جنگ‌افزار دیگر نیز دارد که با جنگ افزارهای هخامنشی فرق دارد، اما مشابه آنها در خاورنزدیک به چشم نمی‌خورد. این دو جنگ‌افزار عبارتند از: تیر جنگی یا ساگاریس (sagaris) و کمان چند تکه که درون کماندان قرار گرفته است (شکل ۳). هر دوی اینها خاستگاه شمالی دارند. تبر جنگیهای آهنی ساده همراه باآکیناکس در گورهای باستانی قفقاز پیدا شده (Tekhov 1980) و نمونه‌های آن همراه با تجهیزات متداول ارتش هخامنشی به چشم می‌خورد (Moorey 1980: 67-8). تبر جنگی شاهی با تزیینات حیوان مانند مشخص می‌شود. یک لبهٔ این تبر جنگی به شکل سر پرنده‌ای است که تیغهٔ تبر از منقار آن بیرون آمده است. لبهٔ دیگر تبر به شکل پنجه‌ای دوشاخه است (Schmidt 1953: pl. 79). نمونه‌ای از این تبر در ایوان ستوندار تالار صدستون در تخت جمشید پیدا شده است (Schmidt 1957: pl. 79). چنین تبرهایی را فقط گروه هفدهم خراجگذاران در پلکان آپادانا با خود می‌آورند. چه این مردم سکایی باشند چه سغدی/خوراسمایی، این احتمال وجود دارد که این جنگ افزار را اتحادیهٔ سکایی ـ کیمری با خود به خاور نزدیک آورده و به مادها و دیگر مردم محلی سپرده‌اند و به نظر نمی‌رسد که مشابه آن در دوره‌های قبل در غرب خاور نزدیک متداول بوده است. جالبترین نمونهٔ موجود از این جنگ‌افزار از کِلِرمِس به دست آمده است (Artamonov 1969: pls. 9-19). بنا به گزارش هاپتمن (Hauptmann 1972: 106, n.15) یک سرتبر مفرغی از این نوع که مشخصاً سکایی است به همراه یک آکیناکس در گور یک اسب در ترکیه پیدا شده است. از قرار معلوم، نمونه‌ای مرغوبتر از غرب ایران در موزهٔ متروپلیتن در نیویورک نگهداری می‌شود. این نمونه دسته‌ای نقره‌ای و تیغه‌ای آهنی دارد و توپی بالای مقرّ دستهٔ آن را نقش گربه‌ای پیچ خورده به سبک «سکایی» تزیین کرده است. نزدیکترین مشابه برای این طرح شیرهای پیچ خورده بر روی توپیهای مفرغی از کورگان چهارم در گورستان «هفت برادران» در جنوب روسیه است که به قرن پنجم ق.م تاریخگذاری شده است (Bunker et al. 1970: 49, no. 34). این احتمال وجود دارد که تبر موزهٔ متروپلیتن با نمونه‌هایی که در تخت جمشید نقش شده همزمان باشد.

یونانیان عصر کلاسیک کمانداران فلات ایران را ارج فراوان می‌نهادند. در سپاه هخامنشی دو نوع کمان به کار می‌رفت: کمان بلند که از چند قطعه به ضخامت یکسان تشکیل می‌شد. انتهای این گونه کمان به دقت حالت داده شده بود و کمان در کل ترکیبی مشخص داشت. نوع دوم کمانی بود که دو طرف آن چون قلّاب به عقب برگشته و محدّب بود و دستهٔ کمان نسبت به این برآمدگیها عقبتر بود. بنا به هرودوت هخامنشیان این نوع کمان را از سکاها و متحدان آنان اقتباس کرده بودند. این کمان در کماندانی قرار می‌گرفت که خود از چند قطعه تشکیل شده بود و گوریتوس (gorytus) خوانده می‌شد (Rätzel 1978). از جمله نقوش مهمی که این نوع کماندان را نشان می‌دهد می‌توان به نقش «سلاحدار» سلطنتی اشاره کرد (شکل ۳). نمونه‌های دیگر این کماندان همراه با رهبر گروه یازدهم و تمامی اعضای گروه هفدهم (به جز مهتر گروه) در پلکان آپادانا به چشم می‌خورد. این نوع کماندان احتمالاً از چوب یا جگن ساخته می‌شد و پوششی از چرم داشت. در رأس فوقانی کماندان قُپّه‌ای پیچدار به چشم می‌خورد که به منقار پرنده‌ای شکاری شباهت دارد. با توجه به الصاقات فلزی از این دست که از محوطه‌هایی در جمهوری آذربایجان (Diakonov 1956: fig. 46)، دَوَ هویوک در سوریه (Moorey 1980: nos. 217-9)، و ساماریه در فلسطین (Reisner 1924: 361, II, pl. 82m (4597)) به دست آمده می‌توان تشخیص داد که یک طرف لبهٔ آنها سوراخ شده است تا بتوان آنها را به نقطهٔ مناسب بر روی کماندان دوخت. رأسِ کماندانِ «سلاحدار» سلطنتی را شیئی چشم مانند تزیین کرده است که دنبالهٔ آن نامشخص است، اما شاید بتوانی به کمک قطعه‌ای زرین از «گنجینهٔ جیحون» که به آن شبیه است (Dalton 1964: no. 39) آن را بازشناسیم. هر دوی اینها از

مجموعهٔ نقشمایه‌های سکایی اقتباس شده‌اند و به مجموعهٔ نقشمایه‌های سنتی غرب آسیا ربطی ندارند. کمانداراني که از کمانها و کماندانهای پیش گفته استفاده می‌کردند به پیکانهای مفرغی سه پرّه و سرپیچدار علاقه داشتند. این نوع پیکان در قزاقستان شکل گرفت و بوسیلهٔ سکاها و کیمریها به خاور نزدیک وارد شد و به دست مادها رسید. کلوزیو (Cleuziou 1977) توضیح می‌دهد که سکاها به چه نحو از این نوع پیکان استفاده می‌کردند. این نوع پیکان بعدها به یکی از ادوات اصلی رزمی در سپاه هخامنشی بدل شد (Moorey 1980: nos. 194-216).

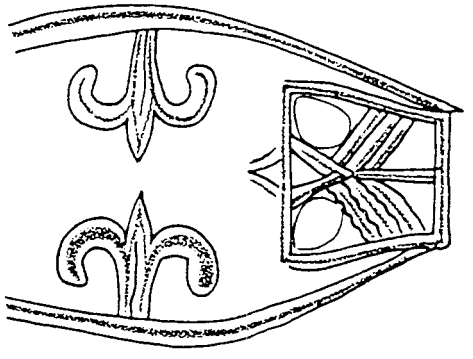
آنچه ذکر شد نشان می‌دهد که علاوه بر جنگ افزارهای کوچک و مشخص که مادها و دیگران در دورهٔ هخامنشی به کار می‌بردند، برخی از نقشمایه‌های تزیینی هم از سکاها و متحدان آنان اقتباس شده است. این امر در مورد برخی از قطعات یراق اسب نیز صادق است. اطلاعات ما دربارهٔ یراق اسبهای دورهٔ آشورنو با توجه به تصاویر آنها در نقش برجسته‌های کاخهای آشوری قرون نهم تا هفتم ق م، نسبتاً زیاد است (مثلاً ن ک: Madhloom 1970: pl. VIII; Potratz 1966). با توجه به اطلاعات کنونی می‌توانیم یراقهای مفرغی شاخص لرستان (Moorey 1971: 101ff.). منطقهٔ حسنلو (de Schaensee and Dyson 1983)، و منطقهٔ امالش (Negahban 1964)، را که قدمت آنها به عصر آهن ۲ و ۳ باز می‌گردد تقریباً از یکدیگر تفکیک کنیم. به کمک این مدارک گسترده همچنین می‌توانیم جزییات یراقهای هخامنشی منقوش در تخت جمشید را بررسی کنیم. لگام شاخص این دوره از مفرغ ساخته شده و به دهنه‌ای میله‌ای مجهز است. در نقوش برجستهٔ تخت جمشید (مثلاً در Roaf 1983: pl. XII) و همچنین در نمونه‌هایی که از کاوشها به دست آمده یک انتهای دهنه به شکل سم اسب قالبگیری شده و انتهای دیگر هم یا به شکل آلت تناسلی است یا سم اسب (به Moorey 1980: 70-1, no. 227 و نمونه‌های دیگر که برای مقایسه آمده ن ک). بر روی آن دسته از لگامهای قدیمتر که از شمالغرب ایران به دست آمده و گزارش آنها تا به حال منتشر نشده چنین قطعاتی به ندرت به چشم می‌خورد، اما همین قطعات در دهنه‌های استخوانی به سبک «سکایی» که از ایران به دست آمده، از جمله در نمونه‌ای که از طبقهٔ ۳ حسنلو به دست آمده، بسیار متداول است (Sulimirski 1978: pl. III; Kossack 1980: fig. 1). در سربند اسب شاهی و همچنین سربند برخی از اسبها که گروههای خراجگذار در پلکان آپادانا با خود می‌آورند تسمه‌بندهایی به شکل سرِ پرنده یا دندانِ گراز به چشم می‌خورد (مثلاً ن ک: Herzfeld 1941: 271, fig. 374) (شکل ۵). نمونه‌هایی از این قطعات در تخت جمشید پیدا شده که ۳ تا از آنها از عقیق جگری، یکی از عقیق ساده، ۶ تا از سنگ آهک، ۱۳ تا از گچ، ۶ تا از سنگ، ۳ تا از دندان گراز و یکی از استخوان ساخته شده است (Schmidt 1957: pl. 79:3-6). تکوک سیمین هخامنشی به شکل سرِ اسب نیز که در موزهٔ متروپلیتن نیویورک نگهداری می‌شود و پیشتر به آن اشاره کردیم تسمه بندهایی به این شکل دارد

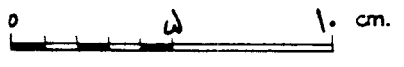


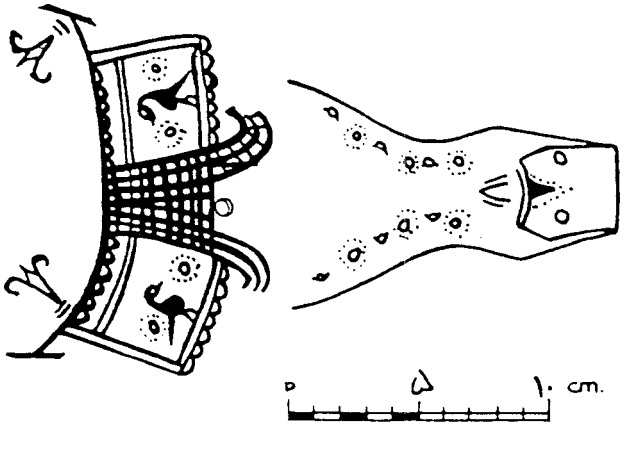
شکل ۵. کلهٔ اسب بر نقش برجستهٔ پلکان جنوبی آپادانا. منبع:
S. Moscati et al. Persepoli (Milan, 1980): p. 15.

(ن ک: Pope 1938, IV, pl. 110). اگر چه یراقهایی با این کارکرد در بین «مفرغهای لرستان» نیز به چشم می‌خورد (Moorey 1971: 133ff.) اما این نوع تسمه بند ریشهٔ سکایی دارد و بهترین نمونهٔ آن در خاورنزدیک در ترکیه کشف شده است (Hauptmann 1972: pl. 69:1) و انتهای آن به شکل یک «کلّهٔ منقارمانند» است که شکلی مشخصاً سکایی دارد (Hansen 1962). در سالهای اخیر نمونه‌های مفرغی چنین یراقهایی به شکل شیردال یا سرِ پرندگان شکاری که به دوره هخامنشی متعلق است به بازار اشیای عتیقه راه یافته است (مثلاً شیء شمارهٔ ۹۴۲۱ در موزهٔ آلارد پی یرسن در آمستردام).

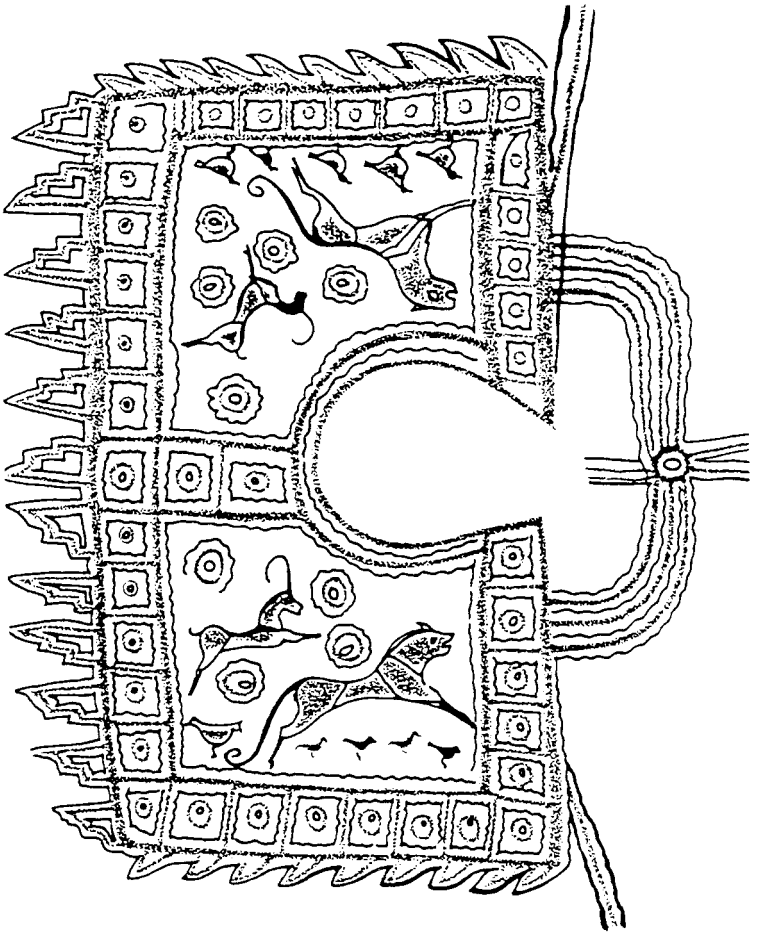
در این زمان در خاور نزدیک اسبها هنوز فاقد زین بودند و فقط جُل داشتند. مدارکی از پیدایش زینهای ابتدایی در جنوب روسیه و آسیای مرکزی در اواخر دورهٔ هخامنشی حکایت می‌کند (Crouwel 1979: 156). سوای نمونه‌هایی از منطقهٔ آلتایی (Rudenko 1970: pl. 160; Ghirshman 1964a: pl. 471) هیچ نمونه‌ای از جُلهای دورهٔ هخامنشی باقی نمانده است. اما نقوشی در دست است که دربارهٔ آنها اطلاعاتی را در اختیار ما می‌نهد. بر روی اسبهایی که در قالی مشهور و خوابدار پازیریک نقش شده‌اند جُلهایی به چشم می‌خورد که مزین به نقوش هندسی است (Rudenko 1970: fig. 145, pl. 176; Ghirshman 1964a: pl;. 467). شاید بتوان نظیر این نقوش هندسی را در دیگر صحنه‌های نقش برجسته‌های پلکان آپادانا یافت (Farkas 1980: 21)، اما باید اذعان داشت که این جُلها جلوه‌ای از هنر «مردمی» هخامنشی است و ارتباط چندانی با هنر «درباری» این دوره ندارد. در عین حال، در طرفین «تابوت اسکندر» اسبهایی نقش شده است که جُلهایی با طرحهای تصویری دارند که بیشتر سبک درباری هخامنشی را به خاطر می‌آورد (Winter, F. 1912). از داخل مرزهای ایران دو تصویر دیگر از جُل اسب به دست آمده که به سنتهای محلی نزدیکتر است. این جُلها بر روی دو تکوک سفالی به شکل اسب نقاشی شده‌اند که یکی از «روستای هخامنشی» در شوش و دیگری بنا به گزارشها از ماکو در شمالغربی ایران به دست آمده است (Ghirshman 1954: 38ff., fig. 5, pl. XX) (شکل ۶). استروناخ (Stronach 1974) با مقایسهٔ این تکوکها با نمونهٔ شکستهٔ دیگری که از تخت جمشید به دست آمده تمامی آنها را به دورهٔ هخامنشی تاریخگذاری کرده است. طرحهای ساده با نقوش

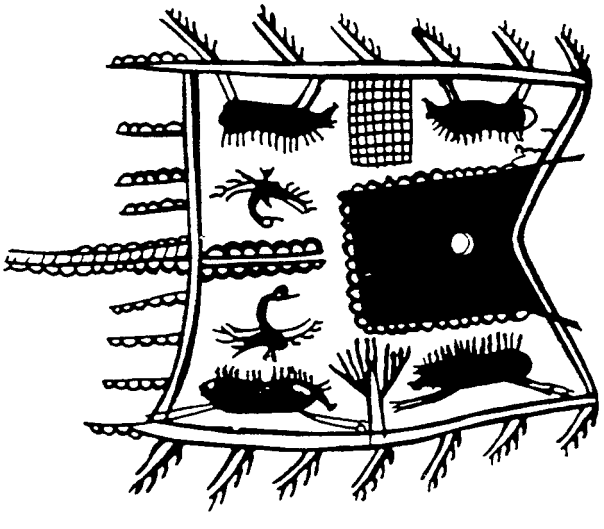






شکل ۶ الف و ب. جلهای اسب که بر روی تکوکهای اسب شکل از ماکو و شوش نقاشی شده‌اند. منبع:





R. Ghirshman, MDP XXXVI (1954): figs. 5-6.
رنگها فقط به تکوک ماکو (۶ الف) مربوط می‌شود.

حیوانی بر روی این جُلها یکی از منابع نادر برای بازسازی گوشه‌ای از منسوجات تزیینی ایران باستان است. گیرشمن به شباهت این طرحهای ساده و مرکّب از حیوانات و پرندگان با سفالهای قدیمتر از گورستان ب سیلک که قدمت آنها به قرون نهم و هشتم ق.م باز می‌گردد اشاره دارد. استروناخ نیز نقش حیوانات در حال جهش با پاهای شَق را که بر روی جُلِ تکوکِ «ماکو» به چشم می‌خورد با نقوش مهرهای دورهٔ هخامنشی مقایسه کرده است (Stronach 1974: 244). برروی تکوک سیمین از ایوان نیز که سرِ آن به یک اسب و سوار ختم می‌شود (Arakelian 1971) جُلی طرح شده است که دارای طرحهای تزیینی مشابهی است. با توجه به نحوهٔ پراکندگی نقشمایه‌ها در سطح صحنه می‌توان حدس زد که طرحها به صورت نمدمالی شده نیستند، بلکه به تاروپود جُل بافته شده‌اند. این امر می‌تواند حاکی از آن باشد که نقوش تزیینی را با درهم تنیدنِ بیشترِ تاروپود ایجاد کرده‌اند.

وقتی از منسوجات طرحدار سخن می‌گوییم جای آن دارد که به نکتهٔ مهمی اشاره کنیم که ایدت پرادا مطرح کرده است (Porada 1965: 139-40). در خزانهٔ تخت جمشید ستونهای چوبی اندود و رنگ‌آمیزی شده بود و طرحهای تزیینی این ستونها مرکّب از پیچک و لوزی به رنگهای سرخ، آبی، سفید بود. به نظر می‌رسد که این طرحها در امتداد خطوط موربی ایجاد شده‌اند که بنا به گفتهٔ پرادا «با طرحهای متداول در خاور نزدیک که در طرفین محوری قرینه قرار داشتند و در نتیجه حالتی ایستا دارد» توفیر می‌کند. پرادا همچنین اشاره می‌کند که «پیاده کردن طرحها به این شیوهٔ «آزاد» در شیوه‌های تزیینی خارج از خاور نزدیک ریشه دارد و احتمالاً به تزیینات پویا و آزادانه‌تر آسیای مرکزی باز می‌گردد.» پرادا با استناد به یِتمار (Jettmar 1961: fig. 7) و به منظور مقایسه با تزیینات مقرّ پیکانهای کورگان سوم در پازیریک اشاره می‌کند. این امر نشان می‌دهد که پیگیری تأثیرات هنری چه کار دشواری است، بویژه هنگامی که این هنرها بیشتر در موادی به نمایش در می‌آیند که به سرعت می‌پوسند و از بین می‌روند.

با توجه به آنچه آمد می‌توان گفت که به احتمال زیاد جنگ افزارهای کوچک و یراقهایی را که در تخت جمشید به تصویر درآمده مردمی ایرانی زبان به آسیای غربی وارد کرده‌اند. اما دو گروه از اشیا، زیورآلات و ظروف فلزی، نیز در دست گروههای خراجگذار به چشم می‌خورد که ارزیابی بافت

فرهنگی آنها دشوارتر است.

زیورآلات شخصی می‌تواند راهگشای ما به بخش مبهمی از مبحث مورد مطالعه باشد. اگرچه محققان هرازچندگاه یکبار به دلایل مختلف در ارزش تاریخی کورشنامهٔ گزنفون تردید می‌کنند، اما تردیدی نیست که گزنفون با وضع ظاهری و پوشاک پارسیان در اواخر قرن پنجم ق.م بسیار آشنا بوده است. وی در کورشنامه (کتاب یکم، باب سوم، ص ۲) اشاره می‌کند که «قبای بنفش رنگ و بالاپوش پارسیان، گردنبندی که به گردن دارند و بازوبندهایی که به مچ می‌بندند» مادی است. گزنفون در آنابازیس (باب یکم، ص ۲ و ۸) و همچنین در کورشنامه (کتاب یکم، باب سوم، ص ۳ و کتاب هشتم، باب دوم، ص ۸) به هدایایی اشاره می‌کند که مورد علاقهٔ شاه بود: «اسبی با لگام زرین، گردنبند و بازوبند زرین، شمشیر زرین و جامهٔ پارسی (همان که ما امروز «جامهٔ مادی» می‌خوانیم). مادها و پارسها تنها گروه از اقوام منقوش بر پایهٔ پیکرهٔ داریوش هستند که بازوبند به دست دارند (Roaf 1974: 94ff.) (شکل ۳:۱). در شوش و تخت جمشید شاه، اشراف، راهنمایان گروههای خراجگذار، سربازان، کمانداران، و مهتران بازوبند و گوشواره دارند، اما گردنبند یا طوق خاص شاه، اشراف و راهنمایان گروههای خراجگذار است.

در ایران در هزارهٔ اول ق.م است که طوق شکلی مشخص به خود می‌گیرد. با توجه به نقش برجسته‌های آشوری در می‌یابیم که شاهان آشوری گردنبند داشتند، اما از طوق استفاده نمی‌کردند (Maxwell-Hyslop 1971: fig. 156, pl. 220). از محوطه‌های باستانی مربوط به عصر آهن در سوریه، فلسطین، آشور یا بابل طوق به دست نیامده است و به‌نظر می‌رسد که این آلت تزیینی از شمال، احتمالاً از طریق قفقاز، به ایران وارد شده است، زیرا طوقهای ساده از جمله زیورآلاتی است که در کوبان به وفور به چشم می‌خورد و نمونه‌های مربوط به اوایل هزارهٔ اول ق.م فقط در قفقاز است که به صورت پراکنده یافت می‌شوند (Barnett 1963: 172). طوقهای ساده از خوروین (Vanden Berghe 1959: pl. XLI, 290) و طوقهای پیچ خورده از سیلک (Ghirshman 1939: pl. XCIII) گزارش شده‌اند و نمونه‌های آن به وفور در مجموعه‌های «مفرغهای لرستان» به چشم می‌خورد (Moorey 1971: 230-i). هیچ یک از نمونه‌های منتشر شده کلّه‌های ظریف حیوان شکل ندارند، اما این را باید به این حساب گذاشت که از دورهٔ پیش از هخامنشی نمونه‌ای نداریم که از فلزات گرانبها ساخته شده باشد. طوقهای مربوط به دورهٔ هخامنشی که از فلزات گرانبها ساخته شده‌اند انگشت شمارند. مهمترین نمونه از گور زنی در شوش به دست آمده و مربوط به اواسط قرن چهارم ق م است. این طوق زرین کلّه‌هایی نشانده به شکل سرِ شیر دارد (de Morgan 1905: pl. IV). در بین اشیای «گنجینهٔ جیحون» شیئی به چشم می‌خورد که احتمالاً طوق بوده اما بعدها پیچانده شده است. این نمونه را کلّه‌هایی به شکل سرِ قوچ تزیین می‌کند (Dalton 1964: no. 132). در «گنجینهٔ جیحون» همچنین قسمتی از یک طوق زرین به چشم می‌خورد (Dalton 1964: no. 136) که به یک بزِ وحشی به حالت خمیده منتهی می‌شود. این نمونه را می‌توان با قطعهٔ مشابهی مقایسه کرد که اکنون در یک مجموعهٔ خصوصی نگهداری می‌شود (Bunker et al. 1970: no. 19) با توجه به شکل باشکوه این نمونه‌ها می‌توانیم آنها را با طوقهایی مقایسه کنیم که نویسندگان یونانی را به تحسین واداشته بود. احتمالاً گویاترین تصویر از طوقهای دورهٔ هخامنشی بر پیکرهٔ صاحبمنصبی مصری به چشم می‌خورد که او را «همدست هخامنشیان» خوانده‌اند (Cooney 1956). این صاحب منصب مصری پتاح ـ هوتپ وزیر دارایی مصر در زمان داریوش یکم است. در پیکرهٔ مورد بحث او را می‌بینیم که ردای آستیندار به سبک پارسی به تن دارد و طوقی که به گردن آویخته به نیم تنهٔ دو بزکوهی ختم می‌شود که سرِ آنها به عقب برگشته است. وی علاوه بر این طوق، سینه بند جواهر نشانی نیز به گردن دارد. لقب پارسی پتاح ـ هوتپ که در نبشتهٔ پیکره به چشم می‌خورد و همچنین طوق را شاهنشاه هخامنشی به او اعطا کرده بود؛ این دو ویژگی هر دو در پیکره‌های این دوره منحصر به فرد است.

بی‌تردید این طوقها نشانه‌ای از مقام یا منصب اداری بوده است و آنها را می‌توانیم نشان دهندهٔ ردپای فرهنگ ایرانی در مجموعهٔ آثار فرهنگی هخامنشی بشماریم. اما بازوبندهایی که به قپه‌هایی به شکل کلّه حیوانات ختم می‌شوند با زیورآلات سنتی آسیای غربی تفاوت چندانی ندارند. در نقش برجسته‌های پلکان آپادانا چهار گروه از خراجگذاران با خود بازوبند می‌آورند: گروه اول (مادها) چهار نمونه، گروه ششم (لودیه ایها)، گروه یازدهم (سکاها)، و گروه هفدهم (سغدیها/خوراسماییها) هریک با دو نمونه. به نظر می‌رسد که از چهار بازوبند مادها دو بازوبند کلّهٔ ساده و احتمالاً دو تای دیگر کله حیوانی به سبک متدول این دوره دارند. بازوبندهای

گروه یازدهم نیز دارای کلهٔ حیوانی است (Amandry 1958) (شکل ۱:۳). در نقش برجسته‌های پلکان شرقی گروه ششم بازوبندهایی می‌آورند که کله‌ای به شکل شیردال دارند، در حالی که در پلکان شمالی بازوبندهای همین گروه کله‌های جانور شکل ساده دارد. بازوبندهای گروه هفدهم بسیار آسیب دیده و لذا بررسی جزییات آنها غیرممکن است. بازوبندهایی با کلهٔ جانور شکل در آشور و بابل مرسوم بود (Maxwell-Hyslop 1971: 248ff.)، اما به نظر می‌رسد که آنها به اندازهٔ نمونه‌های پیش از دورهٔ هخامنشی از غرب ایران متنوع نبودند (Moorey 1971: 218ff.). تنها با توجه به جزییات است که می‌توان ردپای فرهنگ ایرانی را در بازوبندهای دورهٔ هخامنشی و تصاویر آنها در نقش برجسته‌های تخت جمشید و شوش بازشناخت. اما بر ما لازم است که با تحقیق بیشتر به بازشناسی خاستگاه آنها نیز همت کنیم. ظاهراً حلقه‌هایی به شکل اُمگا (Ω) خاص دورهٔ هخامنشی بوده و نمونه‌های قدیمتر آن در آسیای غربی شناسایی نشده است.

تا به حال نمونه‌ای از بازوبندهای آشورنو و بابل نو به دست نیامده که از فلزات گرابنها ساخته شده باشد، بنابراین بهتر است صرفاً با اکتفا به نقش برجسته‌های آشوری (Maxwell-Hyslop 1971: figs. 139-149) به تفکیک نوآوریهای سبکی یا فنی در نمونه‌های هخامنشی نپردازیم (Amandry 1958).

در مرغوبترین بازوبندها و طوقهای دورهٔ هخامنشی نکته‌ای جلب توجه می‌کند: کله‌های حیوان شکل این نمونه‌ها دارای حفره‌ها و فرورفتگیهایی است که در اصل با مواد رنگی ترصیع می‌شد. جزییات نقش برجسته‌های هخامنشی نیز گاهی به همین شیوه افزوده می‌شد (Herzfeld 1941: 255ff.; Roaf 1983: 8). در بنیاد نبشت داریوش در شوش آمده است که زرگران مادی و مصری بودند و در گل نبشته‌های تخت جمشید نیز به کاریه‌ای‌های زرگر اشاره شده است (Amandry 1958: 17-8). زیورآلات دورهٔ متأخر مصر تزیینات کمتری دارد (Wilkinson 1971: 192ff.)، اما چون وجه مشخصهٔ زیورآلات پادشاهی‌های میانه و جدید تزیینات فراوان و چند رنگ بوده، بسیاری از محققان این شیوهٔ تزیین در زیورآلات هخامنشی را دارای خاستگاهی مصری می‌دانند. این روش تزیین را می‌توان به زرگران مادی نیز نسبت داد، زیرا نمونه‌های متعددی از چنین تزییناتی بر روی اشیایی از غرب ایران، از جمله حسنلو (Porada 1965: pl. 31) و مارلیک (Negahban 1983: 48-9, pls. 14, 16). به چشم می‌خورد که قدمت آنها به قرن نهم ق.م و پیش از آن باز می‌گردد. خاستگاه ایرانی یا آسیایی این شیوهٔ تزیین را نیز می‌توان با توجه به شواهدی چند ردیابی کرد: از جمله اشیای «گنجینهٔ جیحون» بازوبند مشهوری است که به کلهٔ دو شیردال ختم می‌شود (Dalton 1964: no. 116). طرحهای بدن شیردالها پیش نمونه‌هایی در آسیای غربی دارد، اما این طرحها با خطوط کنده یا به صورت برجسته شکل داده نشده است، بلکه به صورت فرورفتگیهای هندسی است که نشانده‌های رنگی در آن جای می‌گرفتند. حالت مشخص این فرورفتگیها طرحهای چند رنگ را در نمدبافی به خاطر می‌آورد که بهترین نمونه‌های آن در منسوجات پازیریک به چشم می‌خورد. بنا به دلایلی قاطع می‌توانیم ادعا کنیم که پرداخت مفصّل و پرطمطراق این کله‌ها به جای سبکهای آسیای غربی یا ایران پیش از هخامنشی هنر عشایر آسیایی ریشه دارد. در ضمن باید توجه داشت که نمونه‌ای از این دست در نقش برجسته‌های آشوری به نمایش درنیامده است.

جامها و کاسه‌هایی که ۹ گروه از خراجگذاران (گروههای اول، چهارم، پنجم، هفتم، هشتم، دوازدهم و پانزدهم) بر پلکان آپادانا با خود می‌آورند شکلی ساده و یکسان دارند. چنین کاسه‌هایی از پیشینه‌ای طولانی در نواحی غربی زاگرس برخوردارند (Luschey 1939). شاید جامها نیز از سابقه‌ای مشابه برخوردار بوده‌اند که اطلاعات ما دربارهٔ آن کمتر است (شکل ۱:۵). شیارهای افقی که بر روی بدنهٔ برخی از این ظروف دیده می‌شود عاملی تزیینی بود که فلزگران هخامنشی علاقهٔ فراوانی بدان داشتند. این شیوهٔ تزیین پیش از دورهٔ هخامنشی بر روی ظروف سفالی شرق و غرب کوههای زاگرس به چشم می‌خورد و با توجه به شکل نمونه‌های سفالی می‌توان حدس زد که آنها را از ظروف فلزی تقلید کرده‌اند (Contenau and Ghirshman 1935: pl. 14: 2, 69; Ghirshman 1938-9, II: pL. 14: 6; Oates 1959: pl. XXXVII.59). به احتمال زیاد، با توجه به رواج این شیوهٔ تزیین در دورهٔ هخامنشی، می‌توان حدس زد که کاربرد گستردهٔ دستگاه خرّاطی برای ایجاد این نوع شیارها در این دوره آغاز شده است (Cooney 1965: 40ff.). شانهٔ کاسه‌هایی که گروه پانزدهم با خود می‌آورند دارای قالبریزی «پیچ و مهره‌ای» است که ماسکارلّا آن را «نمونه‌ای بارز از تأثیر فرهنگهای غربی بر هنر

هخامنشی» توصیف کرده است (Muscarella 1969: 284). اما من بر این باور نیستم و فکر می‌کنم که خاستگاه آن را باید در هزارهٔ دوم در خاور نزدیک جست و سپس از آنجا به فلات ایران و سرزمینهای یونانی نشین رسیده است. این شیوه قرنها پیش از هخامنشیان در نقاطی چون مارلیک، گورستان ب سیلک و لرستان برای تزیین میلهٔ سنجاقها به کار رفته است (Moorey 1971: 177).

آمفورای لوله دار با دستهٔ حیوان شکل که گروههای اول، سوم و ششم با خود می‌آورند (شکل ۱:۶) با موضوع مورد مطالعه ارتباط بیشتری دارد. امندری (Amandry 1959) این نوع ظرف را به دقت بررسی کرده و چنین اظهار می‌دارد که آن پیش از دورهٔ هخامنشی در ایران ناشناخته بود، اما عواملی که آن را تشکیل داده‌اند سابقه‌ای دیرینه در این منطقه دارند. آمفوراهایی که در تخت جمشید به تصویر درآمده‌اند اوج پیشرفت روندی است که مراحل ابتدایی آن را در ظروف فلزی و سفالی عصر آهن ۱ تا ۳ در غرب ایران شاهدیم. این نوع ظروف دستاورد سنتی آناتولیایی، بین‌النهرینی، یا سوری ـ فلسطینی نیست. پیش از دورهٔ هخامنشی در غرب ایران دسته‌ها، لوله‌ها، و یا هردوی آنها بعضاً دارای حالت یا تزیینات حیوانی بودند، اما در قرن ششم یا پنجم ق م بود که شیوهٔ مشخص با دسته‌های قرینه و حیوان شکل پدید آمد و در یکی از دسته‌ها لوله‌ای کوتاه و باز تعبیه شد. پس از این نمونه‌ها، نوعی ظرف با ریشهٔ ایرانی ظاهر شد که دسته‌های آن، همچون ظروف نقش برجسته‌های پلکان آپادانا، شکل حیوانی به خود می‌گیرد. موجوداتی که به تصویر در می‌آمدند در غرب زاگرس شناخته شده‌تر بودند، اما لازم است که کاربرد آنها را در این منطقه پیش از دورهٔ هخامنشی مورد بررسی بیشتر قرار دهیم. همان گونه که هرینک (Hearinck 1983: 43ff.) اظهار داشته این نوع تزیینات حیوانی در ایران مدت بیشتری ادامه یافت و نمونه‌های آن را می‌توان تا دورهٔ ساسانی شاهد بود.

در تکوکهای حیوان شکل دورهٔ هخامنشی (Chirshman 1962) که از سفال، فلز، سنگ، شیشه و بدل چینی ساخته شده تفکیک عوامل ایرانی بسیار دشوار است. هیچ ظرفی از این نوع در تخت جمشید به تصویر درنیامده است، اما هافمن (Hoffmann 1961: 21ff.) نشان داده که در بین غنایمی که در سال ۴۷۹ ق.م در آتن به نمایش گذاشته شد تکوکهای هخامنشی از فلزات گرانبها بود که پس از شکست هخامنشیان از یونانیان به دست آنان افتاد. بنا به هافمن این تکوکها بر سفالگری یونان تأثیر گذاشت. به منظور شناسایی خاستگاه و محل تولید تکوکها در مجموعهٔ ظروف هخامنشی باید آنها را به گروههای زیر تقسیم‌بندی کرد: نمونه‌های استوانه‌ای سطل شکل که از سروگردنی حیوان مانند تشکیل شده است و به آنها «فنجان با سرحیوانی» اطلاق می‌شود؛ ساغرهایی که قسمت قدامی آنها حیوان شکل است و به آنها «تکوک شاخ شکل» اطلاق می‌شود. در اغلب موارد تفکیک دو گروه آخر دشوار است، اما بررسی آنها اطلاعاتی به دست می‌دهد که برای موضوع مورد مطالعهٔ ما سودمند است.

«فنجان با سر حیوانی» را کالمایر مورد مطالعه قرار داده است (Calmeyer 1979). این نوع ظرف در محوطه‌های باستانی آشورنو در بین‌النهرین شناسایی شده است، اما نمونه‌های آن مدتها پیش از آن در آناتولی و عصر آهن ۲ و ۳ غرب ایران مرسوم بود. احتمالاً ظروفی از همین نوع بود که در بایگانیهای ماری در قرن هجدهم ق.م به آن اشاره رفته است. از قرار معلوم این نوع ظرف در سرزمینی به نام «توکریش» تولید می‌شد که به نظر محققان جایی در کوههای زاگرس یا شمالغرب ایران در سرچشمه‌های رودخانهٔ دیاله بوده است (Bottero 1957: 239). بنا به آنچه آمد و با توجه به نقوش حیوانی که در تزیین آنها به کار رفته می‌توان اظهار داشت که این نوع ظرف خاستگاهی ایرانی داشته، اما به دوره‌ای مربوط می‌شود که با دورهٔ مورد مطالعه فاصلهٔ فراوان دارد. به نظر می‌رسد که این ظروف به شاخه‌ای از صنایع ایرانی مربوط می‌شود که وجه مشخصهٔ آن چکش‌کاری بسیار برجسته و ظریف ورقهای فلزی از پشت است (Winter, I. 1980). این فنجانها تا دورهٔ هخامنشی متداول بودند، اما به نظر می‌رسد که در قیاس با تکوکهای «خمیده» و «شاخی» تا حدودی محبوبیت خود را از دست داد، زیرا نمونه‌های آن که یقیناً به دورهٔ هخامنشی مربوط باشد انگشت شمار است. اما نمونه‌ای باشکوه از این نوع ظرف در سیبری به دست آمده که به شکل سرِ یک قوچ است و اکنون در موزهٔ ارمیتاژ نگهداری می‌شود (Smirnov 190: pl. 5, fig. 17). نمونهٔ دیگری نیز در موزهٔ متروپلیتن نیویورک نگهداری می‌شود که به شکل سرِ اسب است (Pope 1938, IV: pl. 110).

بنا به افواه از همدان دو تکوک خمیده و زرین به دست آمده که قسمت قدامی آنها به شکل شیر است (Porada 1965: pl. 47; Vanden Berghe 1966: pl. 136d؛ برای

نظریه‌ای دیگر ن ک: Muscarella 1977a: 179, 1980: 31ff.). اگر ظرف مشابهی از گل پخته که به طور اتفاقی در لیلان در جنوب ارومیه به دست آمده به درستی تاریخگذاری شود می‌توان ادعا کرد که این نوع تکوکها از پیش نمونه‌های اورارتویی اقتباس شده‌اند. کلایس اشاره کرده است که تکوک مکشوفه از لیلان از نظر جنس به سفال منقوش اورارتویی قرن هشتم ق.م شباهت زیادی دارد (Kleiss 1972: 157-8, pl. 39, fig. 30)، اما چون اطلاعات ما دربارهٔ سنن سفالگری منقوش شمالغربی ایران در هزارهٔ اول ق.م چندان زیاد نیست چه بسا که همین ظروف سفالی نیز به دورهٔ هخامنشی مربوط باشد. وضعیت تکوک خمیده با سر زرین و سیمین گاومانند که وولی در سوریه خریداری کرد (Woolley 1923) چندان روشن نیست و نمی‌دانیم که سبک سادهٔ آن را باید ناشی از تولید آن در یک کارگاه سوری در اواخر قرن ششم یا در قرن پنجم ق.م بدانیم یا به این دلیل که این نمونه از قدمت بیشتری برخوردار است. تکوکهای سفالی و صیقل داده شدهٔ «شاخ شکل» (Crouwel 1974) سابقاً در بازار اشیای عتیقه در ایران به چشم می‌خورد، اما نمونه‌ای از حفریات باستان شناختی در ایران به دست نیامده است. هیچ یک از این تکوکها، از جمله نمونه‌ای که از گوری در دَوَهویوک در نزدیکی طرابلس در ترکیه به دست آمده (Moorey 1980: no. 66) قدیمتر از دورهٔ هخامنشی نیست. مراحل پیشین این نوع تکوک در غرب زاگرس هنوز ناشناخته است. بر لبهٔ فوقانی تابوت مفرغیی که بنا به افواه از زیویه به دست آمده صفی از خراجگذاران قلم زده شده که برخی از آنها در حال حمل اشیایی مشابه هستند. اما احتمالاً این اشیا نه تکوکهای شاخ شکل بلکه شاخ واقعی حیوانات هستند (Wilkinson 1960: fig. 2). با گسترش شاهنشاهی هخامنشی به سوی غرب این نوع سفال ایرانی بیش از همه مورد تقلید قرار گرفت (مثلاً ن ک: Moorey 1980: 27; Stern 1982). نمونه‌های فلزی این نوع تکوک در نهایت تا نواحی دوردستی که با هخامنشیان در تماس بود گسترش یافت (Moskova 1982).

خاتمه

این مقالهٔ کوتاه بر آن بود که هنرهای کاربردی یا «مردمی» دورهٔ هخامنشی را به طور مقدماتی شناسایی کند. هنر رسمی یا درباری هخامنشی در معماری یادمانی، نقوش برجسته و مجموعه‌ای گسترده از مهرها و اشیای فلزی مرغوب این دوره خودنمایی می‌کند و نسبتاً به خوبی شناسایی شده است. هدف دوم این مقاله این بود که هنر «مردمی» هخامنشی را از هنر درباری این دوره تفکیک کند. اگر در هنر مردمی این دوره نقطهٔ عطفی باشد آن همانا استیلای نقشمایه‌ها و شکلهای حیوانی است.

علاوه بر شیر که در غرب زاگرس نیز مورد علاقه بود حیوانات منتخب هنر مردمی هخامنشی شامل قوچ کوهی و بز وحشی می‌شد که مدتها وجه مشخصهٔ تزیینات حیوانی اشیای ایرانی بود. اگرچه این حیوانات بعضاً به صورت بسیار مسبّک ظاهر می‌شدند اما تمامی آنها پیش زمینه‌ای طبیعی داشتند، برخلاف هیولاهای ترکیبی که پیشتر در هنرهای آشوری و بابلی رواج داشتند و در سبک درباری هخامنشی نیز اقتباس شدند. ایرانیان اشکال حیوانی را به طور کامل یا ناقص و با دقت و ظرافت تغییر می‌دادند و می‌آراستند و برای تزیین اشیایی چون جنگ افزارها، برخی از زیورآلات، قطعات یراق و لگام اسب، منسوجات و ظروف فلزی به کار می‌بردند. این اشیا کاربرد روزمره داشتند، اما چون نمونه‌های تجملی از این دست نیز لازم بود هنرمندان ناچار بودند نقوش و نقشمایه‌هایی را که از این «هنر مردمی» نشأت گرفته بود با دیگر عوامل بیامیزند تا به این مقصود نائل آیند. هنر مردمی هخامنشی در کل به اشکال پیچدار و خطوط حلقه‌ای برای ایجاد الگوهای متحرک، طرحهای پرطمطراق و رنگ‌آمیزی سطحی تند علاقه‌مند بود. در یک جمله باید گفت که هنر مردمی هخامنشی به آنچه که امروزه «هنر سکایی» خوانده می‌شود نزدیکتر بود تا به هنر آشنای دربار هخامنشی (Root 1980) که همچنان درگیر اشکال سنتی و نقوش آشوری، بابلی، و مصری بود. همان گونه که پِتمار (Jettmar 1967: 223) اشاره کرده «هنر مردمی» هخامنشی نشان می‌دهد که «مرحلهٔ نهایی پیشرفت سبک جانوری ... در دورهٔ هخامنشی در خاک ایران تحقق یافته است.»

میراث فرهنگهای تالش، لرستان، و فرهنگهای عصر آهن ۱ و ۲ گیلان، که در مارلیک و محلهای باستانی نزدیک آن تجلی یافت، هیچ یک در ساختار موادی که در اینجا مورد بررسی قرار گرفت به چشم نمی‌خورد. در واقع باید اذعان داشت که در حال حاضر پیگیری هر رد و نشانی از سنن این مناطق در آثار فرهنگی مادها و پارسیان دورهٔ هخامنشی کاری بس دشوار است. هنر «مردمی» هخامنشی که من در پی شناسایی آن بودم بیشتر به جنوب روسیه و ماوراقفقاز متمایل است تا به

فرهنگهای عصر آهن ۱ و ۲ کوههای زاگرس و شمالغرب ایران. در اینجا فرض را بر آن نهادیم که حلقهٔ مفقوده را سکاها و متحدان آنان که طی عصر آهن ۳ به ایران نفوذ کردند مهیا نموده‌اند. اگر چه اشیای کلیدی بسیاری برای مطالعه در دست است، اما بازسازی آثار فرهنگی سکاها در عرصهٔ غرب ایران با مشکلاتی توأم است. دوره‌ای که سکاها در غرب ایران حضور داشتند موجب جهشی در هنر آنان شد که بیشتر ناشی از تأثیر فرهنگهای پرسابقهٔ آسیای غربی بر سنن بومی سکاها بود. اما همان گونه که کوزمینا (Kuz'mina 1983) اشاره کرده انتخاب و اقتباس نقوش و نقشمایه‌ها از سوی هنر سکایی در چارچوب جهان‌بینی خاصی بود که به هیچ وجه به میراث آشوری-بابلی وابستگی نداشت:

«مردمان ایرانی زبان از میان نقوش متنوع و فراوان خاورنزدیک آنهایی را که پشتوانهٔ قابل قبولی در جهان‌بینی آنان نداشت برنگزیدند، چرا که بسیاری از موضوعات و ترکیبات غیرطبیعی و نمادین خاورنزدیکیان در جهان‌بینی سکاها جایگاهی نداشت.

اما، در عین حال، نقشمایه‌ها و نقوش حیوانی هنر سکایی از تأثیر هنر خاورنزدیک به دور نبود، بلکه تحت لوای آن تکامل یافت و به هویتی نوین دست یافت که ما آن را «ایرانی» می‌خوانیم.» (Kuz'mina 1983: 7)

«هنر مردمی» هخامنشی از آن دسته مشخصه‌های هنر درباری هخامنشی که بر روی اشیای کوچک دیده می‌شود متمایز است و به دلیل سبک ویژه و حالت روستایی خود تأثیر چندانی بر بخش غربی شاهنشاهی نداشت. این سبکِ سرزنده برای اشراف ثروتمند و شهرنشین بخش غربی شاهنشاهی بسیار غریب می‌نمود و آنان عموماً از شیوه‌های رسمی هخامنشی تقلید می‌کردند تا به دستاوردهای برتر، چشمگیر و غبطه برانگیز «سبک درباری» هخامنشی دست یابند.

---

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

P. R. S. Moorey, "The Iranian Contribution to Achaemenid Material Culture", Iran, XXIII (1985): 21-37.

کتابنامه

Alexander, S. M., 1980. "The Influence of Achaemenian Persia on the jewellery of the Migrations Period in Europe", in Schmandt-Besserat, 1980, 87ff.

Amandry, P., 1958. "Orfèvrerie achéménide", *Antike Kunst* I, 9ff.

——, 1959. "Toreutique achéménide", *Antike Kunst* II, 38ff.

——, 1965. "L'art scythe archaïque", *Arch Anz*, 891ff.

Arakelian, B. N., 1971. "A treasure of silver artefacts from Erebuni", *Sov Arkh* 143ff (in Russian, with a French summary).

Artamonov, M. I., 1969. *Treasures from Scythian Tombs* (London).

Barnett, R. D., 1957. "Persepolis", *Iraq* XIX, 55ff.

——, 1962. "Median art", *Iranica Antiqua* II, 77ff.

——, 1963. "The Urartian cemetery at Igdyr", *AS* XIII, 153ff.

Bernard, P., 1976. "A propos des bouterolles de fourreaux achéménide", *Revue archéologique*, 227ff.

Boardman, J., 1970. "Travelling rugs", *Antiquity* XLIV, 143ff.

Bottéro, J., 1957. *Archives Royales de Mari*, VII: *Textes économiques et administratifs* (Paris).

Boyce, M., 1982. *A History of Zoroastrianism* II (Brill, Leiden).

Bunker, E. C. *et al.*, 1970. *"Animal Style" Art from East to West* (The Asia Society Inc., New York).

Calmeyer, P., 1972. "Hamadan" in the *Reallexikon der Assyriologie* (Berlin, New York) IV, 64ff.

——, 1974. "Zu einigen vernachlässigten Aspekten medischer Kunst", *Proceedings of the 2nd Annual Symposium on Archaeological Research in Iran 1973* (Tehran), 112ff.

——, 1979. "Zum Tongefäss in Form eines Gazellenkopfes" in *Bastam* I (by W. Kleiss, Berlin), 195ff.

Canby, J. V., 1971. "Decorated garments in Ashurnasirpal's sculpture", *Iraq* XXXIII, 31ff.

Cleuziou, S., 1977. "Les pointes de flèches 'scythiques' au Proche et Moyen Orient", in J.Deshayes (ed.), *Le Plateau iranien et l'Asie centrale des origines à la conquête Islamique* (C.N.R.S., Paris), 186ff.

Contenau, G. and Ghirshman, R., 1935. *Fouilles du Tépé-Giyan près de Nehavend 1931 et 1932* (Paris).

Cooney, J., 1954. "The portrait of an Egyptian collaborator", *Bulletin of the Brooklyn Museum* XV, 1ff.

——, 1965. "Persian influence in late Egyptian art", *Journal of the American Research Center in Cairo* IV, 39ff.

Crouwel, J. H., 1974. "Een terrakotta rhyton uit Iran", *Mededelingenblad . . . van het Allard Pierson Museum* VIII, 7ff.

Dalton, O. M., 1905. *The Treasure of the Oxus with other Examples of Early Oriental Metal-work* (London; 2nd ed., 1926; 3rd ed., revised by R. D. Barnett, 1964).

de Morgan, J., 1905. "Découverte d'une sépulture achéménide à Suse", *MDP* VIII (Paris), 29ff.

de Schauensee, M. and Dyson, R. H., 1983. "Hasanlu horse trappings and Assyrian reliefs", in *Essays on Near Eastern Art and Archaeology in Honor of Charles Kyrle Wilkinson* (Metropolitan Museum of Art, New York), 59ff.

Diakonov, I. M., 1956. *Istoria Medii* (in Russian; Moscow and Leningrad).

Farkas, A., 1969. "The horse and rider in Achaemenid art", *Persica* IV, 57ff.

——, 1980. "Is there anything Persian in Persian art?" in Schmandt-Besserat, 1980, 15ff.

Frankfort, H., 1958. *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (2nd revised impression; Penguin Books, London).

Gervers-Molnar, V., 1973. *The Hungarian Szür: An Archaic Mantle of European Origin* (Royal Ontario Museum, Toronto).

Ghirshman, R., 1939. *Fouilles de Sialk* II (Paris).

——, 1954. Suse: Village Perse-Achéménide (*MDP* XXXVI, Paris).

——, 1962. "Le rhyton en Iran", *Artibus Asiae* XXV, 57ff.

——, 1964. "Le trésor de l'Oxus, les bronzes du Luristan et l'art mède", in *Festschrift A. Moortgat* (Berlin), 88ff.

——, 1964a. *Persia from the Origins to Alexander the Great* (London).

Godard, A., 1950. *Le trésor de Ziwiyè Kurdistan* (Haarlem).

Goldman, B., 1957. "Achaemenian chapes", *Ars Orientalis* II, 43ff.

Haerinck, E., 1980. "Twinspouted vessels and their distribution in

the Near East from the Achaemenian to the Sasanian periods", *Iran* XVIII, 43ff.

Hansen, D. P., 1962. "An archaic bronze boar from Sardis", *BASOR* no. 168, 27ff.

Hauptmann, H., 1972. *Keban Project 1972 Activities* (S. Pekman (ed.), Ankara).

Herzfeld, E., 1941. *Iran in the Ancient East* (London and New York).

Hoffmann, H., 1961. "The Persian origin of the Attic rhyta", *Antike Kunst* IV, 21ff.

Jacobs, B., 1982. "Persepolisdelegation und Satrapienordnung", *Acta Praehistorica et Archaeologica* XIII/XIV, 75ff.

Jettmar, K., 1961. "Die Fürstengräber der Skythen im Altai", *Die Umschau in Wissenschaft und Technik* XII, 368ff.

——, 1967. *Art of the Steppes: The Eurasian Animal Style* (London).

Kantor, H. J., 1957. "Achaemenid jewelry in the Oriental Institute", *JNES* XVI, 1ff.

——, 1960. "A fragment of gold *appliqué* from Ziwiye", *JNES* XIX, 1ff.

Kleiss, W., 1972. "Bericht über Erkundungsfahrten in Iran im Jahre 1971", *AMI* V, 135ff.

Knauer, E. R., 1978. "Toward a history of the sleeved coat. A study of the impact of an ancient eastern garment on the west", *Expedition* XI, 18ff.

Kossack, G., 1980. "Mittelasien und skythischer Tierstil", *Allgemeine und Vergleichende Archäologie-Beiträge* II (Munich), 91ff.

Kuz'mina, E. E., 1983. "Éléments de l'Iran et du Proche-Orient anciens dans l'art scythe", *Arts Asiatiques* XXXVIII, 5ff.

Littauer, M. A. and Crouwel, J. H., 1979. *Wheeled Vehicles and Ridden Animals in the Ancient Near East* (Brill; Leiden).

Litvinsky, B. A., *et al.*, 1981a. "The temple of the Oxus", *JRAS*, 133 ff.

—— 1981b. "An *akinakes* sheath from Bactria", *Sov Arkh* III, 87ff. (good illustrations, in Russian).

Luschey, H., 1939. *Die Phiale* (Bleicherode am Harz).

Madhloom, T. A., 1970. *The Chronology of Neo-Assyrian Art* (London).

Maxwell-Hyslop, K. R., 1971. *Western Asiatic Jewellery c. 3000–612 B.C.* (London).

Minns, E. H., 1913. *Scythians and Greeks* (Cambridge).

Moorey, P. R. S., 1971. *Catalogue of the Ancient Persian Bronzes in the Ashmolean Museum* (Oxford).

——, 1980. *Cemeteries of the First Millennium B.C. at Deve Hüyük* (BAR International Series, No. 87, Oxford).

Moškova, M. G., 1982. "Ensemble de trouvailles de l'époque des Sauromates provenant de la région d'Uralsk", *Arts Asiatiques* XXXVII, 5ff.

Muscarella, O. W., 1969. Review of Walser, 1966, in *JNES* XXVIII, 280ff.

——. 1977a. "Unexcavated objects and ancient Near Eastern art", *Bibliotheca Mesopotamica* VII, *Mountains and Lowlands* (L. D. Levine, T. C. Young, Jr. (ed.), Undena, Malibu), 153ff.

——, 1977b. "Ziwiye' and Ziwiye: the forgery of a provenience", *Journal of Field Archaeology* IV, 197ff.

——, 1980. "Excavated and unexcavated Achaemenian art", in Schmandt-Besserat, 1980, 23ff.

Negahban, E. A., 1964. *Preliminary Report on Marlik Excavation* (Teheran).

——, 1983. *Metal Vessels from Marlik* (Munich).

Oates, J., 1959. "Late Assyrian pottery from Fort Shalmaneser", *Iraq* XXI, 130ff.

Oppenheim, A. L., 1949. "The golden garments of the gods", *JNES* VIII, 172ff.

Piotrovsky, B. B., 1973. *Karmir Blur* (Leningrad).

Pope, A. U., 1938. *A Survey of Persian Art* (Oxford).

Porada, E., 1965. *Ancient Iran: The Art of Pre-Islamic Times* (London).

Potratz, J. A. H., 1966. *Die Pferdetrensen des Alten Orient* (Rome).

Rätzel, W., 1978. "Die skythischen Gorytbeschläge", *Bonner Jahrbuch* CLXXVIII, 163ff.

Reisner, G. A., 1924. *Harvard Excavations at Samaria* I–II (Cambridge, Mass.).

Roaf, M., 1974. "The subject peoples on the base of the statue of Darius", *CDAFI* IV, 73ff.

——, 1983. "Sculptures and sculptors at Persepolis", *Iran* XXI, 1ff.

Root, M. C., 1979. *The King and Kingship in Achaemenid Art* (Leiden).

——, 1980. "The Persepolis perplex: some prospects born of retrospect", in Schmandt-Besserat, 1980, 5ff.

Rudenko, S. I., 1970. *Frozen Tombs of Siberia* (trans. M. W. Thompson, London).

Schmandt-Besserat, D. (ed.), 1980. *Ancient Persia: The Art of an Empire* (Undena, Malibu).

Schmidt, E. F., 1953. *Persepolis* I, *Structures, Reliefs and Inscriptions* (OIP 68, Chicago).

——, 1957. *Persepolis* II, *Contents of the Treasury and other Discoveries* (OIP 69, Chicago).

——, 1970. *Persepolis* III, *The Royal Tombs and other Monuments* (OIP 70, Chicago).

Smirnov, Y. I., 1909. *Orfèvrerie orientale* (Leningrad).

Stern, E., 1982. "Achaemenid clay rhyta from Palestine", *Israel Exploration Journal* XXXII, 36ff.

Stronach, D, 1974. "Achaemenid village I at Susa and the Persian migration to Fars", *Iraq* XXXVI, 239ff.

Stucky, R. A., 1976. "Achämenidische Ortbänder", *Arch Anz*, 13ff.

Sulimirski, T., 1978. "The background of the Ziwiye find" *Bulletin of the Institute of Archaeology (London)* XV, 17ff.

Tekhov, B. V., 1972. "The Necropolis of Tli and the problem of the chronology of the late Bronze Age and early Iron Age in the Central Caucasus", *Sov Arkh* 3, 18ff. (in Russian).

——, 1980. *Skifi I Tsentralnii Kavkas v VII–VI VV* (Moscow).

Vanden Berghe, L., 1959. *Khurvin (Iran). Nécropole des premières tribus iraniennes* (Leiden).

——, 1966. *Archéologie de l'Iran ancien* (Leiden).

——, 1982. *Luristan: een verdwenen bronskunst uit West-Iran* (Gent).

Walser, G., 1966. *Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis* (Tehraner Forschungen II, Berlin).

Widengren, G., 1973. "The Persians" in *Peoples of Old Testament Times* (D. J. Wiseman (ed.), Oxford), 312ff.

Wilkinson, A., 1971. *Ancient Egyptian Jewellery* (London).

Wilkinson, C. K., 1960. "More details of Ziwiye", *Iraq* XXII, 213ff.

Winter, F., 1912. *Der Alexander-Sarkophag aus Sidon* (Strasburg: Trübner).

Winter, I. J., 1980. *A Decorated Breastplate from Hasanlu, Iran* (The University Museum, Philadelphia).

Woolley, C. L., 1923. "A drinking horn from Asia Minor", *LAAA* X, 67ff.