

# بررسی و تحلیل تاثیر نقش مایه‌ها و عناصر فرهنگی و هنری هلنیسم و سامی بر فرهنگ و هنر ایلماییان

علیرضا هژبری نوبری\*<sup>۱</sup>، اکرم حکمتی نیا<sup>۲</sup>، سید مهدی موسوی کوهپر<sup>۳</sup>

## چکیده

از نیمه هزاره اول قبل از میلاد میان اقوام ایرانی و یونانی به تدریج روابطی چند جانبه‌ای به وجود آمد این روابط که بیشتر قهرآمیز بود، به تاثیر و تاثراتی دو طرفه مابین این دو فرهنگ انجامید. با پیروزی مقدونیان بر ایران، سبک‌ها و مضامین تصویری یونانی به صورت عمومی و خصوصی، و با مضامین مذهبی و سیاسی مورد استفاده قرار گرفت. سنت‌های هنری این سرزمین در زمان ظهور اشکانیان، ترکیبی از عناصر هنر یونانی و ایرانی بود. تماس هنر یونان با هنر بومی سرزمین‌های شرقی (به ویژه ایران و مصر) در بسیاری از زمینه‌ها به ظهور هنری التقاطی منجر شد، که از آن به عنوان هلنیسم یاد می‌شود. می‌دانیم که با ظهور اسکندر تعداد قابل توجه از یونانیان از گروه‌های مختلف اجتماعی وارد آسیای غربی شدند. آنان یا در کلنی‌های جدید التا سیس یونانی و یا در شهرهایی که قبل از ورود اسکندر در شرق وجود داشتند، ساکن شدند. بیشتر شهرهایی که پذیرای تازه واردان یونانی شدند در مسیرهای مهم کاروانهای تجاری واقع شده بودند و این یکی از عوامل موثر در گسترش حوضه نفوذ فرهنگ هلنی بود. این فرهنگ علاوه بر تاثیر، تغییراتی در فرهنگ، هنر و جهان بینی مردم ایران و مشرق زمین ایجاد کرد.

با به قدرت رسیدن سلوکیان در ایران، حکومت‌های مستقل و نیمه مستقل نیز در گوشه و کنار این سرزمین روی کار آمدند که تا پایان دوره اشکانی به حیات سیاسی خود ادامه دادند. یکی از مهمترین حکومت‌های نیمه مستقل در این برهه زمانی ایلماییان بودند که پس از بسط قدرت سلوکیان در ایران، در نواحی شمالی خوزستان و ناحیه کوهستانی زاگرس جنوبی حکومتی محلی تشکیل داده و تا ظهور ساسانیان حکمرانی کردند. بواسطه موقعیت استراتژیک سرزمین ایلمایی یکی از بزرگترین و اصلی‌ترین جاده‌های بازرگانی از آن می‌گذشت و آن را به یکی از کانون‌های اقتصادی عصر سلوکی و اشکانی تبدیل کرده بود. فرهنگ و هنر ایلماییان در عین داشتن عناصر و ویژگی‌های بومی در برابر موجهای یونانی از یک سو و موجهای سامی از سوی دیگر قرار داشته‌اند. از عوامل نفوذ عقاید و عناصر سامی و یونانی را در میان ایلماییان باید حضور و رواج فرهنگ هلنیسم در این منطقه و ارتباط تجاری آن‌ها با میان رودان و به خصوص پالمیریان دانست.

پژوهش حاضر تلاش دارد تا ضمن مطالعه فرهنگ و هنر ایلماییان، تاثیر نقش مایه‌ها و عناصر فرهنگی و هنری هلنیسم و سامی را بر این فرهنگ شناسایی و تحلیل کند. روش پژوهش بصورت توصیفی، تحلیلی و مقایسه‌ای است و ابزار گردآوری اطلاعات بصورت کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: نقش مایه، هلنیسم، سامی، ایلماییان، اختلاط فرهنگی

۱- استاد گروه باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس. hejebri@modares.ac.ir

۲- فارغ التحصیل باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

۳- دانشیار گروه باستان شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس.

جاده خلیج فارس، بین‌النهرین و خاورزمین را به یکدیگر پیوند می‌داده است و وجود رودهای پرآب سبب شد تا این شاهک نشین نقش واسطه میان آبراهه‌های بازرگانی که به رأس خلیج فارس منتهی می‌شدند با فلات ایران و میان‌رودان ایفا می‌کرد.

### هلنیسم

لشکرکشی اسکندر به مصر، سپس به امپراتوری ایران تا سند، در مدت یک دهه در عرصه‌های خصوصی و عمومی، بروز تغییرات ناگهانی و در عین حال بنیادینی را در ارزش‌ها و اشکال زندگی انسانها در پی داشت که از آن به نام هلنیسم یاد می‌شود. هلنیسم در تاریخ یونان به دوره‌ای اطلاق می‌شود که با مرگ اسکندر سال‌های پس از ۳۲۳ ق. م آغاز شد. تماس هنر یونان با هنر بومی سرزمین‌های شرقی (به ویژه ایران و مصر) در بسیاری از زمینه‌ها به ظهور هنری التقاطی منجر شد (Heinz, 2007: 113)، که از آن به عنوان هلنیسم یاد می‌شود.

«هاوزر» هلنیسم را حاصل تفکر و اندیشه برخاسته از یونان می‌داند که در سه قرن بعد از او ادامه می‌یابد. در این عصر مرکز ثقل تکامل هنری به طور مشخص از یونان به شرق انتقال می‌یابد ولی نفوذ متقابل پیوسته به کار است و برای نخستین بار، در تاریخ بشر با فرهنگی سر و کار داریم که خصلت و پیوندی بین المللی دارد (هاوزر، ۱۳۷۱: ۱۰۸).

یکی از مبانی فلسفی، فکری و هنری هلنیسم، درهم تنیدگی اسطوره و مذهب است. اغلب مردم شناسان اسطوره سازی را مشخصه بشر دانسته‌اند. افلاطون، ارسطو و فیلسوفان دیگری چون «شلینگ» ضرورت اسطوره برای هنر را مورد تاکید قرار داده‌اند. اهمیت هنری اساطیر در قدرت آنها برای بیان حقیقت ارزشهای انسانی است. اسطوره هنری نوعی روایت خود انگیخته است که در آن واقعیت‌های روانی به خصوص

الیماییان حکومتی خودمختار بودند که در نواحی شمالی خوزستان و ناحیه‌ی کوهستانی زاگرس جنوبی در بازه‌ی زمانی ۱۶۰/۱۴۰ ق. م تا ۲۲۴ میلادی حکومت می‌کردند. محدوده دقیق جغرافیایی الیماییان مشخص نیست و علت این موضوع تغییر مرزهای الیمایی در طول حیات سیاسی آنها است. اما به طور کلی براساس منابع مکتوب و داده‌های باستان شناختی حاصل از پژوهشهای میدانی می‌توان قلمرو الیماییان را از سمت شمال به بخش‌های مختلف زاگرس مرکزی (لرستان و همدان) از سمت شرق به رشته کوههای بختیاری (چهارمحال و بختیاری، کهگیلویه و بویراحمد) از سمت غرب به بین‌النهرین (عراق امروزی) از سمت جنوب به بوشهر امروزی محدود کرد. در همسایگی این قوم، شاهان خراسن و مردمان بین‌النهرین در غرب، مادها در شمال و شاهان پارس در شرق و جنوب شرق حضور داشتند. الیماییان ساکنان بومی خوزستان و از بازماندگان عیلامیان که از دیرباز در این سرزمین، صاحب فرهنگ و تمدن غنی بوده‌اند که دوباره به دنبال تشکیل حکومتی مقتدر مانند ادوار پیشین خویش بوده‌اند. با انجام پژوهش‌های باستان شناختی، بقایای مادی این سلسله (شامل: معماری، فلزکاری، تدفین، سفال، سکه و نقش برجسته) در استان‌های خوزستان، چهارمحال و بختیاری، کهگیلویه و بویراحمد، بخش‌هایی از استان فارس تا کرانه‌های خلیج فارس یافت شده است. الیماییان در عین داشتن اعتقادات بومی؛ در برابر موج‌های یونانی از یک سو و موج‌های سامی از سوی دیگر قرار داشته‌اند. از عوامل نفوذ نقش مایه‌ها و عناصر فرهنگی و هنری یونانی و سامی در میان الیماییان حضور و رواج فرهنگ هلنیسم در این منطقه و تجارت با میان‌رودان بوده است. به دلیل موقعیت استراتژیک سرزمین الیمایی، یکی از بزرگترین و اصلی‌ترین جاده‌های بازرگانی از آن می‌گذشت، این

بیم‌ها و امیدها به زمان تخیلی ملموس و بیشتر در قالب دراماتیک به بیان در می‌آید (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۶). یکی از فرهنگ‌هایی که در آن اسطوره و اسطوره هنری حضور چشم‌گیری داشت فرهنگ هلنی است که به صورت بسیار پیچیده‌ای با آداب و مناسک مذهبی و آیین در آمیخته است. (برن، ۱۳۷۵: ۱۳).

ویژگی‌های هنری هلنی به طور کلی عبارتند از:

۱. برهنگی ۲. پلاستیک ۳. ایستایی تقابلی ۴. پرسپکتیو ۵. واقعیت‌گرایی یا طبیعت‌گرایی ۶. تجسم خدایان یونانی و ایزد بانوان به صورت انسانی؛ که از آن میان تاثیر دو ویژگی برهنگی و تجسم خدایان یونانی و ایزد بانوان به صورت انسانی بر هنر الیمایی چشمگیر و بارزتر بوده بنابراین نگارندگان تنها به شرح دو ویژگی مذکور می‌پردازند.

۱. برهنگی

از بارزترین ویژگی‌های هنر یونانی است که در شرق باستان می‌توان نمونه‌هایی از نمایش برهنه انسان را در قالب تندیس، الواح گلی و فلزی مشاهده کرد در حالیکه پیدا کردن چنین صحنه‌هایی در هنر ایران باستان بسیار است. اما در هنر یونان توجه همه جانبه به انسان باعث به وجود آمدن علایقی در انعکاس همه حالات جسمی (نمایاندن زیبایی اندام برهنه)، روحی و روانی انسان شده است. هنرمند در پی نمایش همه جانبه انسان است و در این راه از هیچ چیز فروگذار نیست. به درستی معلوم نیست که از چه زمانی این گونه بازتاب برهنگی در یونان رایج شده است اما نباید تاثیر فلاسفه یونان را در این فرایند نادیده انگاشت. این ویژگی هنر یونانی بعدها وارد هنر سلوکی شد و در بعضی جاها به شکل تعدیل یافته خودنمایی کرد اما با گذشت زمان هنر ایرانی با چرخشی راه به سوی فرهنگ

ایرانی باز کرد. از نمونه‌های فرهنگ برهنگی الیمایی که به تقلید از فرهنگ هلنی ساخته شده، می‌توان به نقش برجسته عربان «شیمبار» اشاره کرد (مرادی، ۱۳۹۲: ۲۲۹) شکل (۱).

۲. تجسم خدایان یونانی، ایزدان بزرگ، ایزد بانوان به صورت انسانی

یکی دیگر از ویژگی‌های هنری هلنی تجسم خدایان یونانی، ایزدان بزرگ، ایزد بانوان به صورت انسانی است. این سنت هنری در بین‌النهرین به ندرت دیده می‌شود. بگونه‌ای شاید بتوان تنها به دو مورد از آن اشاره کرد. یکی نقوش موجود بر جام معروف وارکا است که متعلق به دوران اوروک است و از محوطه‌ی مقدس آن در اوروک به دست آمده است. در میان تصاویر موجود بر روی این جام تصویر زنی با کلاه شاخدار دیده می‌شود که عده‌ای از محققین معتقدند این تصویر متعلق به الهه اینن است. اگر این نظر صحیح باشد، باید گفت که این الهه برای نخستین بار در شکل انسان تمام عیار نشان داده شده است و به این ترتیب نمایش خدا در شکل انسان از ابتکارات هنرمندان دوران آغاز نگارش به شمار خواهد آمد. مورد دیگر، یکی از صحنه‌های موجود بر کاشی‌های لعابدار به دست آمده از کاوشهای آشور، متعلق به دوران توکولتی نینورتای دوم (۸۸۴ - ۸۹۰ ق.م) است که در آن رب النوع آشور در شکل انسانی ظاهر شده است. در پیکره تراشی‌های دوره‌ی هخامنشی هم به جز نقش نمادین اهورامزدا (یا فروهر و یا فره‌شاهی)، هیچ یک از ایزدان ایرانی را به تصویر نکشیده‌اند (قادری، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

تنها سنت‌های هنری یونان بود که تجسم خدایان در صورت انسانی را به یک رسم متداول و غالب تبدیل کرد، از آنجا که هنرمندان ایرانی خدایان خود را به شیوه‌ی هنری یونانی نمایش می‌دادند و قبل از ورود یونانیان چنین سنتی در میان آنان وجود نداشت لذا می‌توان نتیجه گرفت که این سنت هنری توسط

یونانیان به سرزمینهای تحت حکومت اشکانی وارد شده است (وارنر، ۱۳۸۵: ۲۹۳).

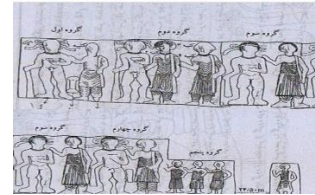
هنر یونانی و استفاده از آن در هنر هلنی و سپس در هنر اشکانی و الیمایی عبارتند از:

### پرتو(شعاع) نور پیرامون سر بزرگان یا شخصیت‌های اسطوره‌ای

در هنر شرق باستان برای نشان دادن بزرگی و اهمیت افراد معمولاً اندام آنها را در زمینه طرح بزرگتر از سایرین تصویر می‌کردند و در مواردی غیر از این از بعضی صور نمادین مخصوص به آنان استفاده می‌کردند. این نمادها هر چه است هیچگاه بصورت پرتوهای نورانی خورشید گونه بر گرد سر تجلی نکرده است. استفاده از این پرتو یک تأثیر هلنی است. یکی از بارزترین تصاویر شعاع نورانی پیرامون سر در هنر یونان را می‌توان در نقش برجسته ای که در یکی از متوپیهای معبد آتنا در ایلین (حدود ۲۸۰-۳۰۰ ق.م) نقش شده مشاهده کرد. در یکی از نقش برجسته‌های تنگ سروک دور سر یکی از بزرگان الیمایی این هاله دیده می‌شود و تأثیر و نفوذ هنر یونان و هنر هلنی را در تمدن اشکانی و الیمایی را نشان می‌دهد. (شکل ۲).

### لنگر یا علامتی شبیه لنگر

نماد لنگر که در زمینه‌های و صحنه‌های مختلف به عنوان نظام اداری سلوکی بکار رفته است و در سکه‌ها و اسناد رسمی آنها از مهرها تا یکسری مدارک مربوط به مالیات به صورت وسیع و دامنه داری دیده شده است. در دوره‌ی پارسی در قلمرو الیمایی به طور واضح در زمینه‌های مذهبی و غیر مذهبی دیده شده است. این نماد بر روی سکه‌های اشکانی و الیمایی به وفور دیده می‌شود (سرفراز و آوزمانی، ۱۳۸۹: ۴۱) در مسجد سلیمان پیکره‌ای پیدا شده که بر روی کلاهخود آن این علامت دیده می‌شود و اینورینزی آن را متعلق به دوره الیمایی می‌داند



شکل ۱ طرح نقش برجسته تنگ شیمبار (واندنبرگ و شیمن، ۱۳۸۶: ۵۵).

### تأثیر نقش مایه‌های هلنی و سامی بر فرهنگ و هنر الیمایی

در مطالعه روزگار اشکانی همه چیز نشان از آن دارد که در دوره بلند مدت حضور اشکانیان در غرب آسیا، بین‌النهرین و تمامی آسیای مقدم، میدان سرزنده و بزرگی بوده است برای هم‌آمیزی و ائتلاف فرهنگ و دین ایرانی و قوم‌های گوناگون سامی، یونانی و رومی. همجواری و ارتباطات تدریجی میان یونانیان و مردم بومی موجب اختلاط میان آنها گردید و بدین ترتیب وجود کانونهایی دارای فرهنگ مختلط شرقی- هلنی را در طول دوره‌ی زمامداری اشکانیان نمی‌توان منکر شد. در هنر و فرهنگ هر ملتی از نماد و سمبل برای ارایه مفهوم به صورت دیرپاب و غیر مستقیم استفاده می‌کنند و آنطور که شواهد نشان می‌دهد معنای باطنی نماد یا سمبل قطعی نیست و در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. به بیان دیگر، مفهوم نماد حدس زدنی است نه کاملاً دست نیافتنی.

در یونان و به تبعیت از آن در هنر هلنی از نمادها به طور گسترده استفاده می‌شد و گاهی این نمادها به سایر مناطق جهان مثل ایران زمان اشکانی و الیمایی راه پیدا می‌کرد که البته بنا به شرایط جامعه گاهی وجه زیباشناسی آن مدنظر قرار می‌گرفت و گاهی هم معنای واقعی و محتوایی آن. پرکاربردترین نمادها و سمبل‌های

## بیت ایل

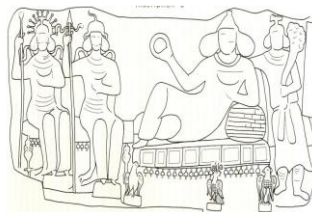
دنیای خاور نزدیک باستان، یونان، روم و شمال آفریقا در محدوده‌ی زمانی دوره پارت در دست است؛ در مدارک نوشتاری و سکه‌های به دست آمده از تمام ناحیه لوانت کهن، در شهرهای فنیقی بیبلوس، صور و صیدون، در شهرهای سوری امسا(حمص) و بصره، در پافوس قبرس، در مالت (Stokton 1974-5)، در پسینونت فریجیه، در معبد «بانوی فیروزه» در صحرای سینا (فریزر، ۱۳۸۸: ۳۶۷)، الفانتین (Davies and Patrigh 1990: 391) پترا (Finkelstein 1984: 57)؛ Healey 2001: 155-58, Wenning, 2001: 79-95) و مواردی دیگر. بر روی بسیاری از سکه‌های امپراتوران روم - چون آنتونیوس پیوس، تراژن، وسپازیان، دروسوس، هلیوگابالوس و کاراکالا - که در مناطق مختلف ضرب شده تصویرهایی از این بیت ایل ها نقش شده است (قادری، ۱۳۹۳: ۱۱۷) (شکل ۵).

در دوران امپراتوری روم، در شهرهای دمشق، انطاکیه، دورا اروپوس معابدی وجود داشتند که به خدایانی مانند زئوس محراب (Zeus Bomos) و زئوس بیت ایل (Zeus betylos) تقدیم شده بودند (Millar 1993: 12-5). در سده سوم میلادی سربازی رومی به نام اورلیوس دفیلیانوس در دورا اروپوس در کنار رود اورونتس (نهرالعاصی) محرابی (Altar) برپا کرد و در متن کتیبه آن را به خدای اجدادش «Zeus betylos» تقدیم نمود (همان: ۱۱۸). در ناحیه سومتر حرسی (Sumatar Harabesi تختگاه عرب‌ها) در ادسا (اورفه کنونی در جنوب کردستان ترکیه) تعدادی از این بیت ایل‌های متعلق به سده دوم و سوم میلادی وجود دارد (Drijvers 1980: 45-125). در تنگ سروک علاوه بر این که زبان و رسم الخط به کار برده شده سامی است، تنها خدایی نیز که در این مکان (در نقش برجسته‌های Ana و Awa به صراحت از وی نام برده شده، خدای بعل است (Henning 1952, Bivar and Shaked 1964). تمام این شواهد نشان می‌دهند

در تنگ سروک، در نقش برجسته‌ی BN (شکل ۳) و نقش برجسته‌ی ANW (شکل ۴) تصویر شیئی مخروطی و به اصطلاح کله قندی شکل وجود دارد تصویر مذکور هیچ شباهتی به آتشدان یا بخورسوز ندارد. در واقع این تصویر تصویر یک Maššēbā یا سنگ مقدس است. هنینگ به تبعیت از اشتین، به درستی این سنگ کله قندی شکل را βαίτυλος (baetyl) می‌داند، و می‌گوید: دیهیم، نماد پادشاهی، که دور آن را فرا گرفته، به این معنی است که خدای ساکن در bet-El یا «خانه‌ی خدا» پادشاه خدایان است، خدایی که پادشاهی را به انسانهای فانی اعطا می‌کند. سیریگ، اشلومبرژه، بویس، دوشن‌گیمین و هانسمن این نظریه را پذیرفته‌اند (دوشن‌گیمین، ۱۳۷۷: ۲۹۷-۸؛ Altheim and Stiehl 1952: 32-34؛ De Waele 1974: 262؛ Stein 1940: 108؛ Schlumberger؛ Seyrig 1970؛ Henning 1952؛ Kawami 1987؛ Hansman 1985؛ 1970: 155؛ Mathiesen؛ Boyce and Grenet 1991: 46؛ 35؛ bet-El نماد آیینی (1992: 8-67. not. l 1, 14 همانگونه که هنینگ و دوشن‌گیمین نیز تصریح کرده‌اند، به وضوح غیر ایرانی است و در واقع مستقیماً به سوریه اشاره دارد، سرزمین مادری baetyl‌ها. بیت ایل ریشه در اصطلاح سامی beth-El داشته و به معنی «منزلگاه خداوند» بود. این سنگ‌های غیر تصویری (Aniconic) علم شده به عنوان مظهر و مجلای الهی پرستیده می‌شدند (الیاده، ۱۳۷۶: ۲۲۴). عبریان عنوانی دیگر، یعنی (Mazzebah) Maššēbā را نیز برای این نوع سنگ‌ها به کار می‌بردند. یونانیان آن را βαίτυλος (baetyl) می‌گفتند، و «بیت الله» در نزد اعراب ریشه در همین اصطلاح دارد. اگرچه سرزمین و خاستگاه اصلی این اشیای آیینی سوریه است (Henning 1952: 151)، اما شواهد فراوانی از آن‌ها در سراسر

که «ایمائیسی و شوش به طور قطع به سپهر مذهب بابلی تعلق دارند» (Boyce and Grenet 1991: 48)

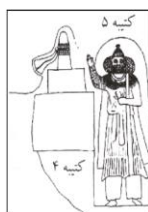
و «عنصر اصلی دین آن‌ها عقاید سامی و سوری بود تا ایرانی زرتشتی» (Hansman 1985: 245).



شکل ۲ طرح نقش برجسته ANa IIa (تنگ سروک (واندنبرگ و شیپمن، ۱۳۸۶: ۷۵))



شکل ۵ نمونه‌هایی از سکه‌های رومی با تصویر بیت ایل (شماره ۱ و ۲ از سیدون، شماره ۳ از بیلوس) (قادری، ۱۳۹۳: ۱۱۵)



شکل ۴ نقش برجسته‌ی ANW در تنگ سروک (همان)



شکل ۳ نقش برجسته‌ی BN در تنگ سروک (همان)

## شاخ فراوانی یا کورنوکوپیا

در نقش برجسته ANa تنگ سروک نفر اول ایستاده در انتهای سمت راست صحنه دست خود را به پشت سر و گردن نفر دوم دراز کرده و در دست چپ خود شیئی دارد این شیئی مگس پران یا بادبزن معرفی شده است (واندنبرگ و شیپمن، ۱۳۸۶: ۷۶؛ رجبی، ۱۳۹۰: ۴۵). اما شیئی مورد نظر، نه یک «مگس پران یا بادبزن» بلکه یک کورنوکوپیا (Cornucopia) یا «شاخ فراوانی» است (قادری، ۱۳۹۳: ۱۱۷) (شکل ۲).

مفهوم شاخ فراوانی ریشه در اساطیر یونان و گونه هنری آن نیز ریشه در هنر آن سرزمین دارد. نویسندگان یونانی و رومی در مورد منشأ اسطوره‌ای آن چند روایت را ذکر کرده‌اند. در یکی از این روایت‌ها آمده است که هنگامی که زئوس نوزاد بود، برای اینکه از آسیب‌های کرونوس در امان باشد، وی را به غاری در کوه‌های آیدا در کرت بردند و در آنجا عده‌ای از الهگان

مراقب وی بودند. وظیفه شیر دادن به زئوس بر عهده آملته گذاشته شد. برخی از قدما آملته را بز می‌دانند که زئوس را شیر داد، و برخی دیگر وی را الهه‌ای که به این کار مبادرت کرد. عقیده دوم طرفداران بیشتری دارد. شایع بود که یک روز، هنگام بازی، زئوس یکی از شاخ‌های بز را شکست و آن را به آملته هدیه کرد و به او اظهار داشت که شاخ مزبور از هر میوه‌ای که هوس کند به وضع معجزه آسایی پر خواهد شد (گریمال، ۱۳۷۸: ۶۲). شاخ مورد نظر نماد باروری، حاصلخیزی، برکت و خوشبختی است. در هنر یونان و روم ایزدان و ایزد بانوانی مثل آکلوس، تیخه، دمتر، فورتونا که به گونه‌ای با کامیابی، حاصلخیزی و برکت ارتباط دارند، با این شیئی آیینی نشان داده می‌شوند. علاوه بر خدایان، در روم تعدادی از زنان درباری نیز با این نماد نشان داده می‌شدند (شکل ۶ و ۷) نماد مذکور در هنر دوره یونانی مآبی و پارتی از یونان تا شمال هند به طور گسترده تصویر می‌شد. تصویر مذکور علاوه بر



شکل ۷ نقش برجسته‌ی مردی با کورنوکیویایی در دست، از معبد هراکلس در مسجد سلیمان سده ۲ و ۳ میلادی، لوور (رضایی‌نیا، ۱۳۷۹: ۹۷)



شکل ۸ شکل نقش برجسته بردت کوه تینا (واندنبیگ و شیمن، ۱۳۸۶: ۳۸)

در دو طرف یا تیار شاه نقش دو عقاب به صورت نمادین به چشم می‌خورد. نمونه دیگر نیم تنه پیکره‌ای است که از برده نشانده کشف شده است. لباس پیکره با نقش عقابی که حلقه‌ای را به منقار گرفته و نیم تاجی در چنگاله‌ایش قرار دارد تزیین شده است (شکل ۱۰ و ۱۱). در نقش برجسته تنگ نوروزی دو عقاب به پرواز در آمده که حلقه‌ای بر چنگاله‌های خود دارند (رضایی‌نیا، ۱۳۷۹: ۴۱). در نقش برجسته Naa در تنگ سروک تخت شاهی که فردی بر آن لمیده تختی است با پایه‌هایی به شکل عقاب. و همچنین در نقش برجسته کلگه مسجد سلیمان عقابی بر پشت گاو نقش شده.



شکل ۹ طرح و نمای نقش برجسته پادشاه ارد اول از معبد هرکول (Gherishman 1976)

نقش برجسته ANa در تنگ سروک، در دست یکی از پیکره‌های مفرغی به دست آمده از نهانند مربوط به سده دوم و سوم ق.م (گیرشمن، ۱۳۹۰: ۱۹-۲۳)، بر پشت سکه‌های فرهاد دوم، اردوان یکم، مهرداد دوم، ارد دوم، فرهاد چهارم و گودرز دوم، در نقش برجسته بردت، و در سه مورد از نقش برجسته‌های به دست آمده از مسجد سلیمان به آشکارا قابل مشاهده است (Mathiesen 1992: 158-9) (شکل ۸ و ۹).



شکل ۶ آگریپینا مادر نرون در حال گذاشتن تاج گل بر سر امپراتور ترکیه، موزه آفرودیسسیاس، قرن اول میلادی (قادر، ۱۳۹۳: ۱۱۶)

عقاب در مذهب یونانی عقاب از پرندگان ایزدی و به عنوان نماد زئوس به شمار می‌رود. این نماد بر سکه‌های آنتیگون، سلوکوس یکم و آنتیوخوس چهارم دیده می‌شود. نقش عقاب به شکل طبیعی آن، به عنوان حامی سلطنت با بالهای گشوده و یا در حالیکه نیم تاجی در منقار خود حمل می‌کند بر سکه‌های کامناسکیرس دوم و فرهاد (پسر ارد یکم) آمده است. بر سکه‌های اشکانی نیز نقش عقاب دیده می‌شود. سکه‌های فرهاد چهارم عقابی را با حلقه سلطنت در منقار در پشت سر شاه نشان می‌دهد. بر پشت سکه‌های مهرداد دوم سناتروک و فرهاد سوم نیز نماد عقاب دیده می‌شود. نقش عقاب را می‌توان در دیگر آثار الیمایی نیز مشاهده نمود. از جمله قطعه شکسته یک نقش برجسته که از مسجد سلیمان به دست آمده و سر شاه الیمایی، ارد یکم را نشان می‌دهد،



شکل ۱۱ نقش برجسته‌ای از برد نشانده با نقش مراسم احراق جرعه، موزه ملی (Gherishman: 1976: 461).



شکل ۱۰ نقش عقاب یا پرند در برده نشانده، مسجد سلیمان، تنگ سروک و هاترا (مرادی: ۱۳۹۲).



شکل ۱۲ دورا اروپوس، نقاشی دیواری پرستشگاه زئوس تئوس (محمدی فر، ۱۳۸۷: ۳۰۰)

گیرشمن معبد چهار ستونی برده نشانده و معبد بزرگ مسجد سلیمان را به ایزدان زرتشتی نسبت می‌دهد و نقش وجه A و B سر ستون معبد چهار ستونی برده نشانده را آناهیتا و میترا می‌داند. دلیل او برای انتساب نقش زن به ایزدبانوی آناهیتا جامی است که او در دست دارد (محمدی فر، ۱۳۸۷: ۱۵۸).

اما این استدلال چندان محکم و کافی به نظر نمی‌رسد. زیرا جام نمادی مذهبی است که در نقش برجسته‌های الیمایی نظیر نقش برجسته‌های تنگ سروک II، تنگ بتان شیمبار، نقش برجسته مورد تنگ زیر باجول و شیرینو موری ایده هم دیده شد. واقعیت این است که تصویر یک بانو با سبویی در دست، یکی از نقش مایه‌های مشهور و محبوب در هنر آسیای غربی کهن و هنر یونان و روم است. البته هنر بین‌النهرین به دلیل اینکه مهمترین خدای آب در

نقش برجسته پاگرد پلکان D برده نشانده شاهی را نشان می‌دهد که در حال جرعه افشانی بر روی گیاهی است (شکل ۱۲). مشابه چنین صحنه‌ای در نقش برجسته‌های سلسله سوم اور مشاهده می‌شود. شاهی در برابر میز وی ایستاده، در حال ریختن آب بر روی گیاه یا درختی است. از سوی دیگر با توجه به قطعات شکسته نقش برجسته‌های مکشوفه از صفه، که احتمالاً مراسم بخورسوزی را نشان می‌دهند، می‌توان این احتمال را مطرح کرد که بر روی سکوی نیایش مراسم بخوردان انجام می‌شده است (رضایی‌نیا، ۱۳۷۹: ۱۹۵ - ۱۹۴). از کیفیت مراسم بخور سوزی اطلاع چندانی نداریم. بخورد اساساً نشانگر حضور فرد در پیشگاه خدایان هستند و در اغلب اوقات تجسم بخش روحانیت صحنه مورد نظر است. به طوری که در فضایی معطر و در محیطی روحانی مراسم مذهبی برگزار می‌شده است. نمونه‌هایی از این مراسم در نقاشی دیواری معبد بعل دورا اروپوس معروف به صحنه نیایش خانواده کونون دیده می‌شود که انجام مراسم بخورسوزی را توسط دو کاهن نشان می‌دهد. مراسم بخور سوزی بر نقش برجسته بلاش در بیستون، نقش برجسته پالمیر و نقاشی بر روی کوزه سفالی که از آشور به دست آمده دیده می‌شود، که دو کاهن در مقابل خانواده سلطنتی در حال ریختن موادی در داخل بخوردان هستند.



این تمدن، ایزدی مذکر به نام انکی بود، در کنار الهگان مونث، تمثالهای فراوانی از ایزدی مذکر با سبویی که آب از آن فواره زده خلق کرده است (قادری، ۱۳۹۱: ۱۳۲). ساغرریزی کنشی آیینی بود که قدمتی بسیار در آیینهای خاور نزدیک، یونان و روم داشت. در حماسه گیل - گمش، اوتنه پیش تیم نحوه‌ی عبادت خود در پایان روز هفتم از طوفان را این گونه بیان می‌کند: «پس همه‌ی پرندگان را در بادی که از چهار سو می‌وزید رها کردم. و یکی قربانی دادم. از فراز کوه

بر قله ساغرریزی کردم و هفت ساغر لبالب کردم و در کنار جام‌ها نیشکر، چوب سدر و مورد را برافروختم. بوی خوش در مشام خدایان نشست و آنان را خوش آمد خدایان چونان مگسان بر قربانی گرد آمدند» (گری، ۱۳۷۸: ۸۴). در میان آشوریان و بابلیها نثار مایعات به خدایان و مردگان تقدیم می‌شد. برای مثال لوح بزرگ نذری اور - انلیل (حدود ۳۰۰۰ پ.م) که از نیپور به دست آمده فرمانروا را نشان می‌دهد که در حال ساغرریزی برای ایزد انلیل است.

شکل اصلی ساغرریزی (نیاز یا نثار مایعات، اهراق جرعه) در میان سامی‌ها تقدیم خون بود؛ اما نثار شیر نیز که هم توسط اعراب و هم فنیقی‌ها انجام می‌شد، بی‌گمان سنتی دیرینه در میان سامی‌ها بود. در قربانیهای معمولی و متداول اعراب، خون قربانی بر سنگ مقدس پاشیده می‌شد. در میان سامیان شمالی، سیمای بسیار قابل توجه نثار مایعات، نثار شراب بود که بر زمین ریخته می‌شد. یونانیان و رومیان شراب را بر روی گوشت قربانی می‌ریختند، اما عبریان با شراب همانند خون رفتار می‌کردند و آن را به پای مذبح بر زمین می‌ریختند (Smith, 2002: 229-30). در مصر باستان نثار خون، یا یک مایع دیگر در عوض خون یا آب، سیمایی عمومی در مذهب آن مردمان بود. در این حوزه‌ی تمدنی، گاه مرده همانند اوزیریس تلقی می‌شد و به این اعتبار امیدوار بود که سرنوشتی برزیگرانه داشته باشد؛ یعنی پیکرش بسان بذر و تخم جوانه زند و برآید. بر سنگ قبری که در بریتیش میوزیوم نگهداری می‌شود، این دعای مرده به درگاه رع حک شده است: «باشد که پیکرش جوانه زند و برآید» (قادری، ۱۳۹۱: ۱۳۲).

از متفرعات مراسم قربانی آتش بود، اما در یونان احتمالاً به این دلیل که آیین ساغرریزی اهمیتی در درجه‌ی نخست داشت، هنر این حوزه‌ی تمدنی علاوه بر انسانهای فانی، ایزدان و ایزد بانوان را نیز در انجام این آیین نشان می‌دهد. در گذشته این مساله را به عنوان اینکه خدا یا خدایان با الگویی عملی، ساغرریزی را به پرستندگان خود آموزش می‌دهند، تفسیر می‌کردند (Kaizer, 2008: 179-198).

اهراق جرعه یا نثار مایعات در اساطیر یونانی و رومی بسیار رایج است. جرعه معمولاً از یک مایع یا ترکیب چند مایع مثلاً آب شراب و روغن مهیا می‌شد. اینکه این مایع بر روی زمین مذبح گوشت قربانی یا چیز دیگری ریخته شود بستگی به مناسبت مراسم داشت. حماسه‌های هومری سرشارند از مراسم ساغرریزی در کتاب یازدهم اودیسه (۱۱. ۲۶-۲۷). هنگامی که اودیستوس باید برای سخن گفتن با تیرزیاس به جهان زیرین سفر کند، گودالی می‌کند و سه بار، ابتدا با مخلوط عسل، بار دوم با شراب شیرین و سومین بار با آب، برای ارواح درگذشتگان اهراق جرعه انجام داد. در کتاب شانزدهم ایلید (۱۶، ۲۵۳)، اخیلوس برای برنده شدن در جنگ و احیای پاتروکلوس ابتدا جرعه‌ای

با اینکه به قول رابرتسون اسمیت فقید، اهراق جرعه در آیینهای پیشرفته‌ی سامی جایگاه درجه دومی داشت و

شراب بر خاک می‌افشاند و سپس به درگاه زئوس دعا می‌کند.

همانگونه که دیده می‌شود، ساغرریزی در حماسه‌های هومری برای جلب توجه و رضایت خدایان و سایر نیروهای فرا طبیعی و نیز به نیت آرامش در گذشتگان صورت می‌گرفته است. ساغرریزی در تراژدیهای یونانی نیز سهم زیادی دارد، تا جاییکه این آیین نام یکی از تراژدیهای یونانی، یعنی نیاز آواران است. اساساً در تراژدیها به ویژه تراژدیهای اورستیا، نیاز آوران و الهگان انتقام، اثر آیسخولوس، تاکید بیشتر بر جنبه‌ی تدفینی اهراق جرعه است. مثالها فراوانند و ذکر آنها مطلب را به درازا می‌کشد. فقط به عنوان نمونه به صحنه‌ای از تراژدی نیاز آوران اثر آیسخولوس اشاره می‌کنیم. در این قسمت از تراژدی، اورستس که در گورستان و کنار گور پدرش ایستاده، با اشاره به زنانی که با ساغرهایی در دست به طرف گورستان می‌آیند، خطاب به پدر مرده‌اش می‌گوید: «شاید آنان برای ادای احترام به تو می‌آیند، با ساغرهایی در دست تا خشم دنیای زیرین را فرو نشانند» (قادری، ۱۳۹۱: ۱۲۳). در آثار افلاطون اشارات زیادی به این آیین شده است. وی در رساله‌ی مهمانی توضیح می‌دهد که مهمانی پس از انجام مراسم دینی شروع می‌شد: «سقراط و دیگران به خوردن پرداختند و پس از شام مراسم نیاز شراب را بجای آوردند و سرود نیایش خدا را خواندند و آماده‌ی میگساری شدند»

در آیین‌های اسرار آمیز الئوسیسی اهراق جرعه با آب صورت می‌گرفت. در پایان مراسم، دو کوزه پر از آب می‌شد؛ یکی در جهت شرق و یکی در جهت غرب ریخته می‌شد. فریاد و فغانهای همراه این عمل دعای طلب باران و درخواست آبهستن شدن از زمین بود. در حماسه‌ی رومی انئید ساغرریزی با روغن، آب و شراب برای توجه و رضایت خدایان (کتاب یکم: ۲۷-۱۰۲ و کتاب هفتم: ۱۷۰) و ساغرریزی با شراب، شیر و خون

برای مردگان (کتاب پنجم: ۱۰۸-۱۰۵) صورت می‌گیرد. آنگونه که شواهد نشان می‌دهد، در پالمیر در شرق امپراتوری روم، عمومی‌ترین مناسک آیینی، یکی سوزاندن بخور و دیگری با تکرار کمتر، ساغرریزی بوده است. بسیاری از نقش برجسته‌ها پرستشگری را نشان می‌دهند که در برابر خدایی ایستاده و مشغول ریختن دانه‌های معطر بر بخور سوز و یا مشغول ریختن مایعی از یک ظرف بر سنگ کوچک مذبح است. مدارک مربوط به این آیین در رابطه با ایران دوران هخامنشی بسیار است. اسناد تخت جمشید نیز در این زمینه صراحت دارند. در دوره پارتها، از همان نخستین آثار منسوب به ایشان، وجود شواهدی در ارتباط با آیین ساغرریزی خود را نشان می‌دهد. در قسمت شمالی نسای کهن، جاییکه یک خم خانه‌ی پر از خم کشف شد، در ساختمانی موسوم به خانه‌ی مربع، کاوشها نشان دادند که انبار اختصاصی مربوط به آرامگاههای شاهان اشکانی بوده، تعداد زیادی ریتون از جنس عاج کشف شد. این ریتونها و خانه‌ی مربع مربوط به قرون دوم و سوم پیش از میلاد هستند (ماسون، پوگانچنکوا، ۱۳۸۳: ۱۶-۱۷). بر طبق تحقیقات ماسون و پوگانچنکوا، «بر روی پنج ریتون صحنه‌های مربوط به آیین بر خاک ریزی شراب برای نیایش دیده می‌شود. این موضوع شامل بیش از ده تصویر است که تقریباً به طور مکرر تکرار می‌شوند» این پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که «بررسی عناصر تصویری دال بر این است که این ریتونها به عنوان وسیله‌ای در مراسم آیینی کاربرد داشته‌اند و بطور کلی بیشتر به منظور آیین مقدس بر خاک ریزی شراب برای نیایش خدایان، به کار می‌رفتند تا صرفاً به عنوان جامه‌ایی برای نوشیدن» (ماسون و دیگران، ۱۳۸۴: ۱۲۶).

قلمرو الیمائیس در نیمه‌ی دوم حکومت اشکانیان یعنی دو سده‌ی بعد از میلاد، شواهد بیشتری در اختیار ما قرار می‌دهد. نقش برجسته‌های خونگ یارعلیوند، تنگ

بتان (شیمبار) و برد بت (کوه تینا)، در این منطقه تصاویری از باده نوشی را ارائه می‌دهند، و نقوش تنگ سروک، در کنار تصاویر متعدد باده نوشی، تصاویری از صحنه‌های نبرد و شکار را نیز نشان می‌دهند. اما در میان هیچکدام از نقش برجسته‌های ذکر شده نمی‌توان صحنه‌ای از ساغرریزی یافت. چنین صحنه‌ای را در جاهای دیگر از الیمائیس می‌توان مشاهده کرد. یکی از این جاها برده نشانده است. بر روی نقش برجسته‌ای که از این محوطه بدست آمده مشاهده می‌کنیم که فردی و یا به قول دوشن‌گیمن «شاه یا شاهزاده‌ای در برابر آتشگاهی در حال قربانی کردن است. دست چپ وی بر قبضه‌ی شمشیرش قرار گرفته و در دست راستش ظرفی است برای ریختن مایعات پیشکشی در آتش» (دوشن‌گیمن، ۱۳۷۷، ۲۹۷) (شکل ۱۲).

مکان دیگری که ما را با صحنه‌ای دیگر از اهراق جرعه آشنا می‌کند نقش برجسته‌ی الیمایی خونگ کمالوند است. در سمت چپ این نقش برجسته سوارکاری دیده می‌شود که کلاهخود پرده‌دار با نوارهایی بلند بر سر گذاشته و نیره‌ی روبان‌داری در دست راست گرفته است. در سمت راست مردی ایستاده که دست چپ را به کمر زده و با دست راست کوزه‌ای را گرفته و در حال ریختن آب آن کوزه بر روی زمین است (واندنبرگ و شیپمن، ۱۳۸۶: ۵۱). (شکل ۱۵).

در هنر یونان، هم خدایان و هم انسانها در حال انجام آیین جرعه افشانی نشان داده شده‌اند و با وجود اینکه در بند ۱۷ آبان یشت ذکر می‌شود که اهورامزدا در کنار رود «دایتیا» با نثار هوم آمیخته به شیر و زور آنهایتا را ستایش کرد، اما در هیچ جای اوستا ذکر نشده است که آنهایتا خودش آیین اهراق جرعه انجام داده باشد. البته مطالب موجود در اوستا نثار مایعات را صرفاً از جهت دینی، آنهم فقط دین زرتشتی، طرح و تفسیر می‌کند، وگرنه جنبه‌ی دیگر این آیین که همانا جرعه افشانی با

شراب است، شواهد زیادی در ادبیات بعد از اسلام دارد. مثلاً اشعار زیر:

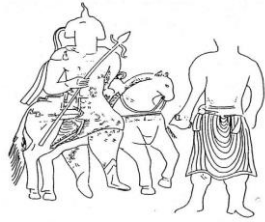
ناجوانمردی بسیار بود، چون نبود / خاک را از قدح مرد جوانمرد نصیب (منوچهری)

یک قدح می نوش کن بر یاد من / گر همی خواهی که بدهی داد من

یا به یاد این فتاده‌ی خاک بیز / چون که خوردی جرعه‌ای بر خاک ریز (مولوی)

اگر شراب خوری جرعه‌ای فشان بر خاک / از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک (حافظ)

دیدیم که هم شکار و هم اهراق جرعه، سنتهایی دیرینه، گسترده و مداوم در آسیای غربی و به ویژه ایران هستند. اکنون باید به این موضوع بپردازیم که چه ارتباطی بین این دو کنش وجود دارد و چه شواهدی در دست داریم که این ارتباط را مستدل سازد. سپس تلاش کنیم که با استناد به اسناد مکتوب و داده‌های باستان‌شناسی ارتباط شکار و اهراق جرعه و تداوم آن را در سنتهای پادشاهی و هنری ایران نشان دهیم. برای یافتن چنین ارتباطی، دوباره باید به دوران آشور جدید باز گردیم. در نقش برجسته‌های آشوری می‌توان به روشنی مشاهده کرد که پس از اتمام شکار، دو نوع مراسم برگزار می‌شود. در هر دو عمل، پادشاه و جام باده‌اش مرکزیت دارد. مراسم نخست، مراسم باده نوشی است (شکل ۱۶) و مراسم دوم ساغرریزی Libation (شکل ۱۷) است. البته ساغر ریزی مقدمه‌ای آیینی برای آغاز مراسم باده نوشی بود. کتیبه‌ی روی این صحنه‌ی مراسم ساغرریزی در نقوش برجسته‌ی آشور بانپیال در کاخ شمالی نینوا دلالت عمل را اینگونه توضیح می‌دهد: «من آشور بانپیال، پادشاه جهان، پادشاه آشور، کسی که ایزد آشور و مولیسو Mullisu نیروی بسیار به وی ارزانی داشته‌اند. شیرهایی که من کشتم، من کمان



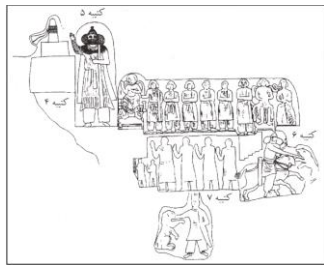
شکل ۱۳ نقش برجسته خونگ کمالوند (واندنبرگ و شیپمن ۱۳۸۶: ۴۲)



شکل ۱۴ صحنه‌ی باده نوشی پس از شکار، کاخ شمال غربی آشور نصیرپال در نمرود (قادری، ۱۳۹۱: ۲۰۶)



شکل ۱۵ صحنه‌ی ساغرریزی پس از شکار، کاخ شمالی آشور بانپال در نینوا (قادری، ۱۳۹۱: ۲۰۶)



شکل ۱۶ نقش برجسته‌ی AWB در تنگ سروک (واندنبرگ و شیپمن، ۱۳۸۶: ۴۱)

خشمگین ایشتار، الهه‌ی جنگ را بر روی آنها گرفتیم، من بر آنها تقدیم کردم و بر آنها ساغرافشانی کردم.»

به ایران دوران هخامنشی که می‌رسیم، با شواهد متعددی از ارتباط و پیوستگی نبرد و شکار (که به نحوی هم ردیف نبرد محسوب می‌شد) با باده نوشی و مراسم ساغر ریزی برخورد می‌کنیم. هرودوت می‌گوید که خشایارشا پیش از رفتن به جنگ، در پرگامون برای «آتنای ایلیون» هزار گاو قربانی کرد و یک مغ برای قهرمانان مراسم ساغرریزی بجای آورد (کتاب هفتم، فصل ۴۳). این تاریخ نویس در جای دیگری در توصیف نبرد ترموپیل می‌گوید: خشایارشا در هنگام صبح برای خورشید در حال طلوع ساغرریزی کرد و سپس تا موقعی که بازار پر از مردم می‌شود منتظر ماند و سپس شروع به پیشروی کرد. هراکلیدس نیز تصریح می‌کند که شاه بدون خنیاگران و رامشگرانش به شکار نمی‌رفت (Geography, XI, 8, 4) (قادری، ۱۳۹۱: ۱۴۴). استل تدفینی به دست آمده از چاووش کوی یا داسکیلین باستان (شکل ۱۸)، که یک اثر یونانی - پارسی و مربوط به اواخر دوران هخامنشی است، همانند دیوار انتهایی طاق بزرگ باستان به وسیله یک خط افقی از میان به دو بخش بالایی و پایینی تقسیم شده است. در قسمت پایینی یک مهمانی تصویر شده که در آن جامها میان شرکت کنندگان رد و بدل می‌شوند. و در بالای صحنه‌ی شکار تصویر شده است.

در دوران الیمایی نیز شواهد نشان می‌دهند که هم سنت شکار شاهانه ادامه دارد، هم باده نوشی و باده افشانی یا جرعه افشانی آیینی. تلفیق سه صحنه‌ی شکار، نبرد و باده نوشی در یک قاب تصویر را به وضوح می‌توان در نقش برجسته‌ی AWB (شکل ۱۹) در تنگ سروک به وضوح مشاهده کرد.

یکی از موتیف‌هایی که در نقش برجسته‌های الیمایی و پیکره‌های پارتی به وفور دیده می‌شود، حالت دراز کشیده یا لمیده است. در این حالت مجسمه معمولاً آرنج دست چپ خود را بر یک بالش یا شیئی دیگر یا بر روی زمین تکیه داده و دست راستش را بر روی پای راستش گذاشته و پای چپ که در زیر قرار دارد تکیه‌گاه بدن است. این حالت را چه در میان پیکره‌هایی که تقلیدی از نمونه‌های هلنی یا یونانی - رومی هستند، مانند تندیس الهگان برهنه در بابل، سلوکیه و وارکا و پیکره‌های لمیده هرکول و چه در میان پیکره‌هایی که ماهیت و موضوع شرقی (بومی) دارند، مانند پیکره‌ی اشخاص متوفا در پالمیر و نقش پادشاه در تصویر ANa در تنگ سروک، دیده می‌شود. این حالت از اواسط قرن نخست میلادی بتدریج از نواحی غربی امپراتوری پارت که به شدت ملهم از تمدن یونانی - رومی بودند وارد الیمائیس و سرزمینهای مجاور خلیج فارس شدند. به عنوان مثال علاوه بر پیکره‌ی مرد لمیده در برد بت کوه تینا بر بالای گور دخمه‌های «شی من و فاله و جنگه یا درب کاظم» در ایذه و مقبره پالمیری جزیره خارک نقش برجسته صاحب آرامگاه به صورت لمیده روی تخت دیده می‌شود که بازتابی از مشخصه‌های بارز سبکی و موضوعی هنر پالمیری است (رضایی‌نیا، ۱۳۷۹: ۳۴). در آگوست سال ۱۸۵۴ میلادی کنت لوفتوس در جریان کاوش تالار ورودی کاخ شمالی آشور بانیپال در نینوا تخته سنگی کشف کرد که آشور بانیپال را در یک ضیافت شاهانه نشان می‌دهد. شاه در باغی از درختان کاج و نخل در زیر آلاچیغی پوشیده از شاخه‌های مو بر روی بالشتی که روی تختی قرار دارد لم داده و در دست چپ یک شاخه‌ی گل و در دست راست یک جام دارد. همسر وی در کنار تخت بر یک صندلی جداگانه نشسته و جامی را به لبان خود نزدیک کرده است (شکل ۲۰). دلیل برپایی این ضیافت وجود سر بریده‌ی ت - اومان

پادشاه عیلام است که آن را در برابر نوازنده‌ی چنگ بر درخت کاج آویزان کرده‌اند. تخته سنگ مذکور هیچ نمونه‌ی قابل مقایسه‌ی دیگری در میان دیگر آثار هنری آشور ندارد. این موتیف در قرن ششم ق. م وارد آناتولی شده و در قرن پنجم ق. م وارد سرزمین اصلی یونان شد و در بسیاری از آثار هنری بازتاب یافت. یکی از استفاده‌هایی که هنر یونان و بعدها روم از این موتیف کرد، در خلق صحنه‌هایی موسوم به «Triumph of Dionysos» و دیگری در تزیین استلهای تدفینی و خلق صحنه‌های موسوم به ضیافت تدفینی «Funerary Banquet» بود. در بیشتر موارد بر روی استل، یک فرد لمیده به صورت تنها یا در کنار یک یا چند تن دیگر از اعضای خانواده‌اش تصویر می‌شد؛ با اینکه قاعده‌ی ساخت و معنای این تصاویر در طول زمان و بر حسب فرهنگی که از آن بهره می‌برد می‌توانست متفاوت باشد، اما عموماً آن را به عنوان نمایشهایی جهت پرداخت و ارائه‌ی سیمایی قهرمانانه از شخص متوفی تفسیر می‌کنند.

در امپراتوری روم، این نقشمایه تبدیل به نقشمایه‌ای عمومی در تزیین مقابر شد و به تدریج به سرحدات شرقی این امپراتوری در دورا اروپوس و پالمیر نفوذ کرده و از آنجا، هنر هترا، غرب ایران و الیمائیس را تحت تأثیر قرار داد. علیرغم اینکه موتیف مذکور فرمهای مختلفی داشته و در جاهای گوناگونی یافت می‌شود، اما یکسری از عناصر آن کمابیش ثابت است. در پالمیر که هنر قسمت‌های غربی ایران از آن بسیار متأثر است، تصویر اصلی معمولاً یک مرد است که با آرنج چپش بر روی بالشتی لم داده، یک بشقاب یا پیاله در دست چپش نگه داشته و خانواده‌اش در مقیاسی کوچکتر از وی تصویر شده و در اطراف وی به تصویر کشیده شده‌اند و همسرش در جلوی پایش نشسته است (قادر، ۱۳۹۱: ۱۴۶).

: ۴۶). در یونان، گاه از این ظرف مستقیماً در جرعه افشانی استفاده می‌کردند، و گاه شراب را از این ظرف در ظرف کوچکتر ریخته و سپس با ظرف کوچکتر جرعه افشانی می‌کردند. واقعیت این است که عناصر و نقشمایه‌های موجود در نقش برجسته‌های الیمایی همگی ریشه در سنت‌های کهن خاور نزدیک و نیز هنر یونان و روم دارند.



شک ۸ صحنه‌ی مهمانی تدفینی، پالمیر، قرن دوم و سوم میلادی (قادری، ۱۳۹۱: ۲۱۱)

ظرفی یونانی است که در زبان یونانی به آن «آینوخوئه» oinochoe می‌گویند. آینوخوئه کوزه‌ای بود که با آن از خم شراب برمی‌داشتند و توی ظرف‌های کوچکتری مثل «اسکوفوس»، «کولیکس» و «پیاله» می‌ریختند (افشار، ۱۳۸۶: ۴۶)..



شک ۲۰ پیکرکهای مرمرین از زنان به حالت لمبیده که عموماً از شهرهایی مثل سلوکیه و وارکا به دست آمده‌اند (قادری، ۱۳۹۱: ۲۱۲)

می‌دانیم که این موتیف در کوه‌های زاگرس در دوران پارتها استفاده شده، اما نمی‌توانیم تشخیص دهیم که آیا برای اغراض تدفینی بوده یا نه. نمونه‌های متأثر از این نقشمایه در هنر الیمایی فراوان است. برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: نقش برجسته‌ی برد بت کوه تینا (شکل ۹)، نقش برجسته هرکول (بیستون و معبد هراکلس مسجد سلیمان) (شکل ۲۸) و نقش برجسته سوسن سرخاب (شکل ۲۹) نقش برجسته مورد تنگ‌زیر باجول (شکل ۳۰) نقش برجسته‌های ANa و CE و IV در تنگ سروک، پیکرکهای زیادی از مردان و زنان لمبیده با جامی در دست که اکثراً از سلوکیه و وارکا (شکل ۲۷) به دست آمده‌اند، تصویر روی یک سنجاق نقره‌ای که گفته می‌شود از مسجد سلیمان پیدا شده و مربوط به قرون دوم و سوم میلادی است (همان: ۱۴۹).



شک ۱۷ صحنه‌ی ضیافت آشور بانپال در کاخ شمالی نینوا (محمدی فر و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۴۵)

تفصیلی که تاکنون ارائه شده، در این راستا بوده است تا نشان دهیم که تصویر بانوی سبو به دست در نقش برجسته‌ها، هیچ سابقه‌ای در هنر ایران قبل از ورود یونانیان و هنرشان به این سرزمین ندارد. ظرف مذکور



شک ۱۹ صحنه‌های لمبیدن در پالمیر (همان)

شکل ۲۴ نقش نخل روی تابوت‌های الیمایی (Rahbar,1999: 90-93)



شکل ۲۵ نقش شاخه‌های انگور روی تابوت الیمایی (Rahbar,1999: 90-93).



شکل ۲۶ نقش ستون روی تابوت الیمایی (Rahbar,1999: 90-93).



شکل ۲۱ نقش برجسته هرکول در بیستون (پاتس، ۱۳۸۵: ۵۷۲)



شکل ۲۲ نقش برجسته سوسن سرخاب (محمدی‌فر، ۱۳۹۱: ۲۴۷)



شکل ۲۳ نقش برجسته تنگ زیر باجول (مهرکیان، ۱۳۷۵)

#### نتیجه

هنگام هجوم اسکندر، تمدن یونانی که در تمدنهای آسیای غربی نفوذ کرده بود، روح تازه‌ای به هنر شرقی بخشید. گرچه به دنبال نفوذ تمدن یونانی در شرق، هنر در برخی جهات متحول شد، اما ویژگی‌های بومی خود را حفظ کرد. هنر یونانی در موضوع به تصویر کشیدن خدایان به شکل و شمایل انسانی توانست برخی جنبه‌های تصویرگری هنر شرقی را که مدت‌ها به فراموشی سپرده شده بود، دوباره زنده کند. اما هنر یونانی در تمام سرزمینهای ایران به صورت یکنواخت اجرا نشد. واقعیت این است عناصر و نقش مایه‌های موجود در نقش برجسته‌ها و بردگوری‌های الیمایی همگی ریشه در سنتهای کهن خاور نزدیک و نیز هنر یونان و روم دارند و بازتابی از مشخصه‌های بارز سبکی و موضوعی هنر پالمیری است. هنر الیمایی در عین داشتن عناصر و ویژگی‌های بومی در برابر موجهای یونانی از یک سو و موجهای سامی از سوی دیگر قرار

بر بدنه تابوت‌های آرامگاه شماره ۱ گلالک شوشتر نیز نمادهای یونانی نظیر نقش درخت مو و خوشه‌های انگور همانند تزئینات معبد بعل در پالمیر دیده می‌شود. همچنین در کاوش‌های آرامگاه صالح داود نزدیک ایوان کرخه مهرهایی با نقوش ایزدان یونانی به دست آمده است. با بررسی و مقایسه نقوش تابوت‌های الیمایی با نمونه‌های مشابه در یونان و فرهنگ مسیحی، می‌توان شباهت‌های بسیاری را بین آنها مشاهده نمود. بنابراین در این باره پاسخ به چگونگی انتقال نقوش یونانی به الیمایی می‌توان بیان داشت که تجارت با پالمیر مهم‌ترین دلیل انتقال این نقش مایه‌ها به شمار می‌رفته است. نقوش نمادین روی تابوت‌های الیمایی از سبک یونانی و رومی پیروی کرده است (شکل ۳۱-۳۵).

داشته‌اند. از عوامل نفوذ عقاید سامی و یونانی را در میان الیمایی‌ها باید حضور گسترده فرهنگ هلنیسم در منطقه و ارتباط تجاری آن‌ها با میان رودان و به خصوص پالمیریان دانست.

## منابع

۱. استرابو، (۱۳۸۳)، جغرافیای استرابو، ترجمه همایون صنعتی زاده، تهران، موفقات دکتر افشار.
۲. افشار سیستانی، ایرج، (۱۳۶۸)، خوزستان و تمدن دیرینه آن، ج اول-تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳. اقتداری، احمد، (۱۳۷۵)، خوزستان و کهگیلویه و ممسنی: جغرافیای تاریخی و آثار باستانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، چاپ دوم.
۴. الیاده، میرچا، (۱۳۷۶)، رساله در تاریخ ادیان، مترجم جلال ستاری، انتشارات سروش، تهران
۵. برن، لوسیلا؛ (۱۳۷۵) اسطوره‌های یونانی، عباس مخبر، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
۶. پاکباز، رویین، (۱۳۷۹)، دایره‌المعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر.
۷. تی. پاتس، دنیل، (۱۳۸۵)، باستان‌شناسی ایلام، ترجمه زهرا باستی، انتشارات سمت.
۸. خدادادیان، اردشیر، (۱۳۷۸)، دین اشکانیان، بررسی‌های تاریخ، شماره ۲، تهران، صص ۳۲۰-۳۰۳.
۹. دوشن‌گیمن، ژاک، ۱۳۷۷، «دین زرتشت»، صص ۳۴۴-۲۹۱، تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی ساسانیان (جلد سوم-قسمت دوم)، پژوهش دانشگاه کمبریج، گردآورنده: احسان یارشاطر، ترجمه حسن انوشه، چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۱۰. رجبی، نوروز، (۱۳۹۰)، تنگ سروک و حضور ایزدان و ایزد بانوان ایرانی در هنر الیمایی، مجله باستان پژوهی، (دو فصلنامه باستانشناسی، میراث فرهنگی و علوم پیوسته)، شماره ۹-۸، صص ۴۵-۵۰.
۱۱. رضایی‌نیا، عباس، (۱۳۸۳)، دستاورد پژوهش‌های الیمایی در استان خوزستان، دومین همایش ملی ایران‌شناسی، صص ۲۵۴-۲۴۱.
۱۲. رضایی‌نیا، عباسعلی (۱۳۷۹)، معماری مذهبی اشکانی در خوزستان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر مسعود آذرنوش، گروه باستانشناسی، دانشگاه تهران.
۱۳. رضایی‌نیا، عباسعلی (۱۳۸۱)، بحثی درباره معبد چهار ستونی برده‌نشانده و معبد بزرگ مسجد سلیمان، مجله باستانشناسی و تاریخ، سال ۱۶، شماره دوم، بهار و تابستان، صص ۳۴-۲۵.
۱۴. سرفراز، علی اکبر، (۱۳۵۲)، کنگه مسجد سلیمان، مرکز اسناد سازمان میراث فرهنگی.
۱۵. علیزاده، عباس، (۱۳۶۹)، اشغال جنوب خوزستان به دست الیمیایان، ترجمه جعفر تال بلاقی، باستان‌شناسی و تاریخ، سال ۴، شماره اول. صص ۳۴-۴۳.
۱۶. قادری، علیرضا و خادمی ندوشن، فرهنگ، (۱۳۸۵)، بررسی تاثیر نقش مایه‌های اساطیری بر پیکرتراشی دوره اشکانی، دو فصلنامه تخصصی پژوهش‌های باستان‌شناسی و مطالعات میان رشته‌ای، نشریه مشترک جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران و موزه ملی ایران، شماره ۴، صص ۷۸-۹۰.



۱۷. قادری، علیرضا، (۱۳۸۲)، تاثیرات هلنی بر هنر پیکر تراشی عصر اشکانی، استاد راهنما دکتر فرهنگ خادمی ندوشن، گروه باستان شناسی دانشگاه تربیت مدرس، منتشر نشده.
۱۸. قادری، علیرضا، (۱۳۹۳)، نگاهی به الیمائس و تنگ سروک، دوفصلنامه باستان پژوهی، سال هشتم، شماره ۱۶، صص ۱۱۴-۱۱۹.
۱۹. کوامی، ت، (۱۳۹۲)، هنر یادمانی ایران در دوره اشکانی، ترجمه یعقوب محمدی فر و علیرضا خونانی، دانشگاه بوعلی سینا همدان.
۲۰. گاردنر، هلن؛ (۱۳۷۹)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ چهارم، تهران، انتشارات نگاه.
۲۱. گیرشمن، (۱۳۷۵)، فرهنگ‌های هنری ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران، انتشارات مولی.
۲۲. ماسون، میخاییل یوگنویچ؛ گالینا آناتولیونا یوگانچنکو، ۱۳۸۳، ریتونهای اشکانی (نسا) (جلد اول)، ترجمه شهرام حیدرآبادیان، چاپ اول، تهران، نشر ماکان.
۲۳. ماسون، میخاییل یوگنویچ؛ گالینا آناتولیونا یوگانچنکو، ۱۳۸۴، ریتونهای اشکانی (نسا) (جلد دوم)، ترجمه شهرام حیدرآبادیان، رویا تاجبخش، چاپ اول، انتشارات بازتاب اندیشه.
۲۴. محمدی فر و دیگران، (۱۳۹۱)، بررسی و تحلیل صحنه بزم در نقوش برجسته الیمایی با معرفی نقش برجسته نیافته سنگ ماهی در اندیکا مسجد سلیمان، مجله مطالعات باستان شناسی، شماره ۵، بهار و تابستان، صص ۲۳۹-۲۵۶.
۲۵. محمدی فر، یعقوب، (۱۳۸۷)، هنر و باستان شناسی اشکانی، تهران، سمت.
۲۶. مرادی نوروزی، نورالله، (۱۳۹۲)، تحلیل باستان شناختی هنر صخره‌ای الیماییان، رساله دکتری، به راهنمایی علیرضا هژبری نوبری، گروه باستان شناسی دانشگاه تربیت مدرس، منتشر نشده.
۲۷. وارنر، رکس، (۱۳۸۵)، دانشنامه اساطیر جهان، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران، نشر اسطوره.
۲۸. واندنبرگ، لویی و شیپمن، کلاوس، (۱۳۸۶)، ترجمه محمدی فر، یعقوب و محبت خو، آزاده، انتشارات سمت.
۲۹. هاووزر، آ، (۱۳۸۲)، فلسفه تاریخ هنر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران، انتشارات نگاه.
۳۰. هژبری نوبری، علیرضا و دیگران، (۱۳۹۲)، نگارکند الیمایی خنگ اژدر ۲ و مقایسه آن با دیگر نگارکندهای الیمایی، مجله باغ نظر، شماره ۲۵، تابستان، صص ۵۹-۶۸.
31. Boyce, M. and Grenet, Frantz. 1991, *A History of Zoroastrianism: Vol. 3, Zoroastrianism under Macedonian and Roman Rule (Handbuch der Orientalistik Series)*. Leiden: Brill
32. Ghirshman, Roman (1976), *Terrasses sacrées de Bard-è Néchandeh et Masjid-i Solaiman*, *Memoires de la delegation archeologique en Iran*, vol. XLV, Vol.1 texte, Paris.
33. Hansman, J. F. 1985, "The Great Gods of Elymais", (*Papers in Honor of Professor Mary Boyce*), *Acta Iranica* 24, Paris, pp. 229-46.
34. Hinz, W. and Koch, H. (1987L) *Elamisches WOrterbuch* 1-11, Berlin: AM1 *Erganzungsband* 17.
35. Holscher, T. (2007) "Diegriechische Kunst", C.H.Beck, *Iraniqua Antiqua*, Vol XXXVIII, pp. 221-245.
36. Kaizer, Ted. 2008, "Man and God at Palmyra: sacrifice, Lectisternia and Banquets", pp. 179.
37. Smith, William Robertson. 2002, *Religion of the Semites*, New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers.